

NO FUNDO DO POÇO: TABU, DIREITO, CENSURA E IDEOLOGIA

*Janine Laís Moratelli**
*Marina Leite de Almeida***

RESUMO: Este trabalho analisa a relação existente entre direito e ideologia a partir da peça teatral de Helena Silveira, "No Fundo do Poço", cuja representação do texto original fora censurado previamente pelo Departamento Estadual de Imprensa e Propaganda do Estado de São Paulo por motivos de preservação da moralidade pública. Com o auxílio de referenciais teóricos do Direito e Literatura, da Psicanálise, da Filosofia e da História, buscou-se evidenciar a censura enquanto consequência direta da ideologia subjacente ao próprio direito estatal, que submetia a classe artística aos ditames da ordem moral dominante e, por conseguinte, esvaziava da arte seu potencial emancipador.

PALAVRAS-CHAVE: Direito e Literatura; Direito e Psicanálise; Direito e Ideologia; Censura; História do Direito.

ABSTRACT: This work aims to analyze the existing connection between law and ideology, starting from Helena Silveira's play "No fundo do poço", which was previously censored by the State Department of Press and Propaganda of the São Paulo state to preserve the public morality. Using the theoretical framework of Law and Literature, Psychoanalysis, Philosophy and History, it

* Graduada em Direito pela Universidade Federal de Santa Catarina, membro do Programa de Especialização em Direito Público da Universidade Regional de Blumenau (FURB) e do Curso de Preparação à Magistratura da Escola Superior da Magistratura de Santa Catarina (ESMESC). Atuante na área de Direito e Literatura e Teoria do Direito. E-mail: jlaismoratelli@gmail.com.

** Graduada em Direito pela Universidade Federal de Santa Catarina, membro do Programa de Especialização em Direito Público da Universidade Regional de Blumenau (FURB) e do Curso de Preparação à Magistratura da Escola Superior da Magistratura de Santa Catarina (ESMESC). Membro dos grupos de pesquisa Brasilidade Criminológica e Sistemas de Justiça e Justiça Restaurativa, ex-membro do antigo grupo de pesquisa e extensão "Universidade sem Muros", todos coordenados pela Prof^a Dr^a Vera Regina Pereira de Andrade no âmbito do Programa de Pós Graduação em Direito da UFSC. Atuante na área de Criminologia, Controle Penal e Justiça Restaurativa. E-mail: marinaliteidealmeida@gmail.com.

sought to show censorship as a direct outcome from the underlying ideology of the state Law itself, which submitted the artistic class to the rules of the dominant moral order and, thereafter, emptied the subversive potential of art.

KEYWORDS: Law and Literature; Psychoanalysis; Law and Ideology; Censorship; History of Law

INTRODUÇÃO

O presente trabalho tem por objetivo demonstrar e caracterizar, através da análise da obra literária “No fundo do poço” e do processo de censura ao qual ela foi submetida, a carga ideológica que orientou a resposta do sistema jurídico responsável por censurar o texto literário e, posteriormente, interditar a montagem da peça, agindo, portanto, como verdadeira instituição legitimadora do *status quo* dominante.

O livro em questão, publicado em 1950, trata-se de uma obra ficcional baseada nos relatos jornalísticos de um crime real que atingiu notoriedade na cidade de São Paulo em 1948: “o crime do poço” (ou “crime da Rua Santo Antônio”). Nela, Helena Silveira se propôs a sugerir motivos que poderiam explicar os assassinatos. Submetido ao Departamento de Censura da Divisão de Diversões Públicas do Estado de São Paulo em 1950, o texto foi previamente censurado. Após “adequações”, a obra foi liberada para representação, com restrições. Logo depois da primeira apresentação, no entanto, ela voltou a ser impugnada. Pressionado, o Teatro Cultura Artística cancelou a montagem da peça que, então, caiu no esquecimento.

Investigar a operacionalidade do sistema jurídico a partir de um evento histórico específico, portanto, exigiu que se trabalhasse com um marco teórico interdisciplinar, a fim de que as complexidades inerentes dos temas em apreço fossem todas contempladas. Assim, mediante os instrumentais teóricos do Direito e Literatura, da História do Direito, da Filosofia e da Psicanálise, propôs-se uma pesquisa que reconectasse o Direito com a realidade na qual ele está inserido e sobre a qual atua.

Com base no referencial teórico do Direito e Literatura, procedeu-se à análise da obra “No fundo do poço” com o intento de revelar seus principais aspectos jurídicos, principalmente sob a perspectiva do direito na literatura.

Da análise do parecer emitido pelos censores (PROCESSO 774/50), depreendeu-se que, fundamentada nos artigos 187 e 188 do decreto nº 4.405-A, de 17 de abril de 1928, a censura prévia da obra justificou-se com base em três motivos principais: por realizar apologia a crime ou fato criminoso, por ofender à moral e aos bons costumes e por reproduzir fielmente um crime notório, enquanto que deveria apresentar fundo educativo. Da análise da obra,

no entanto, foi possível perceber significados subjacentes, para cuja compreensão recorreu-se ao instrumental da Psicanálise.

O cenário político que se delineava então, na cidade de São Paulo e no Brasil, era de profundas e irreversíveis mudanças sociais, políticas e culturais. Esteticamente, opunham-se o realismo e o idealismo, sendo que a tensão entre essas propostas artísticas não era senão reflexo do momento de conflito em que a sociedade como um todo se encontrava, entre a continuidade do velho e a emergência do novo.

Para o teatro nacional, esse momento é costumeiramente descrito como um período de efervescência e ruptura, e as referências à obras de autores como Nelson Rodrigues, Dias Gomes e Ariano Suassuna são extensas, bem como a análise de suas contribuições à nossa história cultural. Menos frequentes são os estudos que se propõe a recuperar a contribuição de escritoras e dramaturgas⁶³ ao teatro brasileiro, como é o caso de Helena Silveira, cuja obra versa sobre o mesmo tipo de sexualidade polêmica que eternizou Nelson Rodrigues.

Nesse contexto, a censura emerge como um instituto complexo, altamente adaptável e que tão só muito recentemente abandonou nosso sistema jurídico. Através do estudo histórico buscou-se evidenciar, portanto, as permanências características da instituição censória, as particularidades que ela adquiriu na década de 50 e as funções políticas e ideológicas que ela desempenhou junto à sociedade. Destarte, foi possível recolocar a censura dentro de sua historicidade, da onde ficou evidente a relação íntima que ela guarda com o Direito.

Finalmente, recorreu-se à filosofia para compreender a natureza da relação entre a censura e o Direito, evidenciando que não é enquanto mecanismo isolado e a-histórico que a censura representa uma forma de controle social e ideológico, mas que é precisamente da ordem jurídica enquanto fenômeno ideológico que ela decorre, como sua consequência. Nesse sentido, buscou-se brevemente trabalhar a relação entre a produção artística e as visões sociais de mundo, as quais são mediadas e controladas justamente pelos instrumentos de censura.

63 Os estudos sobre teatro e gênero ainda tratam muito mais da representação cênica do feminino do que das mulheres reais que atuavam na produção teatral na condição de escritoras, diretoras, atrizes, etc.

1 NO FUNDO DO POÇO: ANÁLISE DA OBRA⁶⁴

Helena Silveira apresenta uma arte que busca na vida sua inspiração. Paulista, nascida no início do século XX, ela foi contista, romancista, cronista, dramaturga, jornalista e radialista; confirmando a trajetória intelectual das mulheres de sua família - Dinah Silveira de Queiroz e Rachel de Queiroz, a exemplo, foram ambas as primeiras mulheres a serem aceitas na Academia Brasileira de Letras. Representante de um momento político específico para as mulheres brasileiras, Helena fez parte da elite intelectual paulista da década de 40, do movimento feminista e das manifestações contra a censura e a favor da liberdade de expressão.

Em 1950, a autora fez sua incursão na dramaturgia com a peça “No Fundo do Poço”, na qual oferece a releitura de um crime real, conhecido como “Crime da Rua Santo Antônio”. Tratava-se de um triplo homicídio, ocorrido no ano de 1948 e cometido por Paulo Ferreira de Camargo contra sua mãe, Benedita Ferreira de Camargo, e suas irmãs, Maria Antonieta Ferreira de Camargo e Cordélia Ferreira de Camargo. Paulo, que era professor de química da Universidade de São Paulo, drogou e assassinou a tiros a família, lançando ritualmente seus corpos em um poço construído no quintal da casa em que residiam.

A repercussão social desse crime foi intensa, tendo sido pauta recorrente de diversos veículos de comunicação, como foi o caso do jornal “Folha da manhã”, em que Oswald de Andrade escreveu a série de artigos intitulada “Crime sem Castigo”, na qual interpretava os atos de Paulo como uma transgressão do tabu e das estruturas sociais convencionais. Helena Silveira, em sentido semelhante, construiu em sua obra os assassinatos como consequência de uma relação neurótica e incestuosa entre os personagens, num contexto familiar autoritário e repressivo dentro do qual a morte representava a única libertação possível (é o que Oswald de Andrade chama de “delírio eutanásico”).

As relações incestuosas sugeridas por Silveira configuram, de fato, um dos pontos centrais da narrativa, figurativamente representadas em diálogos carregados, os quais Maria Cristina Castilho Costa (2011, p. 158)

64 Foi consultada a segunda edição do livro em análise, datada de 1950 e já livre dos vetos da censura. O processo de censura prévia foi igualmente consultado, a fim de verificar quais passagens do original haviam sido censuradas na primeira versão da obra, da onde se concluiu que os vetos não eram capazes de alterar significativamente a estrutura da narrativa, mas somente impediam determinadas expressões consideradas “imorais” ou que aludiam ao racismo como valor da sociedade brasileira.

compara aos da obra “À margem da vida” de Tennessee Williams. A tensão narrativa entre a repressão sexual das personagens e as suas manifestações sexuais latentes, como o incesto, a necrofilia e o fetiche religioso, são elementos usados pela autora para subverter a hierarquia entre o espaço público, aberto e masculino, e os espaços privados, domésticos e femininos.

O texto dramático é organizado em três atos e dez quadros, a partir de uma narrativa não linear que intercala o período anterior e posterior aos fatos criminosos, sendo que o desfecho se dá a partir das memórias de Júlio durante o interrogatório policial. Em termos cênicos, os tempos narrativos são traduzidos em dois planos distintos: a “realidade”, de caráter naturalista; e o “delírio”, de caráter expressionista, onde as figuras são irreais e se originam do remorso e da culpa. O cenário da peça calcava-se na influência da escola realista e primava por refletir a pobreza e o sufocamento das personagens.

Os personagens principais são reflexos das pessoas diretamente envolvidas no crime da Rua Santo Antônio: Júlio, autor dos homicídios; Úrsula, a matriarca sexagenária e beata; Conceição, a filha mais velha, solitária e religiosa; e Cornélia, a filha caçula, bela e doente. Como personagens secundários figuram: Ismênia, enfermeira e noiva de Júlio; Dr. Hélio, psiquiatra de Cornélia; o Delegado de Polícia; e os Inspetores que investigam o caso. O recurso da voz off também é recorrente na obra, desempenhando uma espécie de superego de Júlio, cujas falas lhe causam um perpétuo sentimento de culpa pelo assassinato da família.

O argumento da história se desenvolve a partir da reação familiar à morte do patriarca e o decorrente empobrecimento material que os leva a fecharem-se cada vez mais em suas próprias relações, até configurarem um estado doentio que os afasta do convívio social “normal”. Assim, quando Júlio anuncia seu noivado com Ismênia, ele coloca em marcha um conjunto de sentimentos latentes e primitivos, como o ciúme, a traição e o desejo, que levam toda a família e encontram um destino trágico pelas suas mãos.

“O homem do caos”, é assim que Helena Silveira descreve Júlio, um homem angustiado e consumido pelo remorso do seu ato, que, na história, não consiste apenas num crime contra a lei dos homens, mas também em um pecado contra a lei de Deus. Desde menino, Júlio experimentava uma relação edipiana com a mãe, intensificada após a morte do pai, quando passou a substituir a figura paterna tanto na estrutura familiar quanto como objeto de desejo de Úrsula. Mais tarde, na adolescência, Júlio passa a uma posição de subalternidade quando a mãe casa-se novamente, vindo a ser constantemente humilhado e castigado pelo padrasto.

É nessa época que Júlio passa a desenvolver sentimentos incestuosos também por Cornélia, sua irmã mais nova, o que termina por aumentar a

ambivalência da relação entre esta e Úrsula, uma vez que ambas rivalizam pelo amor do primeiro. Como resultado do enlace, Cornélia sofre diversos abusos físicos e emocionais por parte da mãe, que em determinado momento chega a cortar os cabelos “ímorais” da filha em razão da inveja que sente de sua beleza juvenil.

Úrsula, a matriarca da família, é uma mulher de 58 anos de idade, rígida, extremamente religiosa, que personifica a autoridade familiar e impõe às filhas uma rigidez moral ferrenha. Por um lado, ela procura interditar os sinais da “modernidade” - como maquiagens e tipos de roupa – com base em um puritanismo católico. Por outro lado, ela procurava frisar que, quando jovem, fora mais bonita que as filhas. Júlio a descreve como uma mulher de “olhar taciturno e de um todo másculo”, sendo que “(...) Na casa escura ela [Úrsula] era como um sol de doença e vocês como três hipnotizados girassóis. Sua mão cheia de nervos segurava e dava nexos ao feixe de três vidas que só ela podia dar nexos! Só ela podia dar nexos!” (SILVEIRA, 1950, p. 24).

Conceição, a filha mais velha, é quem melhor representa a face repressiva do controle materno, sendo uma mulher de 32 anos, solteira e irremediavelmente solitária, que traça sempre vestidos escuros, meias grossas de algodão preto e sapatos desajeitados. Tendo dedicado sua vida ao cuidado com a mãe e os irmãos, especialmente Júlio, Conceição procura nos gatos, nos cânticos santos e nas manifestações religiosas uma forma de expiação para seus pecados inconscientes e de sua família (SILVEIRA, 1950, p. 17).

Cornélia, por outro lado, é quem melhor representa o controle sexual da matriarca, o que termina por erigir um grande ponto de conflito entre as personagens. Embora também faça uso do vestuário taciturno de Conceição, Cornélia é uma bela jovem de 18 anos, cuja sexualidade natural afronta o código moral da família, acionando, por isso, mecanismos repressivos tipicamente patriarcais que a infantilizam. O desejo interdito de Cornélia, então, passa a se manifestar através de delírios e fantasias eróticas com as banalidades do cotidiano, inclusive com os mistérios e objetos sagrados e santos. Isso se evidencia quando ela diz a Conceição que:

(...) os homens são muito mais belos [que as mulheres]. Júlio é lindo, mais lindo que nós. Quem não vê isso? Nos bondes, nos ônibus, nos dias de chuva, em baixo dos toldos, eu reparo neles... De noite, antes que o sono venha, faces de homens, torsos de homens me cercam... Às vezes são até torsos chagados como os Cristos das Igrejas. Mas são torsos de homens, poderosos apesar de feridos... (...) Ele [Jesus Cristo] me aparece com seus tristes olhos de homem que muito amou, com suas mãos fendidas de tanto amar, com sua cabeça supliciada de amar (...). O filho de Deus é lindo! Lindos são todos os

homens! Nós mulheres não somos. (...) Sim, eu reparo nos homens, Conceição... Quanto mais confinada me sinto entre estas paredes tanto mais eles me parecem lindos (...).(SILVEIRA, 1950, p. 36-38).

Em decorrência dessa situação, a personagem desenvolve um transtorno mental assemelhado à epilepsia, o que a leva a procurar tratamento com um psiquiatra psicanalista, Dr. Hélio, que é usado como recurso narrativo para sugerir interpretações sobre a forma de vida dos personagens. Paralelamente ao processo de autodescoberta de Cornélia, o leitor vai também desvendando os segredos da família Camargo e o estranhamento que seus códigos causavam aos olhos da sociedade. Cornélia passa a perceber que é diferente dos demais, que a severidade religiosa que sua mãe impunha era extremada e injustificável aos olhos dos outros e que a própria gênese da família era desconforme, pois os pais eram primos-irmãos (SILVEIRA, 1950, p. 33-34).

Assim que Júlio anuncia o casamento com Ismênia, desencadeia-se um despertar coletivo a respeito da condição existencial da família que se traduz na consciência de que aquela convivência é uma tragédia anunciada. Para Júlio, o casamento representava a oportunidade de cortar o vínculo materno e libertar-se da opressão familiar (SILVEIRA, 1950, p. 64). Úrsula, por outro lado, ressalta para ele que o casamento em nada alteraria a relação entre eles, pois “o filho pertence à mãe como a árvore pertence à terra” (SILVEIRA, 1950, p. 31).

Esmagados diante da inevitabilidade de suas vidas, a família cai em tal estado de desespero que a morte passa a representar o único remédio para aquele túnel que os comprimia mais e mais nas próprias neuroses. Em determinado momento, Júlio dá-se conta de que eles eram “como fantasmas” (SILVEIRA, 1950, p. 66). Ele diz: “A vida não junta. A vida é barreira. A vida é separação, sobretudo para os que amam. A vida põe muralhas dentro das almas.” (SILVEIRA, 1950, p. 67).

Nesse contexto, Júlio decide pôr fim à vida da mãe e das irmãs, por meio de um assassinato minuciosamente planejado e ritual. Ele manda construir, no quintal, um poço onde depositaria os cadáveres para se decomporem. A forma do poço, em si, representava um caminho até a terra, simbolizando a senda para o útero materno e para a morte, que figura, portanto, como o desenlace trágico, mas necessário para aliviar o fardo perpétuo daquelas existências.

Se o desejo incestuoso não poderia, em vida, ser levado ao ato concreto sem ocasionar a violação do tabu; então ao menos a morte e seu cobertor terreno poderiam aplacar esse sentimento abrasador, cobrindo a terra,

com seu calor uterino, os condenados à aflição de um impulso proibido. Não havia esperança para uma família católica cuja união sagrada havia sido profanada por desejos obscuros: qualquer caminho que tomassem seria um atentado contra o próprio Deus. Seriam perpetuamente castigados pelo infortúnio dos culpados.

2 TABU

A escolha do instrumental psicanalítico para formular interpretações e explicações a respeito do modo de vida das personagens de “O Poço” é feita pela própria autora, Helena Silveira, através da personagem Dr. Hélio. Por meio das falas de Cornélia, as sessões terapêuticas vão sendo indiretamente reconstituídas para revelar ao leitor um vislumbre da neurose familiar, mas também para permitir que a autora possa, a um só tempo, narrar e interpretar a história da família Camargo.

Para o arco da personagem Cornélia, especificamente, a psicanálise representa um processo fundamental de despertar a respeito da própria tragédia, traduzido nas afirmações de que o médico “haveria revolido coisas dentro dela” e de que agora ela via que tudo entre os membros da família estava errado porque eles eram “tarados” (SILVEIRA, 1950, p. 19 e 41). Ademais, ela nos conta como sofre de depressão nervosa, como tem sonhos recorrentes de voltar ao útero materno (SILVEIRA, 1950, p. 81) e como sua doença se origina do medo de perder a mãe (SILVEIRA, 1950, p.20). É esse medo, inclusive, o que faz Cornélia afirmar que não acredita mais em Deus, pois se este existisse as mães não poderiam morrer (SILVEIRA, 1950, p. 19-20).

O pano de fundo neurótico da família Camargo, no entanto, está fundamentado no incesto que perpassa o desejo de todos os personagens - em especial de Úrsula, Júlio e Cornélia - e que os leva ao desenvolvimento de sintomas, desembocando eventualmente no matricídio e no fratricídio. Essa situação traz à baila uma das problemáticas fundamentais da teoria psicanalítica que é o Complexo de Édipo, o complexo nuclear das neuroses e da estruturação do sujeito (MOREIRA, 2004, p. 219).

Em “Totem e Tabu”, o qual constitui o segundo momento freudiano de formulação do Édipo, há a afirmação de que “Os começos da religião, da moral, da sociedade e da arte convergem para o complexo de Édipo” (FREUD, 1913/1974, p. 158). Naquela ocasião, importava para o autor investigar tais começos, sob a luz da antropologia cultural, o que o faz recorrer à hipótese darwiniana sobre o mito da horda primeva. Tal mito diz respeito a um período muito remoto da história da humanidade, quando os seres

humanos mal se distinguiram dos seus ancestrais e não havia, ainda, um relacionamento coletivo pautado em tabus como regras de convivência. Tudo o que existia era um pai violento e ciumento que impedia seus filhos machos de copularem com as demais fêmeas do grupo.

Esse pai, também referido como pai totêmico, introduz na cena edípica a figura do Outro, um outro pré-histórico e devorador que se auto-afirma narcisicamente sobre a figura dos filhos (MOREIRA, 2004, p. 221) e eventualmente os expulsa do grupo. Esses filhos, no entanto, retornam e, juntos, matam e devoram o pai, colocando um fim em sua supremacia. Assim, eles imediatamente se tornam rivais em relação às mulheres, pois cada um buscava a supremacia do poder sobre elas. Esse conflito constante resultaria, mais cedo ou mais tarde, na luta de todos contra todos, já que não haveria um substituto tão poderoso quanto o pai capaz de assumir seu lugar. Diante desse cenário, os irmãos tiveram de forçosamente abrir mão da posição do pai ao proibir as relações sexuais incestuosas a fim de que remanescessem juntos, fazendo com que todos renunciassem igualmente às mulheres que desejavam.

Nesse momento, sob a ótica psicanalítica, é instaurada a fratria entre os irmãos, pois eles renunciam à posição de filhos de um Pai todo-poderoso e se reconhecem como iguais, assumindo a posição de irmãos e inaugurando a aliança social entre sujeitos alteritários que permite o desenvolvimento da civilização (TEIXEIRA, 2002, p.197). No entanto, há um preço a ser pago pela irmandade que diz respeito à interdição do desejo na forma da proibição do incesto e que nada mais é do que a introjeção da figura paterna, da sua lei, por parte dos filhos. Dessa forma, por meio de uma relação com o Outro-alteritário, funda-se no sujeito o campo da Ética do desejo por meio da Lei de Proibição do Incesto e da Lei de Proibição do Assassinato (TEIXEIRA, 2002, p.198).

A ambivalência da fratria reside, portanto, no fato de ser ela absolutamente necessária para a sobrevivência do sujeito, uma vez que representa a pulsão de vida - ou seja, a criação de vínculos, de unidades maiores, da própria cultura, etc; mas igualmente dolorosa para esse sujeito, o qual subitamente vê-se em sofrimento pelo desamparo, pois perdeu o seu objeto de desejo imediato, o que configura a angústia da castração; e também pela angústia que o atinge em razão da necessidade de sublimar o princípio do prazer a fim de permitir a vida em sociedade (RINALDI, 2000, n.p) A pressão exercida pelo agente externo sobre o sujeito resulta, então, na acentuação do sentimento de culpa.

O sentimento de culpa, no mito da horda primeva, exprime-se após o crime cometido pelos irmãos, quando o amor retorna sob a forma de remorso e a figura do pai assume a feição do animal totêmico, cujo abate é

predominantemente proibido, exceto em uma refeição totêmica, ou seja, em um festival coletivo excepcional no qual todos se alimentam em júbilo do animal proibido para, em seguida, lamentarem o que fizeram e pedirem perdão ao animal por essa ação (FREUD, 1913/1974, p.220). A relação das tribos com esse animal e as condições de seu abate estão intimamente relacionadas à ambivalência que caracteriza a relação pai-filho, marcada pelo conflito pulsional, ou seja, pela conjugação entre eros e tânatos, entre amor e ódio (RINALDI, 2000, n.p)

O ato de alimentar-se do animal totêmico viria a representar, mais tarde, em “Psicologia de grupo e análise do ego”, a introjeção da Lei do Pai por meio do mecanismo de identificação por incorporação (FREUD, 1921/1974, p.221). É a identificação, como mecanismo psicológico e processo de constituição do sujeito, que acarreta a produção do conceito de superego como resultado de um processo sublimatório (MOREIRA, 2004, p.223). Isso porque, no Complexo de Édipo Positivo, o objeto de desejo é abandonado e substituído por uma relação de identificação que introduz a autoridade do pai no núcleo do superego e eventualmente leva ao Complexo de Castração, diluindo a cena edípica. Dessa forma, a constituição do superego dá-se por meio da lógica de instalação, no ego, de um objeto perdido que será protegido e vigiado pelo primeiro a fim de evitar qualquer aproximação com o sujeito (MOREIRA, 2004, p.223).

O superego é, portanto, o representante da consciência moral e o guardião abstrato da Lei de Proibição do Incesto psiquicamente introjetada (MOREIRA, 2004, p.224) o qual reúne as funções de ideal do eu, de consciência moral e de auto-observação, ou seja, “do olhar onisciente que vigia, da observação que perscruta e da voz que acusa, condena e pune” (BASTOS, 2014, p. 62)

Do exposto, conclui-se que o Complexo de Édipo condensa o significado tanto do parricídio como do incesto, o que justifica sua importância para compreensão da neurose experimentada pela família Camargo. Nesse sentido, a narrativa nos fornece indícios para inferir que Júlio não chegou a experimentar a totalidade do Complexo de Castração, pois não eliminou a relação imediata com o objeto de amor, ficando, dessa forma, preso na cena edípica. Isso porque seu pai morreu quando tinha apenas oito anos de idade, quando passou, então, a ocupar o seu lugar, acentuando a catexia libidinal com a mãe sem a introdução de qualquer refreamento. Mais tarde, quando do casamento de Úrsula com Irineu, o processo de identificação que introduz o Édipo Negativo não chegou a ocorrer, em vistas da relação hostil que se deu entre Júlio e o padrasto, de forma que, pela falta do outro-real, Júlio não chegou a descartar a mãe como objeto em si.

As irmãs de Júlio, igualmente, não vivenciaram a totalidade do Complexo de Castração, o que nos permite considerar a cena de um Complexo de Electra entre elas e a mãe. Isso significaria que ambas vivem uma completude imaginária com Úrsula, num estado de alienação narcísica (MOREIRA, 2004, p.226), evidenciado pelo sonho de Cornélia de ser engolida pela terra e pela fala de Júlio quando diz “Elas são três... mas eram como uma hóstia tripartida. Em cada um dos fragmentos resultantes suspiravam, intenso e eterno, o mesmo Deus... É por isso que as três são apenas uma...” (SILVEIRA, 1950, p.99).

A doença de Cornélia também fornece elementos que comprovam tal hipótese, uma vez que ela está associada ao medo de perder a mãe. Isso porque a angústia sinal diante do desamparo representado pela possibilidade de perda do objeto de desejo, tal como formulada por Freud em “Inibições, sintomas e ansiedade”, surge como uma resposta do ego em face de um perigo iminente. Nesse contexto, a angústia serve como um alerta para que o indivíduo produza o sintoma necessário a fim de encobrir o trauma da perda, o que, no caso de Cornélia, toma a forma de crises nervosas e de ausência.

Todos esses elementos nos levam a concluir que Júlio e as irmãs não estabeleceram a fratria e, por conseguinte, não instauraram a Lei do Pai, ambas condições para que se desenvolva uma estrutura psicológica normal e para que se crie uma formação social que assegure a pulsão da vida (TEIXEIRA, 2002, p.197). Ressalta-se que o enfraquecimento dos laços sociais e a ação aberta específica da pulsão de morte podem culminar na desobjetalização (perda da qualidade de semelhante dos objetos) e na preponderância da onipotência nos sujeitos, resultando, então, na não-sustentação psíquica ou mesmo na morte orgânica (TEIXEIRA, 2002, p.198). É isso o que parece ter ocorrido com Júlio ao vivenciar níveis arriscados de Tânatos, o que findou por levá-lo a cometer matricídio e o fratricídio.

Após o crime, Júlio passa a experimentar um processo de intensificação da neurose, chegando ao ápice ao final da trama, quando se encontra num episódio delirante. Esse processo é impulsionado pelo sentimento de culpa, figurativamente representado pelo recurso do voice off, ou “voz do microfone”, o qual escalona para o delírio quando não somente esta, mas a voz de todos os objetos da casa parecem representar a instância do superego da personagem por meio de passagens como: “Como você teve coragem, Júlio?” (SILVEIRA, 1950, p.19); “Não há lápides? Porque as deixou sem lápides, Júlio? (...)” (SILVEIRA, 1950, p. 23); “Sua mãe tinha razão Júlio. O crime já vivia consciente em você (...) Confesse, Júlio, que você tinha ciúmes dela [Cornélia]...não podia pensar nela com um homem...(gargalhada)

Não quer confessar! Mas você sabe...” (SILVEIRA, 1950, p. 86).

O tabu do incesto, no entanto, não se limita a explicar somente a forma de vida das personagens, como se tratou até aqui, mas também serve como ferramenta para explicar a proibição que a peça sofreu por parte da censura prévia. Nesse sentido, destaca-se que uma das razões pelas quais a peça em análise foi interditada diz respeito à necessidade de se impedir a reprodução de peças que possam induzir a alguém à prática de crimes ou que contenham ofensas à moral e aos bons costumes.

Para a tradição judaico-cristã, a maior violação do quarto mandamento da lei mosaica ocorre quando o filho mata o pai ou a mãe, tornando aquele que comete tal ato, à luz do julgamento moral mediano, um indivíduo tabu: sua punição deve ser severa e exemplar. Segundo Freud, em “Totem e tabu”, aquele que violasse o tabu do incesto estava sujeito, no início, a “sanções internas automáticas”, o que depois evoluiu para um novo conceito, fazendo com que a própria sociedade se encarregasse da punição do culpado com o intuito de que seu comportamento não influenciasse os demais membros do grupo em comum (FREUD, 1913/1974, p. 17).

O tabu, portanto, expressava “aquilo que não podia ser tocado”, o que incluía não apenas o objeto da proibição, mas também a pessoa que viola a proibição. É assim que, por exemplo, aquele que cometia o incesto era execrado do convívio social a fim de que não servisse de mal exemplo aos remanescentes, incitando-os a cometer o ato proibido.

De acordo com Freud (1913/1974, p. 24), é de supor que os tabus foram proibições violentamente impostas a uma geração de seres humanos em um passado muito remoto, sendo plausível que as proibições estivessem relacionadas com algum impulso para o qual os humanos da época sentiam uma forte inclinação.

Aqueles que obedecem ao tabu, porém, possuem uma atitude ambivalente quanto ao objeto proibido: pune-se ferozmente uma conduta porque é capaz de colocar em tentação o sujeito, fazendo com que este tenha um desejo inconsciente de violar o tabu e cometer a conduta proibida. Segundo Freud (1913/1974, p. 25), “a base do tabu é uma conduta ação proibida, para cuja realização existe forte inclinação do inconsciente”.

Isso explicaria o motivo de o indivíduo que desobedece o que fora proibido transformar-se também em tabu, devendo os demais membros do grupo evitar o contato com ele: aquele que comete a conduta vedada possui o poder de excitar a ambivalência dos homens e de tentá-los a transgredir o tabu. A violação do tabu causa um sentimento de que não apenas o transgressor está ameaçado pela violação, como também toda a coletividade. Por isso os membros do grupo apressam-se eles mesmos em punir o violador.

Freud (1913/1974, p. 26) afirma ainda que o poder mágico do tabu corresponde ao poder de fazer uma pessoa recordar-se dos desejos proibidos, incitando-a a cair em tentação e infringir a vedação do tabu. Essas constatações explicam o motivo de o tabu ser, ainda hoje, tão evitado. Apesar de o atual sistema religioso e moral ocidental dominante possuir uma estrutura diversa das leis do tabu, Freud deixa claro que a punição, por parte da sociedade inteira, daquele que viola uma lei moral ou de direito remonta à punição que os seres humanos infligiam àqueles que violavam o tabu. Isso porque a conduta de quem comete o ato proibido ainda hoje pode ser compreendida como um ato que coloca em perigo a própria integridade social: o transgressor da norma é invejado pelos demais, e por isso toda a sociedade deve despojá-lo dos frutos da sua ação criminosa mediante a imposição de uma punição, sendo que, à luz da psicanálise, o castigo do transgressor dá oportunidade de cometer àqueles que o executam, por uma via indireta, a ação proibida punida sob o pretexto de ser infligir uma expiação ao culpado. Freud (1913/1974, p. 49), então, conclui que um dos fundamentos do sistema penal humano se baseia na “(...) pressuposição de que os impulsos proibidos encontram-se presentes tanto no criminoso como na comunidade que se vingam”.

A lógica do tabu, portanto, justificaria o porquê da peça de Helena Silveira ter causado tamanha celeuma quando estava na iminência de ser representada: ao tratar de um crime que atenta diretamente contra o sistema religioso e moral judaico-cristão dominante, a representação desse ato teria o “poder mágico” (tabu) de fazer os espectadores se recordarem de seu desejo primitivo e inconsciente de colocar um fim às relações familiares sagradas baseada nos laços sanguíneos, não apenas por meio do assassinato, mas também pela recordação do desejo sexual incestuoso latente. A lógica censória parece presumir, simplificadamente, que aqueles que entrassem em contato com tamanho tabu poderiam acabar transformando-se também em tabu, o que agravaria o poder da peça de instigar ao crime os demais membros da sociedade.

O perigo da peça-tabu reside no risco de, ao entrar-se em contato com ela, a relação ambivalente de amor, ódio e desejo que os seres humanos possuem com sua família, base da sociedade, adquira uma nova dimensão ao deixar o subsolo e chegar à superfície da consciência humana. A tentação, portanto, deve ser prontamente evitada, e a forma para que isso aconteça é censura.

Os censores atuariam como os vigilantes da moral predominante e da própria civilização ao impedir que, se não a totalidade, pelo menos parte da peça não fosse representada em razão do enorme perigo que representava à

integridade social. Com o auxílio do direito estatal, institucionaliza-se uma censura ideológica com o intuito de inviabilizar ou mitigar a discussão de determinados assuntos considerados tabus sem que haja a necessidade de uma justificação para tal ato.

3 CENSURA

Da análise do processo de censura prévia da peça⁶⁵, é possível depreender que para além de um conteúdo material e político, a censura se estruturava como uma atividade administrativa organizada e complexa, cuja organização se dava mediante a articulação de diversos órgãos e funções, numa teia de competências jurisdicionais e administrativas. No parecer dos censores, por exemplo, encontramos a sugestão de que a relevância da impugnação desta peça fosse comunicada ao Serviço de Censura Federal, a fim de evitar que lá ela pudesse ser aprovada com restrições.

O conteúdo material e político da censura, por sua vez, estava alicerçado em um pretense combate à licenciosidade como função social de caráter pedagógico, que visava a preservar a moral e os bons costumes de acordo com a ótica cristã. Tratava-se, portanto, de proibir representações que abordassem temas considerados “polêmicos” - como o incesto, no caso de “O poço”. A marca desse tipo de controle fica evidente da transcrição dos motivos que levaram à impugnação da obra em análise:

- 1) O artigo 188 do Decreto 4405-A, de 17 de abril de 1928, reza, entre outros motivos, "impedir a representação de peças "que, por sugestões ou ensinamentos, possam induzir alguém à prática de crimes, ou contenham a apologia, direta ou indireta, destes..." "que procurem criar antagonismo entre raças..."⁶⁶;
- 2) O mesmo artigo proíbe a representação de peças que contenham "ofensas à moral e aos bons costumes" - pormenor esse encontrado na peça em apreço, quando se refere à paixão que sente a irmã pelo próprio irmão (incesto);
- 3) A peça em questão é um reprodução fiel do crime da rua Santo Antonio, - já de si bastante vivo, ainda, na opinião pública;
- 4) Uma das personagens, "CORNELIA", tem quase o mesmo nome de uma das vítimas reais do aludido crime - CORDELIA - cuja troca de consoante não desfaz a impressão auditiva que caracterizaria a

65 O processo 774/50 se encontra atualmente disponível no Arquivo Miroel Silveira, patrimônio da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo.

66 O “antagonismo de raças” a que o parecer se refere diz respeito ao seguinte trecho da obra, cujo corte foi imposto: “no Brasil, cadeia foi feita só pra negro”.

personagem

5) Da leitura da peça constata-se que nem mesmo o fundo moral e educativo de que "o crime não compensa" é nela citado; ao contrário, seu final exorta à prática dos crimes, sob a alegação de que "a terra está pedindo mortos...está pedindo mortos o tempo todo!..."

6) Finalmente, há, numa peça com esse teor, com esses "ensinamentos", a apresentação de seis menores (3 brancos e três pretos) (sic) o que infringe dispositivos legais (PROCESSO 774/50, p.6-7).

A preservação de uma moral específica e a adoção política de um único conceito de arte - e, portanto, de obra de arte - foi uma característica permanente da instituição censória brasileira, e a principal marca da censura entre 1946 e 1964. Neste período, o país vivia uma breve experiência democrática dentre dois regimes totalitários, mesmo assim a organização burocrático-institucional da censura permanecia praticamente inalterada em relação ao regime anterior - o Estado Novo -, quando então o Estado brasileiro expandira e consolidara o aparato burocrático da censura.

De fato, foi durante o período conhecido como Era Vargas (1937-1946) que a censura expandiu-se do teatro para as demais manifestações públicas e artísticas, consolidando-se com a promulgação da Constituição do Estado Novo que, a pretexto de defender o Estado Nacional e a Ordem, criou o Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP). A importância desse órgão, cuja natureza era eminentemente política, é muito significativa para compreender a tônica do controle sobre a liberdade de expressão do período e a estratégia de poder elaborada pelo próprio Estado para sua manutenção.

Assim, ao Departamento de Imprensa e Propaganda cabia a preservação da imagem pública do governo e a reprodução dos valores que o instituíam, mediante uma espécie de tradução das diretrizes oficiais para a linguagem popular. Ao assumir o controle das comunicações, o DIP podia, então, eliminar toda a contrapropaganda. A importância hierárquica que esse órgão ocupava dentro da estrutura burocrática do Estado - ele estava submetido diretamente à Presidência - não era senão reflexo da relevância das funções que ele desempenhava. Uma de suas principais ações foi promover a centralização da censura, que até então era realizada apenas nas divisões estaduais, e acrescentar-lhe as prerrogativas de censura da imprensa e da literatura. O modo de ação pelo qual o DIP trabalhava era caracterizado pela cooptação da intelectualidade e por um intenso trabalho ideológico voltado para as massas (ROSA, 2009; ANDREUCCI, OLIVEIRA, 2002).

A extinção do DIP se deu ao mesmo tempo que o esvaziamento do

Estado Novo e a deposição de Getúlio Vargas. Quando José Linhares, sucessor presidencial, restaura a liberdade de manifestação do pensamento, ele extingue o antigo Departamento de Imprensa e Propaganda e cria, em seu lugar, o Serviço de Censura de Diversões Públicas (SCDP), o qual mantém em sua estrutura o antigo Departamento Nacional de Informações (DNI), que outrora constituía uma das cinco divisões do DIP. Esse rearranjo burocrático, então, não importa qualquer tipo de mudança significativa para a censura artística (peças teatrais, filmes, letras musicais, programas de rádio e televisão). Nas palavras de Souza (2010, p.236):

Após o intervalo entre os anos de 1939 a 1945, a criação do SCDP, no período entre ditaduras, embora tenha separado a censura de diversões públicas da censura à imprensa, resgatou a tradição “policialesca” da instituição censória e não apresentou rupturas drásticas com a estrutura anterior nem tampouco mudanças profundas no sistema censório. Ao contrário, representou uma continuidade da sistemática da Divisão de Cinema e Teatro, vinculada ao DIP e, em seguida, ao DNI, ambos criados no governo Vargas. **Noutras palavras, o que é singular nesse processo é que o SCDP foi criado no período de redemocratização da sociedade brasileira, em 1945, na gestão de José Linhares, e o DIP na época do Estado Novo, em 1939.** (SOUZA, 2010, p. 236, grifo nosso).

Como nos antecipa Miliandre Garcia de Souza, o que chama atenção na censura do período entre 1946 e 1964 é a permanência, aparentemente contraditória, da organização da censura nos termos estadonovistas e da própria censura, como mecanismo institucional, num regime democrático. Tal contradição, contudo, não resiste a um estudo histórico mais aprofundado sobre o mecanismo censório, o qual revela que o teatro brasileiro passou a maior parte de sua existência sob censura - de 1833 a 1897 e de 1930 a 1988 -, resistindo, portanto, desde o império até a república e através das democracias e das ditaduras (ROSA, 2009).

Um lugar comum da historiografia do teatro nos esclarece que o teatro brasileiro nasce no mesmo momento em que a censura teatral, a qual só o abandona definitivamente em 1988. A despeito das diversas roupagens que ela apresenta segundo o período histórico que se observe, interessa notar que esteve sempre inserida no aparato burocrático do Estado, como função organizada e institucional. Assim, contrariando o ideário do senso comum, a censura brasileira nunca foi sinônimo de arbítrio, ainda que alguma esfera de arbítrio sempre esteja implicada em sua atividade. Na verdade, a presença da censura não é um sintoma automático dos nossos regimes de exceção e nem

indicativo de ausência de Direito, mas ao contrário, sua organização interna sempre refletiu o sistema jurídico vigente em cada momento histórico e sua existência sempre foi compatibilizada com nossa frágil democracia.

Por outro lado, Maria Cristina Castilho Costa, coordenadora do Arquivo Miroel Silveira, pondera que a censura não se constituía apenas como um conjunto de regras, ou como mero expediente que impunha proibições e cortes, mas sim como uma relação de poder estabelecida entre artistas, poder público e sociedade. Ela seria uma espécie de barganha entre os interesses institucionais e artísticos que envolvia a liberação ou a impugnação de uma peça e que, portanto, submetia a classe artística aos valores éticos e morais da “moral oficial”. Em suas palavras “Mais importante do que o corte de uma palavra em mais de duzentas páginas de texto, é o ritual a que se submetia o artista para defender suas intenções e ideias frente às autoridades instituídas” (COSTA, 2008, p.82).

Nesse sentido, a censura de “O poço” está inserida num contexto em que politicamente interessava frear as mudanças profundas que o país vivia, a fim de preservar o modo de vida das elites burocráticas. O Brasil de 1950 enfrentava transformações estruturais, como a modernização industrial e a consolidação do espaço urbano sobre o rural, as quais se viam refletidas diretamente nas manifestações culturais. O conjunto de valores morais e éticos da sociedade brasileira, no entanto, permanecia inflexível, direcionando a atividade censória como uma ferramenta de conservação moral.

É por esse motivo que a produção de Nelson Rodrigues, símbolo máximo do teatro nesse período, foi sistematicamente censurada: o autor tratava de temas ligados à sexualidade e à família burguesa, explorando tendências expressivas novas, como o realismo⁶⁷. Para Seleste Michels da Rosa (2009, n.p), “Nelson é proibido quando critica os valores da sociedade burguesa patriarcal que forma a elite cultural do Brasil no período”. É essa particularidade moral da censura que caracteriza o período entre 46 e 64 e que explica a impugnação que sofreu “O poço”.

4 CENSURA, DIREITO E IDEOLOGIA

A censura é um instrumento naturalmente ideológico, na medida em que seleciona determinadas ideias e visões de mundo, autorizando algumas e interditando outras. Tal natureza ideológica, no entanto, não decorre de um caráter intrinsecamente “maligno” desse instrumento, tampouco da

67 Interessante notar que a censura da peça “Álbum de Família”, por exemplo, foi requerida por parte da própria intelectualidade da época, pois temiam “que seus filhos passassem a copular livremente pelos lares” (ROSA, 2009).

degeneração do sistema jurídico ao qual ela se encontra vinculada. Na verdade, há elementos suficientes para considerar que a censura artística foi, em nossa história, uma instituição (SOUZA, 2009, 2010) e, além disso, uma instituição jurídica e legítima, pois não somente estava prevista pelo ordenamento jurídico (Art. 122, 15, a, CF/37; Art. 141, §5º, CF/46; Art. 150, §8º, CF/67; Art.113, 9 e Art. 175, §5º, CF/1934, etc), como também estava configurada dentro do aparato técnico e burocrático do Estado, sendo operacionalizada por servidores públicos efetivos e organizada por normas estaduais de orientação técnica e doutrinária quanto à atividade censória (SOUZA, 2009, p.9). Destarte, sua natureza ideológica é também reflexo da ideologia subjacente ao próprio Direito, sendo que é o conjunto das ideologias jurídicas que preenche, em cada momento histórico, o conteúdo da censura.

O Direito, como fenômeno pensado por dentro do historicismo (WOLKMER, 2000), possui significados sociais e históricos concretos, que reproduzem o jogo das forças sociais, políticas, morais e culturais de uma determinada sociedade. Como nos conta Wolkmer (2000, p.154-155), todo sistema jurídico é eminentemente estatal e toda atividade jurídica é eminentemente ideológica, pois “exprime, em normas jurídicas, as ideias, os objetivos, as necessidades, os conceitos das classes existentes”. É dessa forma que as ideologias jurídicas privilegiam a reprodução das representações de vida da classe dominante - a hegemonia dominante exercida através do aparelho de Estado (WOLKMER, 2000, p.154).

Nesse sentido, o funcionamento da censura enquanto instituto jurídico diz respeito à função de auto reprodução da sociedade, descrita por Manhein ao propor um conceito de ideologia como sendo o “conjunto das concepções, ideias, teorias, que se orientam para a estabilização, ou legitimação ou reprodução, da ordem estabelecida” (CARNIO, 2009, p. 99). Esse conceito, na acepção de Manhein, se dialetiza com a ideia de utopia, a qual representaria, por sua vez, as “ideias, concepções, teorias que aspiram uma outra realidade, uma realidade ainda inexistente, [que] têm, portanto, uma dimensão crítica ou de negação da ordem social existente” (CARNIO, 2009, p. 99).

A oposição, em Manheim, dos conceitos de ideologia e utopia como sendo manifestações antagônicas do mesmo fenômeno - o qual ele chama de “ideologia total” -, está refletida, no campo específico da filosofia da arte, por exemplo, no debate entre a concepção expressa por Walter Benjamin em “A obra de arte na era da reprodutibilidade técnica” e Herbert Marcuse em “A ideologia da sociedade industrial” (TEODORO, 2012, p.124). Tal debate nos oferece um olhar ampliado para a censura artística.

Para Benjamin, em linhas gerais, a condição de reprodutibilidade

técnica da obra de arte, alcançada após os seguidos desenvolvimentos tecnológicos, teria criado uma nova condição social e fundado uma outra práxis artística. Isso porque, na medida em que a exponibilidade de uma obra de arte se multiplicaria, ela liquidaria o valor tradicional do patrimônio da cultura, transformando a função social precípua da arte em função política e não mais ritual. A técnica, portanto, aproximaria a reprodução do espectador, fazendo com que o capital artístico deixasse de pertencer a uma minoria econômica.

De maneira geral, o autor defende que a reprodutibilidade técnica permitiu que a obra de arte se emancipasse de uma existência parasitária, o que teria sido caracterizado pela acentuação de sua função política dentre as demais. É nesse sentido que Teodoro (2012) se refere à visão de Benjamin como sendo um momento de otimismo em relação às potencialidades da arte. Por outro lado, o autor também destaca que as técnicas de produção que teriam permitido a metamorfose do modo de exposição seriam as mesmas que haveriam formado a classe proletária, o que caracterizaria a proletarização e a massificação como processos paralelos e correspondentes.

Daí resulta o que o autor chama de estetização da vida política, caracterizada como a estratégia levada a cabo pelas forças do fascismo a fim de manter inalteradas as relações de produção a despeito das novas formas de expressão artística, mediante um processo de autoalienação das classes proletárias (BENJAMIN, 1955, p.14). É por isso que Benjamin afirma que a politização da arte seria uma estratégia de enfrentamento do comunismo em relação ao fascismo e que expropriar o capital artístico seria uma exigência do proletariado (1955, p. 9).

A ideia da autoalienação da classe proletária é um tópico aprofundado por Marcuse na formulação do conceito de sociedade industrial. Nesse sentido, o autor defende que a sociedade capitalista se encontraria unidimensionalizada pela racionalidade científica e pelo princípio da realidade. A sociedade unidimensional seria aquela que concretiza a “promessa de felicidade” existente na cultura burguesa mediante o uso da tecnologia e dos meios de produção do capitalismo industrial (SILVA, 2005, p. 39). Assim, a sociedade industrial teria passado a ser a medida de todas as coisas - ou seja, da realidade, da imaginação, da subjetividade, etc. Nessa perspectiva, o campo artístico teria sido cooptado pelo aparato técnico de dominação e transformado em instrumento da ideologia dominante. Dessa forma, a obra de arte se encontraria despojada de caráter negativo, ou seja, contestador, perdida em meio à positividade crescente da indústria cultural (TEODORO, 2012, p.138).

Em verdade, o desenvolvimento tecnológico do capitalismo

industrial avançado seria o fator responsável pela integração e uniformização dos indivíduos na sociedade unidimensional, o que também se refletiria na própria cultura e, conseqüentemente, na arte. Nessa nova sociedade, a cultura superior, isto é, a cultura idealista, se dissocia e se transforma em mera mercadoria, uma vez que os valores sublimes da primeira se encontram destruídos pela racionalidade tecnológica, que possibilitou ao indivíduo moderno superar os heróis e semideuses (MARCUSE, 1973, p.70). É a assimilação da arte e da cultura liberal clássica pela realidade material do capitalismo industrial que acarreta a dessublimação daquela. Por consequência, mesmo que as obras artísticas clássicas estejam ao alcance do povo em razão dos meios de comunicação em massa, tais obras se encontram desprovidas de sua força antagônica e questionadora original, bem como de seu potencial de negação (PEIXOTO, 2011, p. 160-164).

Em outras palavras, a assimilação, pela sociedade unidimensional, da arte enquanto mercadoria necessária à manutenção da coesão social implica na chegada dos interesses do capital à subjetividade humana, que transforma aquelas em meros instrumentos da ideologia capitalista (BASTOS, 2014, p. 114-115), ainda que elas sejam, em essência, contrárias a essa mesma ideologia (MARCUSE, 1973, p.70)

Também assim, Maria Luiza Tucci Carneiro nota, ao analisar as semelhanças entre o controle artístico exercido pelo Estado nazista e pelo Estado Novo, que a arte era representada como uma “faca de dois gumes”, uma vez que ela poderia tanto servir ao Estado organizado enquanto ferramenta educativa de consolidação ideológica, como poderia promover a “desorganização, o aviltamento e o embrutecimento social” (CARNEIRO, 2009, p.18). Daí se explica porque a retórica nazista, recepcionada por Vargas, reputava a arte moderna como “degenerada” e incompatível com a formação de uma cultura pura.

Do exposto, interessa notar como o funcionamento da censura artística - e, portanto, da censura d’“O poço” - se inscreve dentre essas diferentes concepções, pois ela opera como ferramenta do aparato técnico de dominação da sociedade industrial (o aparato ideológico, no sentido de Manheim), a fim de submeter e esvaziar as potencialidades contestadoras (de utopias, no sentido de Manheim) que a reprodutibilidade técnica possibilitou às obras de arte⁶⁸. Essas tensões nos permitem ampliar a compreensão filosófica da censura artística e das relações de poder que ela operacionaliza.

68 Interessante notar que a sociedade brasileira passava, em 1950, por profundas alterações no seu padrão de consumo e uma modernização acelerada da produção. Também assim, a tecnologia cênica utilizada na montagem de “Vestido de Noiva”, de Nelson Rodrigues, foi um dos grandes fatores do seu impacto cultural.

Em última instância, elas possibilitam que se compreenda mais profundamente as consequências que a censura (histórica) provocou na articulação cultural brasileira, e o papel do Direito nesse processo.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O presente trabalho demonstrou a censura enquanto instrumento de manutenção de um conjunto já estabelecido de valores, manifestações e crenças e, por conseguinte, como mecanismo legitimador da ordem e da classe dominante, de onde se extrai seu caráter fundamentalmente ideológico.

Em verdade, a partir da análise da peça de Helena Silveira foi possível compreender a relação sub-reptícia entre o direito e a censura, pois esta não consubstancia apenas um mecanismo isolado e a-histórico que representa o controle social e ideológico nas manifestações artísticas, mas sim um instrumento institucionalizado e burocratizado pela própria ordem jurídica estatal.

Tal relação restou nitidamente caracterizada no processo instaurado no âmbito do Departamento de Censura da Divisão de Diversões Públicas do Estado de São Paulo contra a representação de “No Fundo do Poço”: a censura ganha a forma de um procedimento administrativo pautado na racionalidade jurídico-formal no qual os censores se utilizam de argumentos que refletem a moral conservadora dominante, com o intuito maior de preservar o público em potencial da peça de tornarem-se tabus ao entrarem em contato com temas polêmicos como o matricídio, o fratricídio e o incesto. O objetivo precípua da censura na arte, portanto, é o esvaziamento do seu potencial contestador e revolucionário, e sua cooptação ao aparato técnico da sociedade industrial.

REFERÊNCIAS

ANDREUCCI, Álvaro Gonçalves Antunes; OLIVEIRA, Valéria Garcia de. **Cultura amordaçada**: intelectuais e músicos sob a vigilância do DEOPS - São Paulo: Arquivo do Estado: Imprensa Oficial, 2002. (inventário Deops, Módulo VI, Comunistas)

BASTOS, Angélica. A voz na experiência psicanalítica. **Ágora**. Rio de Janeiro, 2014, v. XVII, n.1, p. 59-70.

BASTOS, Rogério Lustosa. “Marcuse e o homem unidimensional: pensamento único atravessando o Estado e as instituições”. **Revista Katálysis**, Florianópolis, 2014, v. 17, n.1, p. 111-119. Disponível em

<http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1414-49802014000100012&lng=en&nrm=iso> Acesso em dezembro de 2016

BENJAMIN, Walter. **A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica**. 1ª versão, 1955. Trad. José Lino Grünnewald. [suporte eletrônico]

CARNEIRO, Maria Luiza Tucci (org). **São Paulo: metrópole das utopias: Histórias de repressão e resistência no arquivo Deops**. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 2009.

CARNIO, Henrique Garbellini. Direito e ideologia: o direito como fenômeno ideológico. **Revista Panóptica - Direito, Sociedade e Cultura**. v.4, n 3, 2009, p. 95-107.

COLLINI, Stefan (Dir.). **Interpretação e sobreinterpretação**. Lisboa: Presença, 1993.

COSTA, Maria Cristina Castilho. A cena paulista: um estudo da produção cultural de São Paulo, de 1930 a 1970 a partir do Arquivo Miroel Silveira. **Media & Jornalismo**, v. 8, p. 73-94, 2008.

_____. A Censura de O Poço: mediação entre a realidade e o simbólico. **Intercom - Revista Brasileira de Ciências da Comunicação**. São Paulo, v.34, n.1, jan./jun. 2011. p. 149-167.

_____. O fundo do poço e as motivações da censura. **Comunicação & Educação**. Ano XVI, n 1, jan/2011.

Freud, S. (1974). **Totem e tabu**. (J. Salomão, Trad.). Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas (Vol. XIII, pp. 13-168). Rio de Janeiro: Imago. (Originalmente publicado em 1913)

_____. **Psicologia de grupo e análise do ego**. (J. Salomão, Trad.). Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas (Vol. XVIII, pp. 89-179). Rio de Janeiro: Imago. (Originalmente publicado em 1921)

_____. **Inibições, sintomas e angústia**. (J. Salomão, Trad.). Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas (Vol. XX). Rio de Janeiro: Imago. (Originalmente publicado em 1926)

JORGE FILHO, José Ismar Petrola. Modelização e censura na peça de teatro. **Semeiosis: semiótica e transdisciplinaridade em revista**. [suporte eletrônico] Disponível em: <<http://www.semeiosis.com.br/u/53>>. Acesso em 15/05/2013.

_____. Helena Silveira e Nelson Rodrigues: relações entre imprensa e dramaturgia no Brasil em meados do século XX. In: **9º. Encontro Nacional de Pesquisadores em Jornalismo** (Rio de Janeiro, ECO-Universidade Federal do Rio de Janeiro), novembro de 2011.

_____. Trajetórias entre Jornalismo, Dramaturgia e Censura nos Prontuários de Censura do Arquivo Miroel Silveira: o caso de Plínio Marcos. In: **XXXV Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação** – Fortaleza, CE – 3 a 7/9/2012.

_____. Aproximações entre Jornalismo e Dramaturgia nas Peças “O poço”, de Helena Silveira, e “O Beijo no Asfalto”, de Nelson Rodrigues: o Teatro que é Jornalístico e o Jornalismo que é Espetáculo. In: **XVII Congresso de Ciências da Comunicação na Região Sudeste** – Ouro Preto - MG – 28 a 30/06/2012.

LOURENÇO, Lara Cristina d'Avila. Transferência e complexo de Édipo, na obra de Freud: Notas sobre os destinos da transferência. **Psicologia: Reflexão e Crítica**, 2005, 18(1), p. 143-149.

MARCUSE, Herbert. **A ideologia da sociedade industrial** - O homem unidimensional. 2ª edição, Rio de Janeiro: Zahar, 1973.

MOREIRA, Jacqueline de Oliveira Moreira. Édipo em Freud: O movimento de uma teoria. **Psicologia em Estudo**. Maringá, 2004, v. 9, n.2, p. 219-227.

PEIXOTO, Luiz Antonio da Silva. “Marcuse: cultura, ideologia e emancipação no capitalismo tardio”. **Estudos pesquisa psicológica**, Rio de Janeiro, 2011, v. 11, n. 1, p. 156-180. [suporte eletrônico] Disponível em <http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1808-42812011000100008&lng=pt&nrm=iso>. Acessos em dezembro de 2016.

PRATA, Nair; CASTELHANO, Gloria. **Ditadura, censura e o rádio: uma história de semelhanças entre Brasil e Portugal**. UFRGS. 2003.

PROCESSO 774/50, Arquivo Miroel Silveira. [suporte eletrônico] Disponível em <<http://obcom.nap.usp.br/arquivos/processos/2946A.pdf>> Acesso em julho de 2016.

RINALDI, Doris. Culpa e angústia: algumas notas sobre a obra de Freud. In: Sonia Alberti; Luciano Elia. (Org.). **Clínica e Pesquisa em Psicanálise**. 1a.ed. Rio de Janeiro: Rios Ambiciosos, 2000, p. 85-92.

ROSA, Seleste Michels da. Censura teatral no Brasil: uma visão histórica. **Revista Eletrônica Literatura e Autoritarismo**: “Literatura: Compreensão Crítica”, Grupo de Pesquisa Literatura e Autoritarismo. UFSM, 2009, v.1, nº 14. [suporte eletrônico] Disponível em <http://w3.ufsm.br/literaturaeautoritarismo/revista/num14/art_08.php> Acesso em julho de 2016.

SILVA, Rafael Cordeiro. “Arte e reconciliação em Herbert Marcuse”. **Trans/Form/Ação**, Marília, 2005, v. 28, n. 1, p. 29-48 [suporte eletrônico] Disponível em <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-31732005000100002&lng=en&nrm=iso> Acesso em dezembro de 2016

SILVEIRA, Helena. **No fundo do poço**. Editora Martins, São Paulo, 1950, 101 p.

SOUZA, Miliandre Garcia de. **A censura de costumes no Brasil: da institucionalização da censura teatral no século XIX à extinção da censura da Constituição de 1988**. Programa Nacional de Apoio à Pesquisa da Fundação Biblioteca Nacional, 2009 [suporte eletrônico]. Disponível em <<https://www.bn.gov.br/sites/default/files/documentos/producao/pesquisa/censura-costumes-brasil-institucionalizacao-censura-teatral//miliandregarcia.pdf>> Acesso em julho de 2016

_____. "Ou vocês mudam ou acabam": aspectos políticos da censura teatral (1964-1985). **Revista Topoi**, v.11, nº 21, 2010, p. 235-259

TEIXEIRA, Leônia Cavalcante. Função paterna, fratria e violência: sobre a constituição do socius na psicanálise freudiana. **Psico-USF**, 2002, v. 7, n.2, p. 195-200.

TEODORO, Jorge Benedito de Freitas. O papel da arte apresentado por

Herbert Marcuse em A ideologia da sociedade industrial. **Griot - Revista de Filosofia**, 2012, v.5, n° 1, p.120-140

WOLKMER, Antônio Carlos. **Ideologia, Estado e Direito**. 3. ed. São Paulo: Editora Revista dos Tribunais, 2000.

Recebido: 14/07/2016

Aceito: 06/12/2016