

Honestas, desquitadas ou prostitutas: gênero e sexualidade no teatro brasileiro

Ferdinando Martins
ECA USP – Docente
Professor Doutor

Resumo: Este trabalho apresenta resultados da pesquisa *Corpo, comunicação e censura: um estudo a partir do Arquivo Miroel Silveira*, realizada com financiamento da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo, FAPESP, que teve como objetivo entender como temas relacionados ao gênero e à sexualidade foram compreendidos pela censura teatral em São Paulo, de 1930 a 1970. Analisa as decisões da censura em relação à sexualidade feminina, tanto em relação às personagens das peças submetidas à censura quanto às atrizes as interpretavam. Trata das mudanças nos padrões morais durante o século XX face à emergência do corpo e da sexualidade como elemento significativo nos palcos brasileiros, apesar das proibições e intervenções da censura. Apresenta o contraste entre a censura das peças escritas e o corpo visto em cena, quando gestos, luzes e movimentos são acrescentados às palavras. Foi possível identificar como mudanças na moralidade foram vistas de diferentes maneiras, revelando que a censura não é um instrumento racional de controle e sim, ao contrário, a expressão de valores pessoais, refletidas nos relatórios dos censores teatrais as construções sociais relacionadas ao corpo e à moralidade.

Palavras-chave: teatro brasileiro; gênero; sexualidade; censura

Muitas foram as mudanças na prática teatral nos últimos dois séculos. Da entrada da eletricidade nas casas de espetáculos, que implicou no surgimento do desenho da luz como parte importante da peça, até o aparecimento do encenador/diretor, o teatro nunca antes tinha sofrido tão profundas transformações¹. Mas foi no corpo, em sua comunicação e em sua política, que as maiores mudança podem ser identificadas. Isso porque, até o século XIX, a representação teatral era, sobretudo, textual, o que conferia às artes dramáticas um espaço privilegiado na Teoria Literária e na História da Literatura. Segundo Lehmann,

... antes da modernidade a realidade física do corpo permaneceu geralmente incidental no teatro. Disciplinado, treinado e moldado para a função da significação, o corpo não era nem um problema nem um tema autônomo do teatro dramático, no qual permaneceu sobretudo como uma espécie de “subentendido”. Isso não é de surpreender, já que o drama se constitui essencialmente em função da abstração da densidade do material, da concentração “dramática” em conflitos espirituais – em contraposição à predileção épica pelo detalhe concreto. Assim, a sexualidade aparece como amor; a dor e a degeneração como sofrimento e morte.²

Ao ser posto em evidência, o corpo destaca sua principal taxonomia: a dos gêneros. Homens e mulheres, atores e atrizes, personagens masculinos e femininos: a lógica dessa divisão atinge os palcos. O objetivo deste trabalho é apresentar resultados da

¹ Sobre o aparecimento do encenador, ver Moraes Neto (2000).

² LEHMANN, 2007, p. 332.

pesquisa *Corpo, comunicação e censura: um estudo a partir do Arquivo Miroel Silveira*, realizada com financiamento da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo, FAPESP, que teve como objetivo entender como temas relacionados ao gênero e à sexualidade foram compreendidos pela censura teatral em São Paulo, de 1930 a 1970.

O *corpus* da pesquisa foi constituído de 73 processos de censura prévia ao teatro, localizados no Arquivo Miroel Silveira da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, instituição que abriga o material oriundo da Divisão de Diversões Públicas do Estado de São Paulo, responsável pela censura às atividades teatrais.

É inegável que a inserção social das mulheres sofreu mudanças significativas ao longo do século XX, sobretudo nos países ocidentais. No Brasil, ganharam direito a voto, conquistaram postos de trabalho outrora exclusivamente masculinos, tornaram-se líderes políticas e empresariais. Estudo de Felícia Madeira e Paul Singer (1975) revela que entre 1920 e 1970 o número de homens que trabalham triplicou e o de mulheres aumentou 7,5 vezes.

Essas mudanças foram acompanhadas de perto pelo teatro. Sob o corpo da mulher, outrora limitado pelas regras do decoro e da expectativa masculina de recato, incidiram concepções ora oriundas do movimento feminista, ora da necessidade de se formularem alternativas para essa mulher que não apenas adentrava no mercado de trabalho, mas também reivindicava para si o direito a viver sua sexualidade de uma maneira aberta.

Nesse sentido, o *corpus* da pesquisa permitiu investigar as alterações relacionadas ao corpo da mulher e, por extensão, verificar a censura sofrida. Ele revela que a censura funcionou como um sinalizador das mudanças que emergiram ao longo do século XX. Se até a década de 1950 a palavra “amante” foi uma das mais censuradas, juntamente com o contexto que sugeria adultério masculino ou feminino, no final da década de 1960 o amor livre e formas de vivenciar a sexualidade de uma maneira mais livre eram promovidas com a anuência do serviço de censura.

Entretanto, não houve um movimento único de liberação dos costumes. A análise dos processos de censura prévia ao teatro revela, ao contrário, que houve discordâncias, incoerências e retrocessos, o que indica, de um lado, a dificuldade da emancipação feminina ser incorporada e, de outro, a arbitrariedade da censura efetivamente exercida. Revela, por fim, que a categoria “mulher” não era extensiva a todo o gênero feminino, mas que havia distinções entre a mulher de família e as demais (independentes, artistas, prostitutas – entre outras *outsiders*). Dessa forma, os vetos ao que uma personagem feminina pode ou não dizer indicam que havia um tratamento diferenciado para

homens e mulheres, a eles sendo possível falas sobre sexo e adultério proibidas a elas, se representavam mulheres honestas.

Herdeiras das heroínas românticas do século XIX, personagens femininas frágeis ou doentes são fáceis de localizar no *corpus* da pesquisa. Mas também havia as outras. Entre elas, até meados do século, a mais temida era a amante, cuja menção era inevitavelmente vetada pelos censores. Na comédia de costumes *O Dote*, de Arthur Azevedo, os únicos vetos foram a essa palavra. De resto, a estória de uma mulher perdulária cujo marido se esforça para atender seus caprichos foi considerada livre para apresentação no Circolo Italiano, em 1933.

De maneira geral, a divisão entre mulheres de família e as demais é uma constante. Vejamos, por exemplo, a seguinte fala na peça *Pedro Mico* (Antonio Callado, 1959), página 24:

PEDRO MICO: E eu vi logo, de longe, bens uns dias atrás, que você devia saber ler que nem um adêvogado [sic]. Tu tem jeito família. Quanto tempo tem que tu está na vida?

No teatro de revista, a figura da mulher que não é “honestas” ganha notoriedade. É ela quem diverte os homens com suas piadas de duplo sentido a acusar a falsa moralidade. De acordo com Arnold Hauser, a “simpatia pela prostituta” é “expressão da revolta contra a sociedade burguesa e a moralidade baseada na família burguesa”³.

Curiosamente, a prostituição feminina só aparece em cinco processos do *corpus*, sendo vetada em somente um deles, o da peça *O relatório Kinsey* (Alberto D’Anversa, 1966). Outra distinção constante diz respeito ao mundo das mulheres e ao mundo dos homens, antagônicos e nem sempre complementares. Vejamos trecho da peça *O perfume de minha mulher*, de Leo Lenz, 1942, página 2:

ELZA: Mas se eu não tenho nada para vestir...
 ALFREDO: Pois, olha, eu vestirei mais uma vez o meu dominó preto, sobre o smoking.
 ELZA: Sim, podes fazê-lo. És homem.
 ALFREDO: Existe alguma diferença?
 ELZA: Oh! Fredinho... Não compreendo como ainda não conseguistes estabelecer essa diferença.
 ALFREDO (com vivacidade): Achei!
 ELZA: O que? A diferença?
 ALFREDO: Não. Dá um pulo até a casa da tua amiga Thea e pede-lhe emprestada uma phantasia. Ella tem um guarda-roupa inesgotável.

A peça apresenta, no total, 15 cortes que revelam uma distinção entre o universo feminino e o masculino. Aos homens, é permitido falar em envolvimento sexual fora do casamento de forma explícita. Às mulheres, essa situação somente é insinuada e, ainda

³ HAUSER, 1198, pp. 716-7.

assim, por influência malévola de uma mulher desquitada, o que, em 1942, não era uma condição socialmente condizente com uma mulher honesta.

No *corpus* total da pesquisa há 38 processos (52%) cujas peças fazem uma distinção bem delimitada do universo masculino e do feminino. Apresentando a mulher como um ser frágil, carente de proteção, há 13 processos (17,8%). Como um ser forte, capaz de resolver seus próprios problemas e conseguir seus objetivos, há 29 processos (39,7%). Porém, em 23 desses casos (31,5% do total), a força é associada ao poder de sedução feminino, sobretudo ao encanto sexual que exerce sobre os homens. Em 8 peças (10,9%), há personagens femininas cuja força está associada à boa administração do lar e ao cuidado da família.

Localizamos exemplos em que a censura se ateu a palavras que fazem referência ao corpo e à sexualidade, deixando de lado o contexto no qual se evidenciam situações mais ofensivas aos valores da moral estabelecida. Essa situação indica que a moral representada pela censura era mais formal do que efetiva. Era negado o discurso sobre a sexualidade feminina, não sua efetiva prática. É este o caso da peça *A Lógica da Poligamia*, de André Roussin, apresentada pelo Grupo Aimée e sua Moderna Companhia de Comédia no pequeno auditório do Teatro Cultura Artística em 1951. A trama era ousada para a época. Um casal de náufragos divide espaço em uma ilha com o amante da mulher, que lá se envolve com um terceiro homem, o cozinheiro do navio. Trata-se de uma comédia apimentada, mas para preservar o que chama de decoro, o censor Benedito Geraldo da Rocha Corrêa faz vetos em 28 páginas (o total do texto era de 86 páginas). Em relação ao corpo, vários dos cortes referiam-se a sua exposição (“semi-nua”, “nua”, “toda nua”) a sua movimentação (“esfregando”, “estendida”). Os trechos abaixo, retirados respectivamente das páginas 43 e 81, contextualizam essas expressões. Estão sublinhados os trechos vetados.

HENRIQUE: É admirável.

SUZANA: O quê?

HENRIQUE: Chegar como um imbecil e encontrar vocês se esfregando daquela forma. [...] Beijamo-nos, e que não tem nada a ver com a grosseria que acabas de pronunciar. [...]

HENRIQUE: ...A mim, cada pedaço teria ficado entupido na garganta porque esse peixe teria sido para mim um drama...o drama de Suzana estendida na cabana com o negro.

Nota-se que há uma dupla moral, uma vez que o adultério é uma situação explícita na peça, mas os vetos recaem sobre as insinuações que indicavam o relacionamento sexual entre os personagens.

Conclusões

As mudanças nos padrões morais durante o século XX fazem face à emergência do corpo e da sexualidade como elemento significativo nos palcos brasileiros, apesar das proibições e intervenções da censura. Há um nítido contraste entre o masculino e o feminino na prática censório. No entanto, os dados revelam que a censura não é um instrumento racional de controle e sim, ao contrário, a expressão de valores pessoais, sendo refletidas nos relatórios dos censores teatrais as construções sociais relacionadas ao corpo e à moralidade.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

HAUSER, Arnold. *História Social da Arte e da Literatura*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

LEHMANN, Hans-Thies. *Teatro pós-dramático*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

MADEIRA, Felícia e SINGER, Paul. "Estrutura do Emprego Feminino no Brasil: 1920-1970". *Cadernos CEBRAP*, número 13, São Paulo: CEBRAP/Brasiliense, 1975.

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