

Maria Aparecida Laet

**ARQUIVO MIROEL SILVEIRA:
uma leitura dos processos da censura prévia ao teatro
sob o prisma do gerenciamento de informações**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-
Graduação em Ciências da Comunicação,
Linha Estética e História da Comunicação, da
Escola de Comunicações e Artes da
Universidade de São Paulo, como exigência
parcial para obtenção do Título de Mestre em
Ciências da Comunicação, sob a orientação da
Profa. Dra. Maria Cristina Castilho Costa.

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

São Paulo, fevereiro de 2007

Laet, Maria Aparecida

Arquivo Miroel Silveira : uma leitura dos processos da censura prévia ao teatro sob o prisma do gerenciamento de informações / Maria Aparecida Laet. - São Paulo, 2007.

138 f.+ anexos : il.

Dissertação (Mestrado) : Departamento de Comunicações e Artes, Escola de Comunicações e Artes, USP

Orient.: Costa, Maria Cristina Castilho

1. Censura ao teatro 2. Gerenciamento de informações 3. Fluxos de informações 4. Poder 5. Comunicação e política I. Título

LAET, Maria Aparecida. **Arquivo Miroel Silveira: uma leitura dos processos da censura prévia ao teatro sob o prisma do gerenciamento de informações**. 2007. 138 f. + anexos. Dissertação (Mestrado em Ciências da Comunicação) – Departamento de Comunicações e Artes, Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007.

ERRATA

Folhas 32-33, ONDE SE LÊ:

1. A Censura como aparelho de Estado

A censura, por estar identificada com a interdição da palavra, é, no mais das vezes, tratada apenas como um dispositivo disciplinar e tende a ser associada à obra *Vigiar e Punir*¹, em que Foucault trata das disciplinas ou regras disciplinares – estratégias de sujeição que individualizam a fim de produzir “corpos dóceis” (submissão, aceitação). Talvez essa associação venha também pela proximidade dos conceitos: censura, vigiar, punir, repressão.

Olhando para a censura prévia de espetáculos, vemos que ela era um dispositivo disciplinar, mas era também um instrumento de governabilidade (capacidade de gerir os mecanismos de poder), que coloca no “centro de sua preocupações, a noção de população e os mecanismos suscetíveis de assegurar a sua regulação”².

Podemos dizer, a partir daí, que ela era um instrumento de governabilidade de um Estado centralizado que, para exercer seu poder sobre a população, propunha-se a interferir na produção cultural por meio de um organismo do qual o censor fazia parte e que punha em prática uma ação planejada que visava o controle.

¹ FOUCAULT, Michel. **Vigiar e punir: nascimento da prisão**. Petrópolis: Vozes, 2004.

² FOUCAULT, Michel. 1977-1978: segurança, território e população. In: _____. **Resumo dos cursos do Collège de France (1970-1982)**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997, p. 81.

Para exercer a censura, o Estado precisa de funcionários, regras para orientá-los e uma estrutura para suportar o seu trabalho – ou seja, de um aparelho burocrático. São aqueles “funcionários administrativos” e “supervisores” que realizam o gerenciamento de informações em nome do Estado de que nos fala Giddens ou a burocracia que exerce o poder em nome do Estado, de que nos fala Weber.

Nesse sentido, chegamos a mais um entendimento, não excludente daquilo que já apresentamos, sobre o que é censura: aparelho burocrático que realiza a ação censória, o serviço de censura.

O serviço de censura se encaixa naquilo que Althusser chamou de Aparelhos Repressores de Estado (ARE): instituições que, agindo pela repressão (ou violência, como ele coloca), buscam “garantir pela força (física ou não) as condições políticas da reprodução das relações de produção, que são em última instância relações de exploração”³. São definidas como ARE instituições e órgãos como o próprio governo, a administração, o exército, a polícia, os tribunais e as prisões.

O próprio Althusser, entretanto, vê o exercício da ação censória de duas maneiras: enquanto repressão assegurada pelo Aparelho de Estado, a censura é exercida por um ARE; enquanto exercício de um aparelho cultural (afinal, ela pode ser praticada nos vários âmbitos da vida privada: na escola, na Igreja, na família, etc.), ela é praticada por um Aparelho Ideológico de Estado (AIE).

Em nosso trabalho, entendemos os serviços de censura como ARE. Especialmente quando formos tratar dos trâmites da censura no próximo capítulo, em que contaremos como se formou o Arquivo Miroel Silveira.

³ ALTHUSSER, Louis. **Aparelhos ideológicos de Estado: nota sobre os aparelhos ideológicos de Estado**. 9. ed. Rio de Janeiro: Graal, 2003, p. 74.

LEIA-SE:

1. O serviço de censura como aparelho de Estado

A censura, estando identificada com a interdição da palavra, é um dispositivo disciplinar e tende a ser associada mais prontamente à obra *Vigiar e Punir*⁴, em que Foucault trata das disciplinas ou regras disciplinares – estratégias de sujeição que individualizam a fim de produzir “corpos dóceis” (submissão, aceitação). Talvez essa associação venha também pela proximidade dos conceitos: censura, vigiar, punir, repressão.

Olhando para a censura prévia de espetáculos, vemos que ela era um dispositivo disciplinar, uma estratégia de manutenção e exercício do poder. Podemos dizer, a partir daí, que ela era um instrumento de governabilidade de um Estado centralizado que, para exercer seu poder sobre a população, propunha-se a interferir na produção cultural por meio de um organismo do qual o censor fazia parte e que punha em prática uma ação planejada que visava o controle.

Para exercer a censura, o Estado precisa de funcionários, regras para orientá-los e uma estrutura para suportar o seu trabalho – ou seja, de um aparelho burocrático. São aqueles “funcionários administrativos” e “supervisores” que realizam o gerenciamento de informações em nome do Estado de que nos fala Giddens ou a burocracia que exerce o poder em nome do Estado, de que nos fala Weber.

Esse aparelho burocrático do qual emana essa tática que é a censura é o serviço de censura. Nesta dissertação, destacamos a Divisão de Diversões Públicas do Estado de São Paulo (DDP-SP), sobre o qual nos estenderemos mais longamente no próximo capítulo.

O serviço de censura faz parte naquilo que Althusser chamou de Aparelho Repressor de Estado (ARE): as instituições que, agindo pela repressão (ou violência, como ele coloca), buscam “garantir pela força (física ou não) as condições políticas da

⁴ FOUCAULT, Michel. *Vigiar e punir: nascimento da prisão*. Petrópolis: Vozes, 2004.

reprodução das relações de produção, que são em última instância relações de exploração”⁵. São definidas como ARE instituições e órgãos como o próprio governo, a administração, o exército, a polícia, os tribunais e as prisões.

O próprio Althusser, entretanto, vê o exercício da ação censória de duas maneiras: enquanto repressão assegurada por um aparato do Estado, a censura é exercida por um ARE; enquanto exercício de um aparato cultural (afinal, ela pode ser praticada nos vários âmbitos da vida privada: na escola, na Igreja, na família, etc.), ela é praticada pelos Aparelhos Ideológicos de Estado (AIE).

Em nosso trabalho, trataremos do exercício da censura pelo ARE através do serviço de censura paulista.

Folha 35, ONDE SE LÊ:

Martins⁶ nos fala que a censura colonial era presidida pela Metrópole, mas, visto que se tratava de um tempo em que o Estado laico quase não existia, era exercida sobretudo pela Igreja Católica, incidindo também sobre práticas, usos e costumes que contrariassem aqueles prescritos pela Metrópole. A censura de livros ganhava destaque pela sua materialidade e visibilidade, que os fazia alvo preferencial da repressão. O teatro, por não ser laico, não sofria a ação da censura.

O hábito das representações foi, de fato, trazido ao Brasil pelos primeiros colonizadores portugueses. Entretanto, como essas encenações não estavam adequadas aos preceitos religiosos, os jesuítas produziram seus autos, que tinham fins doutrinários⁷. O teatro secular só foi retomado com força na segunda metade do século XVIII, quando a censura da Igreja ainda se fazia presente.

⁵ ALTHUSSER, Louis. **Aparelhos ideológicos de Estado: nota sobre os aparelhos ideológicos de Estado**. 9. ed. Rio de Janeiro: Graal, 2003, p. 74.

⁶ MARTINS, Ana Luiza. Sob o signo da censura. In: In: CARNEIRO, Maria Luiza Tucci. (Org). **Minorias silenciadas: história da censura no Brasil**. São Paulo: EDUSP, 2002. p. 155-179. p. 158.

⁷ MAGALDI, Sábato. **Panorama do teatro brasileiro**. São Paulo: Global, 1997, p. 16.

LEIA-SE:

Martins⁸ nos fala que a censura colonial era presidida pelo Estado absolutista português, mas, visto que se tratava de um tempo em que o Estado laico quase não existia na colônia, ela era exercida sobretudo pela Inquisição, incidindo também sobre práticas, usos e costumes que contrariassem aqueles prescritos pela Metrópole. A censura de livros ganhava destaque pela sua materialidade e visibilidade dos objetos sobre os quais recaía, que os fazia alvo preferencial da repressão.

Quanto ao teatro, o hábito das representações foi trazido ao Brasil pelos colonizadores portugueses. Entretanto, como as encenações não estavam adequadas aos preceitos religiosos, elas logo foram suplantadas pelos autos com fins doutrinários produzidos pelos jesuítas⁹. O teatro secular só surge com força na segunda metade do século XVIII, quando a censura religiosa ainda se fazia presente.

Folha 95, ONDE SE LÊ:

Sabemos, entretanto, de algo que o prontuário *Andaime* não nos conta. Como na cena teatral jogam outras forças além da censura, a peça não foi levada a público. O empresário acabou por desistir da apresentação porque o tema abordado, as condições de vida dos trabalhadores e o contraste entre as classes sociais, era demasiado avançado para a época. Vemos que a censura continuou fora do âmbito do serviço de censura, mesmo após seu encerramento oficial, conforme mostra o fluxograma.

⁸ MARTINS, Ana Luiza. Sob o signo da censura. In: In: CARNEIRO, Maria Luiza Tucci. (Org). **Minorias silenciadas: história da censura no Brasil**. São Paulo: EDUSP, 2002. p. 155-179.

⁹ MAGALDI, Sábato. **Panorama do teatro brasileiro**. São Paulo: Global, 1997, p. 16.

LEIA-SE:

Sabemos, entretanto, de algo que o prontuário *Andaime* não nos conta. Como na cena teatral jogam outras forças além da censura oficial, a peça não foi levada a público da maneira como originalmente concebida. As cenas em que havia demonstração de conflito social foram modificadas¹⁰. Talvez o produtor tenha considerado a proposta da peça demasiadamente avançada para a época. Vemos que a censura continuou fora do âmbito do serviço de censura, mesmo após seu encerramento oficial, conforme mostra o fluxograma.

¹⁰ MAGALDI, Sábato; VARGAS, Maria Thereza. *Cem anos de teatro em São Paulo (1875-1974)*. São Paulo: SENAC, 2000, p. 128.

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

ARQUIVO MIROEL SILVEIRA:
uma leitura dos processos da censura prévia ao teatro
sob o prisma do gerenciamento de informações

Dissertação defendida por Maria Aparecida Laet em _____ de
_____ de 2007, com vistas à obtenção do título de Mestre em
Ciências da Comunicação.

BANCA EXAMINADORA

À minha mãe.

AGRADECIMENTOS

Primeiramente, quero agradecer à minha mãe, Olga, pelo apoio incondicional e confiança.

Merecem um agradecimento especial, pela paciência e pela enooooorme boa vontade, os meus revisores de última hora – Andrea Limberto Leite, Carlos Alberto della Pascoa e Pablo Marcos Derqui (para este vai uma menção honrosa por não fazer cobranças) – e as talentosas Lucyana Simal Costa e Patrícia Azevedo

Também agradeço a todos os que, em algum momento, me ofereceram palavras de apoio e incentivo, aos colegas do Grupo de Pesquisa Miroel Silveira e da Biblioteca do Instituto de Geociências.

Finalmente, dirijo meus agradecimentos à minha orientadora a, Profa. Dra. Maria Cristina Castilho Costa, que me apresentou o Arquivo Miroel Silveira e me abriu as portas para o Mestrado.

RESUMO

Esta pesquisa propõe a análise da censura prévia exercida pelo Estado sobre o teatro, a partir dos documentos existentes nos prontuários que compõem o Arquivo Miroel Silveira, sob o prisma do gerenciamento de informações.

Verificamos que o exercício do gerenciamento de informações costuma ser apresentado como atividade planejada, técnica, racional e neutra, exercida para a melhoria de processos. Já a censura é exercida por meio de processos burocráticos para a proteção do bem comum. Apesar dos objetivos diferentes, resultam na utilização de um mesmo recurso, que é a interferência no fluxo de informações – relacionadas à produção material, no âmbito das empresas e relacionadas à produção artística, quando se trata da censura prévia. A partir daí, propusemos um estudo da censura prévia como um tipo de gerenciamento de informações.

Para isso, analisamos o processo burocrático da censura prévia ao teatro. Nossa pesquisa mostrou que o gerenciamento de informações realizado através da censura permite que o Estado se aproprie de informações sobre a produção teatral e das pessoas a ela relacionadas, puna aqueles que expressam idéias divergentes e coíba a resistência à ação da censura.

Por meio de nosso estudo, concluímos que o gerenciamento de informações e a censura, de fato, não são exercidos para o bem comum, mas para atender aos interesses daqueles que têm o poder para planejá-los e colocá-los em prática.

Palavras-chave: censura ao teatro; gerenciamento de informações; fluxos de informações; poder; comunicação e política

ABSTRACT

This research proposes the analysis of the censorship the government imposed over the theater prior to any production or exhibition. The research will utilize the documents and files from the “Arquivo Miroel Silveira” or the Miroel Silveira archives, and analyze them from the perspective of the information management.

We verified that the information management is a planned, technical, rational and neutral activity used to improve procedures. Censorship uses bureaucratic processes to protect society. Even though with different objectives, both activities utilize the same method, which is the interference in the information flow. The information flow can be related to the production of services or goods, in the case of the companies, and in the case of prior censorship, the artistic production. This research proposes the study of prior censorship as a kind of information management.

In order to achieve our objectives, we studied the bureaucratic process of the prior censorship to the theater. Our research showed that the information management utilized by the censorship allows the government to obtain information about the artistic productions and the people involved with them, and punish those who express ideas that are contrary to the government’s ideas. The information also allows the government to prevent any resistance to the actions of censorship.

Our study concludes that the information management and prior censorship, in fact, are not used for the benefit of the society, but to achieve the interests of those with the power to plan and exercise them.

Keywords: censorship to the theater; information management; information flow; power; communications and politics.

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

AMS – Arquivo Miroel Silveira

CET – Comissão Estadual de Teatro

DCT – Divisão de Cinema e Teatro

DDP – Divisão de Diversões Públicas

DEOPS – Delegacia Especializada de Ordem Social

DIP – Departamento de Imprensa e Propaganda

DNI – Departamento Nacional de Informações

DOPS – Departamento de Ordem Política e Social

DTDP – Divisão de Turismo e Diversões Públicas

GI – Gerenciamento de Informações

SCDP – Serviço de Censura de Diversões Públicas

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO	9
INTRODUÇÃO	15
1. Gerenciamento de informações	15
2. Gerenciamento de informações e exercício do poder	19
CAPÍTULO I – CENSURA E CENSURA PRÉVIA AO TEATRO	25
1. A Censura como aparelho de Estado	32
2. A censura ao teatro no Brasil	33
CAPÍTULO II – O ARQUIVO MIROEL SILVEIRA	41
1. Os Regulamentos de Diversões Públicas	41
2. A regulamentação da censura ao teatro no estado São Paulo	47
3. O arquivo da Censura Teatral da Divisão de Diversões Públicas do Estado de São Paulo: Arquivo Miroel Silveira	51
CAPÍTULO III – O PROCESSO BUROCRÁTICO DA CENSURA	63
1. O <i>corpus</i> da pesquisa: prontuários selecionados do Arquivo Miroel Silveira	64
2. Instrumento de pesquisa	66
3. Análise dos processos de censura	68
3.1. Peças vetadas	70
3.2. Peças liberadas	81
3.3. Peças liberadas pela resistência	92
3.4. Peças vetadas apesar da resistência	102
4. Análise de Dados	118
CONCLUSÃO	127
BIBLIOGRAFIA	134
LEGISLAÇÃO CONSULTADA	138
ANEXOS	

APRESENTAÇÃO

Desde os tempos da colônia até 1988, existiu no Brasil a prática da censura prévia às diversões públicas¹: textos e programações deveriam ser avaliados por um censor para que sua apresentação fosse autorizada (ou não). Ao longo do tempo, diferentes órgãos foram responsáveis por essa prática. Alguns deles armazenavam os documentos relativos à avaliação censória, outros não. Muitos arquivos se perderam com o passar dos anos.

Dos arquivos sobreviventes – e identificamos alguns no Arquivo Nacional, de Brasília e do Rio de Janeiro, e na Biblioteca Nacional – nem todos encontram-se com a documentação completa e/ou claramente identificada. Mas existe um que – pelas características do órgão onde foi criado e alimentado, e pela sua própria história – sobreviveu quase completo e bastante organizado, favorecendo não só o estudo da intervenção estatal na produção artística, como também da própria produção artística no período por ele coberto.

Não vamos, aqui, nos demorar em descrever esse arquivo, pois isso faremos em capítulo específico, mas é preciso apresentá-lo para que o leitor entenda nossa proposta de trabalho.

Entre o final da década de 1920 e 1968, houve, no estado de São Paulo, um setor encarregado de teatro dentro do serviço de censura de diversões públicas, que recebeu o nome de Divisão de Diversões Públicas (DDP-SP) a partir de 1947. Cópias das peças censuradas e a documentação relativa a cada uma delas – requerimento, textos anotados, cartas e ofícios, certificados de censura – eram reunidas em prontuários cuidadosamente

¹ “Diversões públicas, no conceito da lei, são as que se realizam em lugares essencialmente públicos, tais como ruas e praças, bem com as que se efetuam em casas ou quaisquer recintos fechados, uma vez que seja acessível a qualquer pessoa, por paga ou gratuitamente, salvo se gratuitamente, mediante convites não transferíveis.” BARRETO FILHO, Mello. *Diversões públicas: legislação, doutrina, prática administrativa*. Rio de Janeiro: A. Coelho Branco Filho, 1941, p. 13.

organizados e arquivados. Quando a censura foi federalizada e a DDP passou a exercer apenas funções de fiscalização, o arquivo foi mantido, embora não fosse mais alimentado.

Ainda na Divisão de Diversões Públicas, esses prontuários foram utilizados pelo Prof. Dr. Miroel Silveira – também autor, diretor, crítico, organizador de companhias, tradutor e ator –, do Departamento de Artes Cênicas da Escola de Comunicações e Artes (ECA) da USP, como fonte de pesquisa para sua tese de doutorado defendida, em 1973, com o nome *Comédia de costume período ítalo-brasileiro: subsídio para o estudo da contribuição italiana ao nosso teatro*. Ele tinha conhecimento, portanto, do rico potencial de pesquisa contido no arquivo, pois ali havia registros daquilo que foi e, especialmente, do que não pôde ser levado a público ao longo de décadas, o que abria a possibilidade de desvendar a ação simbólica da censura na produção teatral paulista e, por que não, nacional. Além disso, cada um desses documentos constituía-se num repositório de nomes de pessoas, lugares, peças, comentários que, recuperados, poderiam contribuir na reconstituição da história do teatro brasileiro.

Em 1988, quando os trabalhos da Assembléia Constituinte, que preparava uma nova Constituição, se aproximavam do final, já era fato conhecido que a censura prévia seria extinta. O professor Miroel Silveira, sabendo que aquele arquivo poderia ser destruído, dirigiu-se à Divisão para solicitar a guarda da documentação, no que foi atendido. Os documentos foram, então, alojados em sua sala na Escola de Comunicações e Artes.

Com sua morte e a posterior reforma das edificações da ECA, os 6.196 prontuários da DDP foram entregues à Biblioteca da unidade. Em homenagem ao professor, esse acervo documental recebeu o nome de Arquivo Miroel Silveira (AMS). Na Biblioteca, o AMS foi guardado durante anos sem nenhum tipo de processamento, sendo acessado somente por alguns pesquisadores que sabiam de sua existência.

Em 2001, por incentivo da nova presidente da Comissão de Biblioteca, a Profa. Dra. Maria Cristina Castilho Costa, passou-se a buscar financiamento para a organização e catalogação – ou seja, para o levantamento das informações existentes – do Arquivo.

Os recursos para a realização desse trabalho foram conseguidos em 2002 junto à FAPESP, com a aprovação do projeto de pesquisa científica **ARQUIVO MIROEL SILVEIRA: a censura em cena, organização e análise dos processos de censura teatral do Serviço de Censura do Departamento de Diversões Públicas do Estado de São Paulo**. Esse projeto permitiu a formação de uma base de dados com as principais informações de cada um dos prontuários, o que fez com que se destacasse o ineditismo das informações contidas nos documentos. Até então, a riqueza do Arquivo era uma perspectiva, pois a documentação pouco havia sido pesquisada, mas a análise inicial fez emergir grande quantidade de temas passíveis de estudo.

A partir dessa verificação, solicitou-se à FAPESP outro tipo de auxílio e, em 2005, foi aprovado o projeto temático **A CENA PAULISTA: um estudo da produção cultural de São Paulo de 1930 a 1970 a partir do Arquivo Miroel Silveira**, que deverá se estender até 2009. O novo projeto conta também com a participação da Profa. Dra. Mayra Rodrigues Gomes e da Profa. Dra. Roseli Aparecida Fígaro Paulino e, dada a complexidade do trabalho proposto, é dividido em quatro eixos temáticos de pesquisa:

A – *A cena paulista: dos palcos para as telas*, que propõe a pesquisa histórica sobre a emergência da produção artística em São Paulo e da participação do teatro na criação e desenvolvimento do rádio, da televisão e do cinema no Brasil;

B – *Na cena paulista, o amador*, que estuda o teatro amador em três de suas vertentes: os grupos filodramáticos ligados a sindicatos operários, os grupos formados por associações de imigrantes (desenvolvidos principalmente nos anos 1930 e 1940) e o

teatro de aspirantes à carreira profissional, organizado pelas universidades e escolas de artes dramáticas, nos anos 1950;

C – *O poder e a fala na cena paulista*, que realiza um estudo sociológico, lingüístico e político da censura no Brasil, tendo por base a análise dos textos censurados do AMS;

D – *A censura na cena paulista*, que propõe o aprofundamento das análises acerca da censura, a partir do estudo dos processos para a liberação de peças teatrais.

Nesse eixo, se encaixa esta dissertação.

Hoje, o Arquivo Miroel Silveira agrega, em torno de si, um grupo de pesquisadores de diferentes níveis que trabalham com as temáticas do teatro e da censura.

Em meados 2003, tomei contato com uma pesquisa, da linha de Comunicação e Cultura (hoje Estética e História da Comunicação), realizada na Biblioteca da ECA: um projeto para a análise dos prontuários da censura prévia ao teatro. Tratava-se do primeiro projeto de pesquisa em torno do Arquivo Miroel Silveira.

Passei a integrá-lo por acreditar em sua importância para as Ciências da Comunicação e já pensando em tirar dele nosso tema do Mestrado. Ao fazer essa escolha, levamos em conta não só que estudar a censura é uma das formas como a universidade pode contribuir para enfrentar essa maneira perniciosa de impedir a livre expressão de idéias, como também que essa proposta de trabalho com certeza reverteria positivamente para a sociedade em geral, ao desvendar seus mecanismos e a maneira como afetou a produção cultural e artística do país. Pois, como afirma Janine Ribeiro, se

*quisermos combater a censura, não será ridicularizando seus excessos, mas contestando o seu cerne*².

Bibliotecária também formada em história que sou, chamou-me a atenção a interdição do acesso à informação praticada pela censura. Assim, definimos que nosso tema de pesquisa seria **o estudo da censura prévia oficial ao teatro paulista sob o prisma do gerenciamento de informações (GI)** a partir dos prontuários do Arquivo Miroel Silveira. Nesse sentido, olharemos para a censura não pelo do ponto de vista daqueles que sofreram sua ação, mas daqueles que a exerceram, ou seja, do poder instituído nas diversas instâncias em que se apresenta.

Nosso trabalho propõe a análise da documentação do AMS do ponto de vista do esforço feito pelo Estado para o controle da produção artística, cultural e intelectual, ou seja, da produção simbólica. Esse controle faz com que esse Arquivo interesse não só à história, como às Ciências da Comunicação. Sua documentação não se constitui em mero registro burocrático, espelhando atos de controle e fiscalização da expressão, que estudaremos através desta dissertação.

Os conceitos de informação, gerenciamento e gerenciamento de informações (GI), essenciais a todo o desenvolvimento deste trabalho, serão apresentados na Introdução. Mostraremos como o GI é composto por ações planejadas a fim de atingir um determinado objetivo, sendo, assim, envolvido por uma aura de racionalidade e neutralidade, que pode ser questionada visto que costuma ser proposto de forma unilateral pela alta hierarquia das organizações ou pelo Estado – por aqueles que detêm algum tipo de poder. Essa hipótese poderá ser verificada quando analisarmos os processos de censura do AMS.

² Janine Ribeiro, Renato. O direito de sonhar. In: CARNEIRO, Maria Luiza Tucci (Org). **Minorias silenciadas: história da censura no Brasil**. São Paulo: EDUSP, 2002, p. 18.

A apresentação da censura enquanto ação e aparelho de Estado, sua tipificação, um pouco de sua história, e a maneira como agia sobre o teatro virão no Capítulo I. Veremos que ela se constitui num tipo de gerenciamento de informações pelo qual se busca impedir o trânsito de idéias dissidentes.

No capítulo II, trataremos dos regulamentos de censura e do Arquivo Miroel Silveira, dando alguns detalhes sobre a documentação que o compõe.

Nossa metodologia de pesquisa, a apresentação do *corpus*, e dos dados, e sua análise virão no Capítulo III, em que daremos destaque aos processos de tramitação e rotinas de trabalho da censura prévia. Nossa Conclusão será apresentada em seguida.

INTRODUÇÃO

Nesta dissertação, vamos abordar a censura prévia como uma forma de gerenciamento de informações praticado pelo Estado. Por isso, ao analisar os processos da censura paulista, que compõem o Arquivo Miroel Silveira, nosso ponto de vista será o daqueles que executaram a ação censória sobre a produção teatral. Nossa hipótese de trabalho é que o gerenciamento de informações é constituído por algo além do planejamento, da razão técnica e da defesa do bem comum.

Essa proposta nos leva a apresentar uma série de definições sem as quais não poderíamos passar adiante. Nesta Introdução, trataremos do gerenciamento de informações e conceitos a ele atrelados, que perpassam toda esta dissertação, pois estarão presentes na maneira de entender e analisar a censura, na apresentação da forma como ela era exercida e na análise de nosso *corpus*.

1. Gerenciamento de informações

Conceito central nesta dissertação é o **gerenciamento de informações**³ (GI), que, lato senso, pode ser definido como interferência planejada no fluxo de informações. Embora prática largamente adotada, ele é comumente mais discutido no mundo das organizações, onde existe grande preocupação com o controle do fluxo das informações importantes para a produção do bem ou serviço que elas oferecem⁴.

Para melhor compreender o GI, contudo, é preciso decompô-lo em dois outros conceitos, que abordaremos a seguir.

³ Damos preferência ao uso da expressão **gerenciamento de informações** e não ao seu possível sinônimo *gestão de informações* para evitar a confusão com o campo de conhecimento denominado Gestão da Informação (correlato à Biblioteconomia e à Ciência da Informação).

⁴ A esse respeito ver DANTAS, Marcos. **A lógica do capital-informação: a fragmentação dos monopólios e a monopolização dos fragmentos num mundo de comunicações globais**. 2.ed. Rio de Janeiro: Contraponto, 2002. 262 p.

O tema **informação** tem sido valorizado principalmente a partir da popularização da informática e das tecnologias da informação e comunicação (TICs) no cotidiano das pessoas. Assim sendo, algumas expressões são recorrentes na descrição dessa nossa sociedade do final do século XX e início do século XXI, e dos processos que nela têm lugar: sociedade da informação, gestão da informação, sistemas de informação. Esses termos tornam-se um tanto quanto abstratos na medida em que o termo *informação* é usado aleatoriamente sem uma prévia definição do âmbito em que está sendo utilizado, pois profissionais de diferentes áreas de atuação tendem a utilizá-lo dentro de contextos distintos.

Dantas chama a atenção para essa questão e, retomando vários autores, recorre à teoria científica da informação e da comunicação para propor uma definição:

Informação, nessa teoria, é um *processo de seleção efetuado por algum agente*, entre eventos passíveis de ocorrer em um dado ambiente. Na origem da informação encontra-se, de um lado, *sinais físico-energéticos* emanados de um objeto ou ambiente qualquer, na forma de vibrações sonoras, radiações elétricas ou luminosas, moléculas odoríferas etc; e, de outro lado, um agente (ou sujeito) capaz de extrair algum *sentido*, ou *orientação*, ou *significado* desses sinais. Por isto, para que ocorra informação haverá sempre necessidade de *interação* (ou comunicação) entre um sujeito e um objeto, ou sujeito a sujeito. Aqui não importa a forma da informação: sensorial, para o geral do reino animal ou botânico; cultural, no gênero humano. Qualquer que seja a sua forma (e, no meio humano, a informação adquire altíssimo grau de diversidade e complexidade), ela sempre resulta de interação e somente se dá na interação.⁵

Chama-nos a atenção o fato de que o autor atrela o conceito de informação à existência de interação/comunicação, condição necessária à sua ocorrência.

⁵ Dantas, Marcos. Informação e trabalho no capitalismo contemporâneo. *Lua Nova*, São Paulo, n. 60, 2003. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-64452003000300002&lng=pt&nrm=isso>. Acesso em: 12 jan. 2007.

Portanto, a informação se situa, se pudermos usar, para efeitos didáticos, alguma metáfora espacial, em uma espécie de sítio intermediário entre a origem dos fenômenos sinalizadores e os agentes que os captam e os processam. Não será nem atributo do objeto, nem do agente, mas será sempre uma *relação* entre ambos. *Sinais sinalizadores não passam de fenômenos físico-energéticos se não existir, no ambiente, algum agente capaz de percebê-los e deles extrair algum sentido ou significado. Na outra ponta, qualquer agente não poderá agir orientadamente, se não estiver apto para perceber e compreender os sinais que emanam do ambiente.*⁶ [grifo nosso]

A interação, que destacamos acima, resulta numa ação orientada pela informação recebida. Aí está o valor da informação para Dantas, na ação que ela subsidia no agente receptor, de onde vem o interesse pelo seu controle, seja no mundo do trabalho, seja no âmbito mais amplo da sociedade em geral⁷.

Visto que discutir os meandros do conceito de informação não é nosso foco neste trabalho, adotaremos a proposta de Dantas que nos permite entender porque sobre ela se exerce o gerenciamento.

O **gerenciamento**, por sua vez, é um conceito administrativo atrelado a planejamento e, portanto, de característica técnica. Nesse sentido, são esclarecedoras as palavras de Diaz Bordenave e Carvalho que afirmam que, independente do campo ao qual se pretende aplicá-lo, existem quatro elementos necessários e suficientes para a compreensão do conceito de *planejamento*: processo, eficiência, prazos, metas.

Entende-se, nessa perspectiva, o planejamento como o processo sistematizado através do qual pode-se dar eficiência a uma atividade

⁶ Ibidem.

⁷ O autor trata dessa questão mais pormenorizadamente na obra Dantas, Marcos. **A lógica do capital-informação: a fragmentação dos monopólios e a monopolização dos fragmentos num mundo de comunicações globais**. 2.ed. Rio de Janeiro: Contraponto, 2002. 262 p.

para num prazo maior ou menor alcançar o conjunto de metas estabelecidas.

O planejamento é um processo, um conjunto de fases (subprocessos) pelas quais se realiza uma operação. Sendo um conjunto de fases, um processo, a sua realização não é aleatória. O processo é sistematizado, obedece a relações precisas de interdependência que o caracterizam como um sistema, como um conjunto de partes (fases, processos), coordenadas entre si, de maneira a formarem um todo um conjunto coerente e harmônico visando alcançar um objetivo final (produto, resultado) determinado.⁸

A sistematização de processos presente nas atividades planejadas deve ser ressaltada, pois veremos como o exercício da censura é planejado para ser um conjunto de procedimentos que vai atingir o trânsito de idéias/informações.

A definição de processos de trabalho, de canais de comunicação, dos direitos e limitações de acesso, e das formas de uso das tecnologias são atividades envolvidas no GI. Quando falamos em **gerenciamento de informações**, estamos tratando com uma atividade grandemente planejada e com objetivos definidos pelas instâncias hegemônicas da sociedade e, para usar a linguagem administrativa, pela alta hierarquia das organizações. Essa atividade envolve processos e ferramentas de trabalho para atuar sobre os fluxos de informações essenciais para a produção e reprodução do trabalho, agindo, dessa maneira, sobre o capital simbólico das organizações e da sociedade em geral. Enquanto prática e processo, ele está associado à definição de políticas de trabalho (e, portanto, a escolhas políticas) para alcançar objetivos determinados⁹.

O GI se tornou tão visível na sociedade contemporânea devido às possibilidades de definição de acessos e impedimentos (assim como de burlá-los) colocadas pelas TICs.

⁸ DIAZ BORDENAVE, Juan; CARVALHO, Horácio Martins de. **Comunicação e planejamento**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1980, p. 88-89.

⁹ Ver SOARES, Ismar de Oliveira; COSTA, Maria Cristina C. Planejando os projetos de comunicação. In: BACCEGA, Maria Aparecida (Org.). **Gestão de processos comunicacionais**. São Paulo: Atlas, 2002. p. 157-179.

Um olhar para o passado, entretanto, permite-nos verificar que sua existência é mais antiga do que pode parecer à primeira vista e independe dos recursos tecnológicos utilizados. De fato, as origens do GI podem ser encontradas em tempos muito anteriores ao surgimento da Informática. Se pensarmos na sociedade em geral, fora do âmbito das organizações, veremos que nas diferentes esferas da atuação humanas existem fluxos de informações sujeitos a distintos tipos de intervenção: do Estado, do poder econômico, de grupos sociais, por exemplo. Dois autores nos ajudam a melhor entender a prática do GI pelo Estado: Anthony Giddens e Max Weber.

2. Gerenciamento de informações e exercício do poder

Giddens vê no acúmulo de informações – a coleta e o armazenamento de registros, como estatísticas e documentação – uma maneira de controlar as populações, ação intimamente relacionada à produção material, e que marca o surgimento do Estado moderno.

O materialismo histórico articula a emergência tanto do Estado tradicional quanto do moderno ao desenvolvimento da produção material (ou o que eu chamo de “recursos materiais”). Mas igualmente significativo, e muito freqüentemente o meio principal pelo qual tal riqueza material é produzida, é a coleta e o armazenamento de informação, usados para coordenar as populações-alvo. O armazenamento de informações é fundamental para o papel dos “recursos políticos” na estruturação do sistema social, alcançando níveis mais amplos de espaço e de tempo do que nas culturas tribais. A vigilância – controle de informação e a supervisão das atividades de alguns grupos por outros – é, por sua vez, a chave para a expansão de tais recursos.¹⁰

¹⁰ GIDDENS, Anthony. **O Estado-nação e a violência**: segundo volume de uma crítica contemporânea ao materialismo histórico. São Paulo: EDUSP, 2001, p. 28.

Sendo assim, o armazenamento de informações (e, portanto, a formação de arquivos) é uma atividade importante para a ampliação dos recursos políticos do Estado. Os órgãos de armazenamento e controle da informação têm uma função de geração e reprodução de estruturas de poder sob a máscara dos fins administrativos.

O acúmulo de informações por si só, entretanto, é uma tarefa vazia, pois não implica na possibilidade de recuperar a informação desejada, por isso, é preciso criar “marcas”, formas de acesso, para que haja efetiva comunicação dessas informações¹¹. Assim, da mesma forma que o poder se preocupa com a coleta de informações específicas, ele também se preocupa com que o armazenamento não seja realizado de maneira aleatória, mas de forma controlada que permita sua recuperação quando necessário.

Além do valor da informação para o controle dos recursos e ampliação do poder do Estado, Giddens ainda destaca a importância da existência de um corpo administrativo (não diretamente relacionado à produção material) – formado por funcionários e supervisores – para as atividades de coleta, organização e recuperação. Dessa maneira, aqueles a quem ele chama de “funcionários administrativos” e “supervisores” realizam o gerenciamento de informações em nome Estado. A informação é um bem (recurso) e sua posse, a base do poder do Estado¹².

Esses conceitos não estão de todo distantes de Max Weber que explica a formação do quadro administrativo da seguinte maneira:

Nem toda dominação se serve de meios econômicos. E ainda *muito* menos tem fins econômicos. Mas toda dominação de uma pluralidade de pessoas requer normalmente (não invariavelmente) um *quadro* de pessoas (quadro administrativo, veja cap. I, § 12), isto é, a probabilidade (normalmente) confiável de que haja uma *ação* dirigida *especialmente* à

¹¹ Ibidem, p. 39-40.

¹² Ibidem, p. 39-41.

execução de disposições gerais e ordens concretas, por parte de pessoas identificáveis com cuja obediência se pode contar.¹³

Em outras palavras, para que a dominação seja exercida sobre a grande massa, para que o poder veja suas determinações cumpridas, é necessário um corpo de funcionários a mando do Estado, pois apenas uma pessoa não dá conta da aplicação de todas as determinações colocadas por ele. Assim, o poder se exerce através da burocracia, pois ela é que de fato faz o trabalho que o legitima.

Weber também reconhece o valor da informação contida em documentação para o exercício do poder:

[Administração burocrática é a] dominação em virtude de *conhecimento*; este é seu caráter fundamental especificamente racional. Além da posição de formidável poder devida ao conhecimento *profissional*, a burocracia (ou o senhor que dela se serve) tem a tendência de fortalecê-la ainda mais pelo saber prático de *serviço*: o conhecimento de fatos, adquirido na execução das tarefas ou obtido via “documentação”. O conceito (não só, mas especificamente) burocrático do “segredo oficial” – comparável, em sua relação ao conhecimento profissional, aos segredos das empresas comerciais no que concerne aos técnicos – provém dessa pretensão de poder.¹⁴

Mesmo nos casos em que a discussão oral é, na prática, a regra ou até consta no regulamento: pelo menos as considerações preliminares e requisitos, bem como as decisões, disposições e ordenações finais, de todas as espécies, estão fixadas por escrito. A documentação e o exercício contínuo de atividades pelos *funcionários* constituem, em conjunto, o *escritório*, como *ponto essencial* de toda a moderna ação da associação.¹⁵

¹³ WEBER, Max. ***Economia e sociedade: fundamentos da sociologia compreensiva***. São Paulo: Editora UnB: Imprensa Oficial, 2004. v. 1, p. 139.

¹⁴ *Ibidem*, p. 147.

¹⁵ *Ibidem*, p. 142-143.

Giddens e Weber, portanto, destacam a importância da informação para o exercício do poder do Estado e reconhecem a necessidade da existência de funcionários administrativos para que ele possa ser exercido. Entretanto, enquanto o primeiro associa o valor da informação à vigilância sobre as populações, Weber o atrela ao fortalecimento da burocracia e do senhor que dela se serve na medida em que a documentação (e as informações nela contidas) oferecem diretrizes – regras e padrões de procedimentos – a serem seguidas pelo corpo de funcionários. Já Dantas, citado anteriormente, vai pela vertente do direcionamento de ações. Essas interpretações não são excludentes, sendo até complementares.

Giddens também fala da importância do controle documental para a consolidação da unidade administrativa do Estado-nação:

Diversos fatores relativos à extensão da comunicação estão profundamente envolvidos com a consolidação da unidade administrativa do Estado-nação. Eles incluem: a mecanização do transporte; a separação entre comunicação e transporte pela invenção da mídia eletrônica; e a expansão das atividades “documentais” do Estado, envolvendo uma reviravolta na coleção e confrontação de informações dirigidas a propósitos administrativos. Entretanto, o segundo e o terceiro desses fatores foram cada vez mais incorporados no século XX como um modo eletrônico de armazenamento de informação, tornando-se sempre mais sofisticados. [...]

Há um sentido fundamental, como já afirmei, no qual *todos* os Estados foram “sociedades de informação”, que a geração de poder de Estado supõe um sistema de reprodução reflexivamente monitorado, envolvendo a reunião regularizada, armazenamento, e controle da informação voltados para fins administrativos. Porém, no Estado-nação, com seu peculiar alto grau de unidade administrativa, isso ocorre em um nível muito mais elevado.¹⁶

¹⁶ GIDDENS, op. cit., p. 199.

Enquanto Weber chama atenção para a importância do saber burocrático para o exercício da dominação, Giddens propõe a idéia de que a informação colhida da população é essencial para que se faça o controle sobre ela.

Embora trabalhando com enfoques distintos, os dois deixam claro que, dentro da esfera pública, existe gerenciamento dos diferentes fluxos de informação: para a realização da ação burocrática e para a coleta e controle de informações da população.

Vemos que a informação tem um valor que faz com que o Estado crie uma estrutura para gerenciá-la, dessa forma, os órgãos gerenciadores atuam como agências de informação. Enquanto órgãos do Estado, as agências de informação têm uma estrutura burocrática que, ao longo da realização do trabalho, produz uma série infindável de registros que são guardados em arquivos para que eles possam ser facilmente acessados pelo Estado (mais especificamente pelos que agiam em seu nome) quando necessário.

Todas as questões levantadas por Dantas, Giddens e Weber nos interessam porque os procedimentos de GI da censura prévia serão identificados no *corpus* de nossa pesquisa e analisados em seus processos de tramitação. Ressaltamos que o GI diz exercer-se em nome do bem estar comum, mas propomos que ele de fato se faz para o exercício do poder.

O GI não é freqüentemente visto como uma atividade de comunicação porque costuma ser escamoteado sob discursos administrativos e éticos de compromisso com a instituição (regras e procedimentos, relatórios, qualidade, transparência) e com os colegas de trabalho (a importância de cooperar com a organização), quando exercido nas organizações, ou com a sociedade (interferência em nome do bem comum), quando exercido pelo Estado, como no caso da censura. Apesar disso, envolve questões muito atuais da comunicação: a comunicação como processo e o questionamento (ou desmitificação) do uso dado às atividades de comunicação, pois percebe-se que nos

fluxos de informações estão embutidas relações de poder – por isso, sempre que falamos de acesso, falamos também de interdição. Vemos, portanto, que na comunicação existem outros elementos além do emissor, canais de comunicação e receptor.

O GI associa comunicação e gerenciamento evidenciando que, nas organizações e na sociedade em geral, ao lado da tecnologia, das pessoas e do próprio capital financeiro, o capital simbólico, aparentemente menos concreto que os recursos materiais, também tem valor.

Ao analisarmos a censura teatral como um tipo gerenciamento de informações, poderemos verificar quais fatores estão envolvidos em seu exercício.

CAPÍTULO I

CENSURA E CENSURA PRÉVIA AO TEATRO

Como o objeto de estudo desta dissertação é a censura praticada pelo Estado sobre o teatro, temos que nos estender sobre a conceituação dessa prática que impede a livre expressão de idéias, antes de abordar a forma como era exercida no Brasil.

Para isso, partimos de algumas afirmações que associam a força da palavra, a circulação de idéias e a censura:

Ao estudarmos a história da censura, em qualquer tempo da história e de qualquer país, percebemos que tanto os homens do poder quanto os revolucionários sempre tiveram consciência da força da palavra. É por meio do discurso oral ou escrito que as idéias circulam, seduzindo, reelaborando valores e gerando novas atitudes.¹⁷

Conforme observamos no trecho apresentado acima, a censura costuma estar associada, num sentido perverso, ao trânsito de palavras/idéias/informações. É por conhecer a força da palavra que os homens do poder procuram interferir na circulação de idéias.

Nesse sentido, introduzimos algumas colocações de Novinsky extraídas de uma palestra em que falava da censura em regimes totalitários:

Sempre, em todos os tempos, os homens que detêm a direção de um Estado se valem da força para fazer cair os que contestam a sua legitimidade. Pensar diferente foi considerado crime no Antigo Regime, na época moderna, como o foi em vários períodos de nosso século. O controle do pensamento vigorou no mundo antigo, grego, romano, na

¹⁷ CARNEIRO, Maria Luiza Tucci. O mito da conspiração judaica e as utopias de uma comunidade. In: _____ (Org). **Minorias silenciadas: história da censura no Brasil**. São Paulo: EDUSP, 2002, p. 264.

Idade Média, Moderna, mas foi no século XX que alcançou seu maior rigor. [...] ¹⁸

Neste trecho, a censura vem associada à repressão à contestação e ao pensar diferente, e ao controle sobre o pensamento.

De fato, a censura sempre esteve ligada àquilo que Michel Foucault chama de *interdição* da palavra:

Suponho que em toda sociedade a produção do discurso é ao mesmo tempo controlada, selecionada, organizada e redistribuída por certo número de procedimentos que têm por função conjurar seus poderes e perigos, dominar seu acontecimento aleatório, esquivar sua pesada e temível materialidade.

Em uma sociedade como a nossa, conhecemos, é certo, procedimentos de exclusão. O mais evidente, o mais familiar também, é a interdição. Sabe-se bem que não se tem o direito de dizer tudo, que não se pode falar de tudo em qualquer circunstância, que qualquer um enfim, não pode falar de qualquer coisa. ¹⁹

A interdição perpassa todos os discursos que permeiam a sociedade cotidianamente. Mas, temos que fazer uma diferenciação ao discutirmos a censura. Neste caso, há uma retirada, uma exclusão intencional de uma mensagem específica de dentro de um determinado fluxo de informações, teoricamente aquele que levaria a mensagem do emissor ao receptor.

¹⁸ Novinsky, Anita. Os regimes totalitários e a censura. In: CARNEIRO, Maria Luiza Tucci (Org). **Minorias silenciadas: história da censura no Brasil**. São Paulo: EDUSP, 2002, p. 26.

A mesma autora também nos lembra que a prática da censura não é realizada só em regimes totalitários ou pelo Estado, pois termina sua palestra lembrando do caso do filme e dos cartazes do filme norte americano *O Povo contra Larry Flynt*, de 1995.

¹⁹ FOUCAULT, Michel. **A ordem do discurso: aula inaugural no Collège de France, pronunciada em 2 de dezembro de 1970**. 13. ed. São Paulo: Loyola, 2006, p. 8-9.

A interferência no trânsito de palavras/idéias/informações com vistas à repressão à contestação e ao pensar diferente, e a obter controle sobre o pensamento é a própria censura.

Dessa forma, a censura está associada ao exercício do poder, pois é praticada por aqueles que podem interditar o fluxo de informações, independentemente da intenção com que o fazem. Nesse sentido, trata-se de uma tática dentro das estratégias de manutenção do poder. Essa tática se traduz concretamente em ações, podendo ser exercida sobre as diversas manifestações humanas e em diferentes instâncias – como no plano das relações pessoais privadas, do indivíduo inserido nas organizações, do indivíduo submetido ao Estado. Assim, impedir alguém expressar uma idéia, proibir a publicação ou circulação de um livro, cortar trechos de uma peça teatral, por exemplo, são atos e ações de censura.

Quando praticada pelo Estado, podemos dizer que a censura é exercida para impedir o nascimento de dissidências e manter hegemonias. Ou seja, o poder trabalha para sua própria manutenção.

Ao pensarmos o elemento Estado como protagonista da censura, é interessante recorrermos mais uma vez a Foucault. Ele nos ajuda a entender que a censura exercida pelo Estado é uma interdição que visa criar mentes dóceis ao impedir ou dificultar o surgimento da crítica, de acordo com o que ele denomina lógica da censura:

[...]Do que é interdito não se deve falar até ser anulado no real; o que é inexistente não tem direitos a manifestação nenhuma, mesmo na ordem da palavra que enuncia sua inexistência; e o que deve ser calado encontra-se banido do real como o interdito por excelência.²⁰

²⁰ FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade I: a vontade de saber*. 16. ed. Rio de Janeiro: Graal, 2005, p. 82.

Falamos aqui daquela crítica de que Foucault trata positivamente em *O que é a crítica?*²¹: *a arte de não ser de tal forma governado*, uma busca de brechas, formas de escapar ao governo, uma inservidão voluntária. Não é de se estranhar, portanto, que a censura recaia sobre idéias que não estejam de acordo com a ideologia professada pelo Estado.

Vemos que a censura e o gerenciamento de informações, de que tratamos na Introdução, atuam dentro de uma mesma plataforma, que é a interferência planejada nos fluxos de informações. Atuando sobre esse fluxo, a censura busca impedir a disseminação de divergências. Esse é o motivo pelo qual entendemos que a censura é um tipo de GI voltado para a interdição: o GI busca controlar a informação direcionando sua circulação e o acesso a ela; a censura restringe acessos ao impedir o trânsito de informações indesejadas. Nos dois casos, vemos atos de controle sobre a informação.

A informação pode subsidiar ações, conforme apontado por Dantas²², daí o interesse em interferir no acesso ao pensamento divergente.

A censura pode ser melhor entendida por suas tipificações, que variam conforme aquele que a exerce e a maneira como é praticada. Carneiro, em um livro cujo tema é livros proibidos, propõe uma classificação que consideramos aplicável a qualquer forma de expressão:

Assim, podemos nos referir à prática da censura em vários níveis: *censura exógena* articulada pelo Estado, *autocensura*, *censura preventiva* e *censura punitiva*, sendo que uma não é excludente da outra. Ao contrário, elas se completam interagindo entre si.²³

²¹ FOUCAULT, Michel. O que é a crítica? Disponível em: <<http://www.unb.br/fe/tef/filoesco/foucault/>> (UNB. Espaço Michel Foucault: textos de Foucault em português). Acesso em: 25 abr. 2005.

²² Dantas, Marcos. Informação e trabalho no capitalismo contemporâneo. *Lua Nova*, São Paulo, n. 60, 2003. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-64452003000300002&lng=pt&nrm=isso>. Acesso em: 12 jan. 2007.

²³ CARNEIRO, Maria Luiza Tucci. *Livros proibidos, idéias malditas: o DEOPS e as minorias silenciadas*. 2. ed. São Paulo: FAPESP, Ateliê Editorial, 2002, p. 30.

No caso do teatro, que é nosso foco nesta dissertação, dois tipos de censura merecem destaque:

- Censura econômica: toma forma quando um determinado espetáculo não encontra uma fonte financiadora, deixando de ser apresentado. Tende a recair sobre formas de expressão que não se coadunam com padrões vigentes ou são, aos olhos do financiador, questionadoras.

Primeiro, essas leis do Estado que passam a obrigação de financiar para o particular. Lei Rouanet, Lei Mendonça, fazem com que as empresas escolham o que elas vão financiar. Então, quem decide sobre o repertório do teatro são as empresas comerciais e industriais, que patrocinam. Elas têm dispensa de imposto de renda, desde que elas financiem algum espetáculo teatral, desde que o projeto seja aprovado. Elas escolhem. Então isso é uma forma de censura. Se você tem uma peça assim meio revolucionária, não consegue patrocínio. E, às vezes, consegue do Estado. Mas como o Estado tem pouco dinheiro, porque ele está passando tudo, terceirizando a sua obrigação de apoiar o desenvolvimento das artes como elemento cultural do povo, ele terceiriza isso, passa para as indústrias, para o comércio. Temos uma censura. A pior censura que nós temos hoje é a censura econômica. (Clóvis Garcia, crítico, autor e professor de artes cênicas da ECA)²⁴

Não tem censura direta de texto nem de espetáculo, mas tem a censura econômica. Ela é tão má ou pior do que a da época, porque coloca na mão do diretor de *merchandising*, de publicidade de uma multinacional, o poder de escolher o que deve ser montado em teatro ou não. E geralmente esses caras só têm uma coisa na cabeça, que é o cifrão do lucro. Então vão montar peças que tiverem nomes globais, pois vão atrair público. Ou não vão montar uma peça que seja esteticamente muito bem feita e que eticamente tenha condimentos que não batam

²⁴ GARCIA, Clóvis. Depoimento. In: COSTA, Cristina (Coord.). **A censura em cena: livro de entrevistas**. Não publicado.

com a ambição de lucro deles. Esse é o grande erro das leis de incentivo. (César Viera, autor)²⁵

Embora esse tipo de censura seja lembrado como característico dos últimos anos, Khéde aponta para a existência de algo muito parecido ainda nos primeiros anos do Império. Ela lembra que a retomada do caráter secular do teatro, no século XVIII, foi marcada por forte aspecto protecionista do governo, o que se manifestava pela construção de casas teatrais, subvenções e por interferências possibilitadas pelo prestígio da Autoridade. Essa relação entre teatro e governo, por si só, indica a existência de uma censura subliminar, pois claro é que a proteção não seria dada a manifestações críticas ao poder instituído²⁶.

O mecenato, na verdade, sempre implicou em alguma forma de censura que, nesse caso, é exercida informalmente.

- Censura prévia praticada pelo Estado: avaliação de conteúdo anterior à estréia a que os espetáculos que deveriam ser apresentados no Brasil foram submetidos por várias décadas. Além de prévia, era um tipo de censura exógena, preventiva e punitiva: não era autocensura, interditava o acesso a informações dissidentes e indesejadas, e (como veremos nos próximos capítulos) punia, através dos processos de censura, artistas e produtores culturais que não reproduziam e questionavam as idéias professadas pelo Estado. Essa avaliação negativa, que buscava a existência de impropriedades, daquilo que não poderia ser dito, poderia resultar em aprovação, liberação parcial (cortes de palavras ou trechos, restrições à encenação, classificação por faixas etárias) ou no veto total à apresentação.

²⁵ VIEIRA, César. Depoimento. In: COSTA, Cristina (Coord.). **A censura em cena: livro de entrevistas**. Não publicado.

²⁶ KHÉDE, Sonia Salomão. **Censores de pincenê e gravata: dois momentos da censura teatral no Brasil**. Rio de Janeiro: Codecri, 1981, p. 54-55.

Quando nos referirmos à censura prévia neste trabalho é sobre isso que estaremos falando²⁷. Khéde chama esse tipo de censura oficial de “controle ideológico da arte” e o corte censório, de “violência simbólica”²⁸.

A rigor, a censura econômica e a autocensura consistem em censura prévia – são anteriores à apresentação de um espetáculo –, mas não são necessariamente praticadas pelo Estado.

No projeto temático *A Cena Paulista*, em que um grupo de pesquisadores (entre os quais se inclui a autora desta dissertação) desenvolve estudos em torno da documentação do Arquivo Miroel Silveira²⁹, diferenciamos:

- a censura monárquica: legitimada pelo próprio imperador, impedindo a disseminação de idéias que o critiquem ou ponham em risco o seu poder;
- a censura republicana: burocratizada, impessoal e exercida por representantes da sociedade civil e em nome dela. Esse é o tipo de censura que encontramos nos prontuários do Arquivo Miroel Silveira;
- a censura ditatorial: constituída por atos institucionais, como na Ditadura Militar.

Tendo tratado da censura como uma tática voltada para a manutenção do poder pela qual faz-se uma intervenção no fluxo de informações, vamos, agora, abordá-la como aparelho burocrático do Estado. Veremos como a censura pode se articular e organizar na estrutura do governo. Isso será importante, mais tarde, na análise dos documentos, no sentido de entendermos como o GI é praticado pelo Estado.

²⁷ Não se pode esquecer, entretanto, que outras formas de expressão também conheceram a censura prévia. A imprensa, por exemplo, sofreu censura prévia em mais de um momento da história do Brasil, porém os procedimentos eram distintos. Um deles, durante a Ditadura Militar, era o envio de listas de temas proibidos pelo governo às redações.

²⁸ KHÉDE, op. cit., p. 18.

²⁹ Veja a Apresentação, p. 11-12.

1. A Censura como aparelho de Estado

A censura, por estar identificada com a interdição da palavra, é, no mais das vezes, tratada apenas como um dispositivo disciplinar e tende a ser associada à obra *Vigiar e Punir*³⁰, em que Foucault trata das disciplinas ou regras disciplinares – estratégias de sujeição que individualizam a fim de produzir “corpos dóceis” (submissão, aceitação). Talvez essa associação venha também pela proximidade dos conceitos: censura, vigiar, punir, repressão.

Olhando para a censura prévia de espetáculos, vemos que ela era um dispositivo disciplinar, mas era também um instrumento de governabilidade (capacidade de gerir os mecanismos de poder), que coloca no “centro de sua preocupações, a noção de população e os mecanismos suscetíveis de assegurar a sua regulação”³¹.

Podemos dizer, a partir daí, que ela era um instrumento de governabilidade de um Estado centralizado que, para exercer seu poder sobre a população, propunha-se a interferir na produção cultural por meio de um organismo do qual o censor fazia parte e que punha em prática uma ação planejada que visava o controle.

Para exercer a censura, o Estado precisa de funcionários, regras para orientá-los e uma estrutura para suportar o seu trabalho – ou seja, de um aparelho burocrático. São aqueles “funcionários administrativos” e “supervisores” que realizam o gerenciamento de informações em nome Estado de que nos fala Giddens ou a burocracia que exerce o poder em nome do Estado, de que nos fala Weber.

Nesse sentido, chegamos a mais um entendimento, não excludente daquilo que já apresentamos, sobre o que é censura: aparelho burocrático que realiza a ação censória, o serviço de censura.

³⁰ FOUCAULT, Michel. *Vigiar e punir: nascimento da prisão*. Petrópolis: Vozes, 2004.

³¹ FOUCAULT, Michel. 1977-1978: segurança, território e população. In: _____. *Resumo dos cursos do Collège de France (1970-1982)*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997, p. 81.

O serviço de censura se encaixa naquilo que Althusser chamou de Aparelhos Repressores de Estado (ARE): instituições que, agindo pela repressão (ou violência, como ele coloca), buscam “garantir pela força (física ou não) as condições políticas da reprodução das relações de produção, que são em última instância relações de exploração”³². São definidas como ARE instituições e órgãos como o próprio governo, a administração, o exército, a polícia, os tribunais e as prisões.

O próprio Althusser, entretanto, vê o exercício da ação censória de duas maneiras: enquanto repressão assegurada pelo Aparelho de Estado, a censura é exercida por um ARE; enquanto exercício de um aparelho cultural (afinal, ela pode ser praticada nos vários âmbitos da vida privada: na escola, na Igreja, na família, etc.), ela é praticada por um Aparelho Ideológico de Estado (AIE).

Em nosso trabalho, entendemos os serviços de censura como ARE. Especialmente quando formos tratar dos trâmites da censura no próximo capítulo, em que contaremos como se formou o Arquivo Miroel Silveira.

2. A censura ao teatro no Brasil

Presença constante na história da cultura portuguesa, verdadeira instituição que atravessou os séculos³³, a censura foi exercida no Brasil desde os tempos coloniais. Houve, desde essa época, uma preocupação com o controle sobre a circulação de idéias, fosse pela palavra impressa ou pela veiculada nos espetáculos públicos. Esse controle tinha origem nas práticas da metrópole portuguesa de defesa da fé e da autoridade, com ênfase na impressão e na circulação de livros. Além de Portugal, essa prática também existiu em outros países da Europa, sendo exercida com maior ênfase na Espanha e na França.

³² ALTHUSSER, Louis. *Aparelhos ideológicos de Estado: nota sobre os aparelhos ideológicos de Estado*. 9. ed. Rio de Janeiro: Graal, 2003, p. 74.

³³ SANTOS, Graça. *O espetáculo desvirtuado: o teatro português sob o reinado de Salazar (1933-1968)*. Lisboa: Caminho, 2004, p. 31-35.

Visto que a colônia deveria adotar os regulamentos vigentes na metrópole, proibiu-se aqui a entrada de livros de conteúdo suspeito ou presentes no *Index* de livros proibidos. Além disso, a primeira prensa na colônia só foi permitida após a chegada da família real portuguesa, em 1808. E não se pense que a partir daí havia liberdade para a impressão de livros no país, havia censura prévia para isso.

Martins³⁴ nos fala que a censura colonial era presidida pela Metrópole, mas, visto que se tratava de um tempo em que o Estado laico quase não existia, era exercida sobretudo pela Igreja Católica, incidindo também sobre práticas, usos e costumes que contrariassem aqueles prescritos pela Metrópole. A censura de livros ganhava destaque pela sua materialidade e visibilidade, que os fazia alvo preferencial da repressão. O teatro, por não ser laico, não sofria a ação da censura.

O hábito das representações foi, de fato, trazido ao Brasil pelos primeiros colonizadores portugueses. Entretanto, como essas encenações não estavam adequadas aos preceitos religiosos, os jesuítas produziram seus autos, que tinham fins doutrinários³⁵. O teatro secular só foi retomado com força na segunda metade do século XVIII, quando a censura da Igreja ainda se fazia presente.

De acordo com Khéde, a primeira notícia que se tem sobre uma censura institucionalizada às diversões públicas (categoria na qual estava incluído o teatro) no país é ligada à criação da Intendência Geral de Polícia por um alvará datado 10 de maio de 1808³⁶. Tal alvará define que esse órgão teria as mesmas atribuições que seu equivalente português, uma das quais era a vigilância sobre aquelas atividades conhecidas genericamente como diversões públicas, que, nos anos de 1800, eram os espetáculos realizados em espaços públicos – ruas, praças, arraiais, casas de diversões públicas (dentre elas estavam os teatros).

³⁴ MARTINS, Ana Luiza. Sob o signo da censura. In: In: CARNEIRO, Maria Luiza Tucci. (Org). **Minorias silenciadas: história da censura no Brasil**. São Paulo: EDUSP, 2002. p. 155-179. p. 158.

³⁵ MAGALDI, Sábato. **Panorama do teatro brasileiro**. São Paulo: Global, 1997, p. 16.

³⁶ Khéde, op. cit., p. 55.

Inicia-se aí a prática de uma censura oficial, legalizada, às diversões públicas que, ao contrário do que ocorreu com os livros e a imprensa, não será abandonada em nenhum momento da história do país até 1988³⁷.

A submissão do teatro e das diversões públicas à autoridade policial, marcará, com poucas exceções, quase todo o tempo de existência da censura prévia no país³⁸. As exceções corresponderão aos anos em que ela esteve sob a autoridade do Conservatório Dramático (1845-1864, 1871-1897), sob o Departamento de Imprensa e Propaganda/DIP (1939-1945) e brevemente sob o Departamento Nacional de Informações (1945).

Ao discutir as funções da polícia, alguns autores, que citamos logo abaixo, ajudam a dissipar a estranheza que pode causar a constante submissão da censura de diversões públicas à autoridade policial.

Para Foucault, a polícia é um tipo de tecnologia das forças estatais. Tendo surgido num período em que foi necessária a instalação de mecanismos de contenção das populações (o século XVIII, quando surgiram as grandes concentrações urbanas na Europa), a polícia é não só agente de disciplinamento, mas o grande dispositivo disciplinar do Estado³⁹.

Já Pedrosa, num estudo sobre a ideologia policial, faz o seguinte comentário:

As instituições policiais estiveram prioritariamente voltadas para a manutenção do ordenamento social. Por extensão, tinham como função o controle do indivíduo inserido no espaço público. Além de combater a criminalidade ou controlar distúrbios que viessem a interferir na boa

³⁷ FICO, Carlos. "Prezada Censura": cartas ao regime militar. *Topoi*, Rio de Janeiro, n. 5, set. 2002, p. 254. p. 251-286.

³⁸ Uma censura subliminar, não oficial, por parte da Igreja continuou existindo por muito tempo, fosse pelas palavras proferidas nos púlpitos, pela influência junto ao governo ou mesmo porque sempre esteve entre as diretrizes de censura a defesa da moral e da autoridade leiga e eclesiástica.

³⁹ FOUCAULT, op. cit., 1997, p. 81-86.

ordem da sociedade, a polícia deve também ser pensada enquanto mantenedora da estabilidade, defesa e garantia da política nacional.⁴⁰

Assim, a forma como se realizou inicialmente o controle sobre as diversões públicas está relacionada ao fato delas serem apresentadas em espaço público. A polícia tinha como função não só a contenção de corpos, mas também das idéias que circulariam no espaço público.

Também durante todo o tempo de existência da censura prévia, o teatro foi classificado como uma diversão e não como arte e/ou cultura. Intencionalmente ou não, o Estado o desqualificava frente à sociedade, não lhe reconhecendo o valor

A censura ao teatro, entretanto, não poderia se constituir num mero exercício de vigilância policial. O teatro não é somente divertimento (como uma corrida de cavalos, também diversão pública), mas uma forma de expressão que leva o discurso do artista ao público. Por isso, a ação de controle e disciplinamento sobre o teatro visa também a informação que será levada ao público de modo a evitar que cheguem a ele divergências em relação à ideologia que é professada pelo Estado.

Conforme já dito, a censura aos impressos, por sua característica material, pôde recair, por exemplo, sobre a entrada de livros no país ou sobre a produção de jornais, com a interferência nas redações.

O teatro, por outro lado, sendo constituído por texto e representação, chama para si procedimentos específicos de censura definidos pelas regulamentações censórias⁴¹ ao longo dos anos. Esses procedimentos estavam assim definidos quando começou a ser construído o arquivo com o qual vamos trabalhar (final dos anos de 1920):

⁴⁰ PEDROSO, Regina Célia. *Estado autoritário e ideologia policial*. São Paulo: Humanitas: FAPESP, 2005, p. 56.

⁴¹ Regulamento das Casas de Diversões e Espetáculos Públicos, de 1920; Regulamento Policial paulista, de 1928; o Regulamento do Serviço de Censura de Diversões Públicas do Departamento Federal de Segurança Pública, 1946.

- a avaliação de texto no serviço de censura, ao qual uma cópia da peça deveria ser enviada;
- o ensaio geral, momento de avaliação da encenação em si (movimentação dos atores, figurinos e cenários);
- fiscalização, quando o censor vai às apresentações para o público verificar se o que foi determinado está sendo respeitado. Ao longo do tempo, determinou-se que haveria de assentos específicos (e bem posicionados) para os censores nos teatros e o envio de ingressos gratuitos ao órgão responsável pela censura em cada Estado. A fiscalização da censura também se exercia sobre as instalações do teatro, o público, o cumprimento de direitos e obrigações trabalhistas, e direitos autorais.

Os dois primeiros procedimentos eram aqueles em que a representação poderia ser inteiramente aprovada; aprovada desde que obedecidos determinados cortes, restrições ou mudanças na encenação; e mesmo vetada. O terceiro procedimento era o de verificação da obediência.

Merece destaque o ensaio geral⁴² que, dentro do ambiente teatral, é definido como:

1. Ensaio completo, com figurinos e cenários definitivos, pouco antes da récita de estréia;
2. Em qualquer espetáculo, último ensaio antes da apresentação.⁴³

⁴² Não é raro, nos processos do Arquivo Miroel Silveira, encontrar referências aos ensaios gerais. No Capítulo III, em que apresentaremos alguns dos processos constituintes do AMS, há alguns exemplos de interferência da censura nas peças teatrais durante esse tipo de ensaio.

⁴³ HOUAISS, Antônio; VILLAR, Mauro de Salles; MELLO FRANCO, Francisco Manoel de. **Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001, p. 1.158.

Esse tipo de ensaio é prática comum dentro do meio teatral, valendo ainda, de acordo com o citado Dicionário, como uma “sessão preparatória à estréia para o público”, último passo em direção à estréia do espetáculo.

Contudo, quando se trata de trâmites da censura, ele servia para que o censor verificasse se as alterações e supressões indicadas na avaliação do texto haviam sido observadas, se as restrições de apresentação poderiam ser flexibilizadas ou reforçadas, e até se um veto poderia ser transformado em aprovação com cortes. Além disso, ele também servia para verificar se algo deveria ser alterado na caracterização, gesticulação e guarda-roupa dos atores, bem como na marcação de cena e cenários. No Anexo I há a cópia de um parecer de censura do Serviço de Censura de Diversões Públicas, cujos prontuários estão no Arquivo Nacional de Brasília, em que houve alteração na classificação etária após o ensaio geral⁴⁴.

Sempre que se lê ou ouve a expressão *ensaio geral* dentro do contexto da censura, pode-se subentender *ensaio geral com a presença do censor para a confirmação ou alteração do resultado da censura de texto e possíveis indicações de mudanças na encenação*.

Nesses momentos, abria-se uma oportunidade de negociação em que o censor podia ser convencido a liberar a apresentação de uma peça. Essa negociação não precisava ser direta, a atuação do autor, diretor ou do próprio elenco podiam influir no resultado final da censura, conforme destacamos abaixo:

⁴⁴ Apresentamos um processo que não pertence ao Arquivo Miroel Silveira para que o leitor veja que alguns procedimentos permanecem independente do órgão que o exerce. No Capítulo III, em que analisamos os processos de censura, há exemplos de flexibilização do veto a partir do ensaio geral.

Eles foram ver o ensaio de *Roda viva* e estava lá o Chico Buarque, aquele menino lindo de olhos verdes, no auge do sucesso. Eles ficaram o tempo todo olhando para o Chico. Liberaram a peça.⁴⁵

Muitos autores, diretores e grupos adotaram uma tática que funcionou razoavelmente bem: no dia do espetáculo a gente não mudava uma palavra do texto, mas dava inflexões e fazia cenas com uma relativa moderação. Então, as cenas que poderiam ser violentas no contexto em que foram escritas eram encenadas brandamente, quase que uma leitura branca da peça. O censor, que não era um homem de teatro, não entendia aquilo, até achava chato, porque o negócio ficava morno, quieto, parado. Então ele deixava passar. Foi uma das táticas que se adotou. Acho que, com isso, alguns espetáculos se salvaram. Mas a gente não pode avaliar o que ficou da cultura brasileira...⁴⁶

Por outro lado, é comum que artistas, ao se pronunciarem sobre o tema da censura, lembrem do constrangimento presente nesse procedimento. Na prática, o ensaio geral era também um momento de coerção, pois era realizado pouco tempo antes da data prevista para a estréia. Era a ocasião em que uma pessoa não relacionada à montagem tinha o poder de impor mudanças, pois ali a apresentação poderia ser aprovada ou não, o que levaria à perda de todo o investimento de tempo e dinheiro realizado para levar a peça teatral ao público. Gianfrancesco Guarnieri nos conta sobre a sensação de constrangimento do artista:

A censura funcionava mais ou menos assim: “eles” liam o texto, faziam cortes e depois tínhamos de encenar a peça, com o teatro vazio, só para os censores. Não permitiam a presença de mais ninguém. Isso, dois ou três dias antes da estréia, ou, no máximo, um mês antes desta. Às vezes, vinham apenas três censores. Era terrível, constrangedor:

⁴⁵ CORREA, José Celso Martinez. Depoimento. In: COSTA, Cristina (Coord.). **A censura em cena: livro de entrevistas**. Não publicado.

⁴⁶ VIEIRA, César. Depoimento. In: COSTA, Cristina (Coord.). **A censura em cena: livro de entrevistas**. Não publicado.

uma peça de mais de dez atores representando ali para uma ou três pessoas.⁴⁷

Todos os procedimentos citados acima faziam parte do gerenciamento de informações praticado através da censura prévia ao teatro, o que dá a dimensão de sua complexidade e amplitude, pois é possível observar que ele buscava fechar todas as possíveis rotas de escape para uma comunicação não autorizada com o público.

Veremos, no próximo capítulo, os trâmites pelos quais se fazia esse gerenciamento de informações. Neles, a burocracia da censura gerou os documentos que constituem o Arquivo Miroel Silveira. Também vamos apresentar esse Arquivo em detalhe.

⁴⁷ GUARNIERI, Gianfrancesco. Prefácio. In: COSTA, Cristina. *Censura em cena: teatro e censura no Brasil – Arquivo Miroel Silveira*. São Paulo: EDUSP: FAPESP: Imprensa Oficial, 2006, p. 20.

CAPÍTULO II

O ARQUIVO MIROEL SILVEIRA

O Arquivo Miroel Silveira (AMS) é formado pelos prontuários da censura prévia ao teatro no Paulo entre 1930 e 1968, contendo registros da intervenção oficial na produção teatral paulista ao longo de 40 anos. O *corpus* de nossa pesquisa é constituído por alguns dos prontuários desse Arquivo, que será apresentado em detalhes neste capítulo.

Antes disso, porém, vamos tratar do Regulamento das Casas de Diversões e Espectáculos Públicos, de 1920; do Regulamento do Serviço de Censura de Diversões Públicas do Departamento Federal de Segurança Pública, de 1946, e do Regulamento Policial paulista, de 1928, que foram determinantes no gerenciamento de informações exercido através da censura e na formação do AMS. Deixaremos de lado leis e decretos que não trataram da censura às diversões públicas de forma tão abrangente.

1. Os Regulamentos de Diversões Públicas

Conforme comentado no capítulo anterior, no Brasil, as diversões públicas passaram por censura oficial desde 1808. Entretanto, foi só a partir de 1920 que elas receberam regulamentação específica com o Regulamento das Casas de Diversões e Espectáculos Públicos⁴⁸, que tinha um capítulo dedicado à censura prévia ao teatro e ao cinema.

A aprovação desse Regulamento e de extensa legislação relacionada à organização das diversões e espetáculos públicos, ao longo da década de 1920, está inserida dentro de um contexto que inclui o ajustamento do Estado ao novo regime

⁴⁸ BRASIL. Decreto n. 14.529 de 09 de dezembro de 1920. Dá novo regulamento às casas de diversões e espectáculos publicos. In: SISTEMA de informações do Congresso Nacional. Brasília: Senado Federal. Subsecretaria de Informações, s.d. Disponível em: <<http://www6.senado.gov.br/legislacao/ListaPublicacoes.action?id=52449>>. Acesso em: 23 nov. 2006.

republicano e ao processo de urbanização da sociedade que marcaram o início do século XX. Costa⁴⁹ fala da postura pública e legalizada adquirida pelos mecanismos de controle e punição, que então deixam de ter o caráter pessoal e personalista que tiveram durante o Império, quando emanavam do imperador e seus auxiliares.

É nesse sentido que a legislação de 1900 procura não apenas cercear os cidadãos, mas estabelecer critérios que regulem a oposição entre a liberdade de expressão e os interesses do poder instituído, poder esse que não é mais prerrogativa de um monarca, mas direito de uma coletividade legalmente representada.⁵⁰

No que tange ao teatro, o Regulamento de 1920 determinava que a representação de qualquer peça dependia de registro e que, para isso, o autor ou empresário teatral deveriam solicitar censura prévia por meio de requerimento escrito que seria acompanhado de duas cópias do texto – uma para ser devolvida com as anotações da censura e outra para ser arquivada. A representação poderia ser autorizada ou não, e a recusa de aprovação poderia ser definitiva ou estar condicionada às supressões/modificações indicadas pela polícia, que não poderia fazer alterações no texto. Além do texto, a censura prévia também compreendia caracterização e guarda-roupa dos artistas, marcação e cenários da peça (o que supõe a realização do ensaio geral para a censura). Negado o registro da peça (ou seja, vetada a apresentação), o requerente poderia entrar com recurso solicitando nova avaliação.

Quanto às diretrizes a serem seguidas durante a avaliação da peça pelo censor, era determinado que a polícia não entraria na apreciação do valor artístico da obra e deveria impedir

⁴⁹ COSTA, Cristina. *Censura em cena: teatro e censura no Brasil – Arquivo Miroel Silveira*. São Paulo: EDUSP: FAPESP: Imprensa Oficial, 2006, p. 80.

⁵⁰ *Ibidem*, p. 80.

§ 5. [...] ofensas à moral e aos bons costumes, às instituições nacionais ou de países estrangeiros, seus representantes ou agentes, alusões deprimentes ou agressivas a determinadas pessoas e a corporação que exerça autoridade pública ou a qualquer de seus agentes ou depositários; ultraje, vilipêndio ou desacato a qualquer confissão religiosa, a ato ou objeto de seu culto e aos seus símbolos; a representação de peças que, por sugestão ou ensinamento, possam induzir alguém [à] prática de crimes ou contenham apologia destes, procurem criar antagonismos violentos entre raças ou diversões [sic] classes da sociedade, ou propaguem idéias subversivas da sociedade atual.⁵¹

Esse Regulamento representa a consolidação da censura prévia no novo regime republicano e muitas das determinações nele presentes poderão ser vistas nas práticas e trâmites de censura das próximas décadas, mesmo porque serão reafirmados pela regulamentação posterior.

Em 24 de janeiro de 1946, o decreto 20.493⁵² estabelecia o Regulamento do Serviço de Censura de Diversões Públicas do Departamento Federal de Segurança Pública, que subordinava a censura à Polícia Federal. O capítulo IV tratava do teatro e diversões públicas, estabelecendo trâmites, procedimentos de censura e orientações quanto aos ensaios gerais de uma maneira mais detalhada que o regulamento anterior. Quanto aos critérios de avaliação, definia:

Art. 41. Será negada a autorização sempre que a representação, exibição ou transmissão radiotelefônica:

a)contiver qualquer ofensa ao decoro público;

⁵¹ Nas transcrições de legislação, fizemos uma atualização de ortografia.

BRASIL. Decreto n. 14.529 de 09 de dezembro de 1920. Dá novo regulamento ás casas de diversões e espectáculos publicos. In: SISTEMA de informações do Congresso Nacional. Brasília: Senado Federal. Subsecretaria de Informações, s.d. Disponível em:

<<http://www6.senado.gov.br/legislacao/ListaPublicacoes.action?id=52449>>. Acesso em: 23 nov. 2006.

⁵² BRASIL. Decreto n. 20.493 de 24 de janeiro de 1946. Aprova o Regulamento do Serviço de Censura de Diversões Públicas do Departamento Federal de Segurança Pública. In: SISTEMA de informações do Congresso Nacional. Brasília: Senado Federal. Subsecretaria de Informações, s.d. Disponível em: <<http://www6.senado.gov.br/legislacao/ListaPublicacoes.action?id=104221>>. Acesso em: 27 nov. 2006.

- b)contiver cenas de ferocidade ou for capaz de sugerir a prática de crimes;
- c)divulgar ou induzir aos maus costumes;
- d)for capaz de provocar incitamento contra o regime vigente, a ordem pública, as autoridades constituídas e seus agentes;
- e)puder prejudicar a cordialidade das relações com outros povos;
- f)for ofensivo às coletividades ou às religiões;
- g)ferir, por qualquer forma, a dignidade ou o interesse nacionais;
- h)induzir ao desprestígio das forças armadas.

Kushnir comenta a amplitude do Regulamento de 1946, que contava com um parágrafo adequado a cada situação com que pudessem se deparar os censores do Serviço de Censura de Diversões Públicas (sediado no Rio de Janeiro), sendo, por isso, citado na maioria dos pareceres de autorização ou veto emitidos por esse órgão nos próximos anos⁵³.

É também um regulamento que, da mesma forma que o Regulamento de 1920, por usar expressões genéricas, dava margem à interpretação e abusos. O que são “maus costumes” – o que eram os “bons costumes” em 1920? O que é o “interesse nacional”? Com a falta de uma definição clara dos critérios de censura, bastava entender que uma idéia estava em desacordo com a ideologia professada pelo Estado – não é preciso que isso seja fato –, para que o seu trânsito fosse impedido.

Apesar de promulgado em tempos ditos democráticos, esse Regulamento era tão amplo e autoritário que foi parcialmente mantido mesmo com a aprovação da lei de censura às obras teatrais e cinematográficas em 1968⁵⁴, já durante o governo militar. Não

⁵³ KUSHNIR, Beatriz. *Cães de guarda: jornalistas e censores, do AI-5 à Constituição de 1988*. São Paulo: Boitempo, 2004, p. 101.

⁵⁴ BRASIL. Lei n. 5.536 de 21 de novembro de 1968. Dispõe sobre a censura de obras teatrais e cinematográficas, cria o Conselho Superior de Censura, e dá outras providências. In: SISTEMA de informações do Congresso Nacional. Brasília: Senado Federal. Subsecretaria de Informações, s.d. Disponível em: <<http://www6.senado.gov.br/legislacao/ListaPublicacoes.action?id=118512>>. Acesso em: 28 nov. 2006.

trataremos do conteúdo dessa lei porque ela marca o início do período não contemplado por nossa pesquisa, não tendo peso, portanto, na formação do AMS.

Observe-se que os dois Regulamentos de censura que citamos foram promulgados em períodos ditos democráticos e sobreviveram, ainda que parcialmente, aos períodos ditatoriais. O mesmo aconteceu com o Regulamento Policial paulista de 1928, que ainda vamos abordar.

Devemos, ainda, destacar importante acréscimo à legislação de censura, que foi feito através do decreto n. 24.911, de 6 de maio de 1948, que abria a “representantes de entidades especializadas, e de fins educativos ou morais, interessadas na elevação do nível dos espetáculos públicos” a possibilidade de participar, em caráter de assistência, da censura prévia⁵⁵. Trata-se, aqui, da formação das comissões que, eventualmente, iriam rever as proibições de apresentação, quando fosse apresentado recurso contra as decisões do serviço de censura, do que temos daremos exemplo na apresentação de nosso *corpus*.

Antes de passarmos à análise da censura ao teatro em São Paulo, gostaríamos de tecer alguns comentários sobre a instrução de arquivamento de cópias das peças teatrais censuradas, presente nos regulamentos de diversões públicas, inclusive o paulista. Ela mostra que, além de interditar acessos, a censura prévia ao teatro era também voltada à apropriação de informações.

Algranti, que se dedica ao estudo da censura a livros no Brasil do período joanino, nos dá exemplos de interdição e apropriação simultâneas. Ao dar como pano de fundo o que acontecia na Europa, conta que na França, apesar da orientação para que fossem queimados, os originais eram conservados para deleite dos magistrados responsáveis

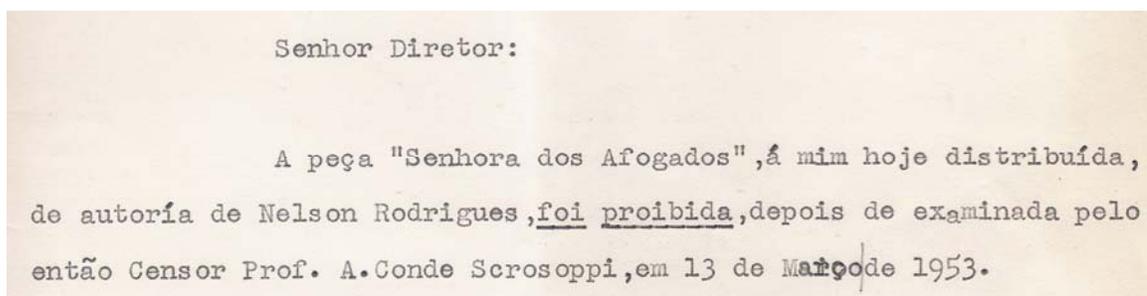
⁵⁵ BRASIL. Decreto n. 24.911 de 06 de maio de 1948. Altera dispositivo do Regulamento do Serviço de Censura e Diversões Públicas do Departamento Federal de Segurança Pública. In: SISTEMA de informações do Congresso Nacional. Brasília: Senado Federal. Subsecretaria de Informações, s.d. Disponível em: <<http://www6.senado.gov.br/legislacao/ListaPublicacoes.action?id=157340>>. Acesso em: 27 nov. 2006.

pela censura. Em Portugal, eram incorporados à biblioteca da Real Mesa Censória, que acabou se transformando na Real Biblioteca Pública da Corte⁵⁶.

No Brasil, os livros que chegavam eram bloqueados na alfândega e as listas eram enviadas a censores que podiam dar parecer favorável ou proibir a entrada daqueles sabidamente suspeitos. Quando havia dúvidas, outro censor era consultado ou a obra era enviada à Mesa de Desembargo do Paço para leitura, de modo que ela deixava de ser desconhecida⁵⁷. Em outras palavras, os membros do órgão censor tinham acesso a todas as obras que, entretanto, não eram disponibilizadas ao resto da população.

Deparamo-nos, aqui, com uma outra dimensão do GI praticado via censura prévia. Estivemos lidando com o aspecto da interdição do acesso por exclusão do fluxo de informações, mas é possível, agora, verificar que também existe a apropriação de informações. A obrigatoriedade do arquivamento não era um simples procedimento burocrático de controle de serviços. Visto que toda obra deveria ser avaliada, independente de uma aprovação ou veto, era possível obter cópias e registrar tudo aquilo que estava sendo produzido, as pessoas envolvidas e, assim, ter conhecimento das idéias professadas por elas.

Também era possível saber quando uma peça já vetada estava sendo reapresentada para censura, ainda que o requerente não deixasse isso claro em sua solicitação.



Senhor Diretor:

A peça "Senhora dos Afogados", á mim hoje distribuída, de autoria de Nelson Rodrigues, foi proibida, depois de examinada pelo então Censor Prof. A. Conde Scrosoppi, em 13 de Março de 1953.

⁵⁶ ALGRANTI, Leila Mezan Algranti. *Livros de devoção, atos de censura: ensaios de história do livro e da leitura na América portuguesa (1750-1821)*. São Paulo: HUCITEC: FAPESP, 2004, p. 145.

⁵⁷ Ibidem, p. 229.

Assim pois, em 1953, pelas razões acima, esta peça foi proibida por esta mesma Censura.

"A Senhora dos Afogados" aqui presente é a mesma peça sem a mínima alteração. Não vejo portanto como examina-la de novo, sem que o autor a tivesse modificado, na fôrma e na essencia, escoimando-a assim de todas as inconveniencias que aconselharam sua proibição.

Tal como está, não é possível: é GOISA JULGADA.

Parecer de censura, de 1957, da peça *Senhora dos Afogados* (DDP 3930), de Nelson Rodrigues.

Nessa questão da apropriação, lembramos de Giddens⁵⁸, citado na Introdução, que associa a coleta de informações da população e o arquivamento dos registros ao controle e vigilância exercidos pelo Estado.

2. A regulamentação da censura ao teatro no Estado São Paulo

Apesar da promulgação de extensa legislação reguladora das diversões públicas, a censura prévia ainda não tinha estrutura organizacional própria nos anos de 1930. Desde os tempos coloniais, ela era realizada em nível local. A legislação promulgada pelo poder central falava de sua aplicação nas províncias e estados pelos órgãos responsáveis, mas não havia uma estrutura centralizadora de todo o trabalho.

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

⁵⁸ GIDDENS, Anthony. *O Estado-nação e a violência: segundo volume de uma crítica contemporânea ao materialismo histórico*. São Paulo: EDUSP, 2001, p. 28.

Em São Paulo, o serviço de censura ao teatro foi subordinado a diferentes órgãos até se estabelecer sob a Divisão de Diversões Públicas/DDP, criada em 1947. A DDP usou a estrutura já criada durante o Estado Novo e, por sua vez, também foi subordinada a órgãos de diferentes denominações, mas que sempre estavam relacionados à segurança pública. Continuou a existir mesmo após a federalização da censura, mantendo como atribuições a fiscalização e concessão de alvarás de funcionamento.

A partir de 1968, com a nova lei de censura às obras teatrais e cinematográficas⁵⁹, a censura prévia ao teatro, antes praticada em nível estadual, tornava-se federal. Desde 1967, os certificados de censura das peças teatrais já estavam sendo expedidos pelo SCDP do Departamento de Polícia Federal e os serviços de censura estaduais limitavam-se a ratificá-los. Com a federalização, os serviços estaduais de censura deixaram de ser necessários, de forma que o arquivo da censura teatral paulista deixou de ser alimentado. Por essa razão, 1968 é o último ano do período coberto pela nossa pesquisa⁶⁰.

Quanto ao exercício da censura prévia ao teatro no estado de São Paulo, embora houvesse detalhada regulamentação federal a apoiá-la, ela foi exercida sob a orientação do Regulamento Policial de 1928 (Decreto n. 4.405-A)⁶¹, ainda em vigor. O que podemos verificar na documentação da DDP-SP em que ele é bastante citado. Disso teremos exemplo em alguns documentos que usaremos em nossa análise.

O Regulamento Policial paulista possui um título inteiramente dedicado aos divertimentos públicos. Em grande parte coincidente com o Regulamento das Casas de

⁵⁹ BRASIL. Lei n. 5.536 de 21 de novembro de 1968. Dispõe sobre a censura de obras teatrais e cinematográficas, cria o Conselho Superior de Censura, e dá outras providências. In: SISTEMA de informações do Congresso Nacional. Brasília: Senado Federal. Subsecretaria de Informações, s.d. Disponível em: <<http://www6.senado.gov.br/legislacao/ListaPublicacoes.action?id=118512>>. Acesso em: 28 nov. 2006.

⁶⁰ Na verdade, existem no AMS uns poucos processos anteriores a 1930 e posteriores a 1968. Os anteriores a 1930 (total de 16) estão incompletos. Os posteriores a 1968 são, na verdade, cópias de processos que correram em Brasília.

⁶¹ SÃO PAULO (Estado). Decreto n. 4.405-A de 17 de abril de 1928. Dá regulamento às leis ns. 2.034, de 30 de dezembro de 1924; 2.172-B, de 28 de dezembro de 1926; 2.210, de 28 de novembro de 1927 e 2.226-A, de 19 de dezembro de 1927 e consolida as disposições vigentes relativas ao serviço policial do Estado e as atribuições das respectivas autoridades. In: COLEÇÃO das leis e decretos do Estado de São Paulo, 1928. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, 1939, p. 166-247.

Diversões e Espetáculos Públicos, de 1920, e com o Regulamento do Serviço de Censura de Diversões Públicas, de 1946, nele está determinado, no artigo 150, que “nenhum divertimento público se realizará sem a licença da autoridade policial competente, sem prévia censura e pagamento dos impostos devidos” ⁶².

O Regulamento também contempla as obrigações dos empresários, diretores e artistas, o comportamento dos espectadores, o policiamento dos espetáculos, o serviço de bombeiros e medidas preventivas de incêndio, além de definir punições.

O capítulo referente à Censura Teatral e Cinematográfica estabelece a finalidade da avaliação censória:

Art. 188. A censura de peças teatrais, películas cinematográficas e espetáculos de variedades, de qualquer gênero, terá por fim principal impedir: ofensas à moral e bons costumes, às instituições nacionais ou de países estrangeiros, a seus representantes ou agentes; alusões deprimentes ou agressivas a determinadas pessoas e a corporações que exerçam autoridade pública ou representem confissão religiosa, assim como a ato ou objeto de seu culto e símbolos; representação de peça ou exibição de películas, números ou espetáculos de variedades que, por sugestões ou ensinamentos possam induzir alguém à prática de crimes, ou contenham a apologia, direta ou indireta, destes; procurem criar antagonismo violento entre raças em diversas classes da sociedade, ou que, finalmente, propaguem idéias subversivas da ordem e da organização atual da sociedade. ⁶³

Há, ainda, a definição de quais deveriam ser os procedimentos daqueles que pediam a censura de espetáculos, peças teatrais ou películas cinematográficas e do encaminhamento que deveria ser dado aos processos dentro do órgão censor paulista. No caso das peças teatrais, assim como o que era determinado na regulamentação

⁶² Ibidem, p. 190.

⁶³ Ibidem, p. 187.

federal, o processo deveria iniciar-se com um requerimento, acompanhado de duas cópias da peça (uma para ser devolvida e outra para arquivamento) e comprovantes de pagamento de taxas. O uso do lápis vermelho, tão característico da mão do censor sobre o texto, é determinação deste Regulamento, que, por sinal, não esqueceu dos ensaios gerais. Também era dada ao interessado na apresentação da peça (aquele que havia entrado com a solicitação de censura), a possibilidade de pedir revisão da avaliação censória caso discordasse de seu resultado.

Ao longo dos trâmites da censura que, na verdade, se constituíam num processo burocrático, várias informações eram acrescentadas ao requerimento e às cópias do texto por meio de carimbos e anotações, enquanto outros documentos eram gerados. Tudo isso foi guardado em prontuários que hoje podemos recuperar graças à instrução de arquivamento presente no Regulamento.

O que se percebe ao enfocar a regulamentação censória e a criação de uma estrutura organizacional para a censura, é que houve a formação de um órgão de controle de natureza burocrática e impessoal em que ela era exercida por meio de processos de tramitação e rotinas de trabalho. Esses órgãos eram estruturas do Estado responsáveis pelo gerenciamento de informações, as agências de informações de que tratamos na Introdução⁶⁴. Eram também Aparelhos Repressores de Estado, conforme proposto por Althusser.

Os documentos que compõem os prontuários do AMS nos dão uma amostra de como esses órgãos atuavam.

⁶⁴ Ver p. 32-33 desta dissertação.

3. O arquivo da Censura Teatral da Divisão de Diversões Públicas do Estado de São Paulo: Arquivo Miroel Silveira

Como vimos, as atribuições dos serviços de censura ao teatro foram muitas, indo além daquilo que se costuma imaginar e incluindo, além da avaliação do texto da peça teatral, a avaliação da encenação e a fiscalização. Entretanto, a principal geradora dos documentos do Arquivo com o qual vamos trabalhar foi mesmo a atividade de avaliação dos textos teatrais.

Em São Paulo, a documentação gerada ao longo dos procedimentos de censura foi guardada em prontuários cuidadosamente arquivados. A obrigação de guardar uma cópia da peça censurada e documentos a ela relacionados, bem como a proibição de retirar da repartição qualquer um dos prontuários, foram determinantes na sobrevivência dos registros da censura teatral no estado. Os trâmites e procedimentos de trabalho estabelecidos pelo Regulamento Policial explicam porque e como se formou o arquivo da Censura Teatral da Divisão de Diversões Públicas, bem como algumas características dos documentos.

Capítulo XVI – Do Processo de Censura. Art. 195. § único. Um dos exemplares apresentados, depois de emendado, será arquivado no arquivo da Censura, de onde não poderá ser retirado sob nenhum pretexto, e o outro, conferido e visado, será restituído ao requerente, para a representação. Os tópicos proibidos serão, no exemplar restituído, assinalados a lápis vermelho e carimbo.⁶⁵

Embora estejamos nos referindo o tempo todo à censura às obras teatrais, é importante lembrar que também foram avaliados, no setor de teatro, *shows* musicais apresentados em teatros. Assim, alguns prontuários são referentes a esses tipos de

⁶⁵ SÃO PAULO (Estado), op. cit., p. 200.

espetáculos, mas a grande maioria deles refere-se exclusivamente a peças teatrais, incluindo aí alguns exemplos de rádio-teatro e teleteatro.

Cada um dos prontuários da censura possui um número de DDP (número de processo) e neles podem ser encontrados: pelo menos um requerimento de censura, uma cópia da peça censurada, comprovantes de pagamentos de taxas e impostos e um certificado de censura. Em alguns casos, encontramos pareceres da censura, cartas e ofícios de pessoas externas ao serviço de censura, cartazes, fotos e reportagens sobre as peças. Além disso, a cada revisão de censura (as liberações de apresentação tinham validade limitada), os documentos da nova avaliação da peça eram guardados com a anterior. No Anexo II há uma cópia de um prontuários sem o texto completo da peça.

Houve, ainda, por parte da DDP, o cuidado de tornar a documentação recuperável. Assim, foram feitas fichas catalográficas com os principais dados de cada processo que, guardadas em ordem alfabética, permitiam a recuperação dos processos guardados em ordem numérica. São as “marcas” às quais se referia o já citado Giddens⁶⁶.

Ao mesmo tempo em que a censura trabalhava para interditar o acesso a idéias indesejadas e apropriar-se de informações, gerava-se um produto (o Arquivo) que, reapropriado em momentos posteriores, viria a permitir a recuperação informações censuradas e, por conseguinte, ajudar a desvendar a atuação da censura teatral paulista.

Já contamos que os 6.196 prontuários da censura teatral paulista chegaram à Escola de Comunicações e Artes trazidos pelo Professor Dr. Miroel Silveira em 1988, tendo sido acomodados em sua sala e, posteriormente, na Biblioteca da unidade, onde receberam o nome de Arquivo Miroel Silveira.

Ali ficaram guardados sem qualquer tipo de tratamento mais específico até 2002, quando passaram a ser objeto de pesquisa financiada pela FAPESP através do projeto de pesquisa científica **ARQUIVO MIROEL SILVEIRA: a censura em cena, organização e**

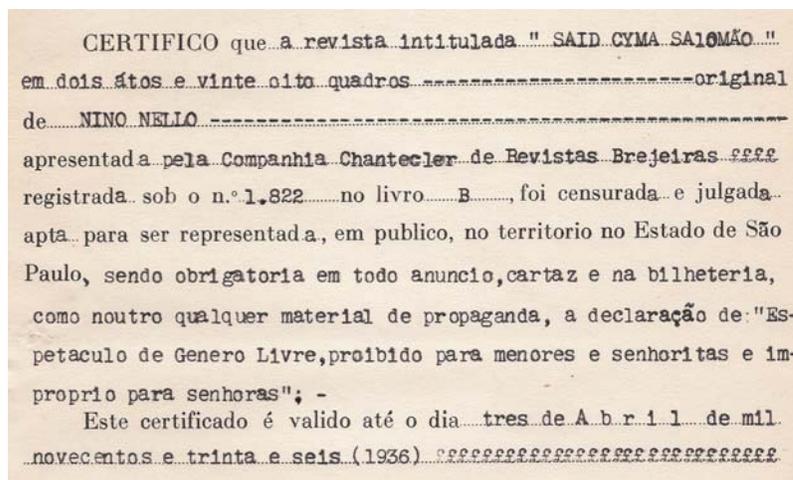
⁶⁶ GIDDENS, op. cit., p. 39-40.

*análise dos processos de censura teatral do Serviço de Censura do Departamento de Diversões Públicas do Estado de São Paulo (2002-2005) e do projeto temático **A CENA PAULISTA: um estudo da produção cultural de São Paulo, de 1930 a 1970, a partir do Arquivo Miroel Silveira (2005-2009).***

Esses projetos têm propiciado ações de preservação, catalogação e a pesquisa nos documentos, bem como a construção de uma base de dados alimentada com as informações contidas em cada prontuário.

De acordo com a documentação da censura, e seguindo instruções dos regulamentos, o resultado da censura prévia à obra teatral poderia resultar em:

- liberação da apresentação;
- liberação parcial: quando o censor indicasse algum tipo de restrição. As mais conhecidas são os cortes de palavras e trechos do texto, mas há também restrições de idade, gênero (por exemplo, impróprio para senhoritas), lugar (quando o espetáculo era liberado para apresentação em apenas um lugar – o teatro Arena, por exemplo – ou tipo de lugar – como boates), horário, veiculação (rádio e TV), mudanças na encenação (devido ao ensaio geral).
- veto à apresentação.



CERTIFICO que a revista intitulada " SAID CYMA SALOMÃO " em dois atos e vinte oito quadros -----original de NINO NELLO ----- apresentada pela Companhia Chantecler de Revistas Brejeiras ffff registrada sob o n.º 1.822 no livro B, foi censurada e julgada apta para ser representada, em publico, no territorio no Estado de São Paulo, sendo obrigatoria em todo anuncio, cartaz e na bilheteria, como noutro qualquer material de propaganda, a declaração de: "Espectaculo de Genero Livre, proibido para menores e senhoritas e imprprio para senhoras"; -
Este certificado é valido até o dia tres de A b r i l de mil novecentos e trinta e seis (1936)

Certificado de censura da peça *Said Cyma Salomão* (DDP 1610), de Nino Nello.

Graças à base de dados do AMS, temos números que nos permitem perceber quão intensamente a censura afetou a produção cultural paulista. Veja o quadro abaixo, construído com informações dessa base sobre o resultado da avaliação censória de cada uma das peças presentes no Arquivo.

**LISTAS DE CLASSIFICAÇÃO DE VETOS
COM SUAS RESPECTIVAS QUANTIDADES NO AMS**

TIPOS DE VETO	QUANTIDADE
VETADA	47
PARCIALMENTE LIBERADA	886
LIBERADA	3.578
<i>1. Com Restrição Etária:</i>	
PARCIALMENTE LIBERADA	
MENOS PARA MENORES	5
PARA MAIORES DE 10 ANOS	4
PARA MAIORES DE 14 ANOS	77
PARA MAIORES DE 16 ANOS	5
PARA MAIORES	1
PARA MAIORES DE 18 ANOS	328
PARA MAIORES DE 21 ANOS	1
Total das Parcialmente Liberadas com Restrição Etária	421
LIBERADA	
PARA MAIORES	5
PARA MAIORES DE 21 ANOS	1
PARA MAIORES DE 18 ANOS	743
PARA MAIORES DE 16 ANOS	38

PARA MAIORES DE 14 ANOS	336
PARA MAIORES DE 10 ANOS	31
PARA MAIORES DE 5 ANOS	4
Total das Liberadas com Restrição Etária	1.158
→RESULTADO GERAL DE RESTRIÇÃO ETÁRIA	→ 1.579
2.Com Restrição de Gênero:	
PARCIALMENTE LIBERADA	
• IMPRÓPRIA PARA SENHORITAS	1
• MENOS PARA MENORES E SENHORITAS	1
Total das Parcialmente Liberadas com Restrição de Gênero	2
LIBERADA:	
• MENOS PARA MENORES, SENHORITAS E SENHORAS	3
• MENOS PARA MENORES E SENHORITAS	3
Total das Liberadas com Restrição Etária	6
→RESULTADO GERAL DE RESTRIÇÃO DE HORÁRIO	→ 8
3.Restrição de Lugar:	
PARCIALMENTE LIBERADA	
• SOMENTE PARA A BOITE OÁSIS	1
• SOMENTE EM BOITE E CABARÉ	6
• PARA MAIORES E BOITE	1
PARA MAIORES DE 18 ANOS:	
• COM RESTRIÇÃO DE LUGAR	1
• SOMENTE PARA O ELENCO DO TBC	1
Total das Parcialmente Liberadas com Restrição de lugar	10
LIBERADA:	
• SOMENTE EM BOITE	15
• SOMENTE PARA A BOITE MICHEL	1

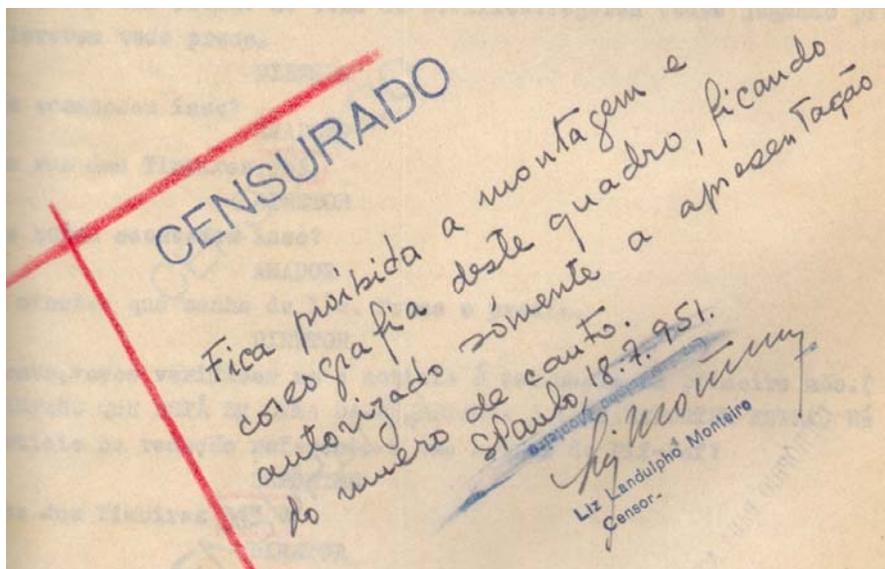
•SOMENTE PARA BOITES, CABARÉS E TEATROS	1
•SOMENTE PARA DANCINGS E CABARETS	1
•EXCLUSIVAMENTE PARA A EAD	1
PARA MAIORES DE 18 ANOS:	
•APENAS PARA O TBC	1
•SOMENTE PARA ALUNOS DA EAD	1
•SOMENTE EM BOITE	27
•SOMENTE PARA BOITE E TEATRO	1
•SOMENTE PARA O CABARÉ CANTO DO GALO	1
•PROIBIDA PARA CIRCOS	1
Total das Liberadas com Restrição de lugar	51
OUTRO TIPO DE VETO:	
•PROIBIDA PARA CIRCOS E PAVILHÕES	1
→RESULTADO GERAL DE RESTRIÇÃO DE LUGAR	→ 62
4.Com Restrição de Horário:	
LIBERADA PARA MAIORES DE 5 a 14 ANOS	
•NOS HORÁRIOS ATÉ ÀS 20H	1
LIBERADA PARA MAIORES DE 5 ANOS	
•COM OBJEÇÃO DE HORÁRIO	1
LIBERADA PARA MAIORES DE 14 ANOS:	
•SOMENTE APRESENTAÇÕES NOTURNAS	1
→RESULTADO GERAL - RESTRIÇÃO DE HORÁRIO	→ 3
5.Com Restrição de Veiculação – Rádio e TV	
PARCIALMENTE LIBERADA PARA MAIORES DE 18 ANOS	
•PROIBIDA PARA TELEVISÃO	5
LIBERADA PARA MAIORES DE 18 ANOS	
•SOMENTE PARA BOITE E PROIBIDA PARA TV	1
•PROIBIDA PARA TV	15
•VETADA PARA RÁDIO E TV	1
Total das Liberadas com Restrição de Veiculação	17
→RESULTADO GERAL - RESTRIÇÃO DE VEICULAÇÃO	→ 22
a) Outro Tipo de Veto:	
CENSURA VINCULADA AO ENSAIO GERAL	1
b) Sem veto (Sem indicação de censura):	10

TOTAL GERAL DAS PARCIALMENTE LIBERADAS	1.326
TOTAL DE PARCIALMENTE LIBERADAS E VETADAS	1.373
TOTAL GERAL DAS LIBERADAS	4.813
SOMA GERAL DOS TIPOS DE VETOS	6.196

Esse quadro nos mostra o grau de ingerência do Estado na produção teatral paulista. Parte substancial dos 6.196 títulos presentes no Arquivo, 42%, sofreu algum tipo de intervenção da censura. A liberação parcial é a que melhor demonstra as possibilidades abertas às interferências na apresentação. O censor não só podia cortar o texto, como ainda tinha amplas possibilidades de limitar a apresentação mesmo que não a proibisse.

Os documentos dos prontuários constituem-se registros sobre a própria censura. Especialmente informativos de sua atuação, são os textos com cortes e os pareceres (análises mais aprofundadas das peças efetuadas quando havia veto e questionamento de veto ou liberação).

Os textos censurados podem apresentar a indicação dos cortes dos censores: palavras e frases são riscadas (cortadas) porque não podem ser ditas nem ouvidas. Às vezes, há até cortes de cenas que não podem ser vistas. Por exemplo, na cópia da peça presente no DDP 3761, de 1951, referente à peça *É Rei, Sim!...*, de Alberto Flores, com a participação de Elvira Pagã e Luz del Fuego, o censor riscou palavras e anotou proibição de descida do palco. Em seu relatório, ele conta que também interferiu em movimentação, trajes e cenário.



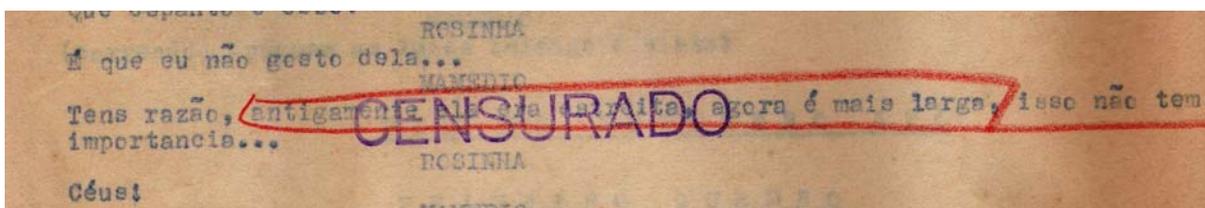
Anotação do censor na peça *É Rei, Sim!*... (DDP 3161), de Alberto Flores.

A maioria dos cortes, entretanto, se dá sobre palavras. São cortes sobre palavrões, frases de duplo sentido, palavras que possam ofender a moral (algumas das palavras mais censuradas nos processos do Arquivo, por exemplo, são amante e divórcio), referências a instituições e autoridades, referências a outros países e nacionalidades (como o corte do nome Lara ou a referência a tecidos ingleses), conteúdos de cunho social, situações apontem para algum tipo conflito.

No prontuário DDP 268, relativo à peça *Ben-Hur*, de Hilário de Almeida, encontramos avaliações de um mesmo texto realizadas em diferentes anos. Em 1943, os cortes recaíam sobre palavras aparentemente inofensivas como *Roma*, *romanos* e expressões e frases que destacavam a grandiosidade do Império Romano. Gomes⁶⁷ mostra como esses cortes, à primeira vista ininteligíveis, podem estar relacionados ao contexto político e social em que o país vive em dado momento.

⁶⁷ GOMES, Mayra Rodrigues. A censura no circo-teatro: um estudo sob o crivo da análise de discurso. In: COSTA, Cristina (Org.). *Comunicação e censura: o circo-teatro na produção cultural paulista de 1930 a 1970*. São Paulo: Terceira Margem, 2006, p. 41-76.

Além de demonstrar preconceito e conservadorismo, os cortes podem estar relacionados à vontade de proteger o governo e a sociedade indicando a existência de uma harmonia social. O que aponta para mais uma característica da censura: “ela procura trabalhar no sentido de prevenir, ou mesmo adiar, um encontro com a realidade da vida vivida”⁶⁸.



Trecho cortado da peça *Defesa Passiva* (DDP 296), de Agenor Gomes.

Importantes documentos encontrados nos prontuários são também os pareceres dos censores, presentes em processos de peças que foram vetadas, pois o veto deveria ser justificado, ou em que houve discordância quanto à decisão de liberação – membros do público (e até colegas censores) costumavam manifestar, através de carta, a sua discordância.

Quando o parecer é uma justificativa do veto, nos deparamos, da mesma forma que ocorre com os cortes, com demonstrações de preconceito, conservadorismo e autoritarismo, que por vezes vêm travestidos de proteção à arte, ao teatro, à sociedade, ao regime.

O veto inicial à apresentação da comédia de cunho social *Andaime* (DDP 2198, 1932), de autoria de Paulo Torres, foi justificado em expressões como *falta de técnica, merecimento literário e propaganda subversiva*.

Já no parecer de veto à apresentação da peça *Chapéu em Cima de Paralelepípedo para Alguém Chutar* (DDP 5862, de 1966), de Plínio Marcos, um dos

⁶⁸ GOMES, op. cit., p. 55.

argumentos do censor ao justificar o veto foi que “o autor tenta expor apenas a facial [sic] filosofia, com menos ou mais reflexos psicológicos, da exploração do homem pelo homem, que ora se adaptam no tempo e no espaço, dada a situação difícil, mas esperançosa que estamos atravessando”⁶⁹. O diretor da DDP ratificou o veto afirmando que a peça trata da “*exploração do homem pelo homem* e não convém discutir a questão, exacerbá-la, num momento de *situação difícil e esperançosa que atravessamos*, de *reajuste e harmonização*” de problemas sociais.

Mas não se pense que esse tipo de argumentação é característico das ditaduras. No prontuário de *A Semente* (DDP 5157, de 1961), de Gianfrancesco Guarnieri, há o parecer de um delegado do DOPS que indicou o veto por conter cenas de cunho desagregador da família, críticas aos industriais, clero e polícia e por seu conteúdo subversivo. O diretor da DDP ratificou o veto, também indicado por uma comissão de censores afirmando que “a fase da ampla reconstrução moral, social e econômica que o país atravessa, e em que vivamente se empenha o Chefe da Nação, tornam perigosas e desaconselháveis a utilização de quaisquer fórmulas ou meios de incentivo [sic] à inquietude, ao pessimismo e ao desalento, que devem ser intransigentemente banidas do campo das relações humanas”.

Também é possível encontrar manifestações de pessoas externas à DDP nos prontuários. Assim, o prontuário de *A Semente*, está repleto de cartas e telegramas – de escolas (dirigentes, professores), de grupos moradores de bairros da capital e cidades do interior, de associações civis – em apoio à proibição de sua apresentação. Esse processo de censura se tornou famoso porque o autor se empenhou vivamente em reverter a indicação de veto.

⁶⁹ Colocamos em *itálico* e entre “*aspas*” as citações textuais de documentos retirados dos prontuários de censura.

MINISTÉRIO DA VIAÇÃO E OBRAS PÚBLICAS
DEPARTAMENTO DOS CORREIOS E TELEGRAFOS
DIRETORIA REGIONAL DE SÃO PAULO

TELEGRAMA URBANO Nº 532786

BRASIL

ENDERECO

Dr. Aloisio Oliveira Ribeiro
Alameda Cleveland 534
São Paulo

Mod. 127 - S. P.

Federação Mariana Feminina reunindo doze mil moças S. Paulo
apoia decisão Vossa Senhoria relação peça "Semente" desejoso
evitar subversão ordem pública disseminação linguagem
raçeira. Osbera Federação só seja liberada peça após necessário
cortes. Saudações.

Assinatura do Expedidor: m. Conceição Figueiredo - Presidente

Residência: Praça Sé, #7-10º

ESTA. FORMULA SO É VALIDA PARA O SERVIÇO URBANO; Of. Gráf. Corr. e Telég. - S. Paulo

Telegrama de apoio ao veto de *A Semente* (DDP 5157), de autoria de Gianfrancesco Guarnieri.

No processo da comédia do gênero circo-teatro *Defesa Passiva* (DDP 296), de autoria de Agenor Gomes (mais conhecido por Paraguatê), temos um ofício que indica uma decisiva interferência externa ao serviço de censura. Uma temporada de apresentações já tinha ocorrido e outra estava para ser iniciada quando o Diretor Regional do Serviço de Defesa Passiva Anti-Aérea⁷⁰ solicitou ao Departamento Estadual de Imprensa e Propaganda que a permissão de apresentação fosse retirada, por ser prejudicial à imagem e desrespeitosa para com esse serviço essencial à segurança coletiva. No que foi atendido, embora os censores continuassem defendendo sua avaliação de que a peça não era crítica ao Serviço de Defesa Passiva.

Cada prontuário do Arquivo Miroel Silveira contém uma demonstração individual da ação da censura prévia e só existe graças ao próprio gerenciamento de informações realizado através dela. No próximo capítulo, mostraremos, através dos processos de

⁷⁰ O Serviço de Defesa Passiva Anti-Aérea era voltado para a defesa da população civil e tinha por objetivo ensinar as medidas a serem tomadas em caso de ataque aéreo, como correr para abrigos (ainda por serem construídos) e apagar as luzes quando soassem os alarmes. É o precursor dos Serviços de Defesa Civil.

tramitação e rotinas de trabalho retratados nos documentos dos prontuários, como acontecia esse GI.

CAPÍTULO III

O PROCESSO BUROCRÁTICO DA CENSURA

Como vimos nos capítulos anteriores, estamos analisando a censura prévia como uma forma de gerenciamento de informações praticado pelo Estado.

Afirmamos que o GI constitui-se numa interferência planejada nos fluxos de informações a fim controlar a informação, direcionando sua circulação e o acesso a ela.

No caso da censura prévia ao teatro, esse GI era exercido no sentido da apropriação e da interdição da informação por meio de processos de tramitação e rotinas de trabalho. Pelo lado da apropriação, havia a organização e guarda de todos os documentos relativos ao processo de censura das obras teatrais em prontuários que foram armazenados formando arquivos, como o Arquivo Miroel Silveira. Pelo lado da interdição, encontramos as ações de intervenção da censura prévia na produção teatral: a avaliação dos textos e ensaios gerais, e a fiscalização das apresentações e obrigações de artistas e empresários. Os procedimentos de censura prévia permitiram ao Estado ter registros de toda a produção teatral e pessoas nela envolvidas ao longo das décadas em que foi exercida, ao mesmo tempo em que interferia nas idéias que chegariam ao público.

Nosso objetivo, neste trabalho, é analisar o gerenciamento de informações que é realizado através da censura pela Divisão de Diversões Públicas do Estado de São Paulo (DDP-SP) e, especificamente, analisar os prontuários da censura prévia ao teatro presentes no AMS. Apresentamos a hipótese de que estamos lidando com um GI constituído por algo que vai além do planejamento, da razão técnica – supostamente presentes em atividades gerenciadas – e do bem comum – que deveria nortear a atuação do Estado.

Para melhor entender o GI praticado através da censura prévia, é preciso olhar de perto seus processos de tramitação e rotinas de trabalho. Nesse sentido, os prontuários do AMS são uma fonte privilegiada de pesquisa, pois nos documentos que os constituem há um registro detalhado dos caminhos (ou descaminhos) tomados pela avaliação censória das peças teatrais dentro da DDP. Não nos basta olhar para as instruções dos Regulamentos de censura – que nos mostram que o exercício da censura prévia às diversões públicas tinha amparo legal –, é a documentação que vai nos contar como ela de fato era realizada e os resultados obtidos por seu exercício. Esses prontuários mostram o ir-e-vir de papéis, influências e forças que lutam em campos opostos pela liberação ou pela proibição da apresentação do espetáculo.

Levando em conta essas considerações, passamos à seleção dos prontuários com os quais iríamos trabalhar, dentre os milhares que constituem o AMS.

Lopes⁷¹ destaca a importância de deixar claras as opções, seleções e eliminações realizadas ao longo da pesquisa, desde a escolha inicial do tema até o momento das conclusões, pois, ao longo do caminho, o pesquisador faz escolhas que estarão presentes nos resultados finais de seu trabalho.

Tendo em mente essa diretriz, passamos a descrever a maneira como o constituímos o *corpus* desta pesquisa.

1. O *corpus* da pesquisa: prontuários selecionados do Arquivo Miroel Silveira

A censura tendia a se tornar uma rotina à qual os artistas se sujeitavam introjetando seus critérios sob a forma de uma autocensura pela qual autor procurava se adequar às expectativas. Muitas vezes, ele esquecia a existência da censura, encarando-

⁷¹ LOPES, Maria Immacolata Vassallo de. *Pesquisa em Comunicação*. 6. ed. São Paulo: Loyola, 2001, p. 101.

a apenas como um dos percalços a serem ultrapassados na vida do artista. É o que vemos na maioria dos processos. O artista aceitava e a censura continuava.

Em alguns processos, havia conflito. A censura se fazia mais rigorosa porque o artista era inovador, fichado, ou porque a peça foi discutida criticamente – e, assim, destacada dentre outras – na imprensa. O artista, de seu lado, não aquiescia e resistia à censura. Os processos que envolvem conflitos e luta pela liberdade de expressão manifestam claramente um embate de ideologias. Os documentos presentes nos prontuários desses processos permitem ao pesquisador analisar argumentos, apoios, recursos legais, pressão social, entre outras ações. Esses processos são os mais interessantes para trabalharmos a maneira como agia a censura.

Os 10 prontuários do AMS que constituem nosso *corpus* são de processos de censura em que houve algum tipo de conflito. Ao selecioná-los, buscamos trabalhar com uma documentação variada e, assim, estabelecemos alguns critérios:

- ter pelo menos dois prontuários de cada período da história do Brasil coberta pelo AMS – República Nova, Estado Novo, Anos Democráticos e Ditadura Militar. Para os Anos Democráticos, selecionamos 4 prontuários pela sua maior extensão;
- selecionar prontuários de diversos gêneros e autores, bem como censores.
- não usar processos de um mesmo ano.

Formamos, então, nosso *corpus* com os seguintes processos:

DDP	Data	Título	Autor
2198	1932	Andaime	Paulo Torres
1418	1934	Olha o Zé	Francisco Sá
0296	1943	Defesa Passiva	Agenor Gomes (Paraguatê)
1305	1944	Entra!... Não Demora!	Alfredo Viviani
0488	1947	E o Céu Uniu Duas Almas	Hellen Fantucci de Mello
3161	1951	É Rei, Sim!...	Alberto Flores
4469	1957	Perdoa-me por me Traíres	Nelson Rodrigues
5157	1961	A Semente	Gianfrancesco Guarnieri
5750	1965	Os Sinceros	César Vieira
5862	1966	Chapéu em Cima de Paralelepípedo para Alguém Chutar	Plínio Marcos

2. Instrumento de pesquisa

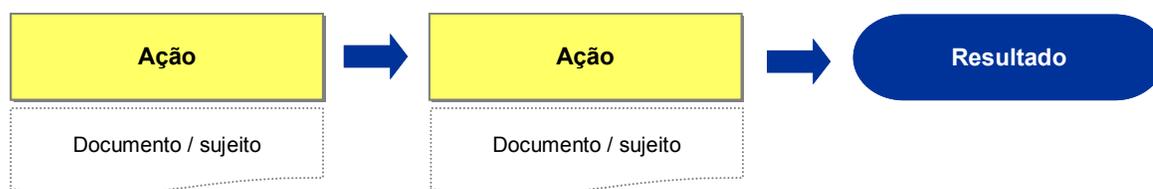
Tendo em vista nosso tema e o tipo de documentação com o qual vamos trabalhar, adotaremos, para a nossa investigação, uma abordagem qualitativa, de acordo com as características dadas por Orozco⁷² a esse tipo de pesquisa: busca do entendimento dos objetos de estudo, uso da interpretação, abordagem de objetos mais que de eventos, envolvimento do investigador com o objeto de estudo, uso de descrição e associações, entendimento da pesquisa como um processo, interdisciplinaridade, estudo de microprocessos.

⁷² OROZCO GÓMEZ, Guillermo. La perspectiva qualitativa. In: _____. **La investigación em comunicación desde la perspectiva qualitativa**. La Plata: Universidade Nacional de La Plata; Guadalajara: IMDEC, 1997. cap. 4, p. 67-93.

Aplicaremos os princípios de GI aos processos de censura prévia, analisando-os por meio uma metodologia de fluxos de informações, desenvolvida e aplicada inicialmente num estudo de gestão do conhecimento nas organizações para o curso de especialização em Gestão da Comunicação da ECA/USP⁷³.

Os processos serão analisados a partir da documentação – pareceres, ofícios, cartas, despachos, carimbos, anotações – contida nos prontuários que constituem nosso *corpus*, o que nos permitirá delinear os caminhos da censura prévia em direção à aprovação ou veto da apresentação. Assim, descreveremos o conteúdo de cada prontuário selecionado, pois os documentos, espelhando processos de tramitação e rotinas de trabalho, nos mostram como foi realizado o gerenciamento de informações em cada processo de censura.

A seqüência dos documentos mostra as ações das partes envolvidas no processo burocrático de censura – um verdadeiro embate entre forças sociais em alguns casos –, podendo ser traduzida em fluxos de informação/comunicação como esse que apresentamos abaixo:



A etapa de arquivamento não será incluída nos fluxogramas, porque, independente dos caminhos e resultados do processo de censura, ela será realizada.

⁷³ LAET, Maria Aparecida. **Gestão do conhecimento e comunicação: o fluxo do conhecimento dentro das empresas**. 2003. 119 f. + Anexo. Trabalho de Conclusão de Curso – (Pós-Graduação em Gestão de Processos Comunicacionais) – Departamento de Comunicações e Artes, Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2003.

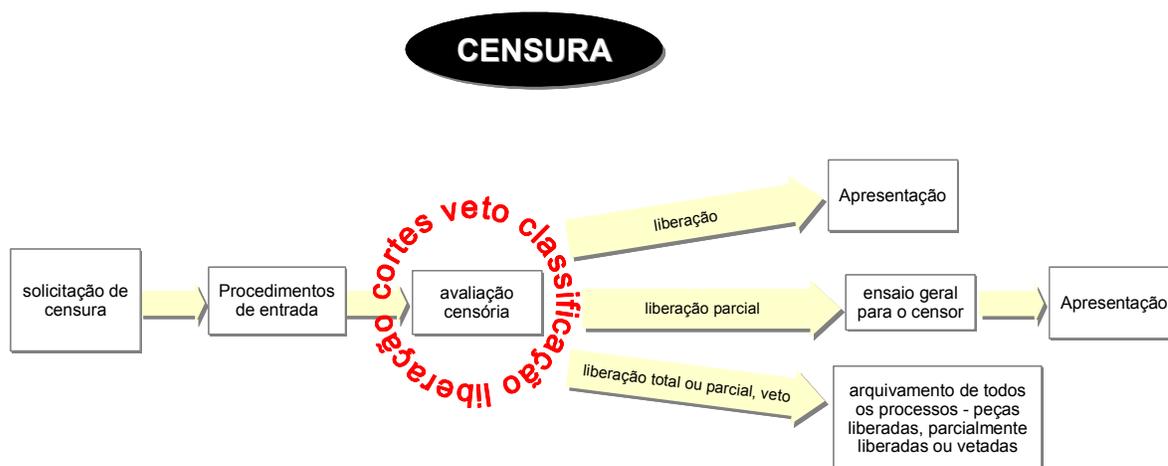
A análise da censura prévia em seus processos de tramitação e rotinas de trabalho nos permitirá ter uma visão mais detalhada de como ela interferia no fluxo de informações que deveria levar a palavra do artista a seu público.

3. Análise dos processos de censura

O processo burocrático da censura prévia ao teatro se iniciava, como já dissemos, pela apresentação de um requerimento à DDP, junto com duas cópias da obra teatral. O serviço de censura distribuía os processos, o censor lia sozinho, avaliando a peça e, depois disso, elas tinham sua apresentação ao público liberada integral ou parcialmente, ou proibida. Ao longo da avaliação, o censor fazia anotações no corpo do texto. Por vezes, as indicações de liberação parcial ou de proibição, feitas a partir da avaliação do texto, poderiam ser alteradas tendo em vista o que acontecesse ao longo do ensaio geral. Dessa forma, podemos descrever os trâmites da censura pelas seguintes etapas:

- A. Entrega, na Divisão de Diversões Públicas, de requerimento solicitando o registro/censura da peça a ser apresentada. Esse documento deveria vir acompanhado de comprovantes de pagamento de impostos e duas cópias do texto a ser representado;
- B. Distribuição das peças entre os censores;
- C. Avaliação (censura) da peça escrita pelo censor;
- D. Em caso de vetos ou cortes, (possível) solicitação de revisão da censura;
- E. Revisão da censura;
- F. No caso da liberação, emissão de certificado de censura e devolução de uma cópia da peça ao requerente; em caso de proibição, necessidade de aprovação do Diretor da DDP e comunicado sobre a decisão da censura;
- G. Arquivamento.

Esse processo burocrático pode ser representado, em linhas gerais, pelo seguinte fluxograma:



A figura acima faz parecer que o processo de censura era linear, sem desvios de percurso, mas a análise dos prontuários selecionados desfaz essa impressão, ao evidenciar as interferências passíveis de acontecer nesse processo.

Nossa exposição não seguirá uma ordem cronológica, como se poderia pensar pelo fato de termos considerado as décadas em que foram gerados os prontuários em nossa seleção. Verificamos que, independente de datas, podemos dividir nossos prontuários, conforme o resultado da censura, entre: peças vetadas, liberadas, liberadas devido à resistência contra o veto (ou seja, em que a indicação de proibição foi alterada), vetadas apesar da resistência contra o veto. Nessa ordem, faremos nossa exposição, pois ela também aponta para o aumento do grau de complexidade dos processos de censura.

Colocamos em *itálico* com “*aspas*” as citações textuais retiradas dos documentos.

3.1. Peças vetadas

São aquelas cujo resultado da avaliação da censura foi a proibição da apresentação. Nos processos descritos abaixo não houve recurso do requerente contra o veto.

3.1.1. Peça: DEFESA PASSIVA (DDP 296)

O prontuário contém os seguintes documentos:

- A. Requerimento, de 15 de maio de 1943, dirigido à Divisão de Turismo e Diversões Públicas do Departamento Estadual de Imprensa e Propaganda em que o autor Agenor Gomes (Paraguatê) pede censura para a peça *Defesa Passiva* a ser apresentada no Pavilhão Politeama François.
- B. Certificado, datado de 19 de maio, em que o censor, Antônio Pedroso Carvalho, libera a apresentação desde que respeitadas os cortes por ele indicados. São palavras e trechos relacionados a instituições nacionais e questões de moralidade tanto nas frases mais diretas, como naquelas de conteúdo malicioso indireto.
- C. Requerimento, de 25 de junho 1943, dirigido à Divisão de Turismo e Diversões Públicas do Departamento Estadual de Imprensa e Propaganda em que Galdino Pinto pede censura da peça *Defesa Passiva* para que ela seja apresentada no Circo Piolin, de que é empresário.
- D. Certificado, datado de 25 de junho, em que o censor responsável pela segunda avaliação, Jason Barbosa de Moura, libera a apresentação mantendo os cortes da 1ª. censura.
- E. Ofício, datado de 2 de julho de 1943, em que o Diretor Regional do Serviço de Defesa Passiva Anti-Aérea, Antonio Carlos Cardoso, agradece ao Secretário Geral do Departamento Estadual de Imprensa e Propaganda, Geraldo Russomano, pela

retirada dos programas dos espetáculos desse circo da comédia *Defesa Passiva*, cuja representação havia sido anunciada no jornal O Estado de São Paulo. Segundo ele, essa solicitação havia sido realizada devido ao “*pressentimento desta Diretoria de que sob aquele título viesse a ser apresentada ao público, de maneira inconveniente, uma apreciação das atividades do Serviço de Defesa Passiva Anti-Aérea, organização de alto interesse Nacional e definida como encargo necessário á defesa da Pátria*”. Isso foi confirmado depois da leitura da peça. Afirma que tanto “*a distribuição dos papéis como a caracterização das pessoas, as partes cômicas e, sobretudo as referências feitas à ‘Defesa Passiva’ são consideradas por esta diretoria Regional como altamente prejudiciais ao elevado conceito e respeito que deve existir por parte da população para com os Serviços instituídos pelas nossas autoridades para proteção de suas vidas e bens, assim como para preservação da normalidade dos Serviços Públicos essenciais à segurança coletiva*”. Recorre, ainda, à legislação para justificar seu pedido: segundo a portaria n. 2, de 12 de outubro de 1942, da Diretoria Nacional do Serviço de Defesa Passiva Anti-Aérea, a apresentação ao público de assuntos referentes à Defesa Passiva, só deveria ser feita com a aprovação prévia da autoridade competente, que é, nos Estados, a respectiva Diretoria Regional. Assim, pedia que o DEIP proibisse “*de modo absoluto a representação da referida peça em todo o País, fazendo para tanto a necessária comunicação ao Departamento Federal de Imprensa e Propaganda*”.

- F. Ofício, datado de 20 de julho, dirigido ao Diretor da Divisão de Turismo e Diversões Públicas, em que os censores Antônio Pedroso de Carvalho e Jason Barbosa de Moura reiteram a avaliação de que *Defesa Passiva* pode ser apresentada ao público. “*Se a peça não é uma crítica, se não achincalha quem quer que seja, é preciso convir que a eventual menção de um elemento dessa ou*

daquela nobre instituição deve ser tomada puramente em sua acepção extra-institucional". Contudo, apesar de não concordarem que a peça ofende ou denigre a imagem do Serviço, os censores acatam a solicitação de retirada da autorização.

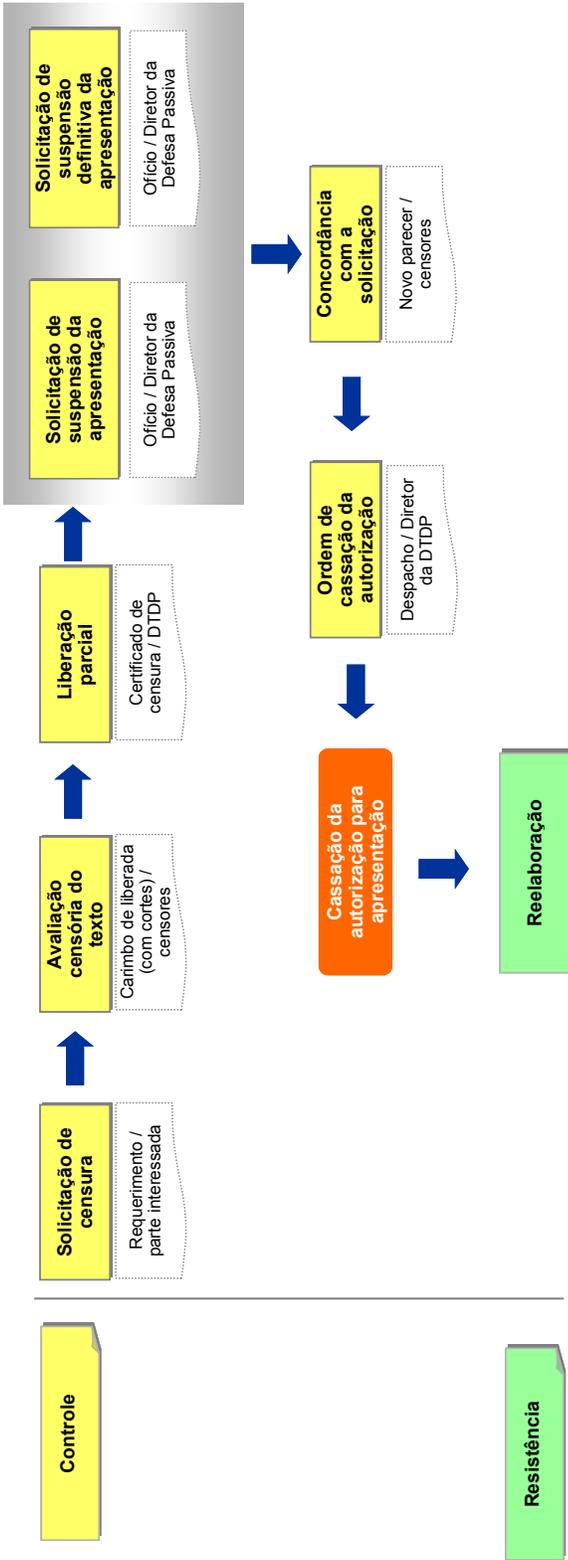
- G. Despacho, com data de 20 de julho, sob as assinaturas dos censores: *Deferido. "Providencie-se a cassação da autorização. Encaminhe-se à consideração superior"*. Assinatura do responsável pela Divisão de Turismo e Diversões Públicas.
- H. Despacho do Diretor Geral do DEIP, Cândido Motta Filho, datado de 12 de agosto: *"atenda-se ao solicitado"*. Além disso, o diretor manda uma mensagem aos censores: *"é preciso que os responsáveis pelas informações [sic] usem de linguagem clara e concludente para que se não façam críticas à cultura dos funcionários superiores deste Departamento. O que se pode concluir em acepção extra institucional?!"*.
- I. Despacho, de 16 de agosto, instruindo dar conhecimento aos censores do despacho acima e que fosse feito um comunicado ao Sr. Diretor da Defesa Passiva Anti-Aérea.
- J. Ofício, expedido em 24 de agosto, em que o Diretor Geral do DEIP informa ao Diretor Regional do Serviço de Defesa Passiva Anti-Aérea que o Departamento tomou as medidas necessárias para que a peça em questão não fosse mais exibida.
- K. Ofício, de 26 de agosto, em que o Diretor Regional do Serviço de Defesa Passiva Anti-Aérea agradece a cassação da aprovação da peça *Defesa Passiva*.
- L. Carta, de 23 de setembro, em que os censores Antônio Pedroso de Carvalho e Jason Barbosa de Moura retificam a expressão *"extra-institucional para acepção extra-institucional, lamentável erro de datilografia"*.

O fluxograma relativo a este processo é apresentado na próxima página. Como se sabe, este é um caso de veto motivado por pedido vindo de fora da DDP. O GI praticado neste processo de censura mostra-se aberto a uma interferência externa em prol da interdição da apresentação da peça.

Inicialmente liberada, a ponto de já ter havido uma primeira temporada de *Defesa Passiva* no Pavilhão Politeama François, foi quando estava para estrear no Circo Piolin, que a peça teve suas apresentações suspensas. De acordo com o documento apresentado no item E, inferimos que essa suspensão foi feita inicialmente a pedido do Diretor do Serviço de Defesa Passiva, com base em suspeita de tratamento desrespeitoso motivada por um anúncio de jornal. Mais tarde, após ter lido a peça, esse Diretor afirmou ter comprovado suas suspeitas, o que o fazia solicitar a cassação definitiva da autorização de apresentação. Apesar de discordarem da interpretação desse Diretor, visto não terem encontrado na peça conteúdo crítico ao Serviço de Defesa Passiva, os censores acataram sua solicitação, de maneira que houve a cassação da autorização de apresentação.

O autor, então, reelaborou a peça. O novo título foi *Futebol versus Guerra* (DDP 0334) e teve a apresentação liberada no mesmo ano de 1943.

Defesa Passiva (2a. Temporada)



3.1.2. Peça: E O CÉU UNIU DUAS ALMAS ou NEM A MORTE NOS SEPARA (DDP 0488)

O prontuário contém os seguintes documentos:

- A. Requerimento, de 23 de maio de 1947, em que Albino de Melo, empresário do Circo Teatro Oito Irmãos Melo, solicita ao diretor da Divisão de Diversões Públicas a censura na peça *E O Céu Uniu Duas Almas* ou *Nem a Morte nos Separa*, de Helen Fantucci de Mello.
- B. Parecer, de 6 de junho de 1947, em que o censor Raul Fernandes Cruz recomenda ao diretor da DDP a proibição da apresentação da peça. Os motivos apresentados são: *“a mesma constituir flagrante desrespeito às forças aéreas brasileiras, cuja integridade e elevado padrão moral não deve ser aviltado; o fato de um homem (no caso, capitão-aviador) assassinar o próprio filho, levado, tão-somente, pelo desejo de possuir, mesmo que à força, a noiva do mesmo; os personagens, devem se apresentar com o uniforme da aeronáutica e, o segundo ato se passa, inteiro, em um gabinete de alto comando, focalizando a campanha de Monte Castelo”*.
- C. Despacho, de 17 de junho, em que o diretor confirma a proibição.
- D. Anotação de *“ciente”*, com data de 17 de junho.

O fluxograma apresentado retrata um processo de censura que resultou na proibição da apresentação da peça. Não tendo havido interferências para provocar esse resultado ou tê-lo alterado, dentre todos os processos que apresentamos aqui, este é o que mais se aproxima do modelo linear e harmonioso que mostramos anteriormente ao descrevermos os trâmites da censura (p. 68).

E o Céu Uniu Duas Almas



3.1.3. Peça: CHAPÉU EM CIMA DE PARALELEPÍPEDO PARA ALGUÉM CHUTAR (DDP 5862)

O prontuário contém os seguintes documentos:

- A. Requerimento em que Plínio Marcos de Barros, autor, em 25 de fevereiro de 1966, solicita ao diretor da Divisão de Diversões Públicas que mande proceder a censura da peça *Chapéu em Cima de Paralelepípedo Para Alguém Chutar*.
- B. Parecer, de 29 de abril, em que o censor Geraldino Russomano, dirigindo-se ao diretor da Divisão de Diversões Públicas da Segunda Divisão Policial da Secretaria de Segurança Pública, apresenta seu “*juízo censório*” conforme a “*legislação em vigor*”, após algumas considerações. Discute o papel do teatro frente à sociedade – “*tem de possuir aquele espírito de missão que não traia, nem deforme, as verdades, que pretende comunicar*” –, antes de avaliar que a peça “*de aspecto ambíguo [...] não serve para identificar o homem, nem para resolver a vida*”. Ao relatar a afirmação do autor, feita em entrevista na DDP, de que a peça teria seu maior percurso no interior do estado, lembra que “*como é ao vivo, o teatro, tem amplas possibilidades de ser desvirtuado, sabendo-se, inclusive, que a alçada fiscalizadora oficial se prende mais nas capitais dos estados*”. Também informa que Plínio Marcos afirmou que “*a peça não é anti-capitalista, como também não é comunista, assim como ele não é comunista, jamais*”. Embora abstendo-se de comentar essas declarações, o parecerista diz não ter ficado satisfeito. Encaminhando-se para a conclusão, afirma que a peça trata da “*exploração do homem pelo homem*” e que o CHAPÉU é o símbolo da “*questão social*” e, assim, embora o autor tenha afirmado que “*o texto representado não quer dizer que o pensamento nele contido seja o do aspecto reinante no Brasil, esta peça não busca a solução de problemas, mas exaltá-los. [...] O autor tenta*

expor apenas a facial [sic] filosofia, com menos ou mais reflexos psicológicos, da exploração do homem pelo homem, que ora se adaptam no tempo e no espaço, dada a situação difícil mas esperançosa que estamos atravessando". Lembrando que, no tratamento censório, não se levou em conta a condição de fama do autor⁷⁴, mas somente o tema censurado, manifesta-se pela proibição, ressaltando que a peça pode ser, eventualmente, liberada, desde que *"com cortes a serem aplicados, ter proibição para menores até 18 (dezoito) anos de idade, mas sob a condição de estar sendo liberada até que se formule novas diretrizes às sugestões já apresentadas a esta Diretoria"*.

- C. Despacho em que diretor da DDP, em 2 de maio, se posiciona pela proibição do texto *"em julgado, pois o mesmo reflete inteligentemente o eterno conflito da exploração do homem pelo homem que, na época atual, quando se procura harmonizar, apesar das dificuldades, serviria apenas para exaltar as platéias, mormente aquelas menos avisadas"*.
- D. Anotação no verso do parecer em que Plínio Marcos, em 5 de maio, afirma estar ciente da proibição.

Temos, aqui, um processo de censura em que o autor procurou interferir no resultado da avaliação censória, não ao entrar com recurso contra o veto, mas indo defender sua obra junto ao censor que a avaliava. Apesar disso, o censor mostra não ter acreditado em suas palavras e até usa o argumento de que Plínio Marcos afirmara que pretendia levá-la ao interior do estado para pôr em dúvida a possibilidade de que ele

⁷⁴ É comum que, quando lidando com peças de autores famosos, o censor mencione conhecê-lo, ora afirmando que não está levando em conta a condição de fama do autor em sua avaliação, ora registrando sua esperança de que ele fará algo melhor no futuro. Assim, um dos censores de *Andaime* (DDP 2198) comenta: *sendo o autor um repórter de jornal, e tendo escrito pela primeira vez para o teatro [...]*; em *Boca de Ouro* (DDP 4906), outro lamenta o mau uso do talento de Nelson Rodrigues; e em uma das avaliações de *A Semente* (DDP 5157) fique a esperança de que Guarnieri escreva *outros trabalhos que venham enaltecer, ainda mais, a bela, difícil e complexa arte, que é o Teatro*.

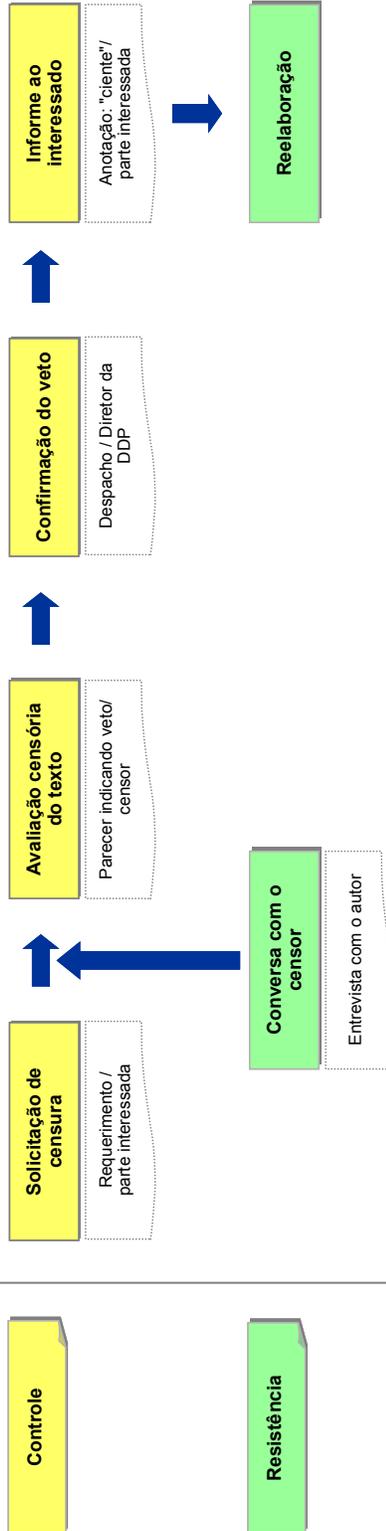
fosse obedecer a eventuais cortes, já que a fiscalização de encenações era menos intensa fora das capitais, para propor o veto ao invés de liberação parcial.

O fluxograma da próxima página também é característico de um processo em que não houve recurso contra o veto da censura, mas a história de *Chapéu em Cima de Paralelepípedo para Alguém Chutar* não acaba aí.

Apesar de Plínio Marcos não ter interposto recurso contra a proibição da apresentação, ele não desistiu de sua obra. Reelaborada, ela transformou-se em *Jornada de um Imbecil até o Entendimento* que, liberada pela Polícia Federal, estreou no Rio de Janeiro em 1968.

Vemos que a censura prévia não tinha reflexos somente no que se refere às apresentações. O processo burocrático de censura afetava os próprios artistas e produtores, provocando desistências e reelaborações: alguns desistiam da apresentação, outros preparavam uma nova versão da obra teatral e a rerepresentavam ao serviço de censura. O fato do requerente não ter apresentado recurso contra o veto nem sempre indicava uma desistência.

Chapéu em Cima de Paralelepípedo para Alguém Chutar



3.2. Peças liberadas

Um dos possíveis resultados da avaliação a que uma obra teatral era submetida na Divisão de Diversões Públicas era a liberação total ou parcial. A aprovação da apresentação, entretanto, nem sempre se fazia sem alguns percalços para o interessado e também não significava o fim dos contatos com a censura, como veremos pelos processos apresentados abaixo.

3.2.1. Peça: OLHA O ZÉ (DDP 1418)

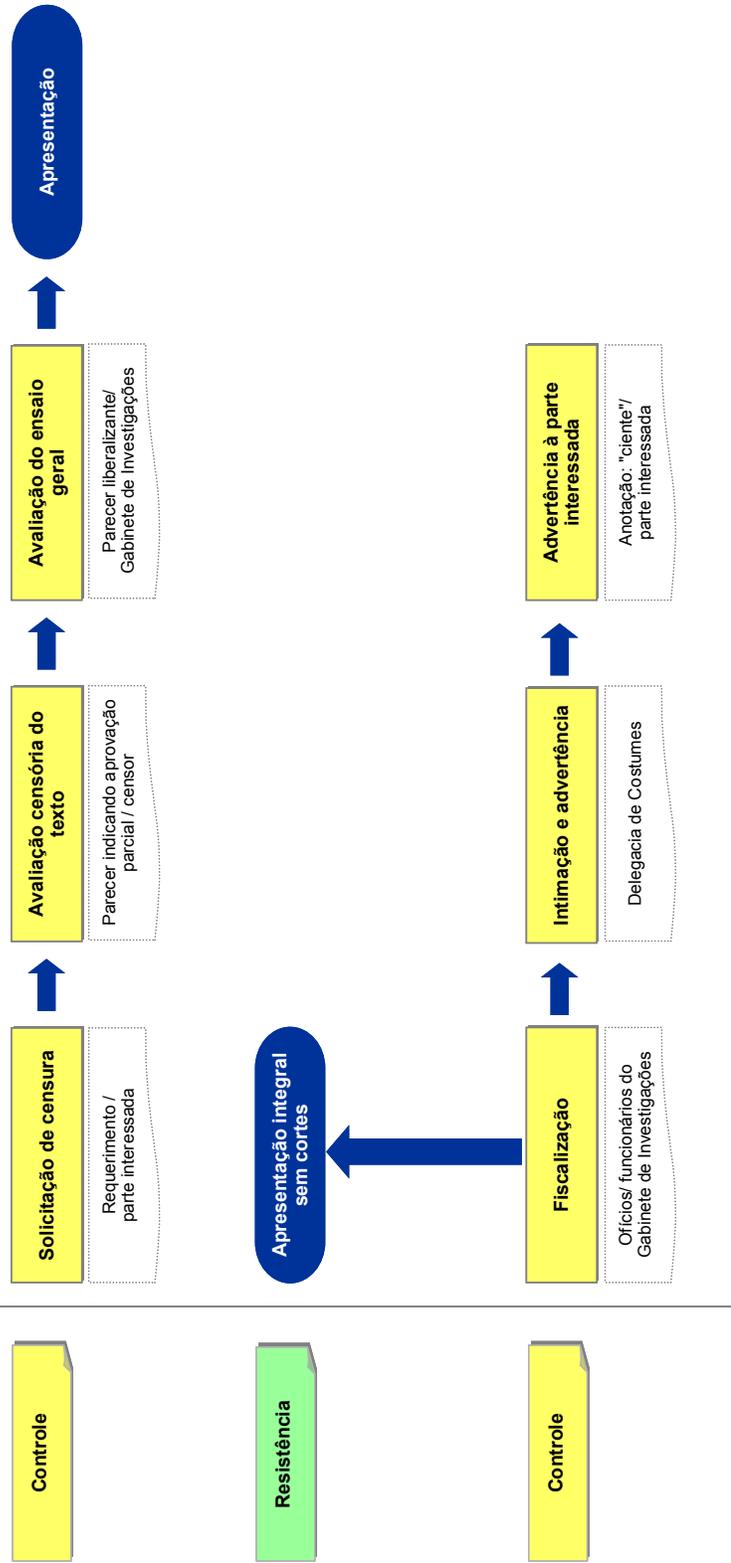
O prontuário contém os seguintes documentos:

- A. Requerimento, com data de 27 de janeiro de 1934, em que o empresário da Companhia Ba-ta-clan (nome ilegível no requerimento) pede ao Diretor do Departamento de Censura Teatral que seja censurada a revista *Olha o Zé*, de autoria de Francisco Sá.
- B. Parecer, com data de 27 de janeiro, dirigido ao Delegado Adido à Costumes, Fernando da Rocha Braga, em que o censor encarregado, Antônio de Souza Campos, do Gabinete de Investigações da Polícia do Estado de São Paulo, tece algumas considerações sobre aquilo que chama teatro “*gênero livre*” (não define o que é, mas certamente é o teatro de revista). Para ele, esse tipo de teatro é “*senão o resultado da boa fé de algumas das autoridades encarregadas das diversões públicas que, talvez, tenham acreditado na sinceridade dos pleiteadores e organizadores do ‘gênero livre’*”. Afirma acreditar que “*alegre, dosado de malícias, cuidadosa e delicadamente veladas, constituiria um divertimento aceitável e apreciado pelos folgazões ávidos de brejeirices*”. Mas, conforme apresentado naqueles dias, “*é um atentado contra todos os princípios da moral e bons costumes, contra o Código Penal e contra as disposições do Regulamento*

Policial em vigor”. Este é o caso de *Olha o Zé*, dos quais apenas três quadros (no total são 9) foram aprovados com restrições.

- C. Recibo manuscrito da devolução da peça *Olha o Zé*, que se achava na Delegacia de Costumes para censura. A data é 27 de janeiro e quem assina (ilegível) se compromete a devolvê-la, para que receba visto, na 2^a. feira, 29 do corrente.
- D. Ofício, com data de 30 de janeiro, em que o delegado Fernando Rocha Braga, do Gabinete de Investigações da Polícia do Estado de São Paulo, informa ao delegado de Costumes, Costa Neto, que reviu, em ensaio geral, os esquetes vetados pelo censor encarregado e liberou sua representação com cortes, os quais foram anotados no original da peça. Entretanto, verificou que os esquetes foram integralmente representados na estréia, que ocorrera no dia anterior, contrariando o Regulamento Policial. Também informa irregularidades no funcionamento do Teatro.
- E. Ofício, datado 2 de fevereiro, dirigido ao Delegado de Costumes, Costa Neto, em que o funcionário Honório de Rios, do Gabinete de Investigações da Polícia do Estado de São Paulo, comunica que, na representação da peça *Olha o Zé*, não estavam sendo obedecidas as restrições por ele estabelecidas, *“contrariando, assim, as determinações do Regulamento Policial”*.
- F. Carimbo de INTIME-SE, datado de 2 de fevereiro sobre o ofício citado acima. Assinatura ilegível.
- G. Declaração manuscrita sobre o ofício: *“ciente da advertência acima”*. Data: 3 de fevereiro de 1934. Assinatura ilegível, mas é a mesma do requerimento.

Olha o Zé



Durante a fiscalização dos espetáculos, contudo, verificou-se a desobediência e o requerente (produtor do espetáculo) foi intimado e advertido. Vemos que o GI realizado através ação da DDP não se limitava à avaliação de texto e do ensaio geral, existia uma preocupação de fiscalizar o espetáculo para que as orientações da censura fossem seguidas nas apresentações diárias

3.2.2. Peça: ENTRA!... NÃO DEMORA! (DDP 1305)

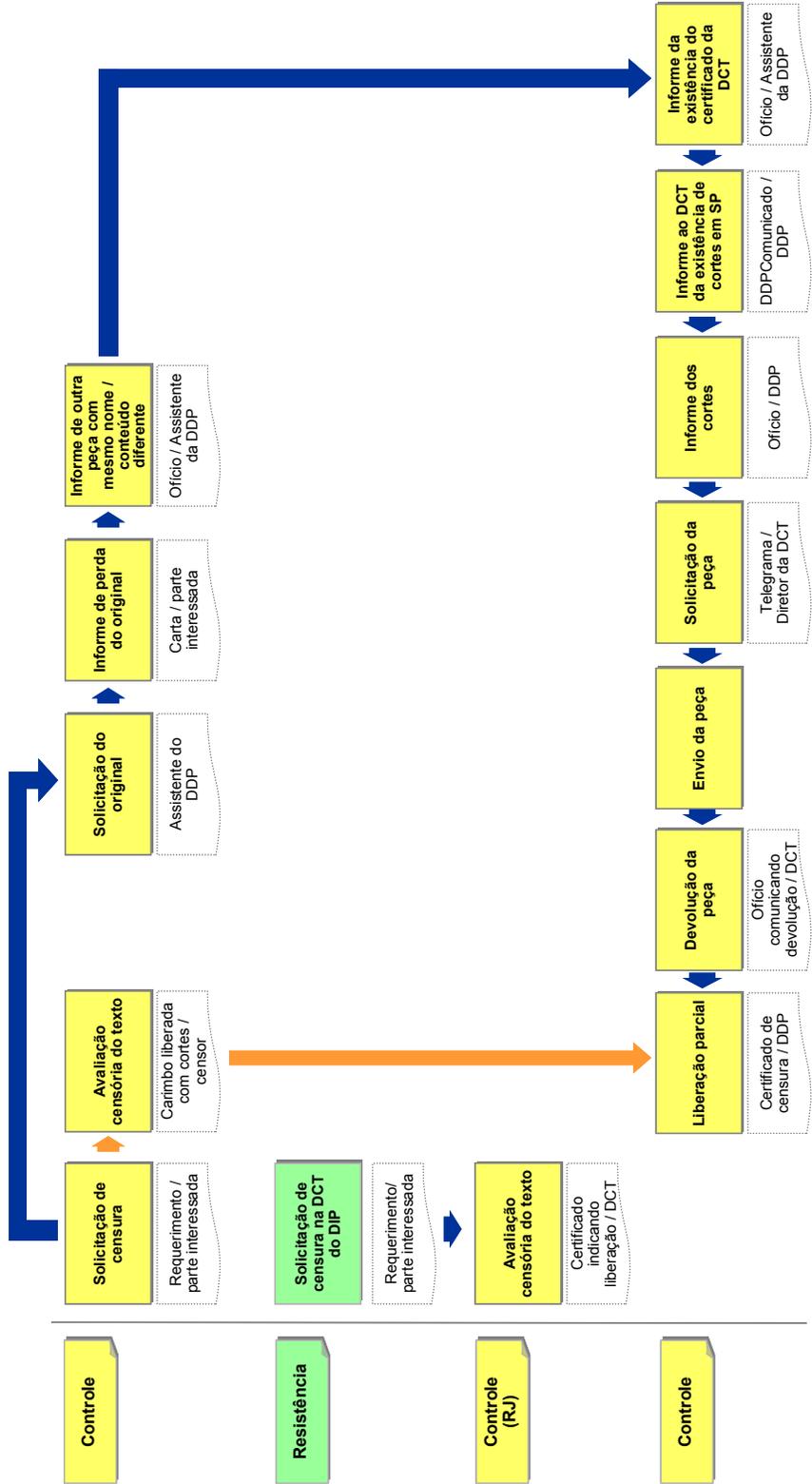
O prontuário contém os seguintes documentos:

- A. Requerimento, de 25 de setembro de 1944, em que Alfredo Viviani solicita ao Diretor da Divisão de Turismo e Diversões Públicas do Departamento Estadual de Imprensa e Propaganda a censura de *Entra!... Não Demora!*, versão de sua autoria de peça de H. C. Beltran.
- B. Carimbo, na capa da peça, informando que ela foi censurada e que poderia ser representada com cortes. Assina o censor Oswaldo Monteiro, em 9 de outubro.
- C. Carta, de 10 de outubro, em que Alfredo Viviani informa que não pode apresentar o original adaptado *La Chica del Aeroplano* de H. C. Beltran porque ele havia sido extraviado, mas que a adaptação estava devidamente autorizada pela Sociedade Brasileira de Autores Teatrais. Informa que não utilizou tradução literal do título porque comercialmente não lhe interessou.
- D. Ofício, de 19 de outubro, em que o assistente técnico informa existir outra peça de igual nome, com outra autoria, mas que, conforme verificado nos prontuários, não há coincidência de texto.
- E. Ofício, de 25 de outubro, em que o assistente técnico de Diversões Públicas, Manoel de Oliveira Moreira ao Diretor da Divisão, informa ao Diretor da Divisão de Turismo e Diversões Públicas do Departamento Estadual de Imprensa e Propaganda que, em vista dos cortes realizados na própria peça sobre trechos

atentatórios à moral, sobre a expressão *Estado Novo*, “que não poderia ter sido lembrada pelo autor”, e *estátua do trouxa desconhecido*, “como um escárnio a uma instituição internacional”, solicitou o original não traduzido antes de liberar as apresentações e que o autor e requerente, Alfredo Viviani, afirmou tê-lo perdido). Aproveita para denunciar que o próprio requerente de São Paulo havia entrado com pedido de censura na Divisão de Cinema e Teatro – diretamente subordinada ao DIP, no Rio de Janeiro –, o que considerou má fé, e conseguido um certificado sem restrições, datado de 17 de outubro.

- F. Despacho, de 26 de outubro, em que o Diretor da DDP, Ariovaldo Teles de Menezes, instruiu que se realizassem os cortes por conveniência da ordem local e que a Divisão de Cinema e Teatro fosse avisada a esse respeito.
- G. Comunicado sobre esses cortes, enviado em 21 de dezembro, ao Diretor da Divisão de Cinema e Teatro do DIP.
- H. Telegrama, de 27 de dezembro, em que Diretor da Divisão de Cinema e Teatro solicita ao Diretor da DDP informar os cortes da peça.
- I. Ofício dirigido ao Diretor da Divisão de Cinema e Teatro do DIP que informa, em 3 de janeiro de 1945, quais haviam sido os cortes realizados no texto.
- J. Telegrama, de 8 de janeiro, em que o Diretor da Divisão de Cinema e Teatro solicita ao Diretor da DDP envio da peça para que fosse conferida a segunda via.
- K. Ofício, de 31 de janeiro, em que o secretário do Departamento de Cinema e Teatro comunica ao Diretor da Divisão de Turismo e Diversões Públicas a devolução de peça.
- L. Certificado de censura, expedido em 14 de fevereiro de 1945, liberando, desde que respeitados os cortes, a apresentação da peça *Entra!... Não Demora!*, de Alfredo Viviani, para o estado de São Paulo.

Entral... Não Demora!



O fluxograma da página anterior mostra um processo de censura que não se encerrou com a liberação da peça. A emissão do certificado de censura só veio após contatos e uma série de procedimentos burocráticos em dois serviços de censura: a Divisão de Cinema e Teatro (DCT), no Rio de Janeiro, e a Divisão de Diversões Públicas, em São Paulo.

A especificidade do GI praticado neste processo é a demora na expedição do certificado de censura, pois o requerimento é de 25 de setembro de 1944 e o documento só foi expedido em 14 de fevereiro de 1945.

Isso aconteceu porque o requerente buscou a liberação em outro órgão além da DDP, o que lhe era permitido. Não é possível saber se a solicitação de censura na Divisão de Cinema e Teatro, cujo certificado valia para todo o território nacional, se deu porque o requerente pretendia levar sua peça para outros estados ou se foi uma tentativa de escapar aos entraves burocráticos impostos pela DDP (solicitação do original adaptado e verificação de conteúdo de outra peça com título coincidente). Entretanto, o fato é que a apresentação do certificado da DCT levou à realização de uma série de procedimentos e rotinas que prolongaram o processo de censura. Observe-se a diferença nos resultados da avaliação: enquanto o certificado emitido pela DCT não apresentava restrições, o da DDP-SP indicava liberação com cortes.

3.2.3. Peça: É REI, SIM! (DDP 3161)

O prontuário contém os seguintes documentos:

- A. Requerimento em que Miguel Khair, em 10 de julho de 1951, solicita ao Diretor da Divisão de Diversões Públicas do Departamento de Investigações a censura da revista *É Rei, Sim!...*, de autoria de Alberto Flores e com música de vários autores, a ser representada pela empresa Juan Daniel Companhia de Revistas, no Teatro Sant'Ana. Relaciona os artistas principais: Luz del Fuego, Elvira Pagã e Walter

Dávila. Acompanha certificado de censura do Serviço de Censura de Diversões Públicas do Departamento Federal de Segurança Pública, do Rio de Janeiro, liberando, em 15 de junho de 1951, a apresentação da peça, com cortes, para maiores de 18 anos.

- B. Parecer, de 19 de julho, em que o censor Liz Landulpho Monteiro, relata o ocorrido durante o ensaio geral para a censura realizado em 18 de julho, mesma data da estréia. Afirma que o certificado liberatório do SCDP vale para todo o território nacional e, por isso, passava diretamente ao ensaio geral no qual estavam presentes, além dele mesmo, Hernani Ferreira Braga, Delegado Especializado de Costumes, representando o Secretário de Segurança, e representantes da empresa produtora do espetáculo. O censor conta sobre a ocorrência daquilo que chamou de *“pequeninos incidentes solucionados amigavelmente, sendo o de maior monta com a atriz Elvira Pagã, quando do corte que efetuei no quadro ‘Cassetete não!’, pelas suas características representando, ostensivamente, uma crítica à Polícia do Estado, quanto ao incidente havido com essa artista no Nick Bar”*, e descreve todas as suas outras interferências: em diálogos, na encenação, no vestuário e no cenário. Como a peça foi classificada como imprópria para menores de 18 anos, solicita que o Juiz de Menores seja informado, para os devidos fins. Informa ter permanecido até o final das apresentações de estréia, que *“transcorreram um pouco desajustadas, tecnicamente, porém de agrado do público, que encheu literalmente o teatro”*.
- C. Despacho, de 19 de setembro, em que o Diretor da DDP manda oficiar ao Secretário de Segurança e ao Delegado de Costumes esse relatório.
- D. Certificado de censura, datado de 21 de julho, que libera a apresentação da peça *“com as substituições, advertências e cortes da peça devolvida. Imprópria para menores até 18 anos”*.

- E. Relatório em que o censor Liz Monteiro, em 1 de agosto, informa ao Diretor da DDP que *“a atriz Elvira Pagã, que há pouco tentou contra a existência, não compareceu aos espetáculos programados ontem, dia 31 de julho”*. Conta que identificou interesse das duas partes em que ela volte a trabalhar, por razões contratuais e de ordem financeira, pois nas sessões do dia anterior houve um decréscimo de 50% bilheteria do espetáculo.
- F. Relatório em que o censor Liz Monteiro, em 2 de agosto, informa ao Diretor da DDP que o espetáculo transcorreu normalmente no dia anterior, *“verificando-se somente um visível diminuição dos espectadores nas duas sessões”*. Constatou a colocação de um aviso sobre a ausência de Elvira Pagã na bilheteria.
- G. Relatório em que o censor Liz Monteiro, em 3 de agosto, informa ao Diretor da DDP que, *“mesmo estando programada, deixou de comparecer a artista Elvira Cozzolino, em cena Elvira Pagã, sem apresentar, conforme exige o Regulamento Policial do Estado, qualquer justificativa”*.
- H. Boletim de Ocorrência da Divisão de Divertimentos Públicos da Guarda Civil de São Paulo, com data de 3 de agosto, relatando a ausência de Elvira Pagã.
- I. Boletim de Ocorrência da Divisão de Divertimentos Públicos da Guarda Civil de São Paulo, com data de 4 de agosto, relatando a ausência de Elvira Pagã.
- J. Boletim de Ocorrência da Divisão de Divertimentos Públicos da Guarda Civil de São Paulo, com data de 4 de agosto, relatando a ausência de Elvira Pagã. (dois boletins por 2 guardas civis diferentes)
- K. Boletim de Ocorrência da Divisão de Divertimentos Públicos da Guarda Civil de São Paulo, com data de 7 de agosto, relatando a ausência de Elvira Pagã, Luz del Fuego, Juan David, Mary Lopes.
- L. Relatório em que censor Liz Monteiro, em 8 de agosto, informa ao Diretor da DDP a ausência de Elvira Pagã e Luz del Fuego no espetáculo do dia anterior. Relata a

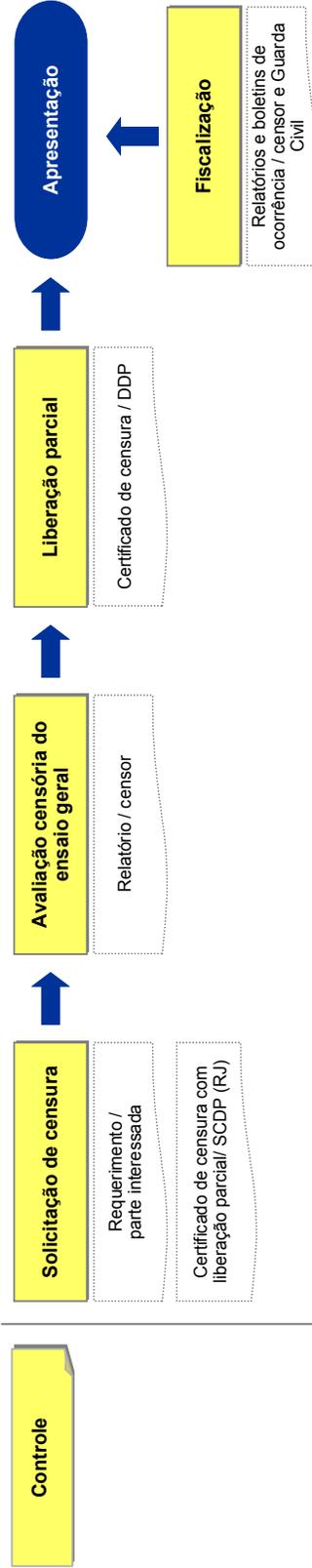
ocorrência de um tumulto no intervalo da primeira sessão, um ligeiro protesto por parte de três assistentes, *“o que não teve maiores conseqüências em face de minha interferência direta, fazendo com que os descontentes tomassem conhecimento do “aviso” existente nas bilheterias do teatro, onde claro ficava a ausência, por motivo de força maior, das artistas programadas. Assim, cientes e concordes, voltaram a assistir o final do espetáculo. Segundo ele, foram tomadas as providências, por intermédio do guarda da DDP, referentes às notificações de ausências de artistas programados e ausentes”*.

M. Relatório em que o censor Liz Monteiro, em 16 de agosto, informa ao Diretor da DDP alterações na sociedade de Miguel Khair e Juan Daniel, conforme certidão, transcrita na íntegra junto ao relatório, a ele apresentada pelo Oficial de Justiça encarregado das diligências. *“Quanto ao mais e com a ausência da artista Elvira Pagã, tudo transcorreu em ordem, isto é, inclusive os espetáculos de ontem, dia 15.”*

N. Relatório em que o censor Liz Monteiro, em de 17 de agosto, informa ao Diretor da DDP que os espetáculos programados *“continuam contando com a ausência da atriz Elvira Pagã, embora como medida preventiva e de acordo com que me é facultado por lei, tenha sempre determinado a colocação de cartaz afixado junto a bilheteria justificando que a mesma não compareceria as exibições cênicas”*. Além disso, conta que foram realizadas as medidas de seqüestro e arrolamento dos bens da Companhia, inclusive outras medidas legais relacionadas à mudança societária já citada.

O fluxograma na próxima página, como em *Olha o Zé*, mostra que o controle da censura não termina com a emissão do certificado.

É Rei, Sim!



Independentemente dos pitorescos relatórios em que um censor informa diariamente a ausência de uma atriz que havia tentado suicídio, os documentos deste prontuário nos permitem ver que a fiscalização da censura incluía, além da apresentação, cuidar para que os artistas e empresários cumprissem suas obrigações, e a manutenção da ordem entre o público.

Merece destaque o conteúdo de um dos relatórios de acompanhamento do censor, o do dia 8 de agosto, em que ele destaca o seu papel de mantenedor da ordem pública quando debelou um início de tumulto. Nesse sentido, em seus relatórios, ele tende a usar palavras que indicam harmonia e apaziguamento situações de conflito: *“pequeninos incidentes”* solucionados *“amigavelmente”*; *“um ligeiro protesto em que descontentes”* passam a *“cientes e concordes”* após sua interferência.

3.3. Peças liberadas pela resistência

Por vezes, a liberação da apresentação da peça era conseguida por meio da resistência dos artistas e seus empresários, que não se contentavam com proibições e, utilizando-se de brechas abertas no processo de censura, entravam com recurso contra o veto. Isso era feito tanto pelos caminhos tradicionais como por vias alternativas (influência junto a autoridades). É o que veremos nos processos abaixo.

3.3.1. Peça: ANDAIME (DDP 2198)

O prontuário contém os seguintes documentos:

- A. Requerimento em que Raul Soares, secretário da Companhia Jayme Torres, em 4 de janeiro de 1932, dirige-se ao Censor Teatral de São Paulo / Departamento de Censura, solicitando avaliação censória da comédia *Andaime*, de autoria de Paulo

Torres. A peça deveria estreiar em 7 de janeiro do mesmo ano, no Teatro Boa Vista.

- B. Parecer redigido no verso do requerimento citado acima em que o censor Antônio R. de Souza Campos, em 6 de janeiro, qualificando a peça *Andaime* como “*um arranjo sem técnica, sem nenhum merecimento literário que visa unicamente propaganda subversiva*”, julga-a imprópria para ser apresentada em público.
- C. Ofício de 7 de janeiro, dirigido ao Major Chefe de Polícia, em que o requerente Raul Soares interpõe recurso contra a decisão do censor, conforme concedido pelo Regulamento Policial, conquanto fosse negada autorização para representação de qualquer peça teatral. Alega gastos já realizados com vistas à apresentação, que a peça nada tinha de imoral, que a censura não poderia entrar no mérito abstrato das obras a ela submetidas e que não pode prevalecer como decisão definitiva a opinião de um único censor, assim solicita que seja feita uma exibição assistida pelo conjunto de censores do Departamento de Censura.
- D. Despacho sem data escrito no papel desse ofício, em que o Chefe de Polícia, Cordeiro de Farias, designa o Diretor do Departamento de Censura, como representante daquela Chefatura, para emitir sua opinião.
- E. Despacho sem data escrito no papel do ofício citado acima em que o Diretor do Departamento marca o ensaio geral para o dia 9 de janeiro, no Teatro Boa Vista e convoca para assisti-lo os censores Antonio Romão de Souza Campos, Marcio de Assis Brasil, Emiliano Di Cavalcanti, Herminio Duarte, Ariovaldo Telles de Menezes, José Xavier de Freitas e Ulysses Terral.
- F. Parecer do censor José Xavier Freitas, com data de 9 de janeiro, em que ele afirma que se trata de “*uma peça despida de interesse literário e sem o cunho artístico que o autor quer lhe dar*”. Afirma que o assunto da peça já havia sido bastante explorado em livros que se achavam à venda e “*em nada vem prejudicar*

e alterar os nossos costumes sociais”, assim não se opõe à representação da mesma.

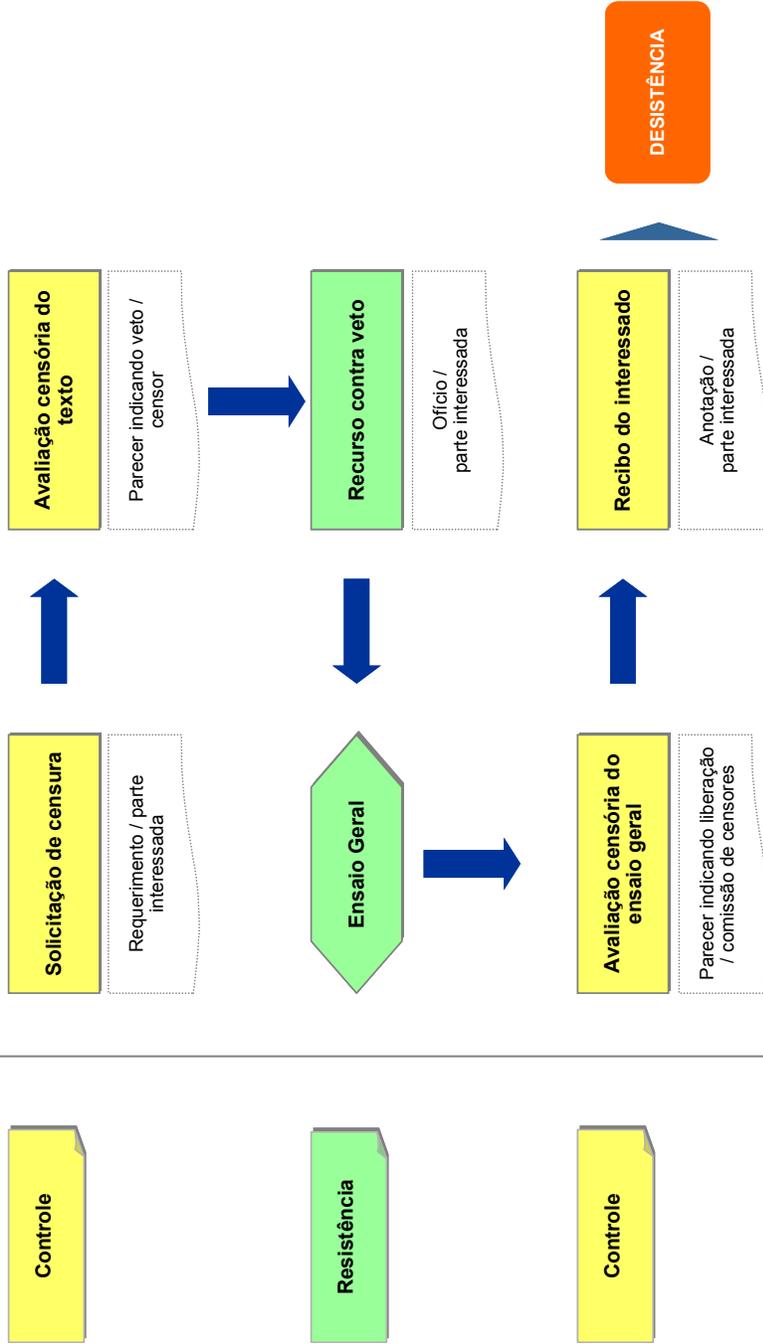
- G. Parecer em que o censor Marcio de Assis Brasil, em janeiro, afirma que, *“não obstante ser essa uma obra vasada [sic] nos moldes das chamadas idéias avançadas”*, não vê razão para que seja proibida a sua exibição em público.
- H. Parecer do censor Ulysses Terral, com data de 9 de janeiro, em que ele avalia que a peça teatral de Paulo Torres pode ser encenada.
- I. Parecer do censor Ariovaldo Telles de Menezes, datado de 9 de janeiro, em que ele avalia que a peça pode ser representada em São Paulo. Afirma que *“não convém a Censura entrar na essência da obra censurada, salvo quando se tratar de aleijões artísticos facilmente verificáveis pelo desacerto da construção em geral ou pela licenciosidade do tema”*, o que não se dava com o original de Paulo Torres. O contrário seria impor gostos pessoais, o que seria o mesmo que impor *“ditadura intelectual”*. Também afirma ser difícil medir o *“substrato moral da obra”*, a não ser que isso fosse feito sobre determinado dogma, o que resultaria em julgamento parcial.
- J. Parecer do censor Emiliano di Cavalcanti, com data de 9 de janeiro, em que ele não se opõe à representação da peça. Afirma que seria *“ridículo proibir a um artista, já conhecido por suas idéias, com livros publicados onde elas se afirmam, que trouxesse ao teatro o seu ponto de vista”*.
- K. Relatório dos pareceres, com data de 9 de janeiro, em que o censor Hermínio Duarte informa que a maioria do grupo de censores é favorável à representação da peça.
- L. Despacho escrito no relatório de pareceres, datado de 9 de janeiro, em que o Diretor do Departamento de Censura, Vicente Ancona, autoriza a apresentação da comédia e designa Hermínio Duarte para assinar o certificado de censura.

- M. Parecer do censor Hermínio Duarte, datado de 10 de janeiro, em que afirma que *“Andaime é um drama baseado em um assunto já muito explorado sob diversas formas literárias em que o autor deu uns toques sobre as idéias sociais da atualidade”*. Segundo ele, no teatro brasileiro já tinham sido levadas *“peças de propaganda social muito mais forte”*. Em sua opinião, acha que *“poderá ser permitida a sua representação na cena brasileira porque não se trata de um drama subversivo”*.
- N. Anotação de recebimento na capa da peça, com data de 12 de janeiro de 1932, e assinada por Arlindo Costa.

Neste processo de censura, vemos que, ao rebelar-se contra o veto do censor, solicitando que a presença de uma comissão de censores no ensaio geral, o requerente obteve a liberação da apresentação da peça sem cortes.

Sabemos, entretanto, de algo que o prontuário *Andaime* não nos conta. Como na cena teatral jogam outras forças além da censura, a peça não foi levada a público. O empresário acabou por desistir da apresentação porque o tema abordado, as condições de vida dos trabalhadores e o contraste entre as classes sociais, era demasiado avançado para a época. Vemos que a censura continuou fora do âmbito do serviço de censura, mesmo após seu encerramento oficial, conforme mostra o fluxograma.

Andaime



3.3.2. Peça: A SEMENTE (DDP 5157)

O prontuário contém os seguintes documentos:

- A. Requerimento, com data de 4 de abril de 1961, em que a Sociedade Brasileira de Comédia, representada por seu diretor superintendente, Roberto Freire, solicita ao Diretor da Divisão de Diversões Públicas do Departamento de Investigações a censura da peça *A Semente*, de Gianfrancesco Guarnieri. A peça deveria estreiar em 27 de abril do mesmo ano no Teatro Brasileiro de Comédia. Relaciona os artistas principais: Leonardo Vilar, Cleide Yaconis, Nathalia Timberg, Elísio de Albuquerque, Gianfrancesco Guarnieri, Amélia Bittencourt.
- B. Despacho, de 12 de abril, em que Diretor Substituto da DDP designa os censores Dalva Janeiro, Nestório Lipps e Willy de Paula Teixeira para a censura da peça.
- C. Ofício, de 17 de abril, em que o delegado auxiliar, Diretor do Departamento de Ordem Política e Social, Eurico José de Miranda, dirige-se ao Diretor Substituto da DDP, Aloysio de Oliveira Ribeiro, para encaminhar o pronunciamento do Delegado Adjunto Benjamin Raymundo da Silva da Delegacia Especializada de Ordem Social e devolver a peça *A Semente*.
- D. Parecer, de 17 de abril, em que Benjamin Raymundo da Silva, da Delegacia Especializada de Ordem Social do Departamento de Ordem Política e Social, afirma que a peça aponta para a questão social, mas depois envereda para o lado político, contando a vida de um grupo de operários, com destaque para Agileu que *“só compreendia a luta de classe se feita pela violência, com desprezo aos mais sublimes instantes da vida doméstica. [...] Essa orientação é uma constante na peça”*. Argumenta que a luta pelo ideal comunista, propagado na peça, se faz em detrimento da família, do interesse individual e dos sentimentos. Também aponta para a existência de cenas em que são apresentadas críticas ao clero, à classe

patronal, à polícia – *“é sabido que, para os comunistas, a instituição que deve ser combatida com veemência e intransigência é o policial porque constitui ação coercitiva que impede a propagação do ideal vermelho. Isso o autor consegue com maestria”*. Sobre o autor, comenta: *“parece um Lenine redivivo, homem culto, conhecedor do assunto, o teatrólogo Gianfrancesco Guarnieri, nesta peça, expõe matéria perigosa”*. Conclui que *“a representação é prejudicial”*, devendo ser *“impedida”*.

- E. Parecer dos censores Dalva Janeiro, Nestório Lipps e Willy de Paula Teixeira dirigido ao Diretor da DDP, em 19 de abril. Recomendam, depois de acurada leitura e pormenorizado exame da peça, sua proibição. As justificativas apresentadas são: o representante do DOPS propôs medida idêntica; a obra é *“claramente subversiva; desobediente aos preceitos legais do país, com intenção de demolir o regime democrático brasileiro, cuja estrutura jurídica é solidamente definida; a peça faz do palco veículo [...] para propaganda de caráter subversivo, contrariando a organização política e social do Brasil e a índole da população brasileira”*. Citam, ainda, a existência de cenas que são *“desrespeito aos sacerdotes”*; a desconsideração e desacato pelas autoridades policiais; *“apologia do Delegado a um extinto partido político”*; e chamam a atenção para a cena em que os policiais enganam uma mulher. Finalmente, propõem a proibição da representação apelando ao artigo 188 do Decreto 4.405-A, de 17 de abril de 1928, *“que impede, por intermédio da censura de diversões públicas, representações de peças teatrais, quando nelas haja alusões deprimentes às autoridades públicas e religiosas e que propaguem idéias subversivas da ordem e da organização atual da sociedade”*. E quanto a Gianfrancesco Guarnieri, *“de seu talento indiscutível esperamos outros trabalhos que venham enaltecer, ainda mais, a bela, difícil e complexa arte, que é o Teatro”*.

- F. Despacho em que Diretor-Substituto da DDP, Aloysio Oliveira Ribeiro, em 25 de abril, confirma o veto indicado nos pareceres da Comissão de Censura e do DOPS, após *“desapaixonada apreciação da peça”*. Afirma que *“forçoso é concluir que o seu texto [de Guarnieri], invariavelmente, constitui claro e audacioso incitamento à subversão da ordem pública, objetivando solapar em suas bases a estrutura do regime democrático vigente no país. É de se ressaltar, também, as circunstâncias de aspecto moral, pela disseminação no texto da peça de diálogos desenvolvidos em linguagem do mais rasteiro calão”*. Após citar o artigo 188 do Regulamento Policial, lembra que a *“fase da ampla reconstrução moral, social e econômica que o país atravessa, e em que vivamente se emprenha o Chefe da Nação, tornam perigosas e desaconselháveis a utilização de quaisquer fórmulas ou meios de incentivação [sic] à inquietude, ao pessimismo e ao desalento, que devem ser intransigentemente banidas do campo das relações humanas”*.
- G. Ofício em que o Diretor Substituto da DDP, em 26 de abril, informa ao Secretário da Segurança Pública que *“o texto com os cortes mencionados pelo requerente não foi apresentado ao exame censório e que a alegação do ensaio combinado pelo censor é improcedente, salientando a impossibilidade de uma apreciação individual, pois a impugnação partiu de uma comissão tríplice de censores com decisão unânime”*.
- H. Cartas e telegramas – de escolas (dirigentes, professores), de grupos moradores de bairros da capital e cidades do interior, de associações civis – em apoio à decisão da censura.

No prontuário, também há recortes de jornal sem data mostrando um grupo de artistas agradecendo ao Secretário de Segurança pela liberação de *A Semente* e

comentando a estréia. É o próprio Gianfrancesco Guarnieri quem nos conta o que aconteceu:

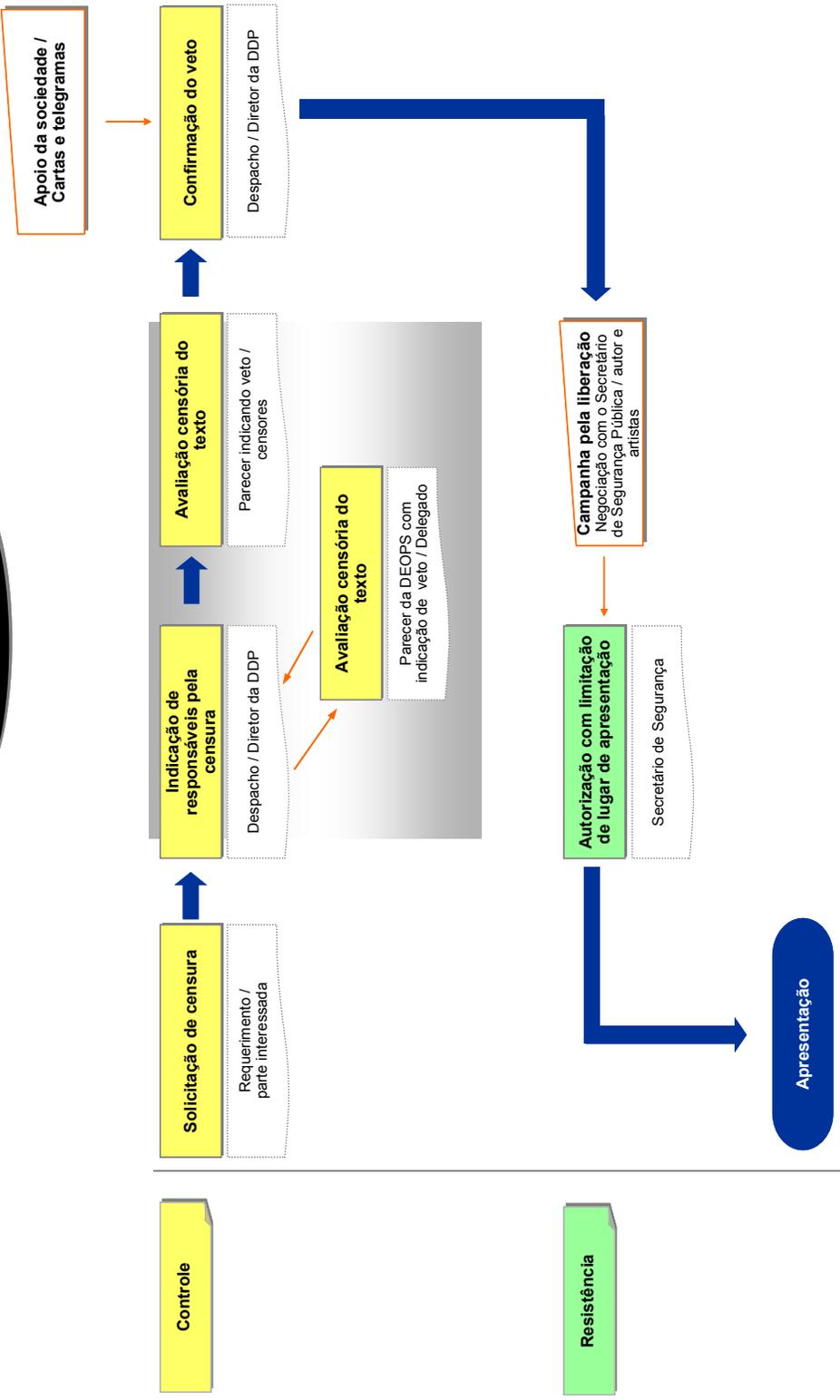
Nós estávamos dois dias antes da estréia. O espetáculo estava muito bonito. O Secretário de Segurança nos chamou e disse que a peça havia sido proibida. Aí eu tinha aquele negócio de garoto, eu não admitia a censura – como é que a peça pode ser proibida?! Eu não admitia. Aí fomos ao Secretário de Segurança, fomos em comissão e perguntamos se ele tinha tempo, se ele podia ler a peça. E ele deve ter feito isso porque resolveu – pegou uma comissão de intelectuais. Nomeou uma comissão com representantes da Igreja Católica, do clero, da OAB, da ABI, de intelectuais. Um número razoável de pessoas e ficamos aguardando e apresentamos a peça a eles e a comissão foi unânime e elogiou a peça. Eu fiquei todo pimpão! Disseram que não havia nenhuma razão para a proibição dessa peça. E a peça estreou e como havia toda essa história de proibição, o público foi em peso. Aí o Secretário de Segurança disse: *Como é que eu vou desrespeitar a censura?* Então ele disse: *Eu vou autorizar a apresentação apenas no TBC e manter proibida em todo o território nacional.*⁷⁵

O processo de censura de *A Semente* tem características especiais, sendo a mais marcante delas a inclusão de um parecer de avaliação da peça emitido pelo DOPS, tipo de documento não encontrado em qualquer outro prontuário do AMS.

O fluxograma mostra claramente que, como no caso de *Defesa Passiva*, houve a abertura de uma brecha para interferência decisiva de um órgão que não participava oficialmente do processo de censura. Temos aí um desvio: logo depois que o Diretor da DDP designou os censores para a peça, o texto foi enviado ao DOPS, órgão que não participava do processo oficial de censura prévia. Isso demonstra que os autores famosos e de posicionamento sabidamente crítico tinham tratamento especial, ainda que o Brasil não vivesse tempos ditatoriais na época em que *A Semente* foi censurada.

⁷⁵ GUARNIERI, Gianfrancesco. Depoimento [07 mai. 2003]. Entrevistadora: Cristina Costa. Acervo de entrevistas do Projeto Temático **A Cena Paulista: o estudo da produção cultural de São Paulo de 1930 a 1970, a partir do Arquivo Miroel Silveira.**

A Semente



Também é importante o registro das manifestações da sociedade civil em favor da proibição da apresentação. O que indica que a censura tem o apoio de alguns setores da sociedade.

Mas para se contrapor à mobilização conservadora, existem as forças de resistência. Foi marcante a atuação do autor para que se quebrasse a interdição realizada por meio do GI neste processo. A ação de Guarnieri, com o apoio de setores da sociedade civil, e sua influência junto ao Secretário de Segurança do estado determinaram a liberação de *A Semente*.

3.4. Peças vetadas apesar da resistência

Para o veto, não há nuances como para a liberação, cabe ao requerente rebelar-se contra a proibição da apresentação da peça, mas nem sempre ele tem sucesso. Disso, temos exemplo nos processos de censura que vêm a seguir.

3.4.1. Peça: PERDOA-ME POR ME TRAÍRES (DDP 4469)

O prontuário contém os seguintes documentos:

- A. Requerimento em que Empresa N. Portland, representada por Jayme Costa, em 29 de julho de 1957, solicita ao Diretor da Divisão de Diversões Públicas do Departamento de Investigação a censura da peça *Perdoa-me por me Traíres*, de Nelson Rodrigues. Informa que a peça já havia sido apresentada no Rio de Janeiro e que estava prevista sua estréia para 4 de setembro no Teatro Maria della Costa.
- B. Parecer do censor, em 10 de agosto, impugnando a peça de Nelson Rodrigues por incorrer no preceito 188 do Regulamento Policial do Estado de São Paulo, segundo o qual é proibido “*induzir alguém à prática de crimes, ou fazer apologia direta ou indireta deles*”, assim como “*ofender à moral e aos bons costumes*”.

Afirma que a peça fere também o Código Penal Brasileiro, que considera crime os atos de perversão dos costumes e dos menores, na medida em que apresenta estudantes “*freqüentando rendez-vous; incesto, crime premeditado para satisfação de instintos mórbidos, prostituição organizada de menores, etc. etc*”. A impugnação vem, assim, na “*salv guarda da moral e dos bons costumes*”.

- C. Ofício de Jayme Costa, de 19 de agosto de 1957, endereçado ao Secretário de Segurança Pública do Estado de São Paulo, solicitando revisão da decisão do Serviço de Censura relativo à peça de Nelson Rodrigues *Perdoa-me por me Traíres*, impugnada pelos censores. O remetente argumenta que a peça foi liberada e apresentada no Rio de Janeiro sob subvenção do Ministério da Educação.
- D. Protocolo da Divisão de Diversões Públicas para o pedido de revisão da decisão da censura sobre a apresentação da referida peça.
- E. Memorando de Carlos Bittencourt Fonseca, Secretário de Segurança Pública de São Paulo, com data de 21 de agosto de 1957, designando uma comissão para exame da impugnação da peça *Perdoa-me por me Traíres*, de Nelson Rodrigues, composta por Dr. Nelson da Veiga, Delegado Auxiliar da 2ª Divisão Policial; Professor Hilário Veiga de Carvalho e Dr. Francisco Luiz de Almeida Salles, sob presidência do primeiro indicado.
- F. Parecer de Francisco Luiz de Almeida Salles, presidente da Comissão Estadual de Teatro, de 22 de agosto, que inicia defendendo a liberdade de expressão e a necessidade de se exercer a censura com “*extrema cautela*”. Afirma que, em se tratando de obra artística, essa cautela deve ser redobrada, pois esta deve ser “*regida por normas do plano estético*” e não moral. Em vista disso, diz que deve-se ponderar acerca da categoria do escritor, da qualidade da obra e da possibilidade de não se utilizar a interdição total do espetáculo. A seguir, defende

a qualidade do artista, de *“inegável mérito”*, embora reconheça que *Perdoa-me por me Traíres* não é sua melhor obra, ao contrário, é *“das menos cuidadas”* do autor. Fala então do tema, reconhecendo que a peça aborda apenas a imoralidade dos personagens. Essas considerações fazem com que ele opte pela delimitação rigorosa da audiência, segundo ele, a *“mais legítima”* forma de censura. Em conclusão, ele é de opinião que a peça deva ser proibida para menores de 21 anos.

- G. Parecer conjunto de Nelson da Veiga e Francisco Luiz de Almeida Salles propondo, em 23 de agosto, a *“manutenção das conclusões da censura”*. Segundo o Delegado Auxiliar, a peça *“nada tem de artístico”*, sendo a *“linguagem de baixo jaez, com situações de perversa visão da vida carioca”*, o que representa uma afronta à população da cidade do Rio de Janeiro. Afirma que as cenas são ignóbeis, investindo perversamente contra valores sociais indiscutíveis, devendo o autor, que apresenta *“alguns rasgos de talento”*, aproveitá-lo *“em algo mais próximo do teatro”*.
- H. Despacho do Diretor da DDP indeferindo o recurso à revisão da censura da peça, em 26 de agosto de 1957.
- I. Nota de Jayme Costa tomando ciência do indeferimento em 27 de agosto. Ele anota que recorrerá *“à Justiça como é de direito”*.
- J. Encaminhamento de despacho do Governador do Estado, Dr. Jânio Quadros, da parte do Dr. Joaquim Büller Souto, Diretor da DDP, para o censor Raul Fernandes Cruz, em 4 de setembro de 1957, sobre a peça de Nelson Rodrigues.
- K. Carta, com data de 20 de setembro, endereçada ao Secretário de Segurança, Carlos Bittencourt, da parte da Cruzada das Senhoras Católicas de Santos, solicitando apoio integral à proibição da peça de Nelson Rodrigues. Para isso, confiam em seu sadio sentimento de patriotismo.

- L. Solicitação em que a Classe Teatral de São Paulo, em 23 de setembro, solicita ao Governador do Estado de São Paulo, Dr. Jânio Quadros, a liberação da peça *Perdoa-me por me Traíres*, tendo em vista a *“liberdade de criação artística”* e o parecer favorável do censor.
- M. Despacho, de 30 de setembro, manuscrito no verso do comunicado a Jaime Costa (item I) em que o Governador Jânio Quadros solicita à Censura de Teatro o reexame da peça.
- N. Carta da Comissão Estadual de Teatro, com data de 3 de outubro, pronunciando-se favoravelmente em relação à liberação da peça de Nelson Rodrigues, tendo em vista a liberdade de expressão garantida pela Carta magna e a posição do autor no teatro brasileiro. Por outro lado, para que *“o público não possa sentir-se chocado com cenas e expressões menos usuais”*, a CET *“toma a liberdade de sugerir cortes”*. Assim sendo, propõe que a cena de aborto se passe no escuro e mais o corte de cinco frases com expressões como *“beijo de língua”*. Por último, a CET propõe restrição etária para menores de 18 anos.
- O. Despacho do Governador, com data de 3 de outubro, que manda liberar a peça para maiores de 21 anos.
- P. Resposta de Joaquim Büller Souto à Cruzada das Senhoras Católicas de Santos, em 3 de outubro, informando que uma cópia da manifestação de apoio da organização ao veto da peça de Nelson Rodrigues foi anexada ao processo.
- Q. Ofício, de 4 de outubro, em que o censor responde ao Diretor do Serviço de Censura da Divisão de Diversões Públicas com relação ao colocado pela Comissão Estadual de Teatro argumentando que os cortes propostos não *“alteram na forma e no fundo o conteúdo do script, permanecendo o assunto com o mesmo caráter”*. Quanto à restrição etária proposta, afirma não ser de sua competência essa decisão.

- R. Ofício, de 5 de outubro, em que o Diretor da DDP, Joaquim Büller Souto, pede ao Secretário de Segurança Pública que a Secretaria de Estado dos Negócios da Segurança Pública solicite a intervenção do Juizado de Menores para a restrição da peça a menores de 21 anos.
- S. Abaixo-assinado, 9 de outubro, da Ação Católica de São Paulo endereçado ao Governador do Estado, Jânio Quadros, protestando contra a liberação da peça de Nelson Rodrigues pelo “*caráter indecoroso*” da referida obra. A peça, diz o documento, ofende “*frontalmente a dignidade*” do povo brasileiro, fazendo “*apologia cínica do mal, ridicularizando os bons costumes, [...] tudo isso em linguagem grosseira e obscena*”. Seguem-se milhares de assinaturas de mulheres da elite paulista, ostentando sobrenomes tradicionais.
- T. Ofício, de 10 de outubro, do Secretário de Segurança Pública, Carlos Bittencourt Fonseca, informando ao Diretor da DDP que a peça deverá ser reexaminada “*em comum acordo com a Comissão Estadual de Teatro*”.
- U. Despacho em que o Diretor, Joaquim Büller Souto, em 10 de outubro, solicita ao censor Raul Fernandes Cruz, que cumpra o despacho do Secretário de Segurança.
- V. Relatório, de 12 de outubro, da Comissão Estadual de Teatro, informando que, cumprindo a determinação do Governador do Estado, a CET havia designado Décio de Almeida Prado e Sábado Magaldi para, juntamente com a Divisão de Diversões Públicas, proceder à revisão da peça de Nelson Rodrigues. A CET propôs cortes, além de alterações na encenação e idade mínima de 21 anos para o público espectador. Segundo relato, o Governador Jânio Quadros liberou a peça, fixando a audiência para maiores de 21 anos. Assim, a CET garantia a “*integridade da obra de teatro*”.

- W. Relatório, de 12 de outubro, do censor ao Diretor da DDP narrando a participação no reexame da peça de Nelson Rodrigues, juntamente com os representantes da Comissão Estadual de Teatro. Informa que, apesar dos cortes, o conteúdo da obra permanece o mesmo em forma e fundo – com um pederasta passivo segurando um menor para que fosse possuído por um Deputado, a casa de prostituição e o favorecimento do lenocínio, o incesto entre tio e sobrinha e a indução ao suicídio. Essa é, segundo o autor, a “*moral estranha*” da obra.
- X. Despacho, de 14 de outubro, de Joaquim Büller Souto, Diretor da DDP, para o Secretário de Segurança Pública dando por feito o reexame da peça *Perdoa-a me por me Traíres*.
- Y. Despacho, de 16 de outubro, do Secretário de Segurança Pública ao Governador Jânio Quadros, afirmando que as alterações propostas pela CET não tiram da peça seu “*caráter profundamente obsceno*”, o que o faz submeter novamente a decisão à sua consideração.
- Z. Despacho do Governador, em 18 de outubro, autorizando a exibição da peça respeitando-se rigorosamente os cortes nas páginas 88 e 89 e limitando-se o público a maiores de 21 anos.
- AA. Ofício, de 19 de outubro, em que Francisco Luiz de Almeida Salles, Presidente da Comissão Estadual de Teatro, toma ciência da autorização do Governador.
- BB. Ofício, de 19 de outubro, em que o Governador do Estado, Dr. Jânio Quadros, constitui uma Comissão composta do Lourival Gomes Machado, da Faculdade de Filosofia, jornalista Herculano Pires, Presidente do Sindicato dos Jornalistas, e Sr. Francisco Silva Júnior, da Sociedade Amigos da Cidade, para opinarem sobre a peça, no prazo de 48 horas. Resposta ao abaixo-assinado da Ação Católica de São Paulo.

- CC. Parecer, de 20 de outubro, em Sr. Herculano Pires, dirigindo-se ao Governador, diz ser “*contra a intervenção confessional em assuntos desta natureza*, mas qualificando a peça como *desprovida de qualidade artística*”, servindo apenas ao objetivo de “*exploração sensacionalista*” da temática sexual. Opina, ainda, o autor, que não é legítimo levar-se em conta o “*caráter puramente estético*” da obra, numa atitude intelectualista; considera *danosa* a apresentação para qualquer público; julga a liberação no Rio de Janeiro como um *erro* que não deveria ser repetido e a defesa de sua liberação um “*desvirtuamento do teatro*” para fins exclusivamente comerciais.
- DD. Parecer, de 21 de outubro, em que Lourival Gomes Machado informa ao Governador Jânio Quadros que, após instruções verbais, havia tentado reunir a Comissão Especial para instalar a Comissão Especial para análise da peça de Nelson Rodrigues, o que tinha sido impossível, dado que o Francisco Silva Jr. estava em viagem. Assim, dada a urgência do reexame da peça, reuniram-se ele próprio e Herculano Pires, tendo havido desde o início completo desentendimento quanto a essa avaliação, por isso ambos resolveram enviar pareceres individuais.
- EE. Parecer de Lourival Gomes Machado que se inicia com o reconhecimento de cautela no exercício da censura, uma vez que ela infringe a liberdade de expressão artística. Menciona o parecer do Presidente da Comissão Estadual de Teatro a esse respeito. Menciona também o protesto evidente no abaixo-assinado da Ação Católica de São Paulo. Os argumentos do parecerista reconhecem que: 1 – o estado deve zelar pela moral e para isso existe a prerrogativa da proibição para menores de 21 anos, podendo a peça ser “*levada àqueles que, de fato e de direito, podem reclamar para si o auto-governo de suas pessoas*”. 2 – o estado não deve afetar a liberdade de criação, mantendo-se à “*margem de juízos estéticos*”. 3 – o estado deve manter a equidade de sua ação – outras peças como

Moral em Concordata e Rua São Luiz 27 haviam sido recém apresentadas nos palcos paulistas, assim como linguagem de baixo calão podia ser ouvida nos teatros de revista. Em vista desses argumentos, Lourival Gomes Machado reconhece o vigor do abaixo-assinado, mas mantém sua posição anterior favorável à liberação para apresentação para maiores de 21 anos.

FF. Despacho, de 21 de outubro, de Jânio Quadros no próprio parecer de Gomes Machado encaminhando-o para Francisco Silva Jr. da Sociedade Amigos da Cidade.

GG. Parecer, de 21 de outubro, em que Sr. Francisco Silva Jr., dirigindo-se ao Governador, mostra-se contrário à liberação desse *“pseudo-drama”*. O autor afirma não ser católico, não deixando-se impressionar pelo abaixo-assinado; não conhecer obras do autor, não se deixando influenciar por sua notoriedade; não ter trocado idéias com os dois outros membros da Comissão. Diz ser pessoa *“viajada e evoluída”*, capaz de *“distinguir o próprio do impróprio”*. Afirma ser alheio ao carneirismo intelectual e declara que há nas peças teatrais, na TV e no rádio, assim como nas novelas traduzidas, uma propaganda velada de *“desrespeito às tradições religiosas e a desmoralização do sistema político”*. Para ele, o texto é *“chocante, imundo sem preocupações com linguagem ou com preceitos rudimentares de respeito à sensibilidade alheia”*. Outros adjetivos como *“seqüências sem nexos”, “diálogo sem imaginação”, “linguajar de porta de botequim”, “espécie de coleção de postais pornográficos”* são dirigidos contra a peça. Espanta-se de ter sido a peça apresentada no Rio de Janeiro, no Teatro Municipal, e ainda mais de ter tido subvenção do Ministério da Educação. Empolga-se defendendo que se pare de importar a imoralidade *“produzida, licenciada e aprovada na faustosa cidade de São Sebastião do Rio de Janeiro, pois essa colcha de retalhos pornográfica como Cena da Vida Carioca”*, não

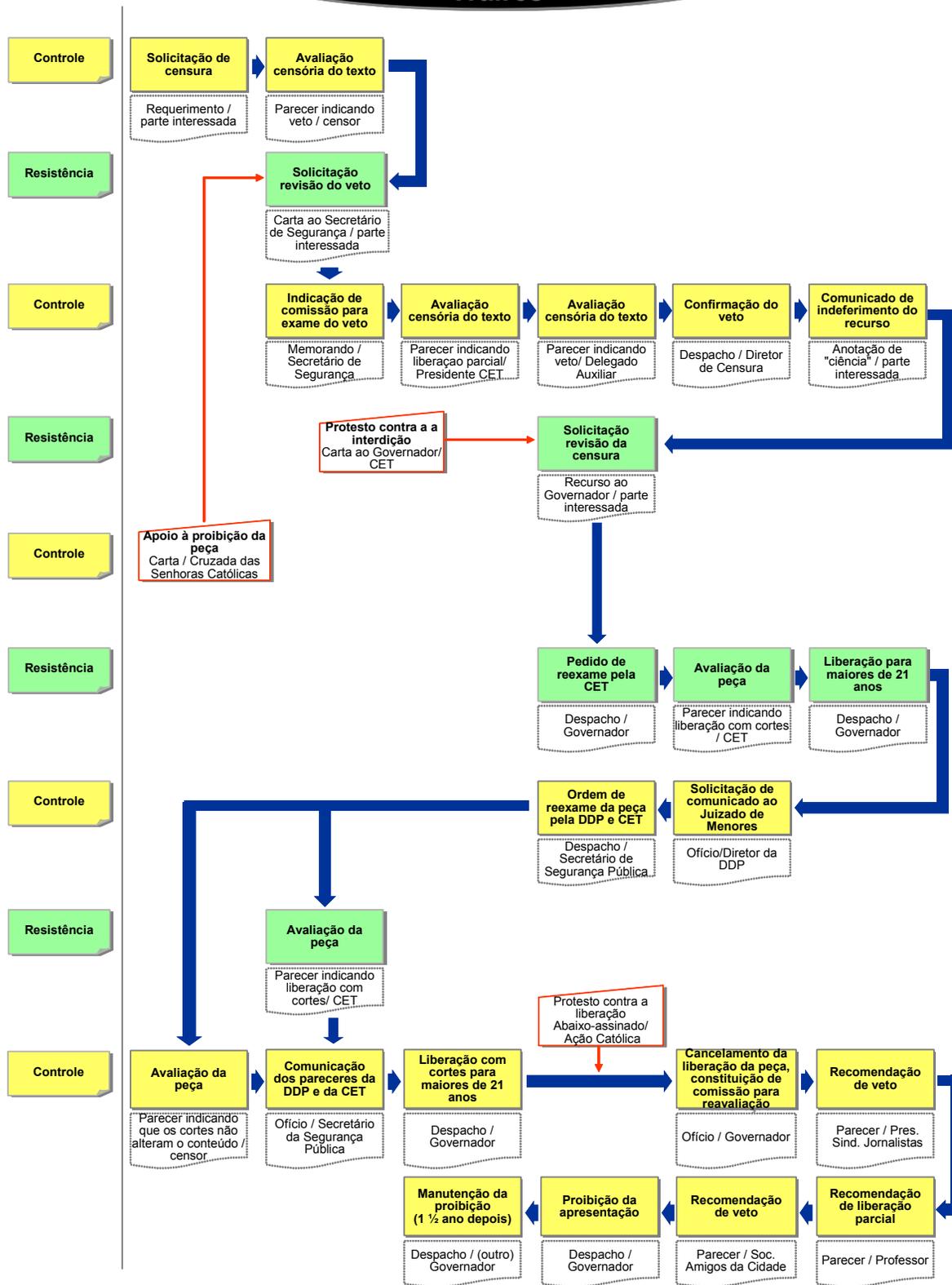
deveria ser aceita. Considerando, portanto, a peça *“imprópria para a sociedade civilizada”*, em vista de *“princípio de ordem e disciplina geral”*, manifesta-se veemente contrário à sua apresentação, embora seja *“visceralmente contrário à censura de imprensa, aos órgãos controladores e a qualquer forma de intervencionismo estatal”*.

HH. Despacho do Governador, em 22 de outubro, revendo a decisão anterior de liberar a peça *Perdoa-me por me Traíres*, em vista da leitura da peça por ele mesmo e do Parecer da Comissão por ele constituída com *“ilustres integrantes”*. Afirma estar procurando acertar e que revia sua decisão alertado pelas senhoras da Ação Católica. Afirma que, em sua decisão, não há nenhum demérito à Comissão Estadual de Teatro, que desejava a liberação da peça e agiu a seu pedido.

II. Ofício, de 4 de junho de 1959, o Governador do Estado, Carlos Alberto A. de Carvalho Pinto, mantém a decisão do sr. Jânio Quadros, em vista de ter *“ouvido órgãos legalmente competentes”* e de nenhum *“fato novo”* ter modificado *“a situação”* envolvendo a peça. Considera que tal proibição não fere a liberdade de expressão, uma vez que cabe *“ao poder público zelar pela moral pública”*.

O fluxograma destaca o embate de forças em prol da liberação e da interdição dessa peça, e mostra que esse processo de censura correu parcialmente fora da DDP. Esse embate fez com que o processo de censura fosse bastante longo e resultasse na proibição da apresentação.

Perdoa-me por Me Traíres



Ele mostra que para cada ação em prol da aprovação da peça, há uma resposta conservadora e abre-se uma brecha para impedir a apresentação. Num jogo de influências políticas, as decisões são jogadas para instâncias superiores do governo, já fora do serviço de censura. É, aliás, o que aconteceu com *A Semente*, mas sentido em inverso: a atuação do Secretário de Segurança foi essencial na liberação da peça.

Este processo nos permite perceber que a censura prévia exerce uma violência simbólica, defendendo uma visão de mundo e impondo-a a toda a sociedade. Dessa forma, impede que determinadas discussões, que poderiam ser levantadas pelas peças teatrais, cheguem ao público.

Esse é um tipo de reação comum às peças de Nelson Rodrigues. *Boca de Ouro*, liberada após recurso, não provocou tanta mobilização social, mas foi qualificada como licenciosa e fez com que o autor fosse chamado de monstro e libertino pelos censores.

3.4.2. OS SINCEROS (DDP 5750)

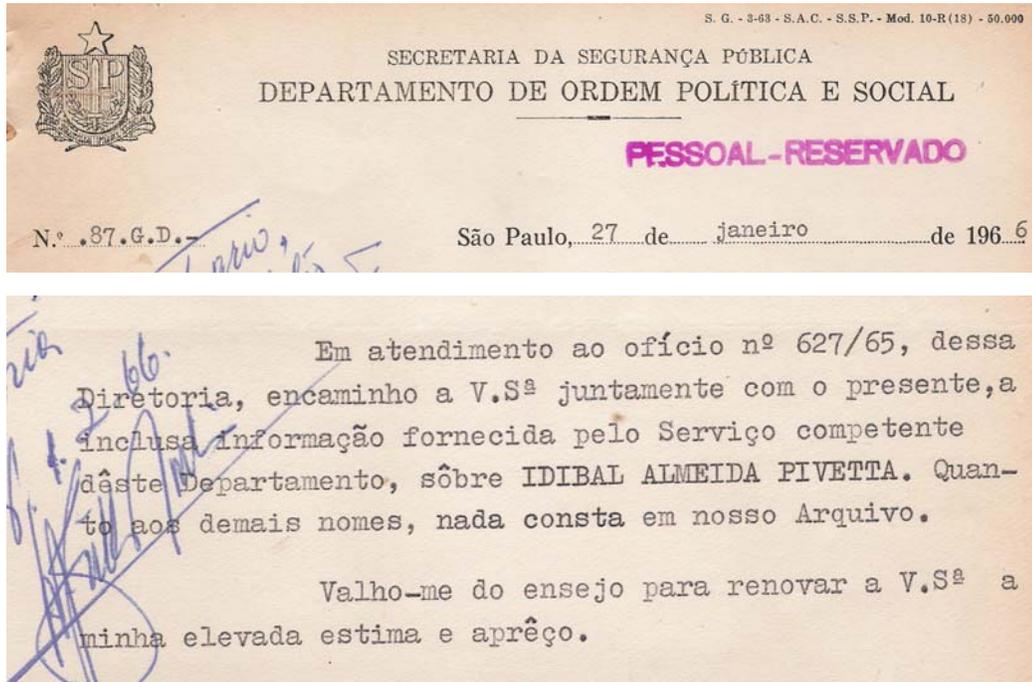
O prontuário contém os seguintes documentos:

- A. REQUERIMENTO, de 15 de setembro de 1965, em que Manuel de Lemos Barros Netto solicita ao Diretor da Divisão de Diversões Públicas a censura da peça *Os Sinceros* de César Vieira, que deveria ser apresentada no Teatro de Arte entre 8 e 31 de outubro de 1965.
- B. Parecer, datado de 29 de setembro, em que a censora Dalva Janeiro, dirigindo-se ao Diretor da DDP, afirma que a peça *Os Sinceros* faz lembrar no seu conteúdo a peça *A Semente*, proibida pela Divisão. Afirmando que “*ela, em síntese, procura subverter estudantes e operários*” e, citando a cena final (chamada de “*ridícula*”), que termina em palavrão, conclui que trata-se de flagrante desrespeito ao Decreto 4.405-A, de 17 de abril de 1928, art. 188. O que a leva a propor a proibição da peça.

- C. Despacho, de 30 de setembro, em que o Diretor dá o seu “*de acordo*” e instrui que seja dado conhecimento ao interessado.
- D. Anotação de “*ciente*” assinada por Manuel de Lemos Barros em 30 de setembro, no verso do parecer citado acima.
- E. Ofício, de 30 de setembro, em que o Diretor da DDP comunica ao sr. Manuel de Lemos Barros Netto que a DDP proibiu, no território do estado de São Paulo, a representação da peça *Os Sinceros*, por “*flagrante desrespeito ao Decreto 4.405-A/de 17 de abril de 1928, art. 188*”.
- F. Ofício, de 5 de outubro, dirigido ao deputado Cantídio Nogueira Sampaio, Secretário da Segurança Pública do Estado de São Paulo, em que Manuel de Lemos Barros Netto expõe argumentos relacionados a: - tempo já investido na montagem; - gastos realizados; - descrição do conteúdo da peça; - gastos realizados em função da promessa de aprovação da censura; - o veto justificado pelo “*artigo 188 do Decreto 4.405-A, de 17 de abril de 1928 !!!!*”, - alegação de que texto não é subversivo, só podendo entender como “*UM LAMENTÁVEL SENÃO E FALTA DE VISÃO POLÍTICA DA DD. Censora Dna. Dalva Janeiro*”, afirmando que o Grupo Evolução e o autor estão dispostos a dar as explicações necessárias e proceder a “*ALGUNS CORTES*”, desde que “*não mutilem o contexto*”. Assim, solicita apoio do Secretário para evitar prejuízos de grande monta de um novo grupo teatral, “*bem como que quase duas dezenas de FAMÍLIAS DOS ATORES VENHAM PASSAR NECESSIDADES*”. Convida-o a assistir, juntamente com toda a imprensa, um espetáculo a portas fechadas.
- G. Despacho, de 5 de outubro, em que o Secretário da Segurança Pública repassa o requerimento ao Diretor da DDP para que ele tome as devidas providências e represente o Secretário no espetáculo a portas fechadas.

- H. Relatório, datado de 11 de outubro, em que a censora Dalva Janeiro informa ao Diretor da DDP ter assistido o ensaio da peça Os Sinceros mesmo após sua proibição e que corrobora a opinião anterior de impugnação. Segundo ela, a peça, *“do início ao fim, faz a propaganda ostensiva do comunismo, numa justificativa constante dos seus males e na afirmação de que ‘os meios justificam os fins’”* e infringe a disposição do Decreto 4.405-A, art. 188.
- I. Despacho, de 11 de outubro, em que o Diretor dá o seu *“de acordo”* e instrui que seja dado conhecimento ao interessado.
- J. Ofício, datado de 15 de outubro de 1965, em que o juiz de direito da 3ª. Vara Privativa dos Feitos da Fazenda Estadual notifica o Diretor da Divisão de Diversões Públicas da Secretaria da Segurança Pública do Estado de São Paulo a prestar informações a respeito do mandato de segurança, pela defesa do direito do autor (a apresentação da peça), impetrado contra ele por Manoel de Lemos Barros Neto em 12 de outubro.
- K. Ofício, de 20 de outubro, em que o Diretor da DDP responde ao Juiz. Reafirma que a peça é subversiva e a compara a *A Semente*, repetindo dos argumentos da censora Dalva Janeiro em prol da proibição.
- L. Ofício, de 27 de janeiro de 1966, em que o DOPS encaminha ao Diretor da DDP relatório sobre Idibal Almeida Piveta, conforme solicitado. Sobre o ofício, carimbo Pessoal-Reservado. Acompanha relatório, de 17 de janeiro de 1966, do Serviço Secreto do Departamento de Ordem Política e Social da Secretaria da Segurança Pública do Estado de São Paulo sobre Idibal Mathô Pivetta ou Idibal Almeida Pivetta. Narra suas atividades políticas, dentro e fora do movimento estudantil, desde os tempos do colégio. É acompanhado pelo DOPS desde 1957. Na primeira página do relatório, há um carimbo de Reservado e na segunda e última, outro

com os dizeres “NOTA: Esta informação é de caráter extritamente [sic] reservado, destinando-se a orientação exclusiva da Autoridade interessada”.



Trechos do ofício de encaminhamento do relatório do DOPS sobre o autor César Vieira (pseudônimo de Idibal Almeida Piveta) à DDP.

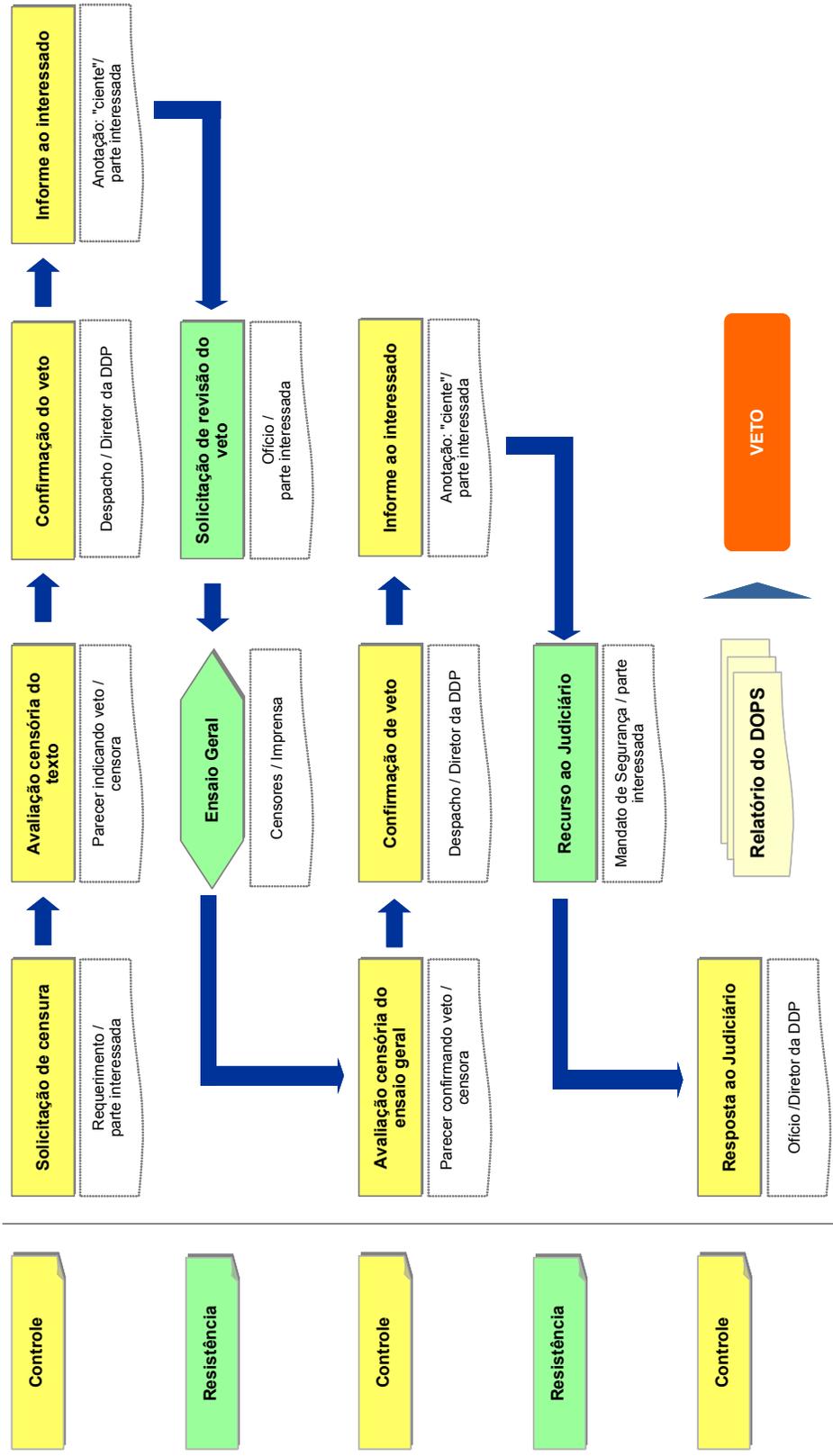
O fluxograma é demonstrativo de um processo de censura em que o requerente se rebela contra o veto, mas não consegue liberar a peça. Nesse processo, que teve lugar já durante o governo militar, *Os Sinceros*, por seu conteúdo, é comparado a *A Semente*, que abordamos acima. Não é de se estranhar, nesse sentido, que tivéssemos encontrado, dentro desse prontuário, um relatório do DOPS que indicava que o autor César Vieira já estava sendo vigiado há muitos anos.

De um ponto de vista do GI, vemos que enquanto a censura atuava pela interdição, o requerente ia em busca dos caminhos legais que permitissem reverter o veto, solicitando desde o ensaio geral até a impetração de um mandato de segurança. Os documentos do prontuário não nos contam o que aconteceu após esse mandato, mas, por

uma reportagem sobre grupo teatral de que participa o autor, sabemos que o veto foi mantido⁷⁶.

⁷⁶ MININE, Rosa. Quatro décadas de teatro voltado para o povo. *A Nova Democracia*, v. 4, n. 28, jan. 2006. Acesso em: <<http://www.anovademocracia.com.br/28/28.htm>>. Acesso em: 25 jan. 2007.

Os Sinceros



4. Análise de Dados

Os prontuários nos mostraram como era o processo burocrático da censura prévia ao teatro em São Paulo. Embora individualmente cada processo tenha características próprias, a análise do conjunto nos permite fazer algumas afirmações:

I – O processo de censura modulava o tempo da produção do espetáculo, pois podia demorar mais que o esperado.

Veja no quadro da próxima página a duração dos processos de censura das peças que analisamos. Os processos estão listados na mesma ordem em que foram apresentados neste Capítulo. Consideramos como final do processo a data em que foi divulgada a decisão final (liberação, liberação parcial ou veto), emitido o certificado de censura ou aquela citada no último documento disponível.

Verifica-se uma demora significativa na emissão final do resultado da censura em quase todos os processos. O Regulamento do Serviço de Censura de Diversões Públicas de 1946 estabelecia que o requerimento deveria ser apresentado pelo menos 5 dias antes da estréia da peça, o que é, indiretamente, uma definição para o prazo do processo de censura. A demora mostra-se mais grave na medida em que lembramos que o requerimento costumava ser levado à DDP poucos dias antes da estréia, tendo em vista a possibilidade de realizar o ensaio geral para o censor. Um longo processo de censura adiava a estréia de uma peça já pronta para ser levada a público.

Título	Data do Requerimento	Data do Final do Processo	Tempo	Observações
Defesa Passiva (2ª. Temporada)	25 de junho de 1943	20 de julho de 1943	26 dias	Cassação da aprovação da apresentação. A liberação tinha sido assinada em 25 de junho
E o Céu Uniu Duas Almas	23 de maio de 1947	17 de junho de 1947	26 dias	
Chapéu em Cima de Paralelepípedo para Alguém Chutar	25 de fevereiro de 1966	5 de maio de 1966	71 dias	
Olha o Zé	27 de janeiro de 1934	29 de janeiro de 1934	3 dias	Liberação no dia da estréia
Entra!... Não Demora!	25 de setembro de 1944	14 de fevereiro de 1945	143 dias	Carimbo de censura em 9 de outubro de 1944
É Rei, Sim!...	10 de julho de 1951	18 de julho de 1951	9 dias	Liberação no dia da estréia, 10 minutos do início do espetáculo
Andaime	4 de janeiro de 1932	12 de janeiro de 1932	9 dias	Estréia prevista para 7 de janeiro
A Semente	4 de abril de 1961	Indeterminado. Encerrado após 26 de abril de 1961	23 dias	Estréia prevista para 7 de abril
Perdoa-me por me Traíres	29 de julho de 1957	22 de outubro de 1957	86 dias	Estréia prevista para 4 de setembro. Reafirmação do veto em 4 de junho de 1959
Os Sinceros	15 de setembro de 1965	Após 20 de outubro de 1965	36 dias	Relatório do DOPS enviado em 27 de janeiro de 1966

A demora do processo não é característica apenas daqueles em que houve recurso contra a proibição da apresentação. O processo de censura de *Entra!... Não Demora!* durou 143 dias por conta de trâmites burocráticos. O de *É Rei, Sim!* durou 9 dias, apesar de já existir um certificado com a liberação emitido pelo Serviço de Censura de Diversões Públicas no Rio de Janeiro, chegando ao ponto de o ensaio geral ter sido encerrado a poucos minutos da estréia. Já em *Chapéu em Cima de Paralelepípedo para Alguém Chutar*, vemos que não houve recurso do requerente, que se limitou a ir ao

serviço de censura tentar a liberação de sua peça antes que o parecer final fosse emitido, e, apesar disso, a proibição só foi emitida 71 dias após a entrada do requerimento na DDP.

II – Os processos de censura em que houve recurso contra o veto tendiam a ser longos.

Os processos de *Andaime*, *A Semente*, *Perdoa-me por me Traíres*, e *Os Sinceros* mostram o que podia acontecer caso o requerente entrasse com recurso contra a censura.

O mais breve desses processos foi o de *Andaime* peça que, apesar disso, só foi liberada 5 dias após a data prevista para sua estréia que, lembramos, não aconteceu. Quanto aos outros três processos citados neste item (*A Semente*, *Perdoa-me por me Traíres* e *Os Sinceros*), eles nos mostram que a resistência contra a censura pode levar a um conflito longo com resultados nem sempre previsíveis, pois a liberação nunca é garantida. Assim, passamos à próxima afirmação.

III – A resistência à censura podia ter conseqüências materiais e financeiras.

A longa duração desses processos em que há resistência atrasou estréias e fez com que se perdesse o investimento na montagem e na divulgação. Se o veto era confirmado, as perdas eram irreparáveis. Dessa maneira, a luta contra a censura podia exaurir o requerente financeiramente. Veja-se o caso de *Os Sinceros*, em que o requerente, em seu recurso contra a proibição, chamou a atenção não só para os investimentos como também para os artistas que estavam deixando de trabalhar.

Acreditamos que a demora nesses processos em que há resistência contra a censura acabou sendo um desestímulo para que outras pessoas também apresentassem seus recursos contra os vetos.

IV – A censura tinha uma terminologia própria para desqualificar as peças.

Chamam a atenção, nos documentos apresentados, as justificativas para os vetos.

Assim, *Andaime* foi atacada artisticamente e acusada de constituir-se em propaganda subversiva. *Defesa Passiva* foi vetada por ser crítica em relação a um serviço de utilidade pública. *E o Céu Uniu Duas Almas* foi proibida pelo desrespeito às forças aéreas. *Perdoa-me por me Traíres* foi vetada por induzir à prática de crimes e ofender a moral e os bons costumes, no que angariou a oposição de vastos setores da sociedade. A *Semente* foi chamada de subversiva e acusada de desrespeitosa com autoridades policiais e eclesiásticas, tendo conteúdo moral questionável, o que fez com que setores conservadores da sociedade manifestassem seu apoio ao veto da apresentação. Os *Sinceros* também foi chamada de subversiva e teve uma cena qualificada de ridícula. E *Chapéu em Cima de Paralelepípedo para Alguém Chutar* mostrava a “*exploração do homem pelo homem*”.

Algumas palavras apareciam repetidamente para indicar a impropriedade da apresentação: subversão, desrespeito, ordem, moral, bons costumes.

A partir dessa constatação, passamos ao próximo item.

V – A avaliação da censura reduzia a obra de arte ao qualificá-la de maneira negativa e unívoca.

Ao qualificar essas peças como subversivas, desrespeitosas, contrárias à ordem, à moral e aos bons costumes, a censura apagava a dubiedade e a possibilidade de múltiplas interpretações características da obra de arte.

VI – Havia uma estigmatização de autores e temas

A ação rigorosa da censura sobre determinados autores tornava-os conhecidos do público pelo conteúdo crítico e/ou arrojado de suas peças. Em razão disso, qualquer título

por eles apresentado costumava causar uma comoção social que polarizava a sociedade em grupos contra ou a favor da apresentação de suas obras. A própria censura acabava dando especial deferência a esses autores com processos de censura mais longos e cuidadosos.

Os processos e documentos contidos nos prontuários de *Chapéu em Cima de Paralelepípedo para Alguém Chutar*, *A Semente*, *Perdoa-me por me Traíres*, e *Os Sinceros* demonstram o tratamento especial que recebiam seus autores.

O processo de censura de *Chapéu em Cima de Paralelepípedo para Alguém Chutar*, de Plínio Marcos, durou 71 dias, apesar de não ter havido desvios ao longo dos trâmites ou recurso contra o veto. A peça de Gianfrancesco Guarnieri (*A Semente*), que, já em 1962, era famoso devido ao estrondoso sucesso de *Eles Não Usam Black-Tie*, foi enviada ao DOPS, portanto, avaliada pela polícia política, antes de passar pelas mãos dos censores. E o país nem vivia tempos ditatoriais. No prontuário de César Vieira (*Os Sinceros*), havia um relatório do DOPS indicando que ele era vigiado desde 1957.

Recorrendo à definição de *estigma* dada por Goffman⁷⁷, podemos afirmar que, ao tratar certos autores de maneira diferenciada, a censura os estigmatizava de tal forma que eles acabavam sendo vistos de forma depreciativa por uma parte da sociedade, que passava a repudiá-los antes de conhecer a sua obra. Dessa forma, esses autores combativos e questionadores de uma situação social eram desqualificados de antemão aos olhos do público. Ao mesmo tempo em que reforçava a imagem negativa do autor, a censura reafirmava sua imagem de defensora da sociedade. Eles, “os autores malditos” (na verdade, os perseguidos), são os anormais, e a censura e os setores sociais que a apóiam são os normais.

⁷⁷ “Atributo profundamente depreciativo” dado a alguém que passa a ser conhecido não por quem é de fato, mas por uma “identidade social virtual”. Ao mesmo tempo, esse atributo que estigmatiza “pode confirmar a normalidade de outrem”. GOFFMAN, Erving. *Estigma: notas sobre a manipulação da identidade deteriorada*. Rio de Janeiro: Zahar, 1975, p. 12-14.

Plínio Marcos, Gianfrancesco Guarnieri e César Vieira ficaram conhecidos como subversivos pelos temas de suas peças (no caso dos processos apresentados nesta dissertação, elas abordavam as diferenças sociais e a exploração dos trabalhadores na sociedade capitalista). Nelson Rodrigues é chamado de obsceno por questionar máscaras sociais.

Dentre todos os processos, o que mais chama a atenção é aquele de *Perdoa-me por te Traíres*. Escrita por um autor visado pela censura e pelos setores conservadores da sociedade, essa peça foi vetada inicialmente por motivos morais e pela “*indução, direta e indireta, a crimes*”. Da mesma forma que houve atuação de artistas e setores organizados da sociedade pela mudança dessa decisão, houve intensa movimentação para que o veto fosse mantido. Assim, esse processo de censura ultrapassou a DDP e acabou sendo decidido pela mais alta instância do governo estadual.

O repúdio à peça de Nelson Rodrigues certamente estava atrelada ao estigma a ele lançado pela censura. Sendo essa uma peça proibida no estado de São Paulo antes mesmo de sua estréia, não é possível que todas as milhares de pessoas que assinaram os abaixo-assinados defendendo o veto a tivessem assistido. Quando muito, ela era conhecida pelos jornais, pois já havia sido apresentada no Rio de Janeiro. Dessa forma, havia mais posicionamento contra uma imagem criada que contra um fato que efetivamente conhecido.

Esse tipo de oposição não era estranha a Nelson Rodrigues. “Autor maldito”, ele costumava enfrentar problemas não só com a censura – que atacava ferozmente seus textos –, como também com o público, que já havia se manifestado contra peças no próprio espaço em que elas acabavam de ser apresentadas (*Senhora dos Afogados*, em 1954).

VII – Em alguns processos, houve uma confluência de critérios e objetivos entre diferentes órgãos do poder e a promoção de alianças políticas.

Alguns processos – *A Semente* e *Perdoa-me por me Traíres* - comprovam a existência de um embate de forças externas ao DDP atuando para reforçar ou alterar a decisão da censura. A sociedade se polarizava em grupos que eram contra e a favor da liberação de uma peça.

O processo de *Perdoa-me por me Traíres* é sintomático da atuação das forças conservadoras da sociedade e das intenções do GI praticado pelo Estado através da censura. Tantas vezes quantas se conseguiu derrubar o veto, foram as vezes em que manifestações de grupos conservadores da sociedade atuaram no intuito de fazer com que a autoridade revertisse sua decisão.

A Semente, censurada anos depois, passou por processo semelhante, embora sua apresentação tenha sido liberada. Com a apresentação vetada pela DDP, o autor realizou intensa campanha pela reversão do veto, no que foi apoiado por alguns grupos organizados da sociedade. A DDP, por outro lado, obteve apoio de grupos conservadores embora a proibição indicada pelos censores não tivesse prevalecido.

VII – A imprensa era potencial participante do processo de censura.

Chamada a participar do processo de censura, a imprensa podia atuar pelo veto ou pela liberação de uma peça.

Convidado pelo Governador Jânio Quadros a dar um parecer adicional sobre *Perdoa-me por me Traíres* (o veto já estava sendo questionado pelo requerente), o jornalista Herculano Pires, Presidente do Sindicato dos Jornalistas, indica a proibição da apresentação. Quando o requerente questiona o veto da censura e convida o Secretário de Segurança Pública do Estado de São Paulo a assistir o ensaio geral de *Os Sinceros*, ele avisa que a imprensa também é convidada. O processo de *A Semente* certamente foi

divulgado pela imprensa: temos recortes de jornais para comprová-lo e não poderia ser de outra maneira, caso contrário esse processo não teria tido repercussão, pois a DDP não divulgava seus processos. O mesmo se deu com *Perdoa-me por te Traíres*, que, adicionalmente, foi muito comentada por já haver sido apresentada no Rio de Janeiro.

Além de todas as constatações que arrolamos acima, verificamos que os processos de censura dessas peças cuja apresentação foi proibida, nos dão uma pista para as reais intenções do GI praticada através da censura, pois, por mais que se atue em favor da liberação, sempre se abre uma brecha para as forças que se opõem à apresentação. Por esse motivo, a resistência à censura nem sempre é suficiente para fazer com que a obra teatral seja levada a público.

Existe, além disso, uma burocracia interna à qual artistas e produtores teatrais não têm acesso e, portanto, sobre a qual não podem atuar. Tome-se, como exemplo, o caso de *Defesa Passiva*, cuja autorização de apresentação foi cassada, a pedido de autoridade externa à DDP. Veja-se o demorado processo de *Entra!... Não Demora!*

A descrição dos processos em fluxogramas, conforme fizemos, nos mostra que o GI praticado através da censura prévia abre inúmeras oportunidades para a interdição, sendo pouco voltado para o trânsito de informações. Acreditamos que essa disparidade não é resultado da falta de empenho de artistas, produtores teatrais e daqueles que os apóiam, mas das bases sobre as quais é construído esse tipo de GI que entendemos ser a censura prévia.

Como já afirmamos Introdução, quando utilizamos idéias presentes em Diaz Bordenave e Carvalho⁷⁸ e Soares e Costa⁷⁹, o direcionamento do GI é estabelecido por

⁷⁸ DIAZ BORDENAVE, Juan; CARVALHO, Horácio Martins de. **Comunicação e planejamento**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1980, p. 88-89.

⁷⁹ SOARES, Ismar de Oliveira; COSTA, Maria Cristina C. Planejando os projetos de comunicação. In: BACCEGA, Maria Aparecida (Org.). **Gestão de processos comunicacionais**. São Paulo: Atlas, 2002. p. 157-179.

meio de um planejamento em que são definidos processos de trabalho, canais de comunicação, direitos e limitações de acesso, e formas de uso das tecnologias. Entretanto, visto que todo planejamento é definido em função de objetivos a serem alcançados, o que o norteia de fato são as escolhas (políticas) feitas antes que ele seja iniciado.

Concebida dentro de um projeto político autoritário como mecanismo de controle da população, a censura implicou num gerenciamento de informações voltado em interdição de informações e não em trânsito de idéias.

CONCLUSÃO

Nosso objetivo, nesta dissertação, foi contribuir para o estudo da censura e especificamente do Arquivo Miroel Silveira com uma nova leitura – aquela que percebe nos processos de censura da Divisão de Diversões Públicas do Estado de São Paulo, um tipo de controle burocrático muito semelhante àquele que se pratica nas empresas sob a justificativa da racionalidade sobre a produção do conhecimento.

No âmbito das empresas, esse controle é conseguido por meio de diretrizes, códigos e regras (políticas de trabalho) que determinam processos de trabalho, uso de canais de comunicação, estabelecimento dos direitos e limitações de acesso, e das formas de uso das tecnologias. Dessa maneira, a empresa direciona as informações necessárias à produção material (o trabalhador só terá acesso à informação que interessa para cumprir a sua parte no processo de produção, nunca a todo o seu conjunto). Informa-se o que se quer a quem se quer. Ao mesmo tempo, a empresa consegue se apropriar da produção intelectual do trabalhador quando ele arquiva o seu trabalho ou usa a rede de informática, por exemplo. Exerce-se, assim, um gerenciamento de informações que possibilita a apropriação da produção simbólica do trabalhador (capital intelectual) e o controle do fluxo das informações importantes para a produção material.

Tendo trabalhado com isso alguns anos de minha vida profissional, pude entender na documentação existente na ECA-USP um esforço semelhante pelo registro, apropriação e controle de informações. Tivemos a intenção, então, de reler os processos, mostrando a relação que eles registram, o esforço por criar mecanismos de controle que sirvam para reprimir, estigmatizar e conter a divergência, a oposição e a resistência. Enquanto nas empresas o intuito primordial é a apropriação do conhecimento, nos governos autoritários, que criam esse tipo de subterfúgio, a intenção é coibir, subordinar e

intimidar. Com objetivos diferentes, usam-se recursos semelhantes que envolvem a comunicação e a produção artística e intelectual.

Contudo, nem o GI nem a censura são apresentados aos membros de uma organização empresarial ou à sociedade pela sua face de controle. O GI é apresentado como uma atividade planejada e, assim, de característica técnica e racional, que objetiva a melhoria de algum processo quando aplicado às organizações. Já a censura deveria defender a moral, os bons costumes, a harmonia social, as instituições, ou seja, atuar pela proteção da sociedade e do governo. Seu objetivo maior seria o bem comum.

Encontramos, então, uma coincidência no exercício da censura prévia e do GI. Embora agindo sobre fluxos aparentemente distintos – a informação importante para a produção material, no âmbito das empresas, e a produção artística, quando se trata de censura prévia –, vemos que, nos dois casos, há uma interferência planejada nos fluxos de informações.

Essas constatações nos permitem afirmar que a censura prévia pode ser entendida como um tipo de gerenciamento de informações praticado pelo Estado. Enquanto GI, a censura prévia ao teatro era exercida para interferir no fluxo de informações que levaria a mensagem do artista a seu público, permitindo a apropriação de informações e interditando o trânsito das informações indesejadas (ou inconvenientes aos olhos dos representantes do Estado).

A apropriação se dava quando, em vista da obrigatoriedade de haver uma autorização para a apresentação de espetáculos, o requerente entregava uma solicitação de censura e duas cópias da peça à Divisão de Diversões Públicas, uma das quais era arquivada juntamente com os documentos gerados ao longo do processo burocrático de censura. Formava-se, assim, um arquivo que permitia mapear as informações relativas à produção teatral paulista ao longo dos anos. Já a interdição se realizava através dos processos de tramitação e rotinas de trabalho de que tratamos em nossa pesquisa. Havia

uma interferência na interação entre artista e público pela qual se determinava o que era ou não permitido nessa comunicação segundo razões de Estado.

A análise dos processos da censura teatral paulista, entretanto, mostrou que existem também os aspectos de punição e repressão na atuação da censura prévia. Alguns autores e temas (por serem inovadores, pela atuação ou conotação política e até pela repercussão de trabalhos que questionavam o *status quo*) recebiam um tratamento diferenciado, que se traduzia em avaliações censórias mais rigorosas das peças e, então, maior incidência de vetos, e processos de censura mais demorados. Também demorados eram os processos daqueles que resistiam à censura. Percebemos que não se tratava apenas de impedir o trânsito de informações/idéias indesejadas, mas de coibir a própria tentativa de oposição.

Assim, a censura prévia ao teatro cumpriu o seu papel impedindo ou dificultando o acesso a idéias que divergissem daquelas defendidas pelo poder instituído, ao mesmo tempo em que permitia ao Estado ter informações sobre a produção teatral e as pessoas envolvidas com ela. Sua permanência ao longo da história brasileira foi prejudicial ao desenvolvimento da própria arte teatral, pois temas polêmicos e abordagens artísticas inovadoras viram passar o seu momento, e vidas foram irremediavelmente afetadas.

Destacamos, aqui, duas declarações que são emblemáticas desse atraso, de um momento que passa. Neste primeiro, a autora nos conta quão diferente foi representar uma peça 30 anos depois de sua criação, do momento para o qual foi feita:

Acho que essa peça encenada livremente em 72, quando eu escrevi, com tudo que tinha direito, teria tido um impacto muito maior em termos estéticos, em termos de novidade. Faz 30 anos, ela tinha uma novidade de construção, uma novidade de estrutura. Foi irrecuperável. Eu acho que ela hoje em dia pode até ser montada, mas perdeu muito.
[...]

Muita coisa se perdeu naquele tempo e depois se tentou recuperar, mas aí já era considerado datado, já era considerado chover no molhado, já tinham outras coisas parecidas que falavam no mesmo assunto de outra forma. Não tem jeito. Teatro tem a sua perenidade, é evidente, mas ele também tem um impacto de momento. Às vezes, ele tem que ser feito na hora em que foi escrito. Aquela peça feita no ambiente da ditadura, falando sobre a tortura, quando se estava torturando, era outra coisa. [...]⁸⁰

Nesta segunda declaração, vemos como a censura atingiu a vida do artista:

Eu quero responder que não aceito esse voto. A censura que tantos anos abateu esse País com o seu obscurantismo, não tem direito de pedir desculpas. Nesse tempo em que fiquei impedido de exercer minhas atividades profissionais – escrever comentários esportivos, trabalhar como ator – passei fome e isso me dá a razão de não querer aceitar nenhum voto de desagravo de uma ditadura que constrange o povo. A censura existe e continua existindo. Não foi alterada nenhuma vírgula da Lei de Censura e a qualquer momento a censura da ditadura pode retirar do palco algum trabalho já encenado. (...)

Eu gostaria de lembrar o garoto – Kleber, que há vinte anos trabalhou na primeira montagem - e que já morreu. Quero lembrar também de Guina, que participou, em 68, no Rio, de outra encenação, que morreu. Quero lembrar de Alberto D'Aversa, mestre e amigo, falecido logo depois da proibição de "Barrela", que ele dirigiu.

É em nome de todas essas pessoas e de muitas outras, que não posso aceitar um voto de desagravo do Conselho Superior de Censura.⁸¹

⁸⁰ Renata Pallottini fala da então recente encenação da peça *Enquanto se vai morrer*, vetada em 1972. PALLOTINI, Renata. Depoimento. In: COSTA, Cristina (Coord.). **A censura em cena: livro de entrevistas**. Não publicado.

⁸¹ Plínio Marcos rejeitando um voto de desagrado do Conselho Superior de Censura quando, em 1980, as peças *Barrela* e *Abatjour Lilás* foram liberadas após mais de vinte anos de proibição. PLÍNIO liberado com desagravo. **Folha de S. Paulo**, 11 abr. 1980.

Todo esse atraso foi provocado por uma atividade dita gerenciada, com objetivos específicos (a proteção da sociedade, o bem comum) e regras pré-estabelecidas. A análise que realizamos de alguns prontuários da censura paulista permite questionar esses objetivos, pois mostrou que:

- o GI praticado através da censura prévia abre inúmeras brechas para a interdição, sendo pouco voltado para o trânsito de informações;
- os regulamentos de censura, de fato, não foram feitos para proteger a arte e o acesso à informação, ou para benefício da sociedade, porque não limitam a ação da censura, dando respaldo, isto sim, ao seu exercício.

Adicionalmente, a censura prévia ao teatro também se prestou a:

- perseguir adversários políticos (veja-se os autores estigmatizados de que tratamos no capítulo anterior: Nelson Rodrigues, nos anos de 1950; Plínio Marcos, nos anos de 1960/70, César Vieira, também nos anos de 1960/70);
- coibir a discussão de alguns temas pela sociedade;
- desestimular a produção nacional, pois o veto recaía sobre autores nacionais (não localizamos proibições a peças de autores estrangeiros no AMS);
- desestimular a prática artística, que vinha tendo especial estímulo numa época em que a força da televisão ainda não se fazia presente.

Dessa maneira, o GI praticado através da censura prévia ao teatro mostra ser uma estratégia voltada à manutenção do poder: um controle de informações para saber o que o outro faz, impedir a divulgação daquilo que não interessa e a repressão a manifestações de oposição.

Abrimos, aqui, parênteses para comentar que, atualmente, esse tipo de apropriação não se faz mais necessário. Com os sistemas tecnológicos de informação, o próprio usuário – a parte interessada – insere voluntariamente informações na rede, seja do governo, seja nas de empresas privadas. Em qualquer atividade – declaração de imposto de renda, compras, boletins de ocorrência, uso de redes corporativas, redes de relacionamento, para citar alguns exemplos – preenche-se cadastros, emite-se opiniões, registra-se a própria produção simbólica e, dessa maneira, formam-se arquivos informatizados que guardam seus registros por tempo indeterminado e permitem o cruzamento de dados. Vivemos, agora, sob a possibilidade de um controle muito mais efetivo e duradouro que aqueles realizados por meio de processos burocráticos como o da censura prévia.

O GI, entretanto, independe de tecnologia utilizada, pois ele está, acima de tudo, associado à intenção de controle.

O estudo do GI praticado pelo Estado através da censura prévia ao teatro demonstra que na comunicação (ou no jogo institucional da comunicação) existem outros elementos além do emissor, canais de comunicação e receptor. Existe o poder instituído que define os objetivos do trabalho e, assim, o seu direcionamento. O GI chama a atenção para um novo fator na comunicação: é preciso observar as vontades institucionais manifestadas nos planejamentos que a orientam, as quais nem sempre estão evidentes para os envolvidos nos processos, mas que, de qualquer forma, impedem que a comunicação seja acessível, livre e democrática.

Por outro lado, se retomarmos a definição que demos a *informação* na Introdução a este trabalho, podemos fazer um paralelo com a definição proposta por Dantas⁸² – segundo quem a informação só se realiza quando há interação/comunicação entre sujeito

⁸² Dantas, Marcos. Informação e trabalho no capitalismo contemporâneo. *Lua Nova*, São Paulo, n. 60, 2003. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-64452003000300002&lng=pt&nrm=isso>. Acesso em: 12 jan. 2007.

e objeto ou sujeito e sujeito –, é possível afirmar que o GI praticado através da censura prévia é voltado para a desinformação. Dado que planejado por um Estado autoritário e exercido em seu nome, ele dá mais ênfase à interdição que à facilitação de acessos. Afinal, como já afirmamos anteriormente, o poder trabalha para a sua própria manutenção.

Dessa forma, a aura de racionalidade e neutralidade que envolve uma atividade gerenciada cai por terra. O GI apresenta um vício, que é o fato de ser definido unilateralmente.

Tendo essas questões em conta, vemos que é preciso atentar para não aceitar de forma acrítica as atividades ditas gerenciadas, pois o seu planejamento é feito justamente por aqueles que detêm o poder para realizá-lo: a técnica e a racionalidade são menos importantes no gerenciamento que os interesses do grupo que detém o poder de planejá-lo e pô-lo em prática. Ao exercer o gerenciamento, o grupo que detém o poder realiza uma verdadeira escolha política: direcioná-lo para o benefício da coletividade – seja ela composta pelos membros de uma organização empresarial ou a sociedade –, ou atender aos próprios interesses. Essa é uma escolha que será feita de acordo com a visão de mundo dos detentores do poder instituído.

BIBLIOGRAFIA

ALGRANTI, Leila Mezan Algranti. **Livros de devoção, atos de censura: ensaios de história do livro e da leitura na América portuguesa (1750-1821)**. São Paulo: HUCITEC: FAPESP, 2004. 301 p. (Estudos Históricos).

ALTHUSSER, Louis. **Aparelhos ideológicos de Estado: nota sobre os aparelhos ideológicos de Estado**. 9. ed. Rio de Janeiro: Graal, 2003. 128 p. (Biblioteca de Ciências Sociais, 25).

BACCEGA, Maria Aparecida. Conhecimento, informação e tecnologia. **Comunicação e Educação**, n. 11, p. 7-16, jan./abr. 1998.

BARRETO FILHO, Mello. **Diversões públicas: legislação, doutrina, prática administrativa**. Rio de Janeiro: A. Coelho Branco Filho, 1941. 164 p.

CARNEIRO, Maria Luiza Tucci (Org.). **Minorias silenciadas: história da censura no Brasil**. São Paulo: EDUSP, 2002. 614 p.

CARNEIRO, Maria Luiza Tucci. **Livros proibidos, idéias malditas: o DEOPS e as minorias silenciadas**. 2. ed. São Paulo: FAPESP, Ateliê Editorial, 2002. 204 p.

COSTA, Cristina (Coord.). **A cena paulista: um estudo da produção cultural de São Paulo de 1930 a 1970 a partir do Arquivo Miroel Silveira**. São Paulo: ECA-USP, 2007. Relatório Parcial de Projeto Temático (Processo FAPESP 2004/14034-5).

COSTA, Cristina (Coord.). **A censura em cena: livro de entrevistas**. Não publicado.

COSTA, Cristina (Org.). **Comunicação e censura: o circo-teatro na produção cultural paulista de 1930 a 1970**. São Paulo: Terceira Margem, 2006. 243 p.

COSTA, Cristina. **Censura em cena: teatro e censura no Brasil – Arquivo Miroel Silveira**. São Paulo: EDUSP: FAPESP: Imprensa Oficial, 2006. 296 p.

Dantas, Marcos. **A lógica do capital-informação: a fragmentação dos monopólios e a monopolização dos fragmentos num mundo de comunicações globais**. 2.ed. Rio de Janeiro: Contraponto, 2002. 262 p.

Dantas, Marcos. Informação e trabalho no capitalismo contemporâneo. **Lua Nova**, São Paulo, n. 60, 2003. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-64452003000300002&lng=pt&nrm=isso>. Acesso em: 12 jan. 2007.

DIAZ BORDENAVE, Juan; CARVALHO, Horácio Martins de. **Comunicação e planejamento**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1980. 247 p. (Coleção Educação e Comunicação, 2).

DRUCKER, Peter Ferdinand. **Tecnologia, gerência e sociedade**. Petrópolis: Vozes, 1972.

ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de teatro. São Paulo: Itaú Cultural, s.d. Disponível em: <http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_teatro/images/logo.gif>. Acesso em: nov.-dez. 2006.

FICO, Carlos. "Prezada Censura": cartas ao regime militar. *Topoi*, Rio de Janeiro, n. 5, set. 2002, p. 251-286.

FLEURY, Maria Tereza L.; OLIVEIRA JR., Moacir de Miranda (Org.). **Gestão estratégica do conhecimento: integrando aprendizagem conhecimento e competências**. São Paulo: Atlas, 2001. 349 p.

FOUCAULT, Michel. **A ordem do discurso: aula inaugural no Collège de France, pronunciada em 2 de dezembro de 1970**. 13. ed. São Paulo: Loyola, 2006. 79 p. (Leituras Filosóficas).

FOUCAULT, Michel. Governamentalidade. In: _____. **Microfísica do poder**. S.l.: s.n., s.d., p. 171. Disponível em: <<http://www.unb.br/fe/tef/filoesco/foucault/>> (UNB. Espaço Michel Foucault: textos de Foucault em português). Acesso em: 25 abr. 2005.

FOUCAULT, Michel. **História da sexualidade I: a vontade de saber**. 16. ed. Rio de Janeiro: Graal, 2005. 152 p. (Biblioteca de Filosofia e História das Ciências).

FOUCAULT, Michel. O que é a crítica? Disponível em: <<http://www.unb.br/fe/tef/filoesco/foucault/>> (UNB. Espaço Michel Foucault: textos de Foucault em português). Acesso em: 25 abr. 2005.

FOUCAULT, Michel. **Vigiar e punir: nascimento da prisão**. 29. ed. Petrópolis: Vozes, 2004. 262 p.

FOUCAULT, Michel. 1977-1978: segurança, território e população. In: _____. **Resumo dos cursos do Collège de France (1970-1982)**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997, p. 81-86.

GIDDENS, Anthony. **O Estado-nação e a violência: segundo volume de uma crítica contemporânea ao materialismo histórico**. São Paulo: EDUSP, 2001. 374 p.

GOFFMAN, Erving. **Estigma: notas sobre a manipulação da identidade deteriorada**. Rio de Janeiro: Zahar, 1975. 158 p. (Biblioteca de Antropologia Social).

HOMMERDING, Nádia Maria dos Santos. **O profissional da informação e a gestão do conhecimento nas empresas: um novo espaço para atuação, com ênfase no processo de mapeamento do conhecimento e disponibilização por meio da Intranet**. 2001. 210 f. Dissertação (Mestrado em Ciência da Informação) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, 2001.

HOUAISS, Antônio; VILLAR, Mauro de Salles; MELLO FRANCO, Francisco Manoel de. **Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001. 2.922 p.

KHÉDE, Sonia Salomão. **Censores de pincenê e gravata: dois momentos da censura teatral no Brasil**. Rio de Janeiro: Codecri, 1981. (Coleção Edições do Pasquim, 113).

KUSHNIR, Beatriz. **Cães de guarda: jornalistas e censores, do AI-5 à Constituição de 1988**. São Paulo: Boitempo, 2004. 404 p.

LAET, Maria Aparecida. **Gestão do conhecimento e comunicação: o fluxo do conhecimento dentro das empresas**. 2003. 116 f. + Anexo. Trabalho de Conclusão de Curso – (Pós-Graduação em Gestão de Processos Comunicacionais) – Departamento de Comunicações e Artes, Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2003.

LOPES, Maria Immacolata Vassallo de. **Pesquisa em Comunicação**. 6. ed. São Paulo: Loyola, 2001. 171 p. (Série Comunicação).

MAGALDI, Sábado. **Panorama do teatro brasileiro**. São Paulo: Global, 1997. 326 p.

MAGALDI, Sábado; VARGAS, Maria Thereza. **Cem anos de teatro em São Paulo (1875-1974)**. São Paulo: SENAC, 2000. 454 p.

Michalski, Yan. **O teatro sob pressão: uma frente de resistência**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985. 95 p.

MININE, Rosa. Quatro décadas de teatro voltado para o povo. *A Nova Democracia*, v. 4, n. 28, jan. 2006. Acesso em: <<http://www.anovademocracia.com.br/28/28.htm>>. Acesso em: 25 jan. 2007.

NONAKA, Ikujiro. A empresa criadora de conhecimento. In: **GESTÃO do conhecimento: Harvard Business Review**. Rio de Janeiro: Campus, 2000. p. 27-49.

OROZCO GÓMEZ, Guillermo. La perspectiva qualitativa. In: _____. **La investigación em comunicación desde la perspectiva qualitativa**. La Plata: Universidade Nacional de La Plata; Guadalajara: IMDEC, 1997. cap. 4, p. 67-93.

PEDROSO, Regina Célia. **Estado autoritário e ideologia policial**. São Paulo: Humanitas: FAPESP, 2005. 210 p.

PLÍNIO liberado com desagravo. **Folha de S. Paulo**, 11 abr. 1980.

PORTER, Michael E. **Estratégia competitiva**. Rio de Janeiro: Campus, 1989. 362 p.

REZENDE, Yara. Informação para negócios: os novos agentes do conhecimento e a gestão do capital intelectual. **Caderno de Pesquisas em Administração**, São Paulo, v. 8, n. 1, p. 11-21, jan./mar. 2001.

Rosini, Alessandro Marco. **Administração de sistemas de informação e a gestão do conhecimento**. São Paulo : Thomson, 2003. 219 p.

SANTOS, Graça. **O espetáculo desvirtuado: o teatro português sob o reinado de Salazar (1933-1968)**. Lisboa: Caminho, 2004. 386 p.

SIMÕES, Inimá. **Roteiro da intolerância: a censura cinematográfica no Brasil**. São Paulo: Terceiro Nome: Senac, 1999. 264 p.

SOARES, Ismar de Oliveira; COSTA, Maria Cristina C. Planejando os projetos de comunicação. In: BACCEGA, Maria Aparecida (Org.). **Gestão de processos comunicacionais**. São Paulo: Atlas, 2002. p. 157-179.

Veneziano, Neyde. **Não adianta chorar: teatro de revista brasileiro - oba!** Campinas: Editora da UNICAMP, 1996. 204 p.

WEBER, Max. **Economia e sociedade: fundamentos da sociologia compreensiva**. São Paulo: Editora UnB, Imprensa Oficial, 2004.

WINNER, Langdon. Mythinformation. In: WARDRIP-FRUIIN, Noah; MONTFORT, Nick. **The new media reader**. Cambridge: The MIT Press, 2003. p. 588-598.

LEGISLAÇÃO CONSULTADA

BRASIL. Decreto n. 14.529 de 09 de dezembro de 1920. Dá novo regulamento às casas de diversões e espectáculos públicos. In: SISTEMA de informações do Congresso Nacional. Brasília: Senado Federal. Subsecretaria de Informações, s.d. Disponível em: <<http://www6.senado.gov.br/legislacao/ListaPublicacoes.action?id=52449>>. Acesso em: 23 nov. 2006.

BRASIL. Decreto n. 20.493 de 24 de janeiro de 1946. Aprova o Regulamento do Serviço de Censura de Diversões Públicas do Departamento Federal de Segurança Pública. In: SISTEMA de informações do Congresso Nacional. Brasília: Senado Federal. Subsecretaria de Informações, s.d. Disponível em: <<http://www6.senado.gov.br/legislacao/ListaPublicacoes.action?id=104221>>. Acesso em: 27 nov. 2006.

BRASIL. Decreto n. 24.911 de 06 de maio de 1948. Altera dispositivo do Regulamento do Serviço de Censura e Diversões Públicas do Departamento Federal de Segurança Pública. . In: SISTEMA de informações do Congresso Nacional. Brasília: Senado Federal. Subsecretaria de Informações, s.d. Disponível em: <<http://www6.senado.gov.br/legislacao/ListaPublicacoes.action?id=157340>>. Acesso em: 27 nov. 2006.

BRASIL. Constituição de 1967. In: LEGISLAÇÃO. Brasília: Presidência da República. Casa Civil. Legislação: s.d. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/Constituicao/Constituicao67.htm>. Acesso em: 27 nov. 2006.

BRASIL. Lei n. 5.536 de 21 de novembro de 1968. Dispõe sobre a censura de obras teatrais e cinematográficas, cria o Conselho Superior de Censura, e dá outras providências. In: SISTEMA de informações do Congresso Nacional. Brasília: Senado Federal. Subsecretaria de Informações, s.d. Disponível em: <<http://www6.senado.gov.br/legislacao/ListaPublicacoes.action?id=118512>>. Acesso em: 28 nov. 2006.

SÃO PAULO (Estado). Decreto n. 4.405-A de 17 de abril de 1928. Dá regulamento às leis ns. 2.034, de 30 de dezembro de 1924; 2.172-B, de 28 de dezembro de 1926; 2.210, de 28 de novembro de 1927 e 2.226-A, de 19 de dezembro de 1927 e consolida as disposições vigentes relativas ao serviço policial do Estado e as atribuições das respectivas autoridades. In: COLEÇÃO das leis e decretos do Estado de São Paulo, 1928. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, 1939, p. 166-247.

ANEXO I

ANEXO II