

Obscenidade e jogos de interdição

Andrea Limberto Leite

Resumo:

A determinação do que seja obsceno está intimamente ligada à dinâmica da visibilidade. Se entendermos o visível como o domínio onde é possível uma hierarquização regrada de conteúdos, o obsceno representa, então, o momento do choque, do acinte em que a ordem do visível é rompida. Revela-se uma curiosidade pelo que outrora era encoberto. Entendemos, da mesma forma, que, no caminho inverso, o sentido do que seja obsceno regula a atividade normal dos conteúdos nas mídias. Pretendemos, neste artigo, fazer uma reflexão sobre a determinação da visibilidade e da obscenidade como categorias privilegiadas para pensar a estrutura da seleção de informações e de processos em que ela tenha de passar por um crivo: a autoria, a legislação, a censura. Nossa perspectiva teórica trata as questões da dinâmica da enunciação, em que as categorias observadas são maneiras de dizer. Não consideramos, assim, a existência de um conteúdo a ser interdito em si.

Palavras Chave:

Obsceno, interdição, visibilidade midiática.

Abstract:

The definition to what is an obscene content is closely related to the dynamics of visibility systems. If we understand visible as the frame where an organized hierarquization of contents is possible. The obscene represents, on its turn, the moment of the shock, of an outrage in which the order of the visible is shattered. A curiosity then is grown over what was covered before. We understand that in the same way the meaning of what is obscene guides the normal activity of media contents. In the present article we intend to discuss the definition of visibility and obscenity as privileged categories to deal with the structuring of the selection of information and to deal with processes where such information has to go under a judgment: authorship, legislation, censorship. Our theoretical perspective focuses on issues related to the enunciation dynamics, in which the observed categories are understood as possible ways to say. We do not consider, in such case, the existence of a banned content per se.

Keywords:

Obscene, censorship, mediatic visibility.

Pretendemos teorizar sobre os limites entre conteúdos que ganham visibilidade e circulam massivamente e aqueles que, não obstante possam ter a mesma circulação, são considerados obscenos. A visibilidade e obscenidade serão tomadas como categorias genéricas (por sua recorrência e insistência) referindo-se essencialmente àquilo que faz sentido na dinâmica de um meio específico, no primeiro caso, e àquilo que desafia o sentido esperado, no segundo, como detalharemos durante este artigo. Tanto uma quanto outra dizem respeito ao campo das produções que exercem algum tipo de adesão com o público, uma por sua característica de ser visível – correspondendo a uma faceta que denominaremos iluminada – e outra por sua característica de sombra – diz respeito a algo que se queria oculto, mas emergiu. Detalharemos também a sutileza dessa emergência, que não entenderemos como erro, mas como parte da dinâmica da produção de sentido.

O início de nosso percurso entre o visível e o obsceno pode inspirar-se na conexão feita no pensamento de Georges Bataille entre imagem e letra unidos pelo prazer especular diante da atração do observador pela beleza e ao mesmo tempo pelo horror: "Abre-se assim um abismo entre, de um lado, a estabilidade da visão como

garantia do sentido convencional do mundo, da inscrição significativa de valores e lugares para os objetos, e, de outro, o olhar que inscreve novas constelações entre objetos e corpos em função do investimento do desejo" (SCHOLLHAMMER, 2007: 82).

Nosso intento é reforçar a relevância que essa dinâmica exerce na formação das produções artísticas e midiáticas em geral. Temos como hipótese que o processo de circulação da informação é tributário tanto do reforço pela visibilidade quanto da inovação por uma curiosidade obscena. Como efeito, defenderemos que os processos de interdição por ventura recaindo sobre as informações veiculadas se fundamentam também nas erupções dessa mesma dinâmica.

Assim, o investimento em separar as categorias de visibilidade e do obsceno tem pretensão de traçar conclusões sobre a fundamentação dos processos de seleção e de regulação: estariam mais vinculados ao que já se apresenta nos âmbitos narrativo e discursivo do que aos preceitos lógicos baseados em critérios de seleção da informação. Podemos dizer que o auge desses processos de seleção é o rigor totalitário sobre conteúdos na forma de uma censura (que pode, por sua vez, tomar a forma de uma censura estatal prévia). Mas consideramos, ainda, que a regulação dos conteúdos a serem publicados ocorre na concorrência dos fluxos de poder encarnados nos discursos. Diremos, com Foucault, que eles são o próprio discurso em disputa.

Para nós, então, as categorias da visibilidade e do obsceno estarão diretamente ligadas a tais fluxos de poder. Mais do que dizer respeito a recursos estilísticos na formulação de conteúdos, elas tratam do estado das relações de força num dado tempo e lugar. É assim que consideramos o que seja visível ou obsceno como classificações marcadas. E, reforçamos, mais do que nos dizerem sobre um exercício de coerção limitado a épocas ou mídias específicas, tratam da própria estrutura da informação nas mídias: seleção e recorte calcados numa certa idéia de senso comum.

Do visível

A visibilidade de que tratamos diz respeito aos conteúdos esperados numa determinada mídia: sua forma, sua apresentação, seu conteúdo. Dito de outra forma, ela têm toda a relação com os vínculos estabelecidos pressupostamente nos diversos meios. A identidade de cada um deles depende do estabelecimento desse vínculo através da constância e do reforço dos conteúdos dados a ver.

Devemos, então, apresentar uma nuance da concepção de visibilidade que adotamos: entendemo-la não como a informação que ganhou destaque diversas vezes, excessivamente, mas como a característica da informação que “vem a ser” para determinada mídia. Assim, o que não responde a um padrão de expectativa isenta-se do brilho da visibilidade.

Dessa forma, o conceito de visibilidade não está ligado somente à publicação dos conteúdos, mas depende da forma para a qual já nascem feitos. E, nesse sentido, o tomamos como processo essencial para que haja comunicação. Poderíamos dizer, assim, que tratamos do material que cada enunciado publiciza.

Estamos tratando mais do que um conceito específico do visível, de um mecanismo subjacente à própria organização de enunciados. Se retomarmos um preceito que já estava na obra de Ferdinand de Saussure, “não existem idéias preestabelecidas, e nada é distinto antes do aparecimento da língua” (SAUSSURE, 2003: 130). Isso implicará que, no advento da língua, da formalização, existe um mecanismo também de distinção e de recorte que alça conteúdos ao nível do visível.

Nesse sentido, devemos considerar que todo movimento de recorte é o mesmo que dá origem à constituição do sentido. Podemos dizer genericamente que toda informação, antes de assumir uma forma definitiva como enunciado, passa por um movimento de seleção. A tal ponto que um enunciado é resultado de um recorte e

uma substituição. No processo que envolve esses dois procedimentos para ao mesmo tempo formar uma mensagem são levados em conta ideais a que ela responde: financeiros, políticos, empresariais, entre outros.

Portanto é necessário para toda crença fundamental, quer se trate de uma ideologia social ou de um *parti-pris* pessoal, encontrar, se ela se exprime, um meio de expressão que não a exponha, que não a transforme num objeto determinável e, portanto, contestável. Todavia, ela tem necessidade de exprimir-se e encontra sua principal força, sua fonte primeira de evidência, na perpétua repetição (DUCROT, 1977: 14).

Assim, nesse processo, temos já também o primeiro nível de hierarquização e de assunção de valores. Não podemos dizer, ainda nesse ponto, que tenha havido uma deliberada ação de veto sobre conteúdos, mas sim uma arbitrária delimitação significativa. No entanto, devemos reconhecer que ela já está impregnada, como elemento local, das relações de poder e hierarquias presentes no desenho do nível mais amplo, o discursivo.

Num segundo nível, esse que podemos chamar discursivo, há uma regulação, entre outras coisas, sobre o que se pode ou não dizer. Afirmamos que, aqui, estão mais claras as relações de poder e os investimentos de valor na elaboração dos enunciados em geral e em sua filiação discursiva. Dizemos, com Foucault, que há uma ordem do discurso. Entrar em tal ordem sugere “poderes e perigos que mal se imagina; inquietação de supor lutas, vitórias, ferimentos, dominações, servidões, através de tantas palavras cujo uso há tanto tempo reduziu as asperidades” (FOUCAULT, 1996: 8).

De alguma forma, esse nível discursivo se sobrepõe à recusa inicial que comentávamos, ao mesmo tempo em que é gerado por ela. Isso ocorre na medida em que o recorte também historiciza e gera hierarquias entre as partes recortadas. Nesses discursos o que circula é o poder, que instala as relações sociais e se exerce nelas.

De forma geral, entendemos que aquilo que se destaca pode entrar no campo do visível. A linha que separa a visibilidade da invisibilidade é a resposta a uma hierarquização das informações no quadro que privilegia alguma(s) dela(s). De outro modo também, tudo o que se destaca adquire sua reverberação a partir de outros discursos.

Como efeito, a possibilidade de julgamento sobre tal produção não está dada no produto mesmo, mas no que ele enreda. Portanto, devemos proceder a uma inversão: essa hierarquia não está dada no objeto em si, mas no que podemos chamar de um âmbito narrativo e discursivo. A partir de tal inversão dizemos que o campo do visível está ligado a um reconhecimento dos objetos retratados. Antes, são eles que nos olham. “Nesse mundo em que vejo, sou, antes de tudo, visto. Lá encontra-se um olhar que tema a mim em sua mira, pois se vejo as coisas, elas também me olham (...)” (QUINET, 2004: 40).

Assim, como categoria genérica, propomos que este visível esteja ligado ao âmbito dos estudos das imagens, mas também ao textual, no caso específico das figuras de linguagem (1). No primeiro caso, estamos diante do que diversas teorias categorizam como um ponto nodal da imagem, um *punctum*, um ponto de identificação, *point de capiton*. No segundo caso, estamos diante do estudo das figuras de estilo, do ornato. Em ambos os casos, ressaltamos a idéia de um brilho que capta a atenção, que prende o olhar. Nessa última perspectiva, podemos ainda classificar o visível como aquela informação que agrega a adesão do público. Tangenciamos assim os estudos no campo da argumentação e da Nova Retórica. Nos estudos de argumentação, especificamente, a visibilidade pode estar associada aos recursos de presença, como podemos ver em Chaïm Perelman: “Na outra ponta encontramos uma série de procedimentos destinados, sobretudo, a aumentar a intensidade da adesão mediante o que chamaríamos impressão de presença ou de realidade. É nesse grupo que colocaríamos a analogia sob suas diferentes formas, notadamente a metáfora” (PERELMAN, 2004b: 345).

Questionamos então esta denominação perguntando de que se trata essa presença: ver está ligado a ver o *corpo*. Ao tratar da visibilidade, não poderíamos deixar de elencar seu objeto de maior destaque, para o qual o olho humano invariavelmente se dirige. “Já as histórias de terror giram em torno da experiência de ser visto e saber-se visto, sem ver, que é o oposto paranóico da invisibilidade, sem sombras, máscaras, disfarces ou esconderijos” (ATHAYDE, 2005: 165).

A presença do corpo está diretamente ligada ao ser visível e, no seu limite, também ao ser obsceno, ao segredo. Assim, mais do que tornar visível é lidar com a visibilidade do próprio personagem humano. Paradoxalmente, o corpo que está sendo visto, por um mecanismo objetual está entregue a uma condição de visibilidade. Novamente trata-se da temática de um certo cerceamento. “A vítima reduz-se a objeto e é nesta condição que sua visibilidade é focalizada e enaltecida. O que se vê não é a pessoa, em sua individualidade, mas o alvo de uma violência iminente que será desencadeada pelo agente do terror” (ATHAYDE, 2005: 165).

No avesso da tentativa de apagamento – do corpo inclusive – temos a exibição das regras e dos sistemas de restrição. A possibilidade de interdição tem, assim, relação com a visibilidade, o que é mais visível é também mais acintoso, mais chamativo e mais propenso a ser cerceado exemplarmente: “O exercício da disciplina supõe um dispositivo que obrigue pelo jogo do olhar; um aparelho onde as técnicas que permitem ver induzam a efeitos de poder, e onde, em troca, os meios de coerção tornem claramente visíveis aqueles sobre quem se aplicam” (FOUCAULT, 1987: 143).

Ao mesmo tempo, trata-se de uma visibilidade que tem relação direta com o que quer ocultar, tendo como efeito o segredo. Para entendermos a relação entre o termo marcado/não-marcado, podemos pensar que a marca é um dado de destaque. Se a valoramos com sinal de +, indicando sua visibilidade, esse seria o caso do termo marcado. De outro modo, termos recorrentes, que se repetem, seriam não-marcados, indicados com sinal -.

Porém, nos caminhos da repetição e da diferença, essa regra necessita ser balizada. Pois não haveria marcação + (positiva) de um termo em sua recorrência num determinado texto, mas diferença em relação a suas outras aparições possíveis? Para estabelecer um critério para essa marcação entendemos que tal positivação de um termo é relacional e dependente das articulações textuais em que ele está implicado.

Pretendemos, na contrapartida do conteúdo visível, desenvolver sobre a emergência de um conteúdo obsceno. Para além da dualidade entre conteúdos visíveis e invisíveis, gostaríamos de marcar a dubiedade do conteúdo obsceno: ele entra na ordem do visível carregando consigo nuances de explicitação incômodas e que normalmente permaneceriam soterradas.

Do obsceno

Se o âmbito do visível reforça o espectro esperado para que a informação se organize, a veia do obsceno, por sua vez, interfere com a expectativa: apresenta no campo do visível algo que deveria manter-se em regime de ocultamento. Ele não diz respeito ao que não se pode dizer, porque está fora do domínio da linguagem, mas situa-se sim no âmbito do que não se *deve* dizer. E a idéia implicada a esse ato de dever está relacionada a parâmetros do bem fazer e bem dizer, ou se quisermos, a parâmetros estéticos, éticos e morais.

É comum encontrar a palavra obsceno utilizada em larga medida no linguajar comum. Menor é a quantidade de acercamentos teóricos sobre ela. Assim, é como seu sentido fosse de domínio público e junto com ela os limites que o obsceno implica. Ele aparece referido à obras de inúmeros artistas como a de Nelson Rodrigues, Bocage, Gregório de Matos. Ainda, o obsceno é enquadrado normalmente como um gesto, o que mais uma vez reforça nosso vínculo com a questão do corpo. Como a estamos propondo, ela é uma categoria comunicativa.

Podemos, então, marcar as produções consideradas obscenas de duas formas: no aspecto do bem fazer estão relacionadas normalmente a uma cultura inculta ou degradada; no aspecto do bem dizer estão relacionadas normalmente, por sua vez, a uma estética do grotesco: "Talvez porque não existisse ainda um espaço propício para essa produção – como os jornais cotidianos e as revistas semanais -, mas, também, porque parecia traduzir uma intolerância dos circuitos da cultura culta em relação ao cômico, quase sempre associado ao degradante, ao agressivo, quando não ao erótico, ao obsceno ou ao escatológico" (SALIBA, 2002: 43).

Se a visibilidade não está relacionada unicamente à publicização de conteúdos, mas a seu primeiro momento de formação como enunciado, dizemos, da mesma forma, que o enunciado nasce já para a obscenidade. Seu caráter obsceno está inscrito também num ambiente discursivo e pode sofrer variação com o tempo.

Outra separação que pode ser feita também é a de que o obsceno escancara conteúdos fora da expectativa, mas não pretende ser explícito. O obsceno, por outro lado, não diz respeito ao que é pornográfico. Devemos separar essas duas instâncias. Em nossa hipótese de trabalho situamos o limite com a pornografia na preocupação com o conteúdo do enunciado. Enquanto no caso do obsceno trata-se de como o conteúdo é enunciado: "Quando as alusões eram explícitas, esta produção cômica ficava relegada aos espaços mais ou menos delimitados do obsceno e do pornográfico. Esta aproximação do humor degradante ao obsceno e ao interdito não foi de todo estranha, sobretudo numa sociedade fortemente hierarquizada" (SALIBA, 2002: 113).

O obsceno então apresenta algo que não se esperava ser visível. Perseguido esse seu preceito, podemos entender que ele possa ser tratado como um gênero. Aproximamos, assim, o que seria um dado de novidade – o obsceno – com algo cristalizado – o conhecimento sobre o gênero. Consideramos que o esperado do obsceno é uma margem para o uso da linguagem, para o teste dos limites da convenção do próprio gênero.

Ainda, pensamos a obscenidade como um efeito e acreditamos ainda que possa haver níveis desse efeito em cada enunciado. Mais uma vez, o conteúdo obsceno tem um lugar maracado num tempo e no espaço. Devemos ainda repor a questão da presença do corpo fundamentalmente na questão de um gênero obsceno. Se dissemos que a visibilidade dá a ver o corpo, o obsceno detalha sua movimentação e suas funções: "Em outras palavras, a linguagem obscena relaciona-se, mais diretamente que a linguagem usual, ao corpo e suas pulsões, e evoca representações corporais, dotando-as de qualidade alucinatória. Desse modo, seu discurso justifica-se contrapondo as demandas do corpo e de seu prazer e a 'impostura' dos sentimentos" (HUNT, 1999: 230).

Sobre a peça teatral, classificada como Teatro de Revista, *O mundo é das mulheres*, Max Nunes dá depoimento de que o censor teria permitido a presença de mulheres nuas no palco, mas elas não poderiam se mexer. Queremos recuperar aqui que há algo de excessivo nesse ato de se mexer e é nisso que um censor vai agir.

Poderíamos pensar que essa atitude de interdição se dá sobre as mudanças marcantes em relação à tomada do corpo nos discursos, em especial na arte: "O corpo, sua erotização e política são objetos recorrentes de vetos da censura. Percebe-se, assim, que as mudanças ocorridas ao longo do século XX incidem diretamente sobre a prática dos censores" (GOMES & MARTINS, 2009).

No entanto, propomos aqui que algo que se depreende a partir da imagem do corpo se encarna também nas palavras que têm esse mesmo vigor de acenarem com conteúdos que pretensamente deveriam permanecer soterrados. Elas se exibem e abrem um caminho polissêmico para outras cenas possíveis, para além daquela proposta na linha do próprio texto.

É nesse sentido que entendemos que não se veta uma cena de beijo, mas recai sobre o advérbio que acompanha o mesmo ato e o define em seu *prolongadamente*. A pergunta que nos fazemos é: Por que não se interdita o conteúdo subversivo das peças, como a menção a um jovem que admira comunistas, ou a referência à própria

existência da ação da censura? Porque não se veta o conteúdo de peças que encenam o adultério, a poligamia, a pedofilia?

E então postamos nosso questionamento um passo antes: qual o deslocamento operado para que tais temas pretensamente perturbadores, relatados acima, tivessem menos relevância do que algo que emerge em determinadas palavras ou expressões específicas? Podemos pensar, à guisa de uma reflexão, que o receptor é ele mesmo um tipo de medidor da obscenidade, do limite dos valores em jogo presentes em sua época, articulados na mídia.

Apresentamos a seguir algumas temáticas sobre as quais a estrutura do obsceno geralmente se apresenta. Os exemplos foram retirados de peças de teatro censuradas nas décadas de 50 e 60 no Estado de São Paulo e que hoje abrigadas pela Escola de Comunicações e Artes da USP (2).

1) Da ordem da privação: fome e pobreza

Há imagens obscenas em que a tônica é a privação, sentida por meio da fome, da falta, da pobreza. Trata-se da desigualdade entre aqueles que têm posses e quem não têm os benefícios do consumo. As figuras com teor mais denso em sua ironia ou tom trágico são as que referenciam o tema da falta de comida, no contraste entre algo que é essencial para a sobrevivência e não obstante é conseguido da mesma forma, segundo as mesmas regras de acúmulo de riqueza aplicada a outros bens.

Fome, seca, enchente d'água

Luta, morte e traição

Já são putas conhecidas

Já não dão assombração!

(A criação do mundo segundo Ary Toledo: 35).

O presente trecho censurado pertence à performance musical “Canção da retórica nordestina”. A palavra destacada é utilizada como imagem no texto da canção para que se personalize tipos de eventos associados à vida do nordestino. Não são quaisquer tipos de evento, mas os que engendram algum tipo de sofrimento e aflição. Nesse sentido, o sofrimento do nordestino, que a canção relata, condensa-se com o sofrimento causado por esses eventos e ao que se atribui à vida de uma prostituta.

E, bem como ela, que se acostuma à rotina de sofrimento, o nordestino se acostuma a essas velhas personagens: fome, seca, enchente, luta morte, traição. Os três primeiros listados envolvem algum dado de fatalidade natural, e os três últimos são mais ligados à infração humana.

A força da imagem desses sofrimentos como “putas” vem também do fato de que são mulheres. E a figura da prostituta envolve certa violência à condição esperada para uma mulher, normalmente vista sob a ótica do resguardo e da necessidade de proteção por parte do masculino. Assim, os problemas relatados são colocados na mesma ordem do que já escapou de certo controle esperado dentro da ordem social, ganhando um posicionamento marginal.

2) Da ordem da provação: do divino e do misterioso

Há um certo grau de estranhamento para soluções narrativas que se envolvem em mistério e se aproximam do inominável entendendo-o como algo que não controlamos. Aqui, neste item, é que podemos tratar da falta representada como ela mesma. Não podemos dizer que se trate da falta em si, mas do momento em que a sensação de sua presença é tematizada. Dessa forma, ela ganha muitos nomes, como mistério, divindade, sobrenatural, destino, fatalidade.

Recuperamos aqui a concepção de Roland Barthes para o *fait divers*, como narrativas que provocam um estranhamento por seu contraste entre termos. De alguma forma podemos dizer que ele escapa da ordenação esperada para a narrativa tradicional e surpreende.

[...] A notícia geral (pelo menos a palavra francesa *fait divers* parece indicá-lo) procederá de uma classificação do inclassificável, seria o refugo desorganizado das notícias informes; sua essência seria privativa, só começaria a existir onde o mundo deixa de ser nomeado, submetido a um catálogo conhecido (política, economia, guerras, espetáculos, ciências, etc.); numa só palavra, seria uma informação monstruosa, análoga a todos os fatos excepcionais ou insignificantes, em suma inomináveis [...] (BARTHES, 1966: 57-58).

Estamos na categoria então das narrativas que trazem surpresa, espanto, sem de qualquer forma ignorar o fato de que a possibilidade de surpresa está dada na conformação discursiva e aos sentidos impregnados aos termos a partir dos quais a narrativa se compõe.

GINA – Nada de medo, heim? Outra coisa: não vai logo dizendo que é Filha de Maria, ‘tá ouvindo? Telefonista?

JANDIRA – Por que, ora essa?

GINA – *Dá azar*, sei lá – homem não gosta de religião. Telefonista?

JANDIRA – Telefonista; Um momento...Então é porque tem más-intenções! Está ocupado. Assim não quero!

(*Gente como a gente*: 12).

Em um dos trechos censurados na peça, a personagem Gina tenta convencer Jandira a sair com rapazes depois do trabalho e a aconselha a não ir comentando logo que é Filha de Maria, dado que é marcante na construção dessa personagem sua religiosidade. A censura incide sobre o fato de que dizer isso de pronto “dá azar”. Em contraste, não foi censurado o comentário de Gina inserido na sequência, de que “homem não gosta de religião”.

Ao mesmo tempo “dar azar” é uma expressão corriqueira em seu sentido de dar mau agouro, má sorte. É, ainda assim, nesses temos mais usuais, uma expressão que indica falta de controle sobre a sorte, ainda que tenha carga dramática menor do que pensar na ideia de destino.

Na mesma nuance de sentido que o trecho censurado anterior e envolvendo a mesma imagem de “Filha de Maria”, há um corte que podemos classificar como tendo um caráter moral e religioso. “LUIZ – Mulher é melhor que remédio, pelo menos é mais barato. / GINA – Jandira nunca namorou – é Filha de Maria... / LUIZ – *Deus me livre!*” (*Gente como a gente*).

O que foi censurado nesse caso é a expressão do linguajar comum “Deus me livre”, que, como “dá azar” vista no trecho censurado anterior, remete ao mesmo tempo a algo que é descomprometido com o conteúdo

religioso, em sua utilização corriqueira, mas que se reinveste de uma doutrinação moral por meio de seu subentendido.

A expressão destacada aqui inclui um pedido de proteção divina, que Deus livre de alguma coisa quem a profere. Existe um campo de sentido em aberto a ser preenchido em cada situação em que a expressão é empregada, sobre contra o quê se deve proteger.

3) *Da ordem do tabu e do sexo*

Estamos agora no nível da falta relacionada ao que não se deve dizer. Esse dever está no nível de uma convenção e de um constrangimento social. Não podemos deixar de nos lembrar, nesse tópico, da referência à ordem da sexualidade encadeada por Michel Foucault. Seus tabus circundam as peças, tangenciam-nas e entram no discurso visível na possibilidade de serem subentendidos.

Também incluem-se aqui todo tipo de taras e perversões e temas tabus em relação à moral em geral. O interesse em explorar a posição que a mulher ocupa na narrativa, pensando os conteúdos que se subentendem em relação a ela, mostra-nos que é com o sexo feminino que se tenta preservar e ocultar mais.

Tendo estabelecido algumas categorias que surgem da própria articulação textual, como a eternidade do amor, a santidade da mulher, a identificação de culpados, podemos pensar que as possibilidades de inserção num quadro social, bem como os dilemas e sofrimentos associados aos posicionamentos tomados, são efeitos discursivos.

As aberturas, as recorrências e as doenças apresentadas em relação à vida de um casal se relacionam diretamente com o quadro de possibilidades apresentado num dado momento histórico. Assim é que recuperamos de Foucault que a

[...] história da sexualidade, se quisermos centrá-la nos mecanismos de repressão, supõe duas rupturas. Uma no decorrer do século XVII: nascimento das grandes proibições, valorização exclusiva da sexualidade adulta e matrimonial, imperativos de decência, esquivas obrigatórias do corpo, contenção e pudores imperativos da linguagem; a outra, no século XX; menos ruptura, aliás, do que inflexão da curva: é o momento em que os mecanismos da repressão teriam começado a afrouxar; passar-se-ia das interdições sexuais imperiosas a uma relativa tolerância a propósito das relações pré-nupciais ou extra-matrimoniais; a desqualificação dos perversos teria sido atenuada e, sua condenação pela lei, eliminada em parte [...] (Foucault, 2006).

Assim, ao mesmo tempo tratamos da condição feminina, mas também do estranhamento do outro. Esse dado nos reforça a ideia de que todas as ordens de subentendidos que delineamos podem ter suas nuances e apresentar preponderância ou não numa dada figura de linguagem.

Temos, assim, a referência a uma possível homossexualidade do interlocutor:

ESPECTADOR O senhor é pediatra?

CONFERENCISTA (sério) –Sou. Mas ativo.

(Quebra-cabeça, sem numeração)

O reforço do verbo no ato de bolinar:

INTRODUTOR – (que se põe a alisar a mão da rainha tendo esta encostado a ele) Vossa magestade pode continuar falando de guerra...

REI – (notando a intimidade dos dois) Porca matina. Que negocio e esse? Se não me engano o senhor esta *bolinando* a rainha.

INTRODUTOR – (afastando-se.) Perdão Magestade...

(*Cinco Coroas: 9*)

A especificação de que a força de um homem está em sua língua:

PAULO – O senhor tem razão. Alice já está na segunda fase... já o escuta... e com a sua lábia...

GUIDO – É isso mesmo...Terminarei por convence-la. *A minha força toda está na língua.*

PAULO – Vai convencê-la de que seja sua...

GUIDO – Oh, não! Pa Marona! Minha esposa!

(*A caixeirinha da rua Direita: 6*)

4) Da ordem do estranhamento do outro

Há, ainda, uma quarta linha de imagens obscenas verificados que dizem respeito ao personagem do estrangeiro. Esse outro, que vem de longe, acaba por ser caricaturizado. A caricatura vai no sentido de carregar a mão em certos traços, que muitas vezes se apropriam e reproduzem estereótipos desse determinado outro.

ANTONIO – E me tia a paciência para tudo! (Lembra-se de qualquer coisa e sorri.) Tinha um diretor que me perguntou se eu era comunista... por causa do meu jeito de falar...

JOÃO – Você negou, não é?

ANTONIO – Disse que tinha inveja dos comunistas...

JOÃO – Fêz mal!

ANTONIO – *Inveja do jeito que eles trabalham...as idéias certas que eles tem e que fazem a gente querer melhor os outros...o jeito que eles tem de pensar só no que interessa mesmo...só mexer no que 'tá sangrando, doendo, não por causa de cada um...não a dor e o sangue de um só...mas de todos.*

JOÃO – (Aflito.) Você disse isso para eles?

(*Gente como a gente: 87*).

Notamos que não é censurada a referência ao fato de uma pessoa ser comunista – ou questionar se a outra é comunista, como é o caso –, só pela presença da palavra em si. Censura-se um certo ar de valorização de uma maneira de pensar, que está baseado na figura da inveja, palavra-chave para a conexão entre as falas consideradas. Quando um diretor pergunta a Antonio se ele era comunista, instaura-se um campo ambíguo, já que a resposta não vem num sentido direto, afirmativo ou negativo. A resposta vem nos termos da sensação de

inveja, que em sua dubiedade envolve um não-ser comunista – só se tem inveja daquilo que não se é – e também uma vontade de ser – que demonstra uma identificação com o que se pode vir a ser.

No trecho censurado em si vemos uma apresentação do ideário comunista, valorizando principalmente o trabalho e as relações pessoais como comunistas o fariam. Isso se evidencia no contraste com a tematização feita na peça da preferência pela máquina do que pela gente, do interesse capitalista no lucro em detrimento da relação pessoal com os que trabalham para a empresa.

Jogos de interdição

Tratamos o âmbito do visível como o conteúdo estruturado para o meio. Ele tem uma característica de “ser para” e sua atividade relacional determina sua visibilidade. É por estar em relação que pode ser visto, no sentido de percebido, entendido, inteligível. Assim, reforçamos que o visível, mais do que uma categoria da recorrência ou do excesso da mesma informação, trata de sua forma.

O sentido de visibilidade que estamos adotando interessa para os estudos das mídias em geral, pois ele participa, em vários níveis, do processo decisório do que é levado a público: tanto da seleção do assunto a ser abordado, como da maneira que será tratado e ainda da expectativa de sua recepção. Apontamos que em todo o processo de produção do fato midiático há que se lidar com a hierarquia do visível.

Recuperamos aqui a idéia de que o crivo sobre a mídia tem mais relação com as categorias de visibilidade e de obscenidade do que com critérios isentos de regulação. São mais as relações de força que determinam essa escolha do que a imparcialidade de um conhecimento científico ou de crítica artística.

No entanto, propomos aqui que algo que se depreende a partir da presença física do corpo se encarna também nas palavras que têm esse mesmo vigor de acenarem com conteúdos que pretensamente deveriam permanecer soterrados. Elas se exibem e abrem um caminho polissêmico para outras cenas possíveis, para além daquela proposta na linha do próprio texto. Há realmente um jogo entre o que se proíbe e o que se permite, o que se considera passível de publicação ou encenação e o que passa dos limites.

Recuperamos, com Bakhtin, a ideia de uma carnavalização de valores. Eles se sobrepõem, de alguma maneira, às partes da figura corpórea humana. Assim, o que se coloca em cena são os próprios valores encarnados no corpo recortado que se apresenta: "We see once more the anatomizing dismemberment and the culinary and medical terms which accompany it: mouth, eyes, head, neck, back, chest, arms are listed. This is a carnival dismemberment of the protagonist of the comic play" (3) (BAKHTIN, 1984: 201).

O conceito de carnavalização é, sobretudo, uma forma de composição artística, "(...) carnival is merely an artistic means made to serve aesthetic aims, mostly for subject and composition (4)" (BAKHTIN, 1984: 119), que acreditamos ajudar a compreender as associações aparentemente insensatas.

Acreditamos que a elasticidade das associações apresentadas nas imagens do visível consegue mostrar-nos especialmente que existe um campo de incertezas: os valores, a moral, a palavra dita de forma direta e reta: "Carnival with all its images, indecencies, and curses affirms the people's immortal, indestructible character. In the world of carnival the awareness of the people's immortality is combined with the realization that established authority and truth are relative" (5) (BAKHTIN, 1984: 256).

Assim, na medida em que houver um gesto apelativo – no sentido retórico que temos utilizado do termo, investindo em sua força argumentativa –, o conteúdo associado a ele tomaria o censor, tomaria o espectador. Estes, como leitores, são colocados pela figura de linguagem diante de sua própria obscenidade, diante de uma sedução pela formulação do enunciado. A entrega esperada para a fruição artística os conduz, como leitores, ao

limiar da subversão. Quando este vai atingir seu clímax, na pequena narrativa da condução que descrevemos, há a interrupção com o corte.

É dessa forma que sabemos ser incerta a determinação de onde a interdição irá ocorrer, ele não é senão uma interpretação sobre esse momento de tomada pela subversão e é muito dependente de uma conjuntura: a sutil relação entre o dito e o que não se diz, conteúdo pertencente ao campo do que o leitor sabe por sua imersão num espaço-tempo definidos.

Um trabalho que parta desses pontos focais pode iniciar sua análise por meio deles e chegar a tangenciar a costura dos pressupostos de um tempo e lugar. As amarras de tal costura estão no chocante, no inusitado, no que beira o indizível: a carne trêmula. Interessante pensar que nesse sentido o trabalho de interdição está em favor de reduplicar a repressão superegóica e conservar a ordem.

No pulso oposto a esse movimento, propomos, então, que o trabalho de interdição colide com a liberação ocorrida por meio das imagens obscenas. Seu efeito de sentido, assim como podemos ver com Freud a dinâmica liberadora do chiste, a atribui um caráter subversivo dentro da esfera individual.

O fato de ser a palavra a encarnar esse ponto limiar de subversão é significativo, dado que sua marca contém perenidade e memória. A palavra carrega consigo a história de embates dos quais resultaram sua marca. Cada vez que a proferem ela faz ecoar a vivência desses embates, muitos dos quais seria preferível evitar. Tais embates nos chegam na forma de subentendidos, pois, apesar de estarem ligados a uma palavra ou expressão específica, as figuras de linguagem censuradas fazem uma abertura para os conteúdos que se agregam no nível discursivo.

Rir deles é uma postura oferecida ao leitor, quase como num pacto de leitura em que ele aceita debochar sobre a miséria humana de forma compartilhada. Se retomarmos o mecanismo do chiste, diremos que ele necessita ser compartilhado, dar-se em comunhão, e um terceiro elemento que se poste com olhar julgador pode barrar o processo catártico. “Freud demonstra que o chiste obsceno ‘desnuda’, razão pela qual pode provocar a vergonha e o embaraço do auditor, ou melhor, da auditora” (QUINET, 202: 105).

Ao mesmo tempo em que o obsceno é pretensamente chocante e, assim, deveria estar fora da seleção das notícias ele participa delas como que para desenhar seus limites. Mais ainda, nos coloca diante de algo que pode aguçar também a curiosidade com o que normalmente pertence a outro âmbito. Ainda, o obsceno faz parte do tipo de informação que pode assumir uma função disciplinar: um conteúdo assumiu uma posição de visibilidade, mas reforça, pela forma como emergiu, o âmbito degradado de onde veio.

Pleiteamos a presença do obsceno não como uma categoria separada, mas como forma de enunciar atuante e da qual depende a hierarquização do que se vê e também o julgamento sobre ela. Pretendemos ainda que a maior parte do embate sobre a mídia assume um caráter moral: "Entre a memória obsessiva da tradição, que conhece apenas o já dito, e a demasiada desenvoltura do esquecimento, que se entrega unicamente ao nunca dito, o arquivo é o não-dito ou o dizível inscrito em cada dito, pelo fato de ter sido enunciado, o fragmento de memória que se esquece toda vez no ato de dizer *eu*" (AGAMBEN, 2008: 145, grifo do autor).

Bibliografia:

AGAMBEN, Giorgio. *O que resta de Auschwitz: o arquivo e a testemunha (Homo Sacer III)*. São Paulo: Boitempo, 2008.

ATHAYDE, Celso et al. *Cabeça de porco*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2005.

- BAKHTIN, Mikhail (Voloshinov-1929). *Marxismo e filosofia da linguagem*. São Paulo: Hucitec, 1979.
- BAKHTIN, Mikhail. "Os gêneros do discurso". In: *Estética da criação verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 1992.
- BAKHTIN, Mikhail. *Rabelais and his world*. Bloomington: Indiana University Press, 1984.
- COSTA, Cristina. *Censura em cena: teatro e censura no Brasil – Arquivo Miroel Silveira*. São Paulo: Edusp/Fapesp/Imprensa Oficial, 2006.
- FOUCAULT, M. *A ordem do discurso*. São Paulo: Loyola, 1998.
- FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade. Vol. I. A vontade de saber*. Rio de Janeiro: Graal, 2006a.
- FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade. Vol. II. O uso dos prazeres*. Rio de Janeiro: Graal, 2006b.
- FOUCAULT, Michel. *Microfísica do poder*. Rio de Janeiro: Graal, 2001.
- FOUCAULT, Michel. *Vigiar e punir: nascimento da prisão*. Petrópolis: Vozes, 1987.
- FREUD, Sigmund. "Sobre os sonhos" (1901). In: *Obras Completas*. Vol. V. Rio de Janeiro: Imago, 1974.
- FREUD, Sigmund. *O mal-estar na civilização*. Rio de Janeiro: Imago, 1997.
- FREUD, Sigmund. *Psicologia de grupo e análise do ego*. Edição Standard Brasileira. Volume XVIII (1920-1922). Rio de Janeiro: Imago, 1976.
- GOMES, Mayra Rodrigues. "Palavras proibidas: um estudo da censura no teatro brasileiro". *Revista Comunicação, Mídia e Consumo*. São Paulo: ESPM, v. 2, no. 2, n.º. 5, nov. 2005.
- GOMES, Mayra Rodrigues. *Palavras proibidas: um estudo da censura no teatro brasileiro*. São José do Rio Preto: Fapesp/Bluecom, 2005.
- GOMES, Mayra Rodrigues. *Poder no jornalismo – discorrer, disciplinar, controlar*. São Paulo: Hacker/Edusp, 2003.
- GOMES, Mayra & MARTINS, Ferdinando. "Comunicação e interdição: a censura moral sobre o corpo e a palavra". *Revista Rumores*. São Paulo, v.4, n.2, jan.-abr. 2009.
- GUIMARÃES, Dinara Machado. *Vazio iluminado: o olhar dos olhares*. Rio de Janeiro: Garamond, 2004.
- HUNT, Lynn. *A invenção da pornografia. Obscenidade e as origens da modernidade 1500-1800*. São Paulo: Hedra, 1999.
- HUNT, Lynn. *A invenção da pornografia. Obscenidade e as origens da modernidade 1500-1800*. São Paulo: Hedra, 1999.
- PERELMAN, C. H. & TYTECA, L. O. *Traité de l'argumentation: la nouvelle rhétorique*. 4ª ed. Bruxelles: Université de Bruxelles, 1983. Trad. port. *Tratado de argumentação: a nova retórica*. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

PERELMAN, Chaïm. *L'empire rhétorique: rhétorique et argumentation*. Paris: Vrin, 1977. Trad. port. *O império retórico: retórica e argumentação*. Porto: ASA, 1993.

PERELMAN, Chaïm. *Retóricas*. 2ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

PERELMAN, Chaïm. *Ética e direito*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

PERELMAN, Chaïm. *Lógica jurídica: nova retórica*. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

QUINET, Antonio. *Um olhar a mais: ver e ser visto na psicanálise*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.

SALIBA, Elias Thomé. *Raízes do riso: a representação humorística na história brasileira: da Belle Époque aos primeiros tempos do rádio*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

SCHOLLHAMER, Karl Erik. *Além do visível: o olhar da literatura*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2007.

SODRÉ, Muniz e PAIVA, Raquel. *O império do grotesco*. Rio de Janeiro: Mauad, 2002.

SONTAG, Susan. *Diante da dor dos outros*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

LISTA DE PEÇAS ANALISADAS

PEIXOTO, Luiz; ORLANDO, Paulo; LANTHOS, M. *Quebra-cabeça*. 1950, DDP3058.

SUL, João do; GUZZARDI, Nicolau. *Cinco coroas*. 1951, DDP3174.

LADEIRA, César; FRONZI, Renata. *Ó de penacho*. 1951, DDP3185.

SUL, João do; MANHÃES, Pedro. *Domino*. 1952, DDP3441.

SILVA, Gastão Pereira da. *Cidadão Zero*. 1954, DDP3877.

NELLO, Nino. *A caixeirinha da rua direita*. 1936/1957, DDP1928.

MAIA, Jorge; NUNES, Max; GUIMARÃES, Meira. *Nonô vai na raça*. 1957, DDP4417.

FREIRE, Roberto. *Gente como a gente*. 1959/1961, DDP4728.

BOAL, Augusto Pinto. *Revolução na América do Sul*. 1960, DDP4891.

BOAL, Augusto; GUARNIERI, Gianfrancesco. *A criação do mundo segundo Ary Toledo*. 1966, DDP5797.

Notas:

(1) Analisamos as figuras de linguagem censuradas nas peças teatrais do Arquivo Miroel Silveira em projeto no nível de doutorado.

(2) As peças teatrais mencionadas fazem parte do chamado Arquivo Miroel Silveira (ECA-USP), sobre o qual realizei pesquisa em nível de doutorado com a tese *Coincidências da censura – figuras de linguagem e subentendidos nas obras teatrais do Arquivo Miroel Silveira* (São Paulo: ECA-USP, 2011).

(3) "Vemos, mais uma vez, o desmembramento anatomizante com os termos culinários e médicos que o acompanham: boca, olho, cabeça, pescoço, costas, peito, braços são listados. Este é um desmembramento carnalizado do protagonista da peça cômica".

(4) "(...) carnaval é meramente uma forma artística a serviço de propósitos estéticos, especialmente para sujeito e composição".

(5) "O Carnaval com suas imagens, indecências e pragas sustenta o caráter imortal e indestrutível das pessoas. No mundo carnavalesco, a consciência da imortalidade se combina com a percepção de que a autoridade estabelecida e a verdade são relativas".

Mini Currículo :

Doutora pelo Programa de Pós-Graduação em Ciências da Comunicação da Escola de Comunicações e Artes da USP.