

**CENSURA NO TEATRO BRASILEIRO E O ARQUIVO  
– PERDOA-ME POR ME TRAIRES DE NELSON  
RODRIGUES: UMA ANÁLISE A PARTIR DE  
JACQUES DERRIDA  
CENSORSHIP IN BRAZILIAN THEATRE AND THE  
ARCHIVE – FORGIVE ME FOR YOUR BETRAYAL BY  
NELSON RODRIGUES: A DERRIDARIAN  
ANALYSIS**

Erickaline Bezerra de Lima\*  
erickalinelima@gmail.com

Naira Neide Ciotti\*\*  
nairaciotti@gmail.com

Problematizando a noção de *arquivo* a partir de Jacques Derrida, revisitaremos o trajeto histórico da censura no teatro brasileiro e do processo censório da peça teatral *Perdoa-me por me traíres* do dramaturgo brasileiro Nelson Falcão Rodrigues – processo disponibilizado pelo Arquivo Miroel Silveira (AMS / USP). Exploraremos nessa relação os paradoxos e os conceitos que atravessam o arquivo para compreender as ações censórias que trouxeram para si obras teatrais e, ainda, intencionaram agir diretamente sobre elas, solicitando cortes e mudanças diversas – algo que nos permite considerar a ideia de *dupla autoria* presente no embate artista *versus* censura. Com isso, o efeito de abrir o arquivo por meio de conceitos derridianianos é se confrontar com verdades antes não pensadas em torno da censura enquanto arquivo, ampliando a dimensão histórica envolvida e igualmente da nossa capacidade de analisa-lo.

**Palavras-chave:** censura, arquivo, Nelson Rodrigues, Teatro brasileiro, Jacques Derrida, Arquivo Miroel Silveira

Questioning the *file* notion from Jacques Derrida, we revisit the history of censorship in Brazilian theater and the censorial process concerning the play *Forgive*

*me for You betraying me* by the Brazilian playwright Nelson Falcão Rodrigues, with material provided by Miroel Silveira Archive (AMS / USP). The article aims to explore the paradoxes and concepts that characterize the file in order to understand the censorship actions against theatre plays and the attempts to intervene directly, prompting cuts and several changes – that allows us to consider the idea of dual authorship in the clash artist *versus* censorship. Thus, the effect of opening the file applying a Derridian view means to be confronted with facts previously not taken into account about censorship as a file, expanding the historical dimension involved and also our ability of its analysis.

**Keywords:** censorship, archive, Nelson Rodrigues, Brazilian theater, Jacques Derrida, Archive Miroel Silveira.



O trajeto histórico da censura no Brasil é extenso, pois percorre desde o período colonial chegando até os nossos dias, com intensidades de atuação diferentes. Os fatos históricos que serão reconstituídos adiante guiarão a reflexão acerca do objeto desta pesquisa, o arquivo. Portanto, o caminho revisitado vai do período colonial até a ditadura militar, problematizando o lugar da censura no teatro brasileiro e de que maneiras se constitui o arquivo. Em seguida problematizaremos a trajetória de formação do arquivo de censura da peça teatral *Perdoa-me por me traíres* do dramaturgo brasileiro Nelson Falcão Rodrigues (1912-1980), tendo como base as ideias de Jacques Derrida sobre o tema.

O conceito de arquivo proposto por Derrida (2001) é relacionado nesta discussão: por um lado, a censura que põe em reserva os originais das obras teatrais e mostra ao público somente o que lhe convém; por outro, aquilo que o artista reúne de suas criações, o que pode estar contido na obra ou fora dela – a autocensura, por exemplo. Derrida explica que o mal de arquivo é “um sintoma, um sofrimento, uma paixão: o arquivo do mal; mas também aquilo que arruína, desvia ou destrói o

próprio princípio do arquivo” (2001, p. 9). Seria a censura um mal de arquivo? Assim,

empreender a leitura crítica do arquivo e propor a sua desconstrução, que já se realiza efetivamente no campo da história contemporânea pela abertura dos múltiplos arquivos sobre o mal, implica não apenas uma interpretação do passado da tradição ocidental, mas principalmente a sua possível abertura para o futuro. (Birman, 2008, p. 109)

É nesta condição que se desenlaçam as tramas históricas e suas implicações sociais, no caso, ao trazer a discussão um processo censório: temos em mãos uma prova das ações que acometeram o artista investigado, podendo então, a partir da materialidade do passado problematizar o lugar que a arte ocupava numa respectiva época. Acerca do arquivo em Derrida completa Naira Ciotti (2005, p.105):

As fronteiras entre o que é digno do nome arquivo e o que não é, parecem seriamente abaladas, para o filósofo [Derrida]. Trata-se da assinatura que os sujeitos em questão deixam sobre os próprios arquivos. *A democratização efetiva se mede pela participação e acesso aos arquivos* e, o contrário também acontece, o antidemocrático se mede por aquilo que se chama de interdição ao arquivo, o recalque do arquivo. (Grifo nosso)

A censura tem início, segundo Maria Castilho Costa (2008), a partir do momento que os colonizadores têm contato com as manifestações dos nativos; ao mesmo tempo, instituem-se parâmetros para conversão desses povos através de um modelo de teatro predominantemente religioso e inicia-se um tipo de repressão que tenta impor modelos e práticas consideradas aceitáveis. Nas palavras de Laura Souza (1986, p.279) a vontade dos europeus recém-chegados ao solo brasileiro era “a que se mantivesse coeso capaz de perpetuar uma determinada forma de pensamento – o racional, de raízes greco-romanas – em detrimento de outro, muito mais ambíguo e equívoco – o sistema folclórico”.

Mais tarde, com a independência do Brasil, a censura sai do poderio da Igreja, chegando às mãos da Intendência Geral de Polícia por decisão de D. Pedro I. Assim, a censura era orientada a agir de imediato

interrompendo o fluxo do espetáculo caso fosse necessário, pois “com o camarote reservado nos espetáculos teatrais, os censores da polícia tinham poderes para prender em meio à encenação qualquer ator que abusasse de gestos e palavras” (Costa, 2008, p.16). Neste momento, além de continuar com os princípios morais que regiam a censura até então, agrega-se a esse controle mais nitidamente os interesses de ordem política – buscando defender “o respeito aos poderes políticos da nação e às autoridades constituídas e, também, a castidade da língua” (Souza, 1986, p.19).

Esses dois momentos iniciais retratam uma censura ‘desabrigada’ que para seu exercício impõe-se parasitariamente sob a autoridade de outro – no caso, a igreja e, posteriormente, a polícia. Podemos refletir sobre isso a partir de Jacques Derrida (2001) que vai trazer à luz o termo *Arkhé* (arquivo) que designa, ao mesmo tempo, *começo* e *comando*, ou seja:

Este nome coordena aparentemente dois princípios em um: o princípio da natureza ou da história, *ali onde* as coisas *começam* – princípio físico, histórico ou ontológico -, mas também o princípio da lei *ali onde* os homens e os deuses *comandam*, *ali onde* se exerce a autoridade, a ordem social, *nesse lugar* a partir do qual a *ordem* é dada – princípio nomológico. )Derrida, 2001, p.11 – grifo do autor).

A forma como esse poder de controle se estabelece (quem o comanda), com seus interesses e variâncias, define (ali) *onde* a ordem está sendo dada. No caso, transpondo esse pensamento à prática da censura, a igreja impõe um teatro com fins religiosos moldando o diferente e intencionando torná-lo comum à sua cultura, e do outro lado, a polícia retira o gesto não aceito e deixa o vazio em cena num ato de completa violência. É aqui *onde as coisas começam*: os princípios morais e políticos que serão a base do exercício da censura, mas obviamente além destes, outros princípios se agregariam ao seu regimento. Então, Derrida nos esclarece que a concepção de arquivo está associada ao poder, é preciso que alguém tenha a ação de comando através de um exercício da lei para iniciar a constituição de um arquivo em sua dimensão monológica.

As duas áreas institucionais, igreja e polícia, desempenhariam a função de quem Derrida chama de *arcontes*, responsáveis por exercer a lei

e a quem “cabiam-lhes também o direito e a competência hermenêuticos. Tinham o poder de *interpretar* os arquivos” (Derrida, 2001, p.13). Nesse sentido, ao pensar nas épocas em questão, não seriam as obras teatrais dispostas a um julgamento, uma espécie de arquivo a ser interpretado por eles?

Mesmo nas ações censórias dessa época se ausentarem de documentos (pareceres, assinaturas, etc.) que justificassem a prática deliberada, não se exime a possibilidade da existência de um arquivo. Pois, “os documentos, *que não são sempre escritos discursivos*, não são guardados e classificados no arquivo senão em virtude de uma topologia privilegiada” (Derrida, 2001, p. 13; grifo nosso), podemos compreender a topologia como os espaços dedicados a representação teatral, o lugar onde eram ‘guardadas’ as montagens cênicas – a presença. Esse fator abre margem para se pensar nas produções teatrais enquanto arquivo vivo ou arquivo presente no corpo dos atores, já que os censores eram responsáveis por *comandar e interpretar* as obras cênicas, e assim fazer com que sua ação repressora se cumprisse em meio a cena. Mesmo que utilizasse a própria arte para isso:

Esse projeto, cuja missão era organizar a administração do Estado em trânsito, tem no campo da produção cultural, uma importância singular na condução do projeto de civilização, em função do seu poder simbólico que atua como um poder subordinado, isto é, como uma forma transformada, quase (...) irreconhecível, transfigurada e legitimada, das outras formas de poder (...). (Medeiros, 2010, p. 41)

Esse excerto demonstra que a obra de arte, enquanto arquivo, não pertencia somente ao artista que a tinha como parte de sua formação – seu repertório artístico – no entanto, por obrigatoriedade ‘dividia’ autoria com a censura, que tinha quase a mesma autonomia do artista para alterá-la. É possível agora entendermos como se manifesta a ideia da *dupla autoria* do arquivo censório, que mais tarde terá sua materialidade definida sobre os manuscritos originais das obras teatrais, ou seja, da dramaturgia. A censura não somente agia sobre as peças teatrais, como também, induzia o fazer artístico de outros artistas que chegava a moldar

previamente suas obras a partir de determinados critérios, ocorrendo uma repressão ‘epidêmica’.

Isso encaminha a outra ideia que Derrida chama de poder de *consignação*, que seria o ato de reunir os signos, ou mais precisamente, “a consignação tende a coordenar um único *corpus* em um sistema ou uma sincronia na qual todos os elementos articulam a unidade de uma configuração ideal” (Derrida, 2001, p. 14). O que a censura intencionou em sua existência era, dentre outras coisas, enquadrar as produções teatrais a um modelo preexistente ao retirar a liberdade do artista de exprimir em suas obras a sua visão sobre o mundo e sobre a vida, um tipo de consignação que se concretizava para promoção dos ideais da política vigente.

Em 1843, no Rio de Janeiro surge o primeiro órgão oficial de censura teatral pertencente ao Conservatório Dramático Brasileiro. Eis então, o abrigo próprio da censura que passa a ter maior domínio para analisar as produções teatrais com certa antecedência, focando no texto dramático e fiscalizando a cena. As ações eram guiadas exclusivamente por intelectuais da época, “clérigos, professores magistrados e escritores que rodeavam o monarca, interessados nas benesses do Estado, dispostos a legitimar essas práticas em nome da moral e dos bons costumes” (Costa, 2008, p. 16). Entre os nomes da comissão de censores, estavam os dos escritores brasileiros Machado de Assis e José de Alencar, o que se permite considerar a presença, mesmo que escassa, daqueles que tentavam agir como curadores - em prol da qualidade artística teatral.

Apresenta-se, portanto, a necessidade das ações censórias serem amparadas perante um grupo específico, a institucionalização garante a eles uma organização do poderio de repressão, como também uma possibilidade de reservar as obras ou “amontoa-las” nas salas. Mas, segundo Foucault (2009, p. 177):

o poder de regulamentação obriga à homogeneidade; mas individualiza, permitindo medir os desvios, determinar os níveis, fixar as especialidades e tornar úteis as diferenças, ajustando-as umas às outras. Compreende-se que o poder da norma funcione facilmente dentro de um sistema de igualdade formal, pois dentro de uma homogeneidade, que é a regra, ele introduz, como um imperativo útil e resultado de uma medida, toda a gradação das

diferenças individuais.

Esse aspecto de individualidade será nítido mais a frente, quando em contato com o documento de censura se perceberá que em uma comissão é possível haver impasses e opiniões divergentes entre censores, contudo a ciência sobre a opinião do outro pode gerar alterações sobre a primeira opinião dada, provocando uma homogeneidade ao retirar a medida do possível as discrepâncias. Porém, a existência de um núcleo formaliza concretamente a ideia de arquivo, “ele tem força de lei, de uma lei que é da casa (*oikos*), da casa como lugar, domicílio, família ou instituição” (Derrida, 2001, pp. 17-18), além disso, estes começarão a exigir que as obras teatrais venham até eles para fins de análise. E isso diz respeito a uma acuidade maior sobre os textos dramaturgicos, pois qualquer intervenção sobre o texto, conseqüentemente, incidiria na cena – tendo em vista o modelo de Teatro que era praticado nesse período, que tinha a dramaturgia como um dos principais motivadores cênicos (Magaldi, 2001).

Com isso, começa-se a ter registros históricos da ação da censura sobre a dramaturgia brasileira, peças como *O noviço* de Martins Penna, *A inquisição em Roma* de Luíz Antônio Burgain, *O poeta e a Inquisição* de Gonçalves Magalhães, e *A mulher inocente e satanás* de autor desconhecido (Souza, 1986, p. 51). São algumas acometidas pela censura monárquica, “uma fiscalização realizada por designação do rei e em seu nome. Era ele pessoalmente que assinava as autorizações para a apresentação pública ou suas proibições” (Costa, 2008, p. 17).

Há uma materialidade que permeia as ações da censura permitindo o início de uma prática arquivar, nas palavras de Derrida assume-se que “não há arquivo sem um lugar de consignaço, sem uma técnica de repetição e sem uma certa exterioridade. Não há arquivo sem exterior” (2001, p. 22). Aspectos estes encontrados na censura por reverberar na arte teatral. A questão da repetição remete a condição a que se sujeitavam as obras dramáticas de sempre ter de se apresentar dentro dos moldes especificados pela censura, algo que na maioria das vezes deturpava a verdadeira intenção estética do artista para com sua obra, ou ainda, a

*posteriori* interferia na progressão criativa do artista que repensava suas criações dentro dos limites permitidos - a autocensura. A exterioridade seria tanto aquilo que se mostra, como também, o que está guardado da obra.

Seguem, então, os períodos históricos que compreendem a República e o Estado Novo, apresentando uma maior atividade da censura, que se torna mais rotineira e burocrática. Os lugares de atuação recebem nomes distintos, mas as premissas que regem seus estatutos continuariam os mesmos. Porém, até a metade do século XX, ocorre uma maior abertura da censura devido à acumulação de funções do órgão responsável, que recebe o nome de Departamento de Imprensa e Propaganda – DIP, o qual desempenhava além da prática censória 53 outras funções (Costa, 2008).

Enquanto isso, neste mesmo período no Teatro brasileiro, nota-se o surgimento de companhias teatrais, como: Os comediantes, o Teatro do Estudante e o Teatro Brasileiro de Comédia. Além desses, “outros nomes estrangeiros, de melhor ou pior formação, somaram-se a esses esforços da década de quarenta, que deslocava para o encenador o eixo central do espetáculo” (Magaldi, 2001, p. 208). Tais mudanças no cenário teatral brasileiro não seriam possíveis, caso a censura mantivesse a regularidade de sua força no decorrer dos anos. Foi devido às oscilações de sua potência repressora, e a sobrecarga de funções desempenhadas pelo órgão, que surgiram espaços satisfatórios para o crescimento artístico, e mais uma prova disso seria o advento da modernidade cênica brasileira em 1942, com a obra *Vestido de Noiva* de Nelson Rodrigues (1912-1980) – tendo a participação do grupo *Os comediantes* e do encenador polonês Zbigniew Ziembinski.

Entretanto, não tardou muito para que o nível da repressão gradativamente aumentasse seu grau. Essa medida pode ser constatada se observar a trajetória artística do dramaturgo Nelson Rodrigues. Apesar do grande apogeu vivenciado por ele em *Vestido de Noiva* (1942) – sua segunda peça – as obras seguintes do autor foram alvos de constantes repressões. A preferência do dramaturgo em retratar problemáticas humanas, em seu lado mais obscuro, bateu de frente com os regimentos da censura. Assim ele diz:



O número de ex-admiradores aumentava. E, pouco a pouco, ia fundando a minha solidão. Fora proibida a representação de Álbum de família. Em seguida, houve a interdição de *Anjo negro*. De peça para peça, me tornava, e cada vez mais, um caso de polícia. Escândalo nos jornais. (Rodrigues, 1994, p. 64)

Para dialogar com esse relato de Nelson, nos diz Derrida que “todo arquivo é ao mesmo tempo *instituidor e conservador*. Revolucionário e tradicional” (2001, p. 17). Isso se aproxima do que Nelson propôs com sua obra dramaturgica, em seu sentido revolucionário – ou como ele mesmo chamaria de Reacionário – por enfrentar a censura mostrando suas obras tal como criou, sem realizar nenhuma modificação de ordem moral ou ética sobre elas nem antes nem depois de submetê-las a um parecer.

Suas peças, segundo o próprio dramaturgo, apesar das fortes temáticas eram fruto de sua personalidade tradicional/conservadora. Em entrevista concedida ao programa do jornalista Otto Lara Resende em 1977, Nelson revela serem suas obras uma espécie de “reação contra tudo que não presta”, isso em primeira instância explicaria como ele contraiu a preferência por temáticas que revolucionariam o meio teatral brasileiro, retratando incestos, assassinios, suicídios, distúrbios psicológicos, dentre outros (Magaldi: 2004), resultando assim, em um arquivo tradicional e revolucionário.

Em 1946 é criado o Serviço de Censura de Diversões Públicas do Departamento Federal de Segurança, embora com sede no Rio de Janeiro cada Estado possuía uma filial responsável por analisar os textos teatrais, bem como classifica-los por idade, realizar cortes, vetar ou liberá-los, o que a tornou mais burocrática do que violenta (Costa: 2008). Agora o artista que desejasse apresentar sua peça em outros Estados brasileiros, ou até mesmo no seu de origem, deveria abrir um processo no órgão da censura correspondente à cidade onde ocorreria a representação.

Outra medida repressora que se tornou ainda mais comum nessa época eram as apresentações dos espetáculos ou leitura dramática apenas

para os censores. Ali mesmo era analisado o conteúdo da peça, o que deixava os atores apreensivos com a possibilidade de ter que mudar as marcações e/ou falas tão próximo à estreia, ou em última instância a representação ser cancelada. Assim como relata, o ator e dramaturgo Gianfrancesco Guarnieri que vivenciou essa situação (*apud* Costa, 2006, p. 20):

A censura funcionava mais ou menos assim: “eles” liam o texto faziam cortes e depois tínhamos de encenar a peça, com o teatro vazio, só para os censores. Não permitiam a presença de mais ninguém. Isso, dois ou três dias antes da estreia, ou, no máximo, um mês antes desta. Às vezes, vinham apenas três censores. Era terrível, constrangedor: uma peça de mais de dez atores representando ali para uma ou três pessoas.

Mas nessa hora também ocorria espécies de negociações entre o diretor da encenação e os censores, com o intuito de modificar pareceres ou liberar cenas. Há relatos de que as conversas ou, somente o fato deles verem o texto representado, às vezes obtinham um resultado positivo. Como nos relata José Celso Martinez Côrrea:

Eles foram ver o ensaio de *Roda viva* e estava lá o Chico Buarque, aquele menino lindo de olhos verdes, no auge do sucesso. Eles ficaram o tempo todo olhando para o Chico. Liberaram a peça. (*apud* Laet, 2007, p. 39)

Logo a ditadura militar eclode no Brasil e esta força política torna-se desafiadora para qualquer artista, pois a repressão sai do seu status de agente burocrático e assume descaradamente a violência, agindo impunemente por longos anos. Como Maria Castilho Costa completa:

Acirrava-se a prática censória, agilizava-se o aparelho repressivo do Estado a serviço da ditadura em nome dos mesmos princípios vagos: a moral e os bons costumes; ofensa ao decoro público; respeito aos povos; defesa da religião; manutenção da ordem e respeito ao governo. Inovava-se na menção às instituições republicanas – falava-se das forças armadas e dos interesses nacionais; Os censores iam perdendo a aura de intelectuais e assumiam seu caráter de funcionários públicos apaziguados. (2008, pp. 19-20)

É esta censura com quem conviveria o dramaturgo Nelson Rodrigues em boa parte de sua vida artística, e é nesse contexto da censura de onde retiro o arquivo censório reconstituído mais à frente.

Há muitos documentos dessa época que resistiram ao tempo, arquivos que por sorte não foram levados à destruição como tantos outros. A destruição do arquivo para Derrida seria algo próprio da sua natureza, há uma pulsão que leva o *arconte* a desfazer-se daquilo que guardou, *a pulsão de morte* – termo cunhado de Freud – ou em outras instâncias tende-se a “disfarça-lo, maquiá-lo, pintá-lo, [...] representá-lo no ídolo de sua verdade em pintura” (Derrida, 2001, p. 23).

Já os arquivos que a censura reuniu durante esses longos anos retratados - em meio a tantas assinaturas, pareceres e declarações – diz respeito, sobretudo, ao artista e sua obra, ou seja, os arquivos censórios continham obras teatrais reunidas que foram omitidas do público da época, parcialmente devido aos cortes, ou integralmente, “não há como não admitir que o arquivo (destruído, presente, excessivo, ou apagado) é a condição da história” (Roudinesco, 2006, p. 9). São arquivos que poderiam pertencer somente ao domínio do Teatro brasileiro, porém tiveram de ser repartidos com um órgão de controle, que tampouco se preocupava com a qualidade artística ou sua indicação de público, mas sim, “o que” e “como” a obra estava comunicando.

O mal de arquivo, portanto, na reflexão de Derrida, se encontraria nesse limiar de destruição. Assim como ele explica:

Não haveria certamente desejo de arquivo sem a finitude radical, sem a possibilidade de um esquecimento que não se limita ao recalçamento. Sobretudo, e eis aí o mais grave, além ou aquém deste simples limite que chamam finitude, não haveria mal de arquivo sem a ameaça desta pulsão de morte, de agressão ou de destruição. Ora, esta ameaça é *in-finita*: ela varre a lógica da finitude e os simples limites factuais, a estética transcendental, ou seja, as condições espaço-temporais da conservação. (2001, p. 32)

Seguindo essa lógica houve de fato a destruição de muitos desses arquivos censórios, e com isso, registros inteiros de obras teatrais se

perderam para dar lugar a novos processos. Hoje, resta apenas uma parcela de tudo que foi censurado dos períodos mencionados, entre eles, alguns arquivos referentes à censura paulistana resgatados pelo professor e diretor de Teatro Miroel Silveira, que os preservou em uma sala na Universidade de São Paulo, onde lecionava. Ao falecer em 1988, toda a documentação – cerca de 6.147 processos – que corresponde aos anos de 1925 a 1970, passam a fazer parte do acervo da biblioteca da unidade, recebendo o nome de Arquivo Miroel Silveira, em sua homenagem.

Este breve trajeto histórico demonstra que o arquivo da censura foi se constituindo a partir de outro arquivo, o da obra de arte - que deveria pertencer unicamente ao artista. Então, ao entender em que contextos e de que maneiras esses documentos se fizeram, possibilita analisar mais amplamente seu conteúdo, percebendo o que as intervenções geraram sobre as obras.

### **Abrindo o arquivo com Derrida: processo censório de *Perdoa-me por me traíres* de Nelson Rodrigues**

Ainda como complemento dessa discussão nós, autoras do presente artigo, também exercemos por ordem a função de *arcontes*, pois frente aos documentos censórios temos dados a *interpretar*, quer seja em sua condição *constatativa*, *performativa* e / ou *enunciativa* (Birman, 2008), elementos estes em que Derrida sugere uma ampliação da dimensão histórica envolvida e igualmente da nossa capacidade de problematiza-los. Portanto, neste tópico, pretendemos aproximar as ideias de Derrida acerca do conceito de arquivo ao processo censório da peça *Perdoa-me por me traíres*, do dramaturgo brasileiro Nelson Falcão Rodrigues. Dessa forma, “a ousadia teórica de Derrida se formula justamente na colocação em questão que realizou do suporte, que não apenas registra os nossos enunciados, mas também os ordena hierarquicamente nas suas várias séries discursivas, isto é, o arquivo” (Birman, 2008, p. 108). Tendo conhecimento dos elementos que culminam na formação de uma prática arquivar, destacados anteriormente, veremos como eles se manifestam quando confrontados às minúcias dos acontecimentos que marcaram a

censura da referida peça.

É importante ressaltar que nesta discussão a ideia de arquivo proposta por Derrida pode ser relacionada não somente com a prática da censura, mas também, com o ato do artista reservar vestígios que fazem parte de sua obra, uma atitude que no contexto em questão pode ser um indicador de *autocensura*. Entendendo como materialidade de uma ideia que atravessa os tempos, “o arquivo tem lugar em lugar da falta originária e estrutural da chamada memória” (Derrida, 2001, p. 22). Os processos censórios contêm a obra do artista, isso já denota o *mal* deste arquivo em específico, presente no ato de guardar – ‘por em reserva’ – um manuscrito longe do *poder* do artista e situá-lo sob outra jurisdição, que não deveria dizer respeito ao mundo artístico, porém a censura ao caminhar junto com o culminar da arte brasileira passa também a nos dizer muito sobre ela.

Nessa conjuntura, em 1957 Nelson Rodrigues escreve a sua nona peça teatral nomeada *Perdoa-me por me traíres*. O autor reconhecido por dar à luz a modernidade teatral brasileira a partir de *Vestido de Noiva*, conhece o outro lado do público: o dos que vão e detestam suas obras. A razão disso deve-se a preferência artística do autor em retratar o lado mais obscuro e pecaminoso do ser humano, marca que se tornou frequente nas obras seguintes. *Perdoa-me por me traíres* não foi menos aterrorizante para o público do que as anteriores, e esse fato pode ser constatado através do parecer censório sobre a representação da peça em São Paulo.

No enredo, Nelson Rodrigues apresenta Glorinha uma adolescente órfã que por influência de sua colega Nair, e mesmo vivendo sob o autoritarismo do tio chamado Raul, acaba adentrando-se na prostituição com auxílio de uma cafetina, chamada Madame Luba. Ao ficar sabendo, o tio enfurecido demonstra toda sua obsessão pela adolescente e revela a sua origem. Cenas do passado são reconstituídas como se estivessem acontecendo naquele momento, expondo que sua mãe Judite não havia se suicidado como se acreditava, mas sim induzida por ele a tomar veneno.

Além de todas estas questões expostas na obra, é evidenciado ainda no primeiro ato, a morte de Nair ao fazer um aborto em um consultório clandestino, antes de morrer pede encarecidamente um beijo a Glorinha,

um detalhe que vai ser reposto por Nelson em outro contexto na obra *Beijo no asfalto* (1960). “O texto promove, de fato, um desmascaramento, recusando todos os postulados convencionais da ética, o que incomoda os bem-pensantes” (Magaldi, 2004, p. 107) considerando a reação de um público numa época em que tais assuntos não eram desnudados nos palcos dessa forma.

O texto foi para cena pela primeira vez, no Teatro Municipal do Rio de Janeiro em 19 de junho de 1957, Nelson Rodrigues se mostra à disposição da obra como ator, representando o personagem Tio Raul a pedido de Gláucio Gill, que também estava como ator de sua peça. Mas, obviamente, o contato do público com essa obra não foi dos mais receptivos de sua carreira, pelo contrário, as pessoas se revoltaram com o texto. Assim como ele relata:

Embora sendo o pior ator do mundo, representei, imaginem, eu representei. Era a maneira de unir minha sorte à de uma peça que me parecia polêmica. Muito bem. Os dois primeiros atos foram aplaudidos. Nos bastidores, imaginei: - ‘Sucesso’. Mas ao baixar o pano, no terceiro ato, o teatro veio abaixo. Explodiu uma vaia jamais concebida. Senhoras grã-finérrimas subiam nas cadeiras e assoviavam como apaches. Meu texto não tinha um mísero palavrão. Quem dizia os palavrões era a plateia. No camarote, o então vereador Wilson Leite Passos puxou um revólver. E como um Tom Mix, queria, de certo, fuzilar o meu texto. Em suma: - eu, simples autor dramático, fui tratado como no filme de bague-bague se trata ladrão de cavalos. A plateia só faltou me enforcar num galho de árvore. (Rodrigues *apud* Magaldi, 2004, p.106).

Percebe-se a partir deste relato o contexto conservador da sociedade, onde se situava o autor, por isso, a qualidade estética de suas peças era julgada – pelo público e alguns críticos – quase que exclusivamente por sua temática, desconsiderando-se outros aspectos de ordem técnica, tanto do texto quanto da cena e suas articulações entre si. Retomando o conceito de arquivo, Birman (2008) distingue três tipos de registros presentes em Derrida na exploração do arquivo, que são: o cognitivo (princípio ontológico), o ético e o político (princípio nomológico). O

primeiro trata-se do sentido interpretativo dos materiais a serem disposto em arquivo, que garantem o estabelecimento da *lei* – no caso da censura. Os acontecimentos vão se estruturando nos documentos à medida que são de interesse ético e político, e como nem tudo faz parte dessas ordens, acabam se formando lacunas. Com isso, “a ousadia teórica de Derrida estaria em afirmar que o arquivo seria necessariamente lacunar e sintomático, isto é, descontínuo e perpassado pelo esquecimento em decorrência de sua própria virtualidade” (Birman, 2008, p. 110).

A ocorrência que marcou a estreia do espetáculo no Rio de Janeiro, é dentre tantos, um aspecto eminentemente lacunar nos arquivos censórios, mas o conhecimento de sua existência através de outras fontes nos permite considerar a sua estreita ligação com a censura – informação que pode gerar um novo arquivo. “É preciso que o poder arcôntico, que concentra também as funções de unificação, identificação, classificação caminhe junto com o que chamaremos o poder de *consignação* [...] O fato de consignar *reunindo os signos*” (Derrida, 2001, pp. 13-14). Em nossas mãos encontra-se não somente um arquivo, mas a prática arquivada, principalmente através da *consignação e interpretação* dos dados obtidos para a presente pesquisa. Pois, “sob esse aspecto, a ausência de vestígios ou a ausência de arquivo é tanto um vestígio do poder do arquivo quanto o excesso de arquivo” (Roudinesco, 2006, p. 10).

Por conseguinte, o princípio ontológico e nomológico que Derrida infere, parte do arquivo, mas retorna a sua origem para exercer o poder, através do arconte. Talvez, isso se reflita no modo como a censura agia, chegando assim, a influenciar na visão das pessoas (espectadores ou críticos) perante a obra apreciada, ao destacar o assunto/tema em detrimento de outros elementos e práticas que compõe o fazer teatral. No entanto para Nelson, o fato de suas peças chegarem até o público já era uma grande conquista, independentemente do modo como eram recepcionadas, tendo em vista que a censura se encontrava ativa e implacável. Na verdade,

Mal o texto era submetido e a censura anunciava os cortes ou a interdição, Nelson mobilizava os amigos e desencadeava uma campanha pelos jornais

que deixava todo mundo mal. Principalmente porque Nelson responsabilizava e chamava de ‘analfabeto’ não o funcionário que se encarregara dos cortes, mas alguém dos altos escalões. O ministro da Justiça, incomodado com a campanha, convocava o chefe do departamento e lhe passava um carão; este, por sua vez, transferia a responsabilidade para o funcionário menor. A peça acabava sendo liberada e o funcionário ficava com cara de ovo perante os seus pares. Por isso nenhum censor, nos anos 50, queria assumir sozinho a responsabilidade de examinar uma peça de Nelson Rodrigues. (Castro, 1992, p. 269)

Após o término da temporada de representação de *Perdoa-me por me traíres* no Rio, Nelson decide apresenta-la em São Paulo ainda no mesmo ano. Para isso, era necessário submetê-la novamente ao parecer da censura, agora no Departamento de Diversões Públicas do Estado de São Paulo. Uma nova luta iniciava-se juntamente com os atores da companhia, encabeçada pelo ator Jaime Costa (1897-1967). Esta peça especificamente, é uma das mais polêmicas enquanto arquivo da censura paulistana, diversos pareceres foram dados; o governador Jânio Quadros entrevistou; e mobilizações sociais foram realizadas contra a representação da peça, pela Associação das Senhoras Católicas. Na imagem a seguir (Figura 1) consta a abertura do processo de censura, onde observa-se a data do requerimento, a data prevista para estreia do espetáculo na cidade, e a necessária informação de que a peça já havia sido encenada em outro Estado – talvez esta seja a única informação inerente ao arquivo anterior que foi levado para o novo. Isto é, destitui-se todos os fatores que compõem o princípio ontológico – ligado ao começo histórico do processo – para renovar as intenções e ações sem depender das decisões anteriores.

Modificam-se os *arcontes*, modificam-se também os critérios interpretativos que guiam a constituição do arquivo. A discrepância maior entre a censura do Rio de Janeiro e a de São Paulo, enquanto arquivos dessa peça, está no êxito dela de conseguir ser representada em primeira instância na capital carioca. Com isso, veremos agora quem foram os *arcontes* da censura paulistana e que ações foram realizadas sobre arquivo, capazes de determinar o futuro da obra naquele contexto



repressor.

A peça foi submetida a avaliação a três censores: o Delegado Nelson da Veiga, o Professor Hilário Carvalho e o Dr. Francisco Salles. Estes foram designados a partir do dia 21 de agosto de 1957, pelo Secretário da Segurança Pública Carlos Bittencourt. Os primeiros a se pronunciarem foram o Delegado Veiga e o Professor Carvalho, utilizando-se de um único parecer, inferiram que “a peça nada oferece de artístico. [...] As situações são de pervertida visão do que se pretende ser quadros da vida carioca” e conclui sua avaliação, dizendo, “Impugne-se a representação da peça *Perdoa-me por me traíres*, segundo os originais apresentados, sem que isso represente qualquer diminuição de capacidade histriônica dos componentes da Cia. Jaime Costa”.

Por fim, o parecer de Dr. Salles apresentou duas folhas inteiras de comentários fundamentando-os com leis e opiniões, além disso, enumera três critérios escolhidos para guiar sua análise, que foram: a categoria do autor e a qualidade da peça; e o exame da possibilidade de utilização de outros meios, que não a interdição total do espetáculo, a fim de delimitar sua audiência. Sobre o primeiro aspecto, ele elogia o autor reconhecendo sua importância para o cenário teatral destacando a peça *Vestido de Noiva*, e comparando à *Perdoa-me por me traíres*. Desse confronto, chega à conclusão que “a sua nova peça é inferior como qualidade literária [...] mas não lhe falta, como teatro, intensidade dramática, desenho de tipos, problemática humana, força de situações”.

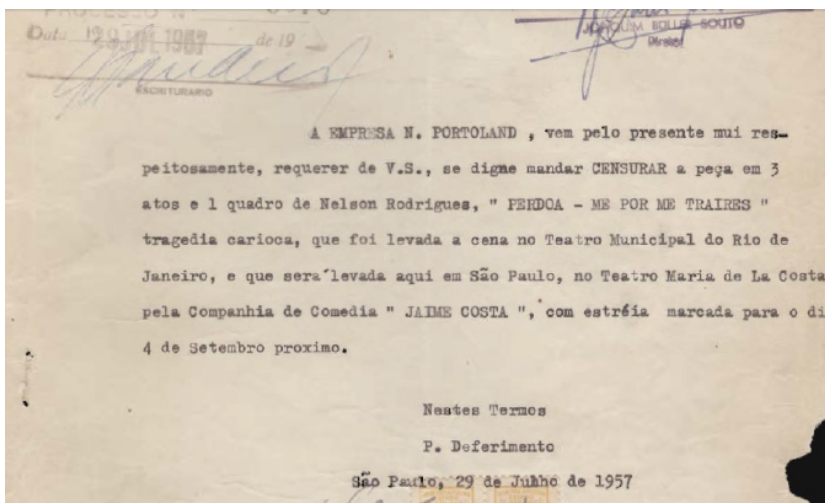


Figura 1: Abertura do processo

A forma como este censor constrói seus argumentos, diferencia-se dos anteriores, gerando, entre eles, certa divergência de opiniões. Mais à frente, Dr. Salles diz que “a peça se impôs como intriga, e como desenho de situações e chega mesmo a ter indiscutível qualidade cênica no 2ª ato, quando a circunstância presente se serve da reconstituição paralela de circunstâncias do passado para se radicar e se esclarecer”. O censor se refere à mudança temporal que ocorre em cena, que elucida situações do passado envolvendo os pais de Glorinha, revelações que são primordiais para justificar o desfecho trágico do terceiro ato, que ocorre no presente.

Além disso, Dr. Salles traz um fato pertinente sobre sua condição de censor perante a obra de arte, surpreende com suas palavras ao dizer que é preciso perceber os fatores artísticos que envolve a obra e não julgá-la moralmente, veja:

O espetáculo que se vai julgar, além de constituir um divertimento, possui qualidades artísticas, então a responsabilidade da autoridade que deverá exercer o poder de censura, adquire uma excepcional gravidade, tendo em vista a liberdade de expressão artística, a ser regida por normas do plano estético e não do plano moral.

O último aspecto considerado pelo censor Dr. Salles é determinante para a peça conseguir ser levada aos palcos. O ponto que prejudica a representação da obra, segundo ele, diz respeito a sua temática que expressa “a perversão de adolescentes, o da tara sexual de adultos, a imoralidade das personagens, as cenas lúbricas e macabras, como as do 1<sup>a</sup> ato, no prostíbulo e no consultório médico, são o assunto único e exclusivo da obra”, e por isso pode tornar “verdadeiramente danosa, como efeito moral, sobre um público não adulto e não formado”. Apesar disso, ele demonstra ser a favor da aprovação da peça, caso haja limitação de idade de público – sendo somente permitida a maiores de 21 anos – e também sendo obedecidos os cortes no texto.

Nesse âmbito podemos frisar a configuração de *dupla autoria*, a qual se destaca através das imposições de cortes exigidos pela censura, pois somente realizando-os seria possível representar a peça, e caso fossem efetuadas interfeririam abruptamente nos ideais estéticos do autor, principalmente quando nos referimos ao estilo artístico do dramaturgo conhecido pelo apelido de Anjo Pornográfico ou Tarado de Suspensórios – modos como o autor ficou conhecido popularmente. Os cortes propostos foram definidos pela Comissão Estadual de Teatro (CET), que deliberou as seguintes mudanças e as respectivas páginas em que se situavam no manuscrito da obra anexada ao processo (Processo 4469, Arquivo Miroel Silveira-USP):

- a) A cena do aborto, representada integralmente no Teatro Municipal do Rio de Janeiro, passar-se-ia no escuro, mantendo-se apenas os rostos iluminados;
- b) Supressão da fala: – “Põe gaze, entope isso de gaze!” (Página 22);
- c) Supressão da fala: – “Te lembrás de quando eu te pedia para pôr tua saliva na minha boca? (no ouvido da mulher) eu quero beber na tua boca” (Página 40);
- d) Supressão de fala: – “O verdadeiro defloramento é o primeiro beijo na boca” (Página 40);
- e) Supressão de fala: – “Imagina tu que ela própria me disse que fazia a higiene íntima três vezes por dia, se tem cabimento!”;

f) Supressão de fala: – “Beijo de língua?” (Página 66)

Os cortes solicitados pela Comissão Teatral e o parecer dessa primeira vistoria ainda poderiam ser questionados pelo autor da obra. Mas, antes que isso fosse possível, as senhoras da Ação Católica de São Paulo escreveram para o governador Jânio Quadros, na tentativa de impedir que a obra viesse a ser representada na cidade, e para reforçar seus ideais apresentam mais de 3.000 assinaturas contra a peça de Nelson Rodrigues (*vd.* Figura 2). Agrega-se ao arquivo um elemento que prejudicará os pareceres favoráveis à representação, o número de *arcontes* aumenta – ou seja, um grupo inteiro submete sua opinião – influenciando e pressionando os censores principalmente, o governador Jânio Quadros, além disso concorre novos olhares sobre o objeto e conseqüentemente geram novas interpretações – já que existem outros fatores externos à obra que cabe considerar.

A partir de arquivos velhos ou novos – e a riqueza destas novidades reside em particular em que alguns destes documentos até aqui pouco visíveis ou inacessíveis, secretos ou privados, são objetos de novas interpretações, de traduções inéditas e de outros esclarecimentos históricos ou filológicos. (Derrida, 2001, p. 54).

Então, o apelo social atingiu o governador tão prontamente que o fez deliberar uma nova comissão de censores, os quais deveriam dar seu parecer dentro de um prazo de 48 horas. Escalando agora, o Prof. Lourival Gomes Machado da Faculdade de Filosofia, o jornalista Herculano Pires, presidente do Sindicato de Jornalistas Profissionais, e o Sr. Francisco Silva Júnior.

O primeiro deles, o Prof. Lourival vai elucidar em contraponto a ação das senhoras católicas, a liberdade de expressão do artista. E defende a decisão anteriormente deliberada sobre a peça, liberação com cortes e limite de idade, considerando injustificável o fato de um novo parecer precisar ser feito. Obviamente, perante essas opiniões ele conclui com o seguinte trecho: “reafirmando ser anterior a decisão, o Senhor Governador terá feito, em sua alçada e em concordância com os interesses

públicos, o máximo e melhor que, no caso, poderia fazer”.

O segundo censor, o jornalista Herculano Pires apresenta-se completamente contra a liberação da peça, seus argumentos segue a mesma lógica das senhoras católicas, e enfatiza a proibição total. O terceiro e último censor explica em cinco folhas a sua repudia a peça rodriguiana. Então, por dois votos a um, a peça foi impugnada.

Diante da ocorrência a classe teatral também se manifesta, e leva ao processo uma prova dessa revolta. A carta é direcionada ao governador e na mesma folha contém diversas assinaturas de renomados artistas e críticos brasileiros, como Augusto Boal, Sábado Magaldi, Décio de Almeida Prado, dentre outros (*vd.* Figura 3).

O arquivo não somente se origina devido a limitada capacidade da memória como também, paradoxalmente, seria destinado ao apagamento e ao esquecimento de seus traços, condição necessária para sua própria renovação (Birman, 2008). Exatamente o que ocorre em *Perdoa-me...* pois desponta o mês de outubro daquele ano e o processo continua adquirindo novas páginas, ou seja, o tempo inicialmente previsto para estreia do espetáculo expira e o arquivo renova-se em intenções e reações. A questão tempo é emblemático quando nos referimos ao arquivo:

numa temporalidade que se ordena em três direções concomitantes, quais sejam, o presente passado, o presente atual e o presente futuro. A temporalidade presente no arquivo, nessa tripla direção, configuraria a dimensão da finitude, que lhe marcaria necessariamente. (Birman, 2008, p. 110).

Em sua possibilidade de agregar novas marcas históricas o arquivo teria um processo infinito de *vir-a-ser*, caracterizado pela *repetição* (Derrida, 2001). Nessa perspectiva, vimos como as ações censórias sobre a peça *Perdoa-me...* foram se repetindo, seja em pareceres ou solicitações. No entanto, o filósofo Derrida ressalta que existem *diferenças*, comuns a essência fragmentada e diversificada que constitui o arquivo. A própria opinião do governador diante das circunstâncias instauradas no processo, o fizeram repensar sua decisão, gerando assim uma nova. Além disso, a intervenção social das senhoras católicas algo

não comum de ocorrer em processos desse tipo, se tornou uma marca histórica e inédita para os documentos de censura – presente em sua materialidade no arquivo de *Perdoa-me por me traíres*.

A Comissão Estadual de Teatro persiste na liberação, mesmo que seja com cortes e limites de idade, mas não é atendida. Encontram-se no processo em questão documentos datados de 1959, e nada que indique pareceres favoráveis à representação. Em São Paulo, *Perdoa-me por me traíres*, só chega aos palcos verdadeiramente em 1978, com o grupo Teatro Abertura, mas não atinge a popularidade esperada.

Pudemos mediante a abertura do arquivo distinguir três ações de ruptura que se manifestam sobre a censura da referida obra, a primeira, diz respeito a transição da peça – do arquivo carioca para o arquivo paulistano de censura, onde este pouco considera os fatos ocorridos anteriormente. O segundo fator deve-se a construção dos argumentos dos censores, que tentam fundamentar e se apoiar em leis para agir diretamente sobre a obra solicitando cortes, inclusive intencionando agir em sua organização cênica. E por fim, a intervenção das senhoras católicas e da sociedade artística que se chocam em defesa de seus ideais – contra *versus* a favor.

De uma forma ou de outra, perante o arquivo encontramos um caminho repleto de respostas, porém, ainda há algumas respostas aguardando ascender da escuridão das quais foram postas. Abrir o arquivo é se confrontar com verdades que foram retiradas do alcance de olhos alheios em um momento específico, e destinado – como nos imprime Derrida – à destruição ou ao esquecimento. Com isso, percebemos o porquê de tantos paradoxos cercarem o conceito de arquivo, de ser memória e ao mesmo tempo esquecimento; preservação e destruição; instituidor e conservador; privado e público. Não seria o lugar de onde se olha o arquivo que determinará essa relação?

Quando trazemos o termo *arconte* percebemos que ele se amplia e ganha os contornos do artista, do censor e, porque não, os nossos – enquanto autoras e leitores. Para a censura, o arquivo era a prova de seu poder e ao estabelecer critérios éticos e morais para análise da obra, a transforma como sua propriedade, até que suas determinações sejam


completamente seguidas. Isto é, há a vontade de *esquecimento* dos aspectos originais da obra que foram censurados e impedidos de chegarem ao público, posteriormente, a *pulsão de morte* (destruição), já que os documentos denunciam sua prática repressora. Esse é um dos motivos que justificam, como foi abordado no tópico anterior, a destruição em massa de boa parte dos arquivos desse tipo. Quando resgatados, abrem-se as possibilidades de um *passado* ser identificado em um *futuro* (Derrida, 2001). Ou seja,

a questão do arquivo não é, repetimos, uma questão do passado. Não se trata de um conceito do qual nós disporíamos ou não disporíamos *já* sobre o tema do *passado*, um *conceito arquivável de arquivo*. Trata-se do futuro, a própria questão do futuro, a questão de uma resposta, de uma promessa e de uma responsabilidade para amanhã. O arquivo, se queremos saber o que isto teria querido dizer, nós só o saberemos num tempo por vir. Talvez. Não amanhã, mas num tempo por vir, daqui a pouco ou talvez nunca. (Derrida, 2001, pp. 50-51)

Quando conjecturamos o artista numa posição de *arconte*, o arquivo passa a se organizar a partir dos elementos que fazem parte da construção da obra, nesse caso, o fazer artístico deixa rastros que o artista se reserva no direito de guardar (*preservação*). Com o atravessamento da censura o fluxo arquivado normal ao artista é comprometido, já que a sua obra sob o poder da censura torna-se um manuscrito – um vestígio do processo criativo – por não conseguir acompanhar eventuais modificações que venham a ser feitas sobre os exemplares que estão ao alcance do autor.

Configura-se, portanto, em nosso olhar o arquivo enquanto índices históricos, que nos convoca a termos uma postura de *arcontes*. Entretanto, por mais que tenhamos o objeto sob nosso poder, em sua concretude e carga histórica, são necessários a abertura de inúmeros arquivos para sabermos exatamente o trajeto percorrido pelo artista e censura, num exercício infinito de interpretações e de construção de arquivos – e, talvez aqui se subscreva um. Assim sendo, “abro” este arquivo com uma inferência de Derrida: “*O arquivista produz arquivo, e é por isso que o arquivo não se fecha jamais. Abre-se a partir do futuro*”

(2001, p. 88; grifo nosso).



São Paulo, 9 de outubro de 1957  
Exmo. Sr. Dr. Jânio Quadros  
DD. Governador do Estado de São Paulo

Respeitosas saudações

As senhoras da Ação Católica de São Paulo, tendo conhecimento da liberação da peça "Perdoa-me por me traíres" de autoria de Nelson Rodrigues, vem apresentar a Vossa Excelência o seu protesto contra essa liberação, atendendo ao caráter altamente indecoroso e destrutivo da referida peça teatral.

Apelando para o espírito de justiça e para o simples espírito de decência de Vossa Excelência, esperamos que tal protesto seja levado em consideração. Trata-se de evitar a apresentação de um espetáculo que ofenderia frontalmente a dignidade do nosso povo, fazendo apologia desmascarada e cínica do mal que é apresentado como bem, ridicularizando os bons costumes, desmoralizando as nossas instituições, ofendendo o brío da classe médica, aceitando a prostituição de jovens estudantes, a perversão sexual, o adultério, o aborto criminoso, o assassinio, o suicídio e o amor incestuoso, tudo isso em linguagem grosseira e obscena.

Esperando merecer a atenção de Vossa Excelência, subscrevemo-nos

*Srs. Anderson Reis - R. Jos. de Carvalho, 261*  
*Sonia de Godoy Bastos - R. Atlântida 873.*  
*Julia Vitor Pires e Silva - R. Tramo da Rocha n.º 163*  
*Helena Paulo Imperia - R. Afonso de Paranaíba 321*  
*Araceli de Imperia - Rua A. B. de 428*  
*Maria da Glória Mag. Mello - Rua General Zúñiga 69*  
*Ap. Aparecida Alves Vagner - Av. Miguel Estéfano. 72*  
*Maria Theresinha Alves - Rua Madal. 866*  
*Ursula Camargo Barros - R. Luísa 425*  
*Paula Belfort Mattos - R. São Luiz 77*

Figura 2: Carta das Senhoras Católicas ao governador Jânio Quadros, na mesma folha (abaixo) algumas assinaturas.



São Paulo, 23 de Setembro de 1957.

Exmo. Sr.  
 Sênio Quadros  
 M. DE Governador do Estado  
 S. Paulo - SP

Senhor,

A Classe Teatral de São Paulo, reunida em assembleia no dia 23 de Setembro de 1957, vem respeitosamente apresentar a V. Excia. o seu protesto pela interdição da peça de Nelson Rodrigues, "Perdoa-me por me traíres", que seria encenada pela Cia. Jaime Costa, em respeito ao princípio de liberdade de criação artística, consagrado pela Constituição Brasileira. Em consequência, a Classe Teatral de São Paulo, solicita a V. Excia. que retire a decisão que proibiu a montagem da referida peça, considerando que essa obra teatral foi representada no Rio de Janeiro, em teatro oficial, com o beneplácito da Censura Federal, que elogiou o Autor.

Esperando a decisão de V. Excia., subscrevamo-nos Atenciosamente,

Paschoal Carlos Heppes  
 Tattab Mafatih

Colégio Saldado  
 José M. Nêstlin  
 Renato Ferreira  
 Muelito  
 Fêto Simões de Azevedo  
 Decio de Azevedo  
 M. A. de Azevedo  
 José Augusto  
 M. A. de Azevedo  
 M. A. de Azevedo

por: A. A. C. T.

*Handwritten notes on the left margin:*  
 C. E. de Teatro  
 Examinar a...  
 Rio de Janeiro  
 meu  
 2/3 de 1957

*Red stamp:* RECEBIDO

*Handwritten numbers:* 87/1957

Figura 3: Resposta da Classe Teatral à interdição da peça *Perdoa-me por me traíres*

## Referências

- Birman, Joel (2008). Arquivo e Mal de Arquivo: uma leitura de Derrida sobre Freud. *Natureza Humana*, 10 (1), 105-128.
- Castro, Ruy (1996). *O anjo pornográfico: a vida de Nelson Rodrigues*. São Paulo: Companhia das Letras.
- Ciotti, Naira Neide (2005). *Museu como mídia: performance e espaço colaborativo*. Tese (Doutorado). Programa de Estudos Pós-graduação em Comunicação e Semiótica, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo – PUC, São Paulo.
- Costa, Cristina (2006). *Censura em Cena: teatro e censura no Brasil – Arquivo Miroel Silveira*. São Paulo: EDUSP: FAPESP / Imprensa Oficial.
- Costa, Maria Cristina Castilho, Org. (2008). *Censura, repressão e resistência no teatro brasileiro*. São Paulo: Annablume / FAPESP.
- Derrida, Jacques (2001). *Mal de arquivo: uma impressão freudiana*. Rio de Janeiro: Relume Dumará.
- Foucault, Michel (1996). *Vigiar e Punir*. Petrópolis: Vozes.
- Gomes, Mayra Rodrigues (2007). *A escritura do Censor: um estudo da interdição em peças teatrais*. *Líbero*, São Paulo, v. 10, n. 20 (dez. 2007), 91-101.
- Laet, Maria Aparecida (2007). *Arquivo Miroel Silveira: uma leitura dos processos da censura prévia ao teatro sob o prisma do gerenciamento de informações*. Dissertação (Mestrado) – Pós-graduação em Ciências da Comunicação, Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo.
- Magaldi, Sábato (2001). *Panorama do teatro brasileiro*. 5. ed. São Paulo SP: Global.
- Magaldi, Sábato (2004). *Teatro da Obsessão: Nelson Rodrigues*. São Paulo: Global.
- Medeiros, Múcio (2010). *O Conservatório Dramático como projeto civilizatório: a retórica da cena e do censor no teatro imperial*. Dissertação (Mestrado), Departamento de Programa de Pós-graduação em História, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.
- Rodrigues, Nelson (1994). *A menina sem estrela: memórias*. Rio de Janeiro-RJ: Companhia das Letras.
- Roudinesco, Elisabeth (2006). *A análise e o arquivo*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.
- Souza, Laura de Mello (1986). *O Diabo e a terra de Santa Cruz: feitiçaria e religiosidade popular no Brasil Colonial*. São Paulo: Companhia das Letras.

## Documentos (Figuras 1 a 3)

Fonte: Arquivo Miroel Silveira / Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo.

[recebido em 22 de maio de 2015 e aceite para publicação em 14 de setembro de 2015]