

A censura e o uso dos prazeres: comunicação sob constrição

Mayra Rodrigues Gomes¹

Resumo: O presente artigo traz reflexões sobre os resultados parciais do trabalho de pesquisa desenvolvido em relação às expressões censuradas em peças teatrais, a partir do Arquivo Miroel Silveira, que contém os processos de censura ao teatro, de 1925 a 1968. No presente estágio da pesquisa, foi possível constatar que a censura privilegiou termos relacionados à condução do corpo — exposição, gestos, trajes, sexualidade —, de um ponto de vista moral. Tornou-se necessário, portanto, um esforço para abarcar motivos e implicações desse tipo de intervenção, esforço aqui apresentado.

Palavras-chave: censura; prazeres; corpos; disciplina; funcionalidade

Abstract: *Censorship and the use of pleasures: communication under constriction* — This paper ponders upon the partial results of a research work concerning censored expressions in stage plays, based on the Miroel Silveira Archives, which contain the theater censorship processes dating from 1925 to 1968. At this point in our investigation, we have found that censorship concentrated on expressions relating to body postures — exposure, gestures, costumes, sexuality —, in short, a moral point of view. This finding led to an endeavor to understand the motives and implications of this kind of intervention, an undertaking that is presented herein.

Keywords: censorship; pleasures; bodies; discipline; functionality

É nosso propósito relatar, neste artigo, parte dos estudos desenvolvidos pelo eixo de pesquisa “O Poder e a Fala na Cena Paulista”, sob coordenação da Prof.^a Dr.^a Mayra Rodrigues Gomes. Esse eixo é integrado ao Projeto Temático *A CENA PAULISTA — um estudo da produção cultural de São Paulo de 1930 a 1970 a partir do Arquivo Miroel Silveira da ECA/USP*, projeto que conta com apoio da Fapesp e está sob a coordenação da Prof.^a Dr.^a Maria Cristina Castilho Costa.

¹ Apoio das orientandas de Iniciação Científica, com bolsas CNPq e Fapesp, Eliza Bacheга Casadei e Pollyanna Reis da Cruz.

O Arquivo Miroel Silveira da Biblioteca da ECA/USP é composto por 6.147 processos para a liberação de peças teatrais, conduzidos pelo Departamento de Diversões Públicas do Estado de São Paulo. Nosso eixo de pesquisa dedica-se às peças de teatro liberadas com cortes, mais especificamente, à reflexão sobre as expressões que foram vetadas pelos censores. Para tal estudo, somos levados a recuperar as plataformas culturais que alicerçam os ideários das épocas correspondentes aos vetos. Da mesma forma, as expressões proibidas nos pedem um exame das condições sócio-históricas que sustentam os sentidos da peça e de tais expressões, assim como a ação do censor.

Dado o contorno de nosso *corpus*, a procura dos efeitos de sentido gerados por pressupostos e subentendidos, tanto em relação ao texto quanto em relação à ação do censor, é certamente o instrumental adequado ao objeto de estudo, pois nos leva a determinar a leitura do censor, leitura donde adveio seu impulso de intervenção. Alimenta-nos a teoria das implicações, de Oswaldo Ducrot.

A essa assunção metodológica precede uma assunção teórica, com fonte em Michel Foucault, pela qual compreendemos a censura como um dispositivo disciplinar, e a interdição da palavra como uma tática de fundação e sustentação de relações de poder. Assim, às palavras censuradas correspondem campos com cuja administração se pretende a formação de indivíduos socialmente adaptados e funcionais.

Uma vez que no espaço deste artigo não podemos representar a extensão de toda a nossa pesquisa, apresentamos algumas das peças por nós trabalhadas, que se constituem casos-modelo, pois encerram procedimentos censórios que se repetiram ao longo das décadas nas peças teatrais examinadas.

A censura e a perspectiva disciplinar

A Escrava Isaura (DDP² 98, autoria de Bernardo Guimarães e processo de censura em 1933) é romance bem conhecido que foi posteriormente encenado pela televisão, em diversas versões. Conta a história de Leôncio, casado com Malvina, que se encanta por sua escrava branca Isaura. Esta se defende das investidas de seu dono. Após muitas peripécias, Isaura encontra sua felicidade no casamento com Álvaro.

A ação da censura incide sobre as propostas indecorosas de Leôncio a Isaura. As proibições também preservam a imagem de Malvina, esposa de Leôncio, que se comporta segundo os padrões da época: não aceita a traição do marido, mas não rompe o casamento e se muda para a casa de seu pai. Também não hesita em voltar ao lar, quando acredita que Leôncio se regenerou. Essa é a abnegação “necessária” para o bem da família.

² DDP é a sigla para o Departamento de Diversões Públicas, acompanhada pelo número do processo constante do Arquivo Miroel Silveira.

O primeiro corte recai sobre um relato, de Malvina, sobre a história de Isaura:

Essa cativa era filha de uma linda mulata que foi por muito tempo escrava de meu sogro. *Meu sogro, homem sem escrúpulos, lançou olhos cobiçosos sobre a linda mulata.* Como, porém, ela recusa-se seus galanteios, meu sogro ordenou que empregassem a violência contra a pobre escrava e procurou vingar-se da maneira mais bárbara obrigando-a a fagueiros trabalhos na roça e recomendou ao feitor que não poupasse serviços, nem castigos. O feitor, porém, que era um bom português seduzido pelos encantos da mulata por ela se apaixonou de maneira que daí alguns tempos *a mulata dava à luz* a gentil escravazinha que recebeu o nome de Isaura.³

As implicações do veto, como efeito de sentido, resultam em uma neutralização do adultério e do sexo imposto pelo padrão. Com ele, preserva-se a imagem do senhor de família e de escravos, imagem à qual se ligam os valores morais que sustentam a família, mas também dão legitimidade àqueles que detêm alguma proeminência social.

A censura dessa peça, em pleno Estado Novo, segue, naturalmente, os propósitos de Getúlio Vargas, que desejava uma pátria moral e se propunha “o objetivo de uniformização das condutas sociais através da moralidade sexual; da interdição da paixão e do prazer; da defesa dos padrões familiares e dos costumes e do princípio da punição; do controle da verdade; da apologia da virtude” (DUTRA, 1997, p. 204).

No mesmo trecho, o segundo bloco de palavras censuradas, ainda focando o relacionamento sexual, opera, com clareza, sob o pressuposto de seu poder corruptor e suas nefastas conseqüências ao fazer silêncio sobre o papel do corpo e suas funções. Relembrando: proibido foi o desfecho do relacionamento entre a mãe de Isaura e o feitor, que culmina na frase “a mulata dava à luz”. Uma vez que o subentendido da união ilícita entre a mãe de Isaura e o feitor permanece intocado, podemos testemunhar esse outro modo de intervenção, pela qual o censor ameniza o que não se podia cortar, por conta de prejuízo para a narrativa. Assim, faz-se rasura das funções do corpo que, ausente, torna menos licenciosa a ocorrência.

Dutra cita alguns discursos veiculados em jornais da época, nos quais a entrega aos instintos carnis é compreendida como a modalidade mais terrível de escravidão (DUTRA, 1997, p. 207). No caso feminino, tão mais grave por distorcer a imagem desejável da mulher/mãe, que desempenha a função de regular a sexualidade familiar e educar os futuros cidadãos.

Na seqüência do diálogo de Malvina com seu irmão Henrique, a censura comparece sobre a fala deste último: “Se não conseguires o que te peço [a alforria de Isaura] terás um dia o desgosto de *encontrar o teu marido nos braços de Isaura* [...] vi teu marido ameaçando-a com trabalhos forçosos se não quisesse dar ouvidos às suas torpezas. *É necessário que não se repitam essas cenas para evitar uma desgraça*”. Os trechos censurados denotam a

³ As palavras em itálico correspondem às que foram censuradas na peça.

preocupação, para além da sugestão de adultério, com a alusão, um pouco mais direta, a cenas de sedução. Já que essas cenas estão implícitas na história, que não cessam de se contar apesar dos cortes do censor, sua exclusão se torna um modo de interromper, ou redirecionar, a possível desenfreada imaginação do espectador.

É com o mesmo pressuposto que o censor prossegue na proibição das palavras de Leôncio, quando este afirma que não libertará Isaura. Malvina comenta que ele provará aos olhos de todos que é um covarde e que “[...] *adulteras em teu próprio lar*”. Ainda sob esse princípio, encontra-se o trecho censurado na fala de Henrique: “[...] se contei tudo a Malvina foi para impedir que o senhor transportasse essa escrava do salão *para o quarto; coisa que o senhor já teria feito não fosse Isaura repelir suas declarações de amor. O escândalo seria notório cedo ou tarde e além disso, nem um dever tenho de ver minha irmã indignamente ultrajada*”.

É clara a inferência de que “lar”, na fala de Malvina, e “quarto”, na fala de Henrique, são símbolos do recanto familiar, que foram/seriam ultrajados por Leôncio. Censurando essas falas, afastam-se do lar as iniquidades, ação que se soma em favor da unidade conjugal e que mostra exatamente o lugar das ações de censura e de suas preocupações.

Ora, neste ponto já podemos notar um dos focos sobre os quais a censura exerce seu papel de contenção, a saber, o corpo, em particular o corpo feminino. É preciso lembrar nessas análises para melhor compreensão dos mecanismos de censura, as asserções de Michel Foucault sobre o fato de que o corpo histerizado da mulher lhe conferiu uma tripla habilidade de comunicação:

[...] com o corpo social (cuja fecundidade regulada deve assegurar), com o espaço familiar (do qual deve ser elemento substancial e funcional) e com a vida das crianças (que produz e deve garantir através de uma responsabilidade biológico-moral que dura todo o período de educação) (FOUCAULT, 1988, p. 99).

Dessas três habilidades, a primeira pode ser identificada ao comportamento nobre de Isaura. A escrava afirma, em diversos momentos da peça, que prefere a morte à desonra. A segunda habilidade alinha-se, como já apontamos, às intervenções sobre o espaço domiciliar. E a terceira, embora implicada em toda supressão da referência ao adultério, é marcada com nitidez pela censura da referência ao nascimento de Isaura.

Notemos, ainda, que essa equação se repete em relação a outros personagens da peça e que, como elemento substancial e funcional do espaço familiar, a figura de Malvina é constantemente defendida. Vale observar que todas as frases proibidas são pronunciadas nas cenas de que Malvina participa, indicação da pertinência de nossa linha interpretativa.

No entanto, as muitas falas de Leôncio que remetem a seu desajuste social não são censuradas. Por exemplo, “hei de saber obrigá-la [Isaura] a ceder-me a força”. Mas, nesse ponto, a peça já nos apresentou Leôncio como absolutamente torpe, de modo que suas

ações estão, por pressuposto, desmoralizadas. Assim, a própria linha do enredo implica um modo de censura, razão pela qual o censor se abstém de pontificar.

Além dos trechos explicitamente indicados como censurados, há ainda uma marcação em giz azul — não em vermelho, como era o costume — no início e fim do segundo ato e no início do quarto ato. A hipótese mais sustentável para essa ocorrência, seguindo os dados de que dispomos sobre as atividades censórias, é a de que esse giz azul sinalizava uma advertência ao diretor da peça em relação a cenas e falas não específicas, que envolviam as tentativas abusivas de Leôncio.

Considerando tudo o que acabamos de examinar, podemos entender que o censor age, nesse momento do giz azul, segundo o pressuposto de que essas cenas carregam alto potencial erótico, conforme a condução do diretor ou a interpretação dos atores. Essa possibilidade deve ser cerceada para que a “moral e os bons costumes” sejam preservados.

A partir desse nosso primeiro caso modelo, algumas questões nos instigam. Em primeiro lugar, constatamos a incidência da censura sobre a sexualidade e sobre o corpo, sobretudo o feminino. Para a interpretação desse dado recorreremos à concepção do papel disciplinar da mulher, que se torna o lugar privilegiado de intervenção.

No entanto, uma questão precede, sob o ponto de vista lógico, essa colocação. Ela se desenha em toda sua simplicidade/complexidade com a pergunta: “Afinal, por que o corpo?”.

Ora, o modo como o corpo deve ser usufruído supõe o modo como a vida deve ser vivida, que deve, certamente, estar em consonância aos ditames sociais, às regras prevalentes em uma cultura, em um povo, em determinado momento.

Contudo, é necessário ir mais além, pois a questão que colocamos é bastante aparentada àquela formulada por Michel Foucault na obra *História da sexualidade*: por que o corpo e a sexualidade têm sido, através dos tempos, o ponto principal da instalação de uma regulação que leva à construção das subjetividades, às condutas valorizadas e, no limite, à construção da cidadania e ao controle dos cidadãos?

À nossa pergunta sobre a primazia do controle sobre o corpo e a sexualidade, ou sobre o uso dos prazeres, daremos resposta bastante aparentada à que foi dada nos trabalhos de Foucault: ela atravessa os mesmos caminhos de reflexão, ou campos de saber, com algumas convergências e outras tantas divergências.

Por um lado, a psicanálise conta nossa história, em termos do infante que um dia fomos, como a de uma experiência originariamente parcial do corpo, experiência que vai encontrar sua cessação no que foi denominado estágio do espelho e implica condições especiais.

Para um infante, uma outra figura bastante conhecida, aquela de quem porta a criança no colo ou lhe acompanha, deve funcionar como garantia. Ao que a psicanálise anota como momento de júbilo para a criança, acompanha um movimento de olhar, de uma figura a

outra e da figura do outro na materialidade fora do espelho, até alcançar-se a esse encontro feliz com a inteireza de seu corpo no reconhecimento de sua imago no espelho.

Basta compreender o estádio do espelho como uma identificação, no sentido pleno que a análise atribui a esse termo, ou seja, a transformação produzida no sujeito quando ele assume uma imagem — cuja predestinação para esse efeito de fase é suficientemente indicada pelo uso, na teoria, do antigo termo *imago* (LACAN, 1998, p. 97).

Esse é também um momento, pela identificação com a imagem no espelho, de construção de identidade que não vem, e podemos ver que essa deve ser a lógica imanente ao jogo de olhar da criança, sem uma disposição de similaridade e diferença, de aproximação e distanciamento, de convergência e também de oposição.

No momento preciso em que o corpo se compõe, fazem parte da composição as fundações para a assunção de uma sexualidade. Afinal, trata-se da implicação do olhar do infante que sempre carrega esta outra visada: quão igual ou quão diferente, quão identificado ou opositivo ele é em relação ao outro que lhe garante o reconhecimento da imagem? Como se sabe, essa outra pessoa refletida no espelho, de muito tempo inserida na ordem simbólica, tem sua sexualidade, seu papel sexual, bastante definida.

Se pensarmos nesse primeiro momento de assunção do sujeito, de organização de sua identidade como realizada pela via do jogo com a imagem de seu corpo, não é de se espantar que tudo o mais de sua própria construção se dê em torno dessas coordenadas primeiras e que, portanto, o corpo e a sexualidade sejam privilegiados pela censura porque são o lócus de assentamento das identidades, lócus das disputas e dos questionamentos sobre quem somos, como devemos ser e que sentido nos anima.

Na seqüência dessas colocações, devemos considerar que muito antes de nascermos, antes que nos defrontássemos com um espelho e com a linguagem que, ao ser assumida, nos constitui como seres falantes e sociais, um discurso nos aguardava. Isso é mais banal do que parece, pois, afinal, as cores das roupas de bebê estavam escolhidas, no passado segundo um desejo ou projeção, hoje segundo as informações de uma ultra-sonografia. E quando afinal os pais não tinham certeza, na dúvida se valiam dos tons pastel, sem compromisso com uma sexualidade a ser, desde o início, marcada como ponto de partida.

Ora, como sabemos, dos bebês portadores de trajes cor-de-rosa se espera que brinquem com bonecas e dos portadores de trajes azuis que brinquem com carrinhos. E se hoje temos o padrão unissex, não nos enganemos: há distinções de indumentária construídas pelos modos como as portamos, modos que se irradiam de outros enunciados.

Os discursos que nos antecedem funcionam como reguladores, pois enquadram os indivíduos numa categoria que lhes demanda um papel social. Não queremos atribuir aos discursos uma solitária responsabilidade pela categorização, afinal o dado do corpo lhe faz fundação.

Afirmar que o discurso é formativo não significa afirmar que ele origina, causa ou exaustivamente compõe aquilo que ele admite; em vez disso, significa afirmar que não existe nenhuma referência a um corpo puro que não seja, ao mesmo tempo, uma formação adicional daquele corpo. Nesse sentido, a capacidade lingüística para se referir a corpos sexuados não é negada, mas o próprio significado de “referencialidade” é alterado. Em termos filosóficos, a afirmação constativa é, sempre, em algum grau, performativa (BUTLER, 2001, p. 164).

Mas queremos mostrar a qualidade performativa dos discursos. Queremos mostrar que as cores falam, mesmo que não nos tenha sido perguntado e não tenhamos respondido, sobre o sexo do bebê, pois enunciam (tomamos aqui o sentido foucaultiano de enunciado), e o dado do enunciado determina procedimentos de antemão inscritos. Não deixemos de anotar a anterioridade desse fato em relação ao nosso nascimento, anterioridade que certamente atesta o poder das formações discursivas.

Da mesma forma, performativamente, falam os termos proibidos pelo censor. Eles o fazem, reafirmando o sexo/corpo como “ideal regulatório”, como o ponto a partir do qual as identidades sociais serão assumidas e os indivíduos assimilados a um grupo social. Ora, as identidades são assumidas pela via das identificações que, como sabemos desde Freud, operam pela via de um amor a figuras. Tais figuras ecoam articulações individuais; nelas o sujeito se vê, assim como no espelho, em ressonância; essa é a forma de se fazer emergir. Ao mesmo tempo, as identificações operam pela via de um ideal de eu a pairar sobre nossas ações, figura agora construída no seio das relações sociais: aquilo que gostaríamos de ser justamente porque é socialmente valorizado.

Os cortes da censura não ignoram essas dimensões formativas e, em sua natureza disciplinar, devem operar constantemente sobre as funções ideais que estão intrinsecamente ligadas à assunção do corpo em sua sexualidade.

A censura e o uso dos prazeres

Em outro caso modelo, encontraremos a mesma dinâmica censória. Trata-se de *O Boboca* (DDP 3783, autoria de José Maria Dias e processo de censura em 1954), que conta a estória de Nézinho, um rapaz bastante inteligente e responsável, mas “um homem assim... com jeito de mulher, ninguém nega”, nas palavras de Alfredo, seu irmão, que o insulta freqüentemente, pois dele se envergonha.

A história dessa peça segue a tendência de todas as narrativas sobre homossexuais que circulavam na década de 1950. Não que existissem muitas delas. James N. Green descreve uma pesquisa feita por Max Jurth em 1956 na qual se afirma que um estudante, querendo pesquisar sobre homossexualidade, encontraria pouquíssimos títulos em português na Biblioteca Municipal de São Paulo e seria, primeiramente, redirecionado da palavra ‘homossexualidade’ para a expressão “aberrações sexuais” (GREEN, 2000, p. 281).

Portanto, no início dos anos 1950, a biblioteca pública central da moderna e industrializada São Paulo oferecia bem pouca informação sobre a homossexualidade para aqueles que só liam em português, e essas publicações não passavam de repetições superficiais e moralistas dos textos dos anos 1930, com mérito científico questionável.

As produções literárias sobre o assunto tinham em comum o fato de que o protagonista homossexual nunca consegue acabar feliz com o seu amado: ou uma tragédia se abate sobre ele ou ele se “regenera”. Devemos lembrar que os editores pressionavam autores para que escrevessem finais que aludissem a uma conversão à heterossexualidade, tanto da lésbica quanto do gay.

Lembremos também que, nessa época, eram comuns as tentativas de “cura” de homossexuais, já que a homossexualidade era realmente considerada doença. Todos colaboravam nesse projeto: os membros da família, a polícia, a justiça e a medicina trabalhavam em uníssono para conter e controlar esse “desvio”. Presume-se que esse tipo de pressão institucional a fim de desencorajar atividades homossexuais servia para disciplinar e desmoralizar alguns indivíduos, que acabariam por reverter a um estado de “normalidade” heterossexual.

Ora, não é de se espantar então que nada das referências à homossexualidade, eixo de *O Boboca*, tenha sido tocada pelo censor, uma vez que a peça reforça as idéias, então predominantes, sobre esse assunto, a saber: aposta numa profilaxia, em consonância ao ideário da época.

Como a abordagem da homossexualidade estava em harmonia com o pensamento da época, a censura se volta para a moral das relações heterossexuais. Ela interfere em todo um diálogo em que Nézinho explica para sua prima Helena sua mais nova invenção: uma ratoeira que, ao invés de matar o rato, faz com que ele caia em uma solução de cheiro muito ruim que impregna sua pele. Dessa forma, o rato infectaria com mau odor o ninho que ele fez na casa e afastaria outros ratos. Afastados, eles não conseguiriam se reproduzir. O trecho censurado está transcrito a seguir:

Helena: E se eles se multiplicarem ao ar livre tornando-se uma praga?

Nézinho: Não se multiplicarão mais.

Helena: Você é ingênuo. Então você não sabe que os ratos... os ratos...

Nézinho: Os ratos... o quê?

Helena: Os ratos não se casam para a multiplicação da espécie. São prolíferos.

Nézinho: Este caso está previsto. Pra namorar e fazer... esse negócio que você sabe, os ratos precisam se encostar uns nos outros, não precisam?

Helena: É lógico que precisam.

Nézinho: Pois é. Mas os ratos, depois do banho, ficam proibidos de namorar. Não podem mais encostar uns nos outros, por causa do cheiro repelente.

A grande questão que envolve esse corte está no que é considerado “natural” em matéria das relações sexuais. A moral cristã determina que o sexo saudável é somente aquele praticado dentro do casamento e, por muito tempo, o circunscrevia à procriação. Os valores cristãos que norteavam o sexo ainda eram muito fortes na sociedade da década de 1950. A masturbação, o sexo antes do casamento e o adultério eram grandes tabus e isso se refletia nos produtos culturais da época. A moça ideal era ingênua e meiga. A personagem Helena (prima de Nézinho) apresenta exatamente essas características dentro da peça.

Em *O Boboca*, a cena que fala sobre a procriação dos ratos é mais um quadro de questionamento dos valores sexuais vigentes como naturais porque, ao mesmo tempo, mostra a sexualidade livre, a procriação em estado natural, desvinculada de compromissos sociais, e a materialidade do “cheiro” a orientar atrações. Naturalmente, o censor se bate contra esse cenário, que tem um agravante: o fato de que, diversas vezes, a palavra “namoro” é utilizada como eufemismo para “sexo”, em uma época em que o sexo durante o namoro era impensável.

Assim, podemos notar que a ação da censura se define como ação disciplinar, uma vez que sua intervenção procura adequar as melhores técnicas e estratégias para eliminar os elementos que o Estado considera impróprios para a manutenção do *status quo*. As técnicas de que ela lança mão estavam bem definidas na legislação que a regulava, por exemplo, na exigência de que o censor assistisse aos ensaios gerais, na proibição de que as peças dissessem algo que prejudicasse a cordialidade entre os povos, na proibição do vínculo com propagandas e, sobretudo, na determinação de veto a temas que ofendessem a moral e os bons costumes.

A manutenção dessas regras está inserida na própria forma de contratação dos censores. Encontramos, no prontuário de alguns censores auxiliares contratados na década de 1940,⁴ algumas cartas que afirmavam que possuíam idoneidade moral para exercer o cargo, assim como cartas afirmativas sobre a formação cultural necessária para o exercício da função. Um certo perfil era exigido para o cargo, e orientava a seleção de pessoas no sentido de sua adesão às técnicas e práticas da censura.

Porém, na especificação do caráter disciplinar da censura, para além de seu foco em corpo e sexualidade, devemos notar sua característica moral. As duas peças examinadas são representativas desse tipo de censura, que se mostrou prevalente ao longo de nossos estudos.

Esse achado, inicialmente, nos surpreendeu, pois o Arquivo Miroel Silveira abarca dois longos períodos ditatoriais, fato que nos leva a pensar uma rigidez imposta sobre posições ideológicas. No entanto, duas circunstâncias confirmadoras da insistência na censura moral mereceram nossa atenção. Em primeiro lugar, constatamos que os cortes

⁴ Documentos acessados junto ao Arquivo do Estado de São Paulo.

dos censores persistiram sobre o aspecto moral, embora houvesse, concomitantemente, temas preservados que certamente pediam, por razões políticas, para serem contornados. Em segundo lugar, à suposição de que o grande número de cortes sobre aspectos morais se deve à plataforma temporal em que se inscreve, majoritariamente, nosso *corpus*, se opõe a ocorrência do mesmo tipo de corte nos anos mais tardios e libertários que sucedem a década de 1950.

Ora, se mostramos anteriormente que toda censura é, como tática, parte de estratégias disciplinares e, portanto, uma empreitada política, devemos inquirir sobre o papel político da incidência majoritária da censura de aspecto moral, como a dos casos acima apresentados.

Em primeiro lugar, a censura moral recai sobre os corpos e seu modo de ser quanto aos gestos, às falas, à exposição pública. Em segundo lugar, a censura novamente recai sobre os corpos enquanto sua função de gozo, na assunção de um gênero, na prática da sexualidade. No cômputo geral, esse tipo de censura realiza uma supervisão sobre o uso dos prazeres: o modo como um corpo deve ser usufruído, do gozo de seus trejeitos ao gozo de seu sexo.

Reconhecemos, como o fez Michel Foucault em sua cartografia do uso dos prazeres, que, desde a antiguidade clássica, somos induzidos à *sophrosune* e à *enkrateia*. Nós nos construímos em torno dessas coordenadas — é aí que nos formamos cidadãos/homens de bem aos olhares da comunidade, e tais coordenadas funcionam como ponto nodal a partir do qual disciplina e controle se instalam.

A virtude de *sophrosune* é sobretudo descrita como um estado bastante geral que garante uma conduta “como convém para com os deuses e para com os homens”, isto é, ser não somente temperante mas devoto e justo, como também corajoso.⁵ Em troca, a *enkrateia* se caracteriza sobretudo por uma forma ativa de domínio de si que permite resistir ou lutar e garantir sua dominação no terreno dos desejos e dos prazeres (FOUCAULT, 1997b, p. 61).

A *enkrateia*, em certo sentido condição para a *sophrosune*, diz respeito ao bom uso dos prazeres: não sua abstenção mas seu domínio, não sua recusa mas sua determinação. Entre uma e outra, emerge a formação moral. Assim, uma ética se erige, um cidadão se inscreve, o poder se firma e, pela via da conduta condizente, o censor encontra espaço e se exerce, impondo um vetor disciplinar.

Certamente todos podem recordar exemplos através da história, e até mesmo imaginá-los a bel prazer, que apontam para essa administração dos desejos e prazeres, que seguram os desvios de um ideal, em dado momento da sociedade. Sobre esse ideal se fundam as relações de poder, do qual elas também se alimentam. Contudo, para não

⁵ PLATON, Gorgias. 507 a-b. (citação do autor).

ficarmos somente no patamar reflexivo, gostaríamos de anotar que o surgimento recente, em diversos pontos do Ocidente, de leis contra o assédio sexual é talvez o exemplo mais visível dessas estratégias de controle que se enraízam nos discursos e enunciados morais. É certo que essas leis foram pensadas, inicialmente, sob a ótica dos direitos humanos e serviam a proteger as pessoas, sobretudo mulheres, da coerção, da imposição de uma condição servil para manutenção de seu trabalho.

Contudo, que dizer dessas leis quando fazem pano de fundo para que um menino de seis anos seja punido com suspensão na escola por ter beijado uma colega de classe? Fazemos referência ao caso de Jonathan Prevette que, até onde sabemos, se manifestou como primeiro caso da onda de acusações de assédio infantil que assolou os EUA e o mundo (Brasil inclusive). Jonathan Prevette, em setembro de 1996, então com seis anos, ao beijar no rosto uma colega de classe, foi suspenso por uma semana da escola em que estudava, em Lexington, Carolina do Norte. Com clareza vemos aí a administração dos prazeres em sua função normalizadora e controladora, em todo o seu potencial de excesso que não deixou de alimentar, através dos tempos, muitas formas de opressão.

No seio das relações sociais, entram em jogo tanto a sedução quanto a coerção. Ambas, processos disciplinares que são, trabalham com o oferecimento repetitivo das coordenadas de conduta, das atitudes moralmente validadas pelo grupo social em que se enunciam. Assim, as palavras proibidas falam, por implicação, das alternativas possíveis enquanto sancionadas pela comunidade e apontam o desejável ao, reiteradamente, fazerem rasura do indesejável.

Nesse ponto, confrontamos o cerne do mecanismo que preside qualquer tomada disciplinar e, portanto, qualquer ato de censura. No caso deste último, tal mecanismo constitui-se como sua essência. Trata-se do fato de que não há como mostrar uma qualificação sem mostrar a desqualificação, não há como mostrar o bom uso dos prazeres sem delinear sua contrapartida. Em outros termos, não há como fundar uma moral na sexualidade sem que mostremos sua face inversa.

A formação de um sujeito exige uma identificação com o fantasma normativo do sexo: essa identificação ocorre através de um repúdio que produz um domínio de abjeção, um repúdio sem o qual o sujeito não pode emergir. Trata-se de um repúdio que cria a valência da “abjeção” — e seu status para o sujeito — como um espectro ameaçador. Além disso, a materialização de um dado sexo diz respeito, centralmente, à *regulação de práticas identificatórias*, de forma que a identificação com a abjeção do sexo será persistentemente negada. E, contudo, essa abjeção negada ameaçará denunciar as presunções auto-fundantes do sujeito sexuado (BUTLER, 2001, p. 156).

Do ponto de vista da injunção do corpo, como lugar da identificação pela sexualidade que visa à construção de identidades sociais, é preciso o desenho de uma zona de

abjeção ou anomia. Afinal, a anomia diz respeito ao que está fora de toda nomeação, ou simbolização, e por isso fora da norma, de toda regulação e da administrabilidade que lhe deveria corresponder.

Se a injunção do corpo precisa das relações opositivas, para além do par heterossexual, já instituído em assimetria, uma outra oposição ainda se faz premente, a saber, essa zona de sombra do que não é nem um nem outro. A mesma lógica se aplica à intervenção do censor. Aqui, nas peças do Arquivo Miroel Silveira, se delinea *o que não faz sentido*, e o censor trabalha então na criação de zonas de sombra para trazer à luz aquilo que faz sentido, ou com qual se quer fazer sentido. Com seu ato o censor traz o desejável, em termos de uso dos prazeres, para determinada conjuntura social, e o quadro que deve, forçosamente, ser visto e vivido como tal.

Por outro lado, na supervisão do uso dos prazeres, está implícita a idéia de uma “docilidade” dos corpos pelos modos de seu uso, uma conformação fluida que demanda uma ação efetiva pela conformidade.

Quando pensamos em todas essas implicações, concentrados que estamos no ideal de eu, como instância de cunho social que impele à atualização de identificações e projetos de vida, e concentrados na idéia de um super-eu, lei internalizada que se enraíza nas tradições e coordenadas sociais que nos são transmitidas em termos de interdição, nos confinamos a refletir sobre a construção de subjetividades.

Esquecemos, com isso, o momento mais refinado de uma biopolítica que consiste na conformação dos corpos em sua materialidade. Esquecemos que as subjetividades não são simplesmente um anteparo sobreposto aos corpos. São, antes de mais nada, a determinação das formas com que se vivenciará o corpo.

Mas quando penso na mecânica do poder, penso em sua forma capilar de existir, no ponto em que o poder encontra o nível dos indivíduos, atinge seus corpos, vem se inserir em seus gestos, suas atitudes, seus discursos, sua aprendizagem, sua vida cotidiana (FOUCAULT, 2001, p. 131).

Nesse ponto vemos o efeito aludido pelas palavras de Foucault, a saber, a forma capilar, a mais refinada, porque imperceptível, microfísica do poder que chega a moldar os corpos, formá-los e conformá-los. É de se supor que a reiteração das intervenções do censor chegue a essa forma capilar de manifestação do poder, forma mais interferente por ter a propriedade de atravessar os corpos.

Compreende-se, então, que as formações discursivas, dispostas na exclusão efetuada pelos censores, recaiam majoritariamente sobre a *ordem moral* ou sobre o uso dos prazeres. Pois estes determinam os modos de ser socialmente, as posições de sujeito a serem vividas, posições que interessam à administração pública, posições cuja ordenação é vital ao controle do quadro social a que se atém a censura.

Referências

- BUTLER, Judith (2001). *Corpos que pesam: sobre os limites discursivos do "sexo"*. In: LOURO, Guacira Lopes (Org.). *O corpo educado: pedagogias da sexualidade*. Belo Horizonte: Autêntica.
- DIAS, José Maria (1954). *O boboca*. São Paulo: Arquivo Miroel Silveira, DDP 3783.
- DUTRA, Eliana (1997). *O ardil totalitário: o imaginário político dos anos 30*. Rio de Janeiro/Belo Horizonte: UFRJ/UFMG.
- FOUCAULT, Michel (2001). *Microfísica do poder*. Rio de Janeiro: Graal.
- ____ (1997a). *História da sexualidade: a vontade de saber*. Rio de Janeiro: Graal. v. 1.
- ____ (1997b). *História da sexualidade: o uso dos prazeres*. Rio de Janeiro: Graal. v. 2.
- GREEN, James N. (2000). *Além do carnaval: a homossexualidade masculina no Brasil do século XX*. São Paulo: Unesp.
- GUIMARÃES, Bernardo (1933). *A escrava Isaura*. São Paulo: Arquivo Miroel Silveira, DDP 98.
- LACAN, Jacques (1998). *Escritos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.

MAYRA RODRIGUES GOMES, professora livre-docente do Departamento de Jornalismo e Editoração da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, é autora, entre outros, dos livros: *Jornalismo e ciências da linguagem*, *Poder no jornalismo* e *Ética no jornalismo*.

mayragomes@usp.br

*Artigo recebido em 17 de setembro de 2007 e
aprovado em 5 de outubro de 2007.*

