

Cadernos do CNLF, Vol. XIII, Nº 04

ALGUMAS OBSERVAÇÕES SOBRE O DISCURSO POLÍTICO NO TEXTO TEATRAL CENSURADO

Isabela Santos de Almeida (UFBA)

izzalmeida@gmail.com

Rosa Borges dos Santos (UFBA)

rosa.bs@terra.com.br

CONSIDERAÇÕES INICIAIS

Do contexto da ditadura militar, recorta-se o teatro como elemento constitutivo da cultura de resistência. Mesmo submetido ao controle ideológico promovido pela censura e sofrendo sanções financeiras, o teatro na Bahia, sobretudo aquele produzido no Teatro Vila Velha, se tornou foco da resistência cultural e enfrentamento ao regime de exceção.

Neste domínio, destacam-se os trabalhos desenvolvidos pelo Grupo de Edição e Estudo de Textos Teatrais Censurados na Bahia, sob a coordenação da Profa. Dra. Rosa Borges dos Santos. O presente artigo é, pois, um desdobramento dos trabalhos desse grupo. Este grupo constitui-se em uma das primeiras iniciativas que toma como objeto de estudo o texto teatral para editá-los e estudá-los, conforme os pressupostos da Filologia Textual, disponibilizando fontes fidedignas para profissionais da área de Letras e áreas afins.

O regime militar e suas consequentes estratégias de controle social identificaram as manifestações artísticas como inimigos em potencial que deveriam ser combatidos. A arte dramática em sua capacidade de ficcionalizar a realidade, a partir da representação da experiência cotidiana, possibilitava o sujeito se enxergar nesta conjuntura. O teatro tornou-se lugar de resistência política, transformando-se em instrumento para conscientizar e propor a reflexão acerca da conjuntura na qual se encontravam. Observa-se em vários títulos a existência de um discurso de resistência à conjuntura estabelecida que subjaz a trama do espetáculo.

A censura militar emerge como uma forma de cerceamento da subjetividade, atuando de maneira incisiva sobre a imprensa e as chamadas “diversões públicas”: televisão, música, cinema e teatro.

Cadernos do CNLF, Vol. XIII, Nº 04

Em ação desde 1964, a censura militar relativa ao cinema e ao teatro foi regulamentada pela Lei nº 5.536 de 1968, que estabeleceu a obrigatoriedade da apreciação do *script* da peça teatral, por uma comissão de censores, antes de sua encenação. Impõe como parâmetro de censura a classificação etária, além do veto àquelas produções que fossem

contrárias à segurança nacional e ao regime representativo e democrático, à ordem e ao decôro públicos, aos bons costumes, ou ofensivas às coletividades ou religiões ou, ainda, capazes de incentivar preconceitos de raça ou de lutas de classes. (Lei nº 5.536, art 3º)

Nesse âmbito, o texto teatral se destaca como objeto material no qual se registra, para a posterioridade, a efemeridade da cena e que dá a conhecer a conjuntura na qual foi escrito. Do complexo sistema envolvido na montagem do espetáculo, elege-se o texto censurado como objeto de estudo. Ele se constitui como documento e testemunho de uma sociedade por meio do qual se pode conhecer a cultura, estudar a língua e compreender as práticas sociais de determinado período. Nesse sentido, o texto teatral se torna

o testemunho, materializado em determinado suporte, de uma época, de uma sociedade, de uma região, que, enquanto documento, é a prova que se tem dos fatos que marcaram dada sociedade, por exemplo, e, enquanto monumento, transmite a outros a memória. (SANTOS, 2008, p. 90)

Neste trabalho, pretende-se tecer comentários sobre alguns aspectos relevantes para a caracterização e compreensão do discurso político presente no texto teatral, entendendo esse texto como materialidade que registra, para o porvir, a ideologia, os costumes e os valores da sociedade baiana.

Conciliando os estudos da Filologia Textual e da Análise de Discurso, de linha francesa, far-se-á uma leitura do discurso político evidenciado no texto *“Em Tempo” no palco* (1978), de Chico Ribeiro Neto. Por meio dessa análise, será possível levantar elementos relevantes para a compreensão do teatro como forma de denúncia da realidade social e observar que, através do discurso político, a sociedade baiana se revela.

Cadernos do CNLF, Vol. XIII, Nº 04

1. A análise de discurso de linha francesa e o discurso político: o papel do silêncio

Elege-se, do universo do discurso, o discurso político como objeto de estudo deste trabalho. Trata-se, pois, de um conceito que deve ser definido a partir do conhecimento de diversas áreas das Ciências Sociais e da Filosofia. Para Charaudeau (2008, p. 32) conceituar o discurso político é "tentar definir uma forma de organização da linguagem em seu uso e em seus efeitos psicológicos e sociais, no interior de determinado campo de práticas".

Charaudeau (2008, p. 37) lembra que a origem da AD como disciplina ocorreu a partir de estudos que tinham como base textos de cunho eminentemente político. O autor segue afirmando que a análise do discurso político teve como base o materialismo histórico de Marx, a teoria das ideologias de Althusser e as formações discursivas de Foucault, seu principal objetivo era deslindar os pressupostos ideológicos que se encobriam sob a linguagem. (CHARAUDEAU, 2008, p. 37)

O estudo do discurso político, assim, pressupõe que se leve em conta toda cena em que ocorre a enunciação, visto que

qualquer enunciado, por mais inocente que seja, pode ter um sentido político, a partir do momento em que a situação autorizar. [...] Não é, portanto, o discurso que é político, mas a situação de comunicação que assim o torna. Não é o conteúdo do discurso que assim o faz, mas é a situação que o politiza. (CHARAUDEAU, 2008, p. 39)

O sentido político do discurso emerge do contexto no qual ele aparece, surge a partir da interação que se dá entre os participantes dessa situação. Há, portanto, que se levar em conta as condições de produção e os sujeitos envolvidos no processo.

Charaudeau (2008, p. 40) pontua três lugares onde discurso político é produzido: a) o discurso político como sistema de pensamento, que pretende fundar um ideal político que servirá como ponto de partida para a construção de opiniões e de posicionamentos; b) o discurso político como ato de comunicação, se refere aos atores do discurso político que buscam a adesão de sua plateia, a partir do imaginário construído sobre si e das estratégias de sedução utilizadas; c) o discurso político como comentário, que se presta a um fim polí-

Cadernos do CNLF, Vol. XIII, Nº 04

tico, pois se trata de um discurso acerca do político; por fim, sintetiza que o discurso político

Pode ser construído de maneira rigorosa, teorizante, em seu desafio de elaborar um sistema de pensamento, e que depois se manifesta em diferentes situações de comunicação, atravessa diferentes comunidades de opinião edulcorando-se, insinua-se nos comentários, volta às vezes ao seu ponto de origem e reaparece em outras épocas, mas se reconstruindo de forma diferente. (CHARAUDEAU, 2008, p. 42)

A AD, portanto, busca o sentido não só no texto, mas também em sua exterioridade, ao passo que o trabalho filológico encontra no texto indícios para a compreensão desta exterioridade. Os objetivos da análise de discurso e da filologia coadunam à medida que as duas teorias buscam “pela análise do discurso, recuperar o processo histórico-social” (ORLANDI, 2006, p. 110). Observa-se assim que a relação entre texto e discurso, uma vez analisada sob a ótica da Crítica textual e da Análise de discurso concorrerão para o estudo do discurso político censurado, em sua materialidade: o texto teatral produzido na Bahia sob a égide do regime militar.

Da prática de leitura de um discurso, proposta pelo referencial teórico da AD, procede a necessidade de considerar, ao se fazer a análise, não apenas a identificação daquilo que é dito, das diferentes formas de se dizer algo, mas também observar a importância de se considerar aquilo que não se diz. O não dito destaca-se como um elemento necessário ao processo de significação. Dessa noção resulta o conceito de silêncio, definido por Orlandi em *As formas do silêncio* (1997). Em seu trabalho, a autora discute as formas que o silêncio assume e sua importância na linguagem.

Desloca-se, portanto, o silêncio do seu lugar comum, em que ocupa um lugar secundário, de desprestígio. No âmbito individual, é indesejável, pois frequentemente é atribuído a sentimentos negativos como a tristeza, a solidão. Na História do Brasil, ao se pensar em silêncio, pensa-se naquele promovido pela ditadura militar, lembra-se de imposição, supressão de liberdade e perda de direitos.

Em *As formas do silêncio*, define-se o silêncio como o “fôlego da significação, um lugar de recuo necessário para que se possa significar, para que o sentido faça sentido” (ORLANDI, 1997, p. 13). É indispensável à comunicação, uma vez que é preciso haver espaços entre as palavras. O silêncio torna-se, portanto, condição necessária

Cadernos do CNLF, Vol. XIII, N° 04

para a deriva dos sentidos, incidindo diretamente sobre as inúmeras possibilidades de significação. Orlandi (1997, p.27) exemplifica a relação entre o silêncio e a significação com a expressão “algo calou fundo em mim”, que denota que o não dizer impregna o indivíduo de um sentido. Estudar o silêncio é ainda pensar outra possibilidade de linguagem, alternativa à linguagem verbal:

O silêncio não está disponível à visibilidade, não é diretamente observável. Ele passa pelas palavras. Não dura. Só é possível vislumbrá-lo, de modo fugaz. Ele escorre por entre a trama das falas. (ORLANDI, 1997, p. 34).

Distinguem-se dois tipos de silêncio: o silêncio fundador, ou fundante; e a política do silêncio. O primeiro é aquele que está presente nas palavras e refere-se ao silêncio como um *continuum* no qual reside todo o processo de significação.

Se os sentidos e as palavras não estivessem limitados pelo silêncio, o sentido das palavras já há muito teria dito tudo o que se pode dizer (LE BOT, 1984 *apud* ORLANDI, 1997, p. 73).

A política do silêncio, ou silenciamento, por sua vez, diz respeito ao papel do silêncio na formulação dos sentidos e pode ser dividida em dois aspectos: (a) o silêncio constitutivo, no qual ao fazer uma escolha linguística faz-se um recorte no dizer, delimita-se o falar; (b) o silêncio local, que se refere àquilo que se proíbe dizer em determinada conjuntura, é nesse lugar que se insere a censura militar. Sobre a diferença entre o silêncio fundador e a política do silêncio esclarece-se: "a política do silêncio produz um recorte entre o que se diz e o que não se diz, enquanto o silêncio fundador não estabelece nenhuma divisão: ele significa em (por) si mesmo." (ORLANDI, 1997, p. 75).

Neste trabalho, adotam-se as noções de silêncio apresentadas por Eni Orlandi em *As formas do silêncio* (1997), a fim de resgatar elementos que contribuam para a compreensão da sociedade brasileira, representada no texto selecionado. Far-se-á, pois, uma explanação sobre a dimensão política do silêncio, observando, a partir de exemplos, o lugar do silêncio constitutivo na dramaturgia baiana durante o período da ditadura militar (1964-1985). Parte-se da hipótese de que

Cadernos do CNLF, Vol. XIII, Nº 04

ao mesmo tempo em que o silêncio é imposto, ele funcionará também como forma de resistência ao poder estabelecido.

2. Análise do corpus

O texto “*Em Tempo*” no palco, objeto de estudo do presente trabalho, é uma peça escrita em outubro de 1978, em Salvador, Bahia, a fim de divulgar o jornal *Em Tempo*, uma solicitação feita por Oldack Miranda, responsável pelo jornal, a Chico Ribeiro Neto. *Em Tempo* era um jornal de esquerda, e seguiu a tendências dos jornais *Opinião*, *Movimento*, comprometidos com a denúncia social e com o combate ao governo, um tipo de imprensa que se opõe àquela alienada.

Composto por um ato, oito cenas, vinte personagens. Em cada cena, explora-se um aspecto da sociedade brasileira, a saber: *terras, trabalho, greves, educação, ataques* [de grupos terroristas] *aos jornais, torturas, exilados*. Neste texto, conta-se a história do surgimento do jornal, enumeram-se suas principais notícias, quase sempre denúncias referentes ao governo militar. Como em um relato jornalístico, os fatos são narrados por meio de notícias e de depoimentos, nos quais se demarca um posicionamento ideológico de enfrentamento à situação estabelecida.

O texto apresenta predominância da linguagem clara e direta ao tratar de temas como a tortura, perseguições e a insatisfação em relação ao regime militar, esta linguagem é imediatamente tolhida pela censura militar que empreende cortes em quase todas as folhas. Este fato não exclui o uso de alegorias na representação do sistema político e que passa despercebida pelo crivo do censor.

Preocupa-se com os acontecimentos tanto no âmbito local quanto no âmbito nacional e mundial, uma vez que são citados problemas como a ação de meninos de rua no Porto da Barra, em Salvador, até o suicídio do Frei Tito em Lyon, França.

O autor utiliza para a composição do texto algumas poesias abaixo listadas:

Congresso Internacional do Medo, de Carlos Drummond de Andrade.

Cadernos do CNLF, Vol. XIII, Nº 04

Operário em Construção, de Vinícius de Moraes.

Das Terras de Benvirá, de Geraldo Vandré.

No processo de produção e encenação do texto, o dramaturgo/escritor se depara com duas situações: o silêncio imposto, advindo da censura e o silêncio que ele faz uso para ampliar as limitações do dizer. Ao caracterizar o silêncio como uma fala de muitos gumes, Orlandi (2006, p. 263) esclarece que “o silêncio imposto pelo opressor é exclusão, é forma de dominação, enquanto que o silêncio proposto pelo oprimido pode ser uma forma de resistências”.

A censura ao se estabelecer como instituição e se fazer presente no imaginário do dramaturgo/autor, a partir das experiências de repressão vividas ou observadas por ele, demanda uma atitude de resistência. Manipulando a língua no processo de criação do texto literário dramático, o escritor se vale das “artimanhas” da linguagem a fim utilizar as palavras ampliando seu leque de significações, deslizando seus sentidos.

O dramaturgo, em seu processo de criação, se vale do silêncio constitutivo, privilegiando certos sentidos em detrimento de outros, manipulando a língua, ampliando as fronteiras do seu discurso, e consequentemente, resvalando os limites do dizer a fim de transmitir sua mensagem e atuar como crítico de uma sociedade silenciada pela ditadura militar, transpondo as barreiras de significação fixadas pela censura.

O texto “*Em tempo*” no palco caracteriza-se por possuir exemplos tanto do silenciamento imposto pela censura quanto do uso do silêncio para ampliar os limites da significação, fato. Transcreve-se abaixo algumas passagens que se aplicam a situação relatada segundo do comentário, os trechos estão acompanhados do número da página e das linhas em que se encontram, os trechos indicados com os parênteses angulares são trechos cortados pelos censores.

No excerto seguinte, observa-se que o dramaturgo optou por generalizar a referência a quem está no poder utilizando o recurso da personificação, estratégia que torna a crítica difusa, sem estar direcionada a um alvo:

O poder não está imune aos novos ventos, pois o / tempo também mudou para os que estão por cima. /Tanto que, para prevenir ou remedi-

Cadernos do CNLF, Vol. XIII, Nº 04

ar, os agen-/ciadores de seguro contra incêndio já expõem à/praça um leque de projetos políticos. (p. 4, L.13-17)

Faz-se uso da memória do jargão “é melhor prevenir que remediar”, transmutando-o para “prevenir ou remediar”. O uso da conjunção *ou* dá a entender que naquela conjuntura social e econômica, a noção de melhor alternativa não é evidente, não há preferência por prevenir um problema, as duas opções estão no mesmo nível, denotando a falta de interesse dos “agenciadores de seguro contra incêndio” em prover melhorias à população.

Nomeia-se de “agenciadores de seguro contra incêndio” os responsáveis por promover soluções que apaziguem os ânimos. É relevante notar o uso do vocabulário “incêndio” que denota a situação limite em que se encontravam, na qual qualquer faísca teria um potencial efeito destrutivo a ser neutralizado. Ainda que se promovesse uma crítica ao sistema político, o trecho livra-se do veto, devido a essas modificações operadas pelo dramaturgo na construção de seu texto, o enfrentamento indireto às circunstâncias apresentadas.

No excerto abaixo, observa-se a proposta da mudança do governo militar para um governo civil, utilizando o raciocínio metonímico presente no uso dos termos farda e gravata.

Há ainda os que / propõem a troca da farda pela gravata, <como se / isso tornasse a pílula mais amena>. (p. 4, L.24-27)

Apesar de o dramaturgo dar a entender sobre uma possível vontade da substituição do governo militar, o trecho não sofre cortes. Em compensação, na parte seguinte, se expõe a consciência de que poucas mudanças aconteceriam com a troca de governo, bem como o entendimento de que havia uma vinculação entre o governo militar e as elites civis, que o apoiavam. Segundo Almeida (2007, p. 66), em estudo desenvolvido sobre o vocabulário censurado desta peça, a pílula se refere a “coisa desagradável, difícil de suportar”, e nesse contexto faz referência à insatisfação da população em relação ao governo.

Na cena 4, em que a questão da educação é tematizada, o dramaturgo discorre sobre os problemas que a universidade enfrentou com a censura e a ditadura militar, citando o episódio em que os professores da UnB foram submetidos a humilhações no dia em que

Cadernos do CNLF, Vol. XIII, Nº 04

a universidade foi invadida. A cena foi quase completamente censurada:

<Esse quadro de um magote de professo- /res gordos e magros, ve-
lhuscos, uns secos de / carne, outro barrigudos, esquelidos, dois de- /les
doentes, todos nus num pátio policial, não / deve ser esquecido jamais: é
o dia da vergonha. /> (*Um cara numa máquina registradora. Uma fila
/diante dele. As pessoas vão pagando à medida / que ele vai dizendo*)/
Quem não pagar não pode fazer prova, quem não / pagou não pode ser
doutor. Vamos, minha gente. (p. 20, L.34-38)

Nesse trecho, há uma descrição da invasão dos militares à UnB que é bruscamente cortada pela presença de um vendedor de diplomas. Por meio da repetição das frases, problematizam-se questões na educação: a compra e a venda de diplomas, bem com sua qualidade. Observa-se que a força do trecho anterior foi tamanha que deslocou a atenção do censor deixando que a crítica às escolas que vendem diplomas passasse despercebida.

3. Considerações finais

A partir dos argumentos aqui desenvolvidos, observa-se a importância do teatro como elemento de resistência ao governo ditatorial. Percebe-se que o poder que se estabelece por meio do veto da linguagem possui consequências em toda a esfera social e individual. Tendo em vista que o sujeito estabelece com o discurso uma relação de reciprocidade, conclui-se que à medida que o sujeito constrói o seu discurso é, também, construído por ele. Dessa forma, no momento em que a censura militar impede que o indivíduo circule livremente pelos sentidos, ela impede-o de ocupar determinados lugares, diminuindo a sua possibilidade de experimentar outras possibilidades de significações e, logo, afetando diretamente a construção de sua identidade, por consequência, a construção da identidade do seu grupo social e da memória desse grupo. (ORLANDI, 1997).

Não obstante, é possível estabelecer estratégias de enfrentamento da situação. O discurso da resistência no teatro se valeu, além das possibilidades linguísticas de manipulação do texto, de elementos da cena teatral, como a sonorização, o figurino, o cenário. É dessa forma que um conteúdo silenciado transfere seu significado para outro material simbólico, preservando, na medida do possível, a

Cadernos do CNLF, Vol. XIII, Nº 04

mensagem original, convertendo o silêncio imposto pela censura em um silêncio que “significa”.

Buscou-se neste trabalho observar de que forma o silêncio constitutivo pode ser entendido como estratégia para manipular o dizer e significar no silêncio imposto pela censura. No texto, “*Em Tempo no palco*”, optou-se por silenciar determinadas palavras a fim de ampliar os limites do dizer. O silêncio constitutivo pode, assim, ser entendido como um recurso de significação cuja finalidade é fazer falar um discurso sem atacar diretamente o governo militar, escolha que se reflete na inexistência de cortes.

Foi possível observar, também, perceber a Análise de Discurso de linha francesa como referencial teórico que atualiza o exercício filológico da interpretação de textos. Por meio da análise do texto censurado foi possível, conforme Spina (1977) transpor o texto, transformando-o em instrumento para penetrar na alma e no espírito de uma época.

REFERÊNCIAS

ALMEIDA, Isabela Santos de. “*Em tempo no palco, de Chico Ribeiro Neto*”: edição e estudo do vocabulário político social. 2007. 86 f. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação) – Departamento de Ciências Humanas, Colegiado de Letras – Universidade do Estado da Bahia, Salvador, 2007.

CHARAUDEAU, Patrick. *O discurso político*. São Paulo: Contexto, 2006.

BRASIL. Lei nº 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. *Diário Oficial [da] República Federativa do Brasil*. Brasília, 21 de nov. 1968. Disponível em: <<http://www.soleis.adv.br/censuraconselhosuperior.htm>>. Acesso em: 17 jul. 2007.

ORLANDI, Eni Puccinelli. *As formas do silêncio: no movimento dos sentidos*. 4. ed. Campinas: Unicamp, 1997.

Cadernos do CNLF, Vol. XIII, N° 04

ORLANDI, Eni Puccinelli. *Análise de discurso: princípios e procedimentos*. 6. ed. Campinas: Pontes, 2005a.

SANTOS, Rosa Borges dos. Texto e memória: edição e estudo de textos teatrais. *Cadernos do CNLF*, 2008a.

SANTOS, Rosa Borges dos. Uma metodologia aplicada à edição de textos teatrais. In: *XI Simpósio Nacional & I Simpósio Internacional de letras e Linguística*, 2006, Uberlândia. Linguagem e cultura: intersecções. Uberlândia: UFU/ILLEL, 2006. Disponível em: <<http://www.mel.ileel.ufu.br/silel2006/caderno/resumo/RosaBorges.htm>> Acesso em: 12 fev. 2008b.

SPINA, Segismundo. *Introdução à edótica: crítica textual*. São Paulo: Cultrix, 1994.