

Censura e Controle Social: Convergências e divergências no ano de 1957, no Brasil e em Portugal

Carla de Araujo Risso*

(UFBA, Brasil)

Fecha de recepción: 04/05/2014 - Fecha de aceptación: 10/07/2014

Resumo

Permeando a trama do tecido social, existem diversos discursos circulantes capazes de influenciar a tomada de atitudes no âmbito de microcosmos sociopolíticos. Com foco nas manifestações da opinião pública presentes nos processos de censura ao teatro profissional em 1957 – um deles originado da Divisão de Diversões Públicas (DDP) do Departamento de Investigações da Secretaria de Estado dos Negócios da Segurança Pública do Estado de São Paulo e outro no Secretariado Nacional de Informação de Portugal –, este artigo procura mostrar que pequenos grupos, dispostos a expor as suas opiniões publicamente, adquirem o poder de alterar as deliberações da censura teatral. Em ambos os casos estudados, de alguma forma, a encenação da obra teatral foi prejudicada frente à rejeição de uma parcela, mesmo que minúscula, da população. Pode-se concluir que a Censura não é impermeável à sociedade na qual se insere.

Palavras-chave

Opinião Pública - Censura Teatral – Imprensa - Discursos Circulantes.

Resumen

* Possui graduação em Publicidade e Propaganda pela Universidade de São Paulo (1986), graduação em Filosofia pela Universidade de São Paulo (1998), mestrado em Ciências da Comunicação pela Universidade de São Paulo (2005) e doutorado em Ciências da Comunicação pela Universidade de São Paulo (2012). Atualmente é professora mestre do Centro Universitário FIEO, onde leciona desde 2003. Está vinculada aos Grupos de Pesquisa "Comunicação, Cultura e Sociedade Nos Séculos XIX, XX e XXI" (UNIFIEO), "Estudos de Linguagem: Práticas Midiáticas - USP" e ao Núcleo de Pesquisa em Comunicação e Censura [NPCC], da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA/USP). Pesquisa principalmente nos seguintes temas: Opinião pública, Censura, Imprensa e Linguagem. Publicações recentes: (2013) "A ameaça de uma promessa", in Marinho, C. (org.) *Teatro do Mundo: teatro e censura*. Porto: Universidade do Porto; "A Voz e o Veto: a Influência da Opinião Pública sobre a Censura", in Costa, M. C. C. (org.). *Comunicação, Mídias e Liberdade de Expressão*. São Paulo: Intercom, 2013. v. vol. 4. 472 p.

Temas de America Latina contemporânea: lutas sociais e repressão

“Censura e Controle Social: convergências e divergências no ano de 1957, no Brasil e em Portugal”, por Carla de Araujo Risso

Impregnando la estructura del tejido social hay muchos discursos circulantes que pueden influir en la decisión de las actitudes dentro de microcosmos sociopolíticos. Centrándose en las manifestaciones de la opinión pública en los procesos de la censura de teatro profesional en 1957 -uno de ellos originado en el Departamento de Investigación de la Secretaría de Estado de Asuntos de Seguridad Pública del Estado de São Paulo y el otro en la Secretaría Nacional de Información de Portugal-, este artículo pretende demostrar que los pequeños grupos dispuestos a exponer sus ideas en público adquieren la facultad de modificar las decisiones de la censura teatral. En los dos casos estudiados, de alguna manera el montaje de la obra teatral tuvo prejuicios contra la desestimación de una parcela, aunque pequeña, de la población. Se puede concluir que la censura no es impermeable a la sociedad en la que opera.

Palabras clave

Opinión pública – Censura teatral – Prensa – Discursos circulantes

Censorship and social control:**Convergences and divergences in 1957 in Brazil and Portugal****Abstract**

Permeating the weft of the social fabric, there are many circulating discourses which may influence the attitudes within socio-political microcosms. Focusing on the manifestations of public opinion in the processes of the professional theatre censorship in 1957 — one of them originated from the State of São Paulo (Brazil) and the other in National Secretariat of Information (Portugal)—, this article intends to show that small groups, able to expose their point of views, acquire the power to change the decisions of the censorship. In both cases, the staging of the theatrical work was somehow prejudiced against the rejection of a parcel of the population, though small. It is possible to conclude that the censorship is not impervious to the society in which it operates.

Keywords

Public opinion – Theatre censorship – Press – Circulating discourses

Introdução

Todo grupo social, para reconhecer-se como tal, precisa regular suas trocas segundo regras de classificação dos objetos, das ações e das normas de julgamento. Segundo Charaudeau,¹ os grupos criam representações discursivas que, essencialmente, têm três funções sociais intimamente ligadas umas às outras: a organização e normatização coletiva dos sistemas de valores; a exibição das características comportamentais do grupo (rituais e lugares-comuns), para construir sua identidade e tornar visível aquilo que compartilham e que os diferencia de outros grupos; a encarnação dos valores dominantes do grupo em figuras (indivíduo, instituição, objeto simbólico) que desempenham o papel de representar a identidade coletiva. Ou seja, todos os grupos sociais têm costumes, tabus, ou leis que regulam os discursos, o modo de vestir, os atos religiosos e a expressão sexual.

¹ Charaudeau, P. (2006) *Discurso das Mídias*. São Paulo: Contexto, p. 116.

Temas de América Latina contemporânea: lutas sociais e repressão

“*Censura e Controle Social: convergências e divergências no ano de 1957, no Brasil e em Portugal*”, por Carla de Araujo Risso

Sendo assim, para Charaudeau o espaço público não pode ser universal, uma vez que depende das especificidades culturais de cada grupo inserido na sociedade. Para responder à questão da natureza do espaço público, Charaudeau refere-se à noção de “discurso circulante”:

“O discurso circulante é uma soma empírica de enunciados com visada definicional sobre o que são os seres, as ações, os acontecimentos, suas características, seus comportamentos e os julgamentos a eles ligados. Esses enunciados tomam uma forma discursiva que, por vezes, se fixa em fragmentos textuais (provérbios, ditados, máximas e frases feitas), por vezes varia em maneiras de falar com fraseologia variável que se constituem os socioletos. É através desses enunciados que os membros de uma comunidade se reconhecem.”²

O discurso circulante tem ao menos três funções: a instituição do poder/contrapoder diz respeito ao discurso do poder político - de tudo o que o encarna institucionalmente e particularmente do que aparece sob a figura do Estado- e aos discursos de contestação da ordem imposta - cuja força depende ao mesmo tempo da organização do grupo que os produz; a regulação do cotidiano social - os discursos que ritualizam os hábitos comportamentais (alimentares, de transportes, de trabalho, de lazer etc.) e os códigos linguageiros (de polidez, de honra, de acolhimento); a dramatização - são as histórias, os relatos ficcionais, mitos e outros discursos que registram o destino humano. Tais funções se entrecruzam de maneira permanente, “construindo um espaço público que não pode ser considerado um lugar homogêneo, posto que é atravessado por movimentos e discursos de socialização e de publicização”.³

O espaço público deve ser concebido como a conjunção entre as práticas sociais e as representações, numa interação dialética que constrói algo plural e em movimento. E é nesse espaço público que são formadas as opiniões – resultado de uma atividade que consiste em reunir elementos heterogêneos e associá-los. Sendo assim, a opinião não enuncia uma verdade sobre o mundo, pois trata-se de um sistema de avaliação que se refere a um modelo de comportamento social pelo viés de um sistema de normas, o qual é sempre relativo a um contexto sociocultural.

Bourdieu⁴ objeta a existência da crença de que todo mundo pode ter uma opinião, que a produção de uma opinião está ao alcance de todos. Também contesta que em uma sociedade todas as opiniões possam ser equivalentes. Na verdade, existe o que se pode chamar de competência política por referência, algo que é dominante e dissimulado e não é universalmente disseminado, pois varia de acordo com o nível de instrução. Bourdieu afirma que o princípio a partir do qual as pessoas podem produzir uma opinião é o que ele chama de “ethos de classe (para não dizer ‘ética de classe’), isto é, um sistema de valores implícitos que as pessoas interiorizaram desde a infância e a partir do qual engendram respostas para problemas extremamente diferentes”.⁵ Não haveria, assim, uma hegemonia da opinião pública como a teoria democrática quer acreditar.

Figueiredo e Cervellini⁶ entendem opinião pública como “a expressão de modos de pensar de determinados grupos sociais ou da sociedade como um todo a respeito de interesses comuns em um dado momento”. Nesse artigo, serão apresentados os interesses de grupos distintos da cidade de São Paulo (Brasil) e da cidade do Porto (Portugal) em 1957 com relação à Censura teatral e suas opiniões, que se tornaram públicas ao serem expressas em abaixo-assinados, telegramas e cartas.

² *Ibidem*, p. 118.

³ *Ibidem*, p. 119.

⁴ Bourdieu, P. (2007) *A Distinção: crítica social do julgamento*. São Paulo: Edusp / Porto Alegre: Zouk, p. 142.

⁵ *Ibidem*, p. 143.

⁶ Figueiredo, R. - Cervellini, S. (1996) *O que é Opinião Pública*. São Paulo: Brasiliense, pp. 23-24.

Temas de América Latina contemporânea: lutas sociais e repressão

“Censura e Controle Social: convergências e divergências no ano de 1957, no Brasil e em Portugal”, por Carla de Araujo Risso

A partir de dois estudos de caso - a peça *Perdoa-me por me traíres*, de Nelson Rodrigues e *A Promessa*, de Bernardo Santareno, ambas de 1957— essa investigação, fixando-se no território da estrutura simbólica da língua portuguesa, procurou detectar a influência da Igreja Católica junto aos censores e à opinião pública frente a conteúdos delicados do ponto de vista da moral da época.

Tomando como base os processos de censura teatral originados na Divisão de Diversões Públicas (DDP) do Departamento de Investigações da Secretaria de Estado dos Negócios da Segurança Pública do Estado de São Paulo - sob a custódia do Arquivo Miroel Silveira na ECA/USP— e no Secretariado Nacional de Informação - que hoje se encontram no Instituto dos Arquivos Nacionais/Torre do Tombo em Portugal— a pesquisa analisou também o conteúdo dos principais jornais diários das cidades de São Paulo e do Porto referentes às peças estudadas.

Esse trabalho evidencia que, se por um lado em um regime democrático como o Brasil de 1957 há Censura e Controle Social, no regime ditatorial salazarista —no qual a informação é quase que totalmente sonogada à população — ainda é capaz de existir prova documental de algum tipo de manifestação pública, seja ela pró ou contra os interesses do regime.

Perdoa-me por me traíres

A peça *Perdoa-me Por Me Traíres* causou tanto furor quanto transtornos desde sua primeira montagem no Rio de Janeiro. Na sua estreia, em 19 de junho de 1957, houve uma violenta reação da plateia, no dizer do autor:

“ao abaixar o pano, no terceiro ato, o teatro veio abaixo. Explodiu uma vaia jamais concebida. Senhoras grã-finérrimas subiam nas cadeiras, 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 Tom Mix, queria, de certo, fuzilar o meu texto. Em suma: – eu, simples autor dramático, fui tratado como no filme de banguê-banguê se trata ladrão de cavalos. A plateia só faltou me enforcar num galho de árvore”.⁷

No dia seguinte, a Censura proibiu *Perdoa-me Por Me Traíres* por pressão do vereador Wilson Leite Passos – que mais à noite foi ao programa de Gilson Amado, na TV Tupi, para garantir que não deu nem um tiro sequer no Teatro Municipal. Em busca da liberação, Léo Júsi, o diretor, procurou imediatamente o então bispo auxiliar do Rio de Janeiro, dom Helder Câmara, que foi bem receptivo. Com o aval da Igreja, *Perdoa-me Por Me Traíres* foi encenada naquela mesma noite sem qualquer incidente, com o Municipal lotado.

Toda essa confusão em torno da primeira montagem trouxe consequências para a apresentação em São Paulo – com estreia prevista para 4 de setembro de 1957. Apesar de liberada no Rio de Janeiro, a Divisão de Diversões Públicas (DDP) interditou a peça na capital paulista no dia 16 de agosto de 1957. Na época, a Censura teatral atuava na esfera estadual, passando à esfera federal apenas com o Ato Institucional nº. 5, em 1968.

Como lhe era peculiar, Nelson Rodrigues usou de sua influência para obter uma revisão do processo nº 4469 da DDP – hoje presente no acervo do Arquivo Miroel Silveira, sob a custódia da Biblioteca da ECA/USP – responsável por conservar e estudar mais de seis mil processos de censura prévia ao teatro originados do Serviço de Censura DDP-SP. Conseguiu, na ocasião, que fosse instituída uma comissão para reavaliar o caso. Em 22 de agosto de 1957, o Presidente da Comissão Estadual de Teatro, Francisco Luiz de Almeida Salles, foi chamado a dar seu parecer sobre *Perdoa-me Por Me Traíres*. Como homem de teatro, celebrou a liberdade de manifestação do

⁷ Rodrigues, N. (1995) *O Reacionário: memórias e confissões*. São Paulo: Companhia das Letras, p. 148.

Temas de América Latina contemporânea: lutas sociais e repressão

“Censura e Controle Social: convergências e divergências no ano de 1957, no Brasil e em Portugal”, por Carla de Araujo Risso

pensamento. Na visão do Presidente da CET, a não aprovação da peça poderia ser explicada apenas pelo tema escolhido: a perversão de adolescentes, a tara sexual de adultos, a imoralidade das personagens e as cenas macabras, como as do primeiro ato, no prostíbulo e no consultório médico. Porém, esses temas a tornariam verdadeiramente danosa, como efeito moral, apenas sobre um público não adulto, não formado. Assim sendo, Almeida Salles sugeriu a delimitação rigorosa da faixa etária da audiência, restringindo-se o público a maiores de 21 anos. Esses argumentos não convenceram a Censura e a peça continuou interdita.

Em 23 de setembro, a classe teatral de São Paulo, evocando o princípio de liberdade de criação artística consagrado pela Constituição Brasileira, enviou um abaixo-assinado ao então Governador do Estado de São Paulo, Jânio Quadros, solicitando a reforma da decisão que proibiu a montagem de *Perdoa-me Por Me Traíres*. O governador sensibilizou-se e em despacho, datado de 30 de setembro, solicitou uma revisão do processo e a peça foi liberada. O jornal *Última Hora* relatou o fato na capa de sua edição de 4 de outubro de 1957.

A notícia publicada gerou uma grande mobilização contrária à peça na cidade. A partir do dia 9 de outubro, foram colhidas várias subscrições – totalizando mais de três mil assinaturas – pedindo a proibição do espetáculo.

Um dos abaixo-assinados foi encabeçado pelas senhoras da Ação Católica de São Paulo que, mesmo sem acesso aos originais ou à montagem em São Paulo, incomodaram-se com várias temáticas presentes na obra: prostituição de jovens estudantes, adultério, aborto criminoso, assassinato, suicídio e amor incestuoso. Não há como comprovar quais foram os canais que conduziram essas informações até elas. Sabe-se ao certo que o canal não foi a imprensa paulista – que não divulgou o conteúdo da peça. São três as hipóteses: a mais forte delas é de que houve acesso à polêmica instaurada na imprensa carioca; outra possibilidade é que a informação veio de alguém que assistiu à peça no Rio de Janeiro; a última possibilidade a ser considerada é que a informação vazou por meio de alguém que teve acesso ao processo em São Paulo. De qualquer modo, os detalhes sobre o conteúdo da peça foram espalhados de boca em boca e o que se pode inferir, a partir desse episódio, é que dentro da complexidade da trama social encontramos múltiplos mecanismos de proliferação de informação capazes de influenciar as opiniões.

Em meio a tanta polêmica – de um lado, a Classe Teatral paulista e uma peça que já havia sido permitida pela Censura do Rio de Janeiro; de outro, a fúria de grande parte dos eleitores paulistas –, Jânio Quadros decidiu ler pessoalmente os originais e, em 22 de outubro de 1957, tomou sua decisão definitiva: “Reformo o despacho anterior para proibir, como proibido tenho, a representação da peça ‘Perdoa-me Por Me Traíres’”, mantendo, assim, a primitiva decisão da Censura”.⁸ Tal deliberação veio perdurar por mais de vinte anos. *Perdoa-me Por Me Traíres* só foi encenada em São Paulo em novembro de 1978, no Teatro Abertura. Pela fria acolhida da crítica, o espetáculo não chegou a marcar a paisagem artística.

No dia 24 de outubro de 1957, o *Última Hora* se pronunciou mais uma vez sobre o caso. O texto, de teor muito duro, declara que o órgão de Censura em São Paulo não passa de “uma marionete nas mãos de um grupo de senhoras capazes de erguer o dedo em riste ao Governador do Estado”. Enquanto a discussão pegava fogo no *Última Hora*, não foi encontrada nem uma menção sequer à peça *Perdoa-me Por Me Traíres* nos jornais *O Estado de S. Paulo* e *Folha de S. Paulo*. Podemos interpretar o silêncio desses veículos de comunicação como parte do tempo lógico do discurso das mídias, pois esse silêncio também é dotado de valor distinto: traz em si uma

⁸ Proc. 4469, in Arquivo Miroel Silveira.

dimensão de significante, uma vez que os sentidos produzidos são consequências de sua presença. Segundo Lippmann,⁹ todas as notícias envolvem informação. Se a informação ficar oculta é porque alguém deliberou que o seu registro não era importante.

O teatro português e a censura

A censura prévia ao teatro em Portugal, que funcionou durante todo o Estado Novo, era feita pela Inspeção-Geral dos Teatros – instituída em 1927 com poderes para suspender espetáculos e para fiscalizar, à luz da “moral e dos bons costumes”, todos os recintos que abrigassem espetáculos ou divertimentos públicos.

Atuando de modo idêntico à legislação vigente no Brasil, a metodologia censória em Portugal para qualquer atividade cultural ou de lazer público também obrigava os interessados, após o pagamento de diversas taxas, a efetuar um requerimento para submeter os originais e receber o visto de aprovação da censura teatral. Os censores podiam aprovar totalmente, aprovar com cortes ou interditar. As peças interdidadas ficavam proibidas de ser representadas em todo o território nacional. Depois da aprovação do texto, os censores compareciam ao ensaio geral para uma verificação dos cenários, dos adereços e figurinos e, obviamente, se os cortes foram respeitados.

Júlio Gago, ator, diretor teatral, presidente e diretor artístico do Teatro Experimental do Porto (TEP), expõe que, por conta da Censura, o teatro que se fazia em Portugal no Estado Novo era extremamente fraco: “e não eram só os contemporâneos que estavam proibidos. Havia até alguns autores portugueses do século XIX com proibição absoluta.”¹⁰ (informação verbal).

Só se abriram novos horizontes ao teatro português, em 1956, com a criação da Fundação Calouste Gulbenkian,¹¹ que passou a dar subsídios ao teatro experimental e ao teatro universitário. Dentre vários grupos que surgiram, estava o Teatro Experimental do Porto, criado em 1955. Graça dos Santos¹² acredita que o fato de a reinvenção da prática teatral ter sido lançada e formulada pelo teatro amador é um reflexo do desgaste das estruturas do teatro profissional da época. Foi necessário encontrar uma fórmula diferente para reformular o cenário artístico do país.

Nesse contexto que surgiu *A Promessa*, de Bernardo Santareno. A peça, encenada pelo Teatro Experimental do Porto em 1957, oxigenou o teatro português, que se encontrava estagnado. Bernardo Santareno é o pseudônimo de António Martinho do Rosário, considerado por muitos o maior dramaturgo português do século XX.

A Promessa

A Promessa, uma peça de três atos, foi encenada pela primeira vez em 23 de novembro de 1957, no Teatro Sá da Bandeira, no Porto. Seu enredo gira em torno da promessa de castidade feita por um jovem casal —Maria do Mar e José—para que o pai do rapaz voltasse vivo de uma tempestade em alto mar. Trata-se de um drama no qual a principal personagem feminina se sente rejeitada pela obstinação religiosa do marido. Eis que entra em cena António Labareda, um jovem forasteiro muito bonito, sensual e irônico, que tenta seduzir Maria do Mar. Certo da traição, numa fúria de ciúme, José “cortou-lhe, primeiro, as partes vergonhosas... E depois, acabou de o

⁹ Lippmann, W. (2008) *Opinião Pública*. Petrópolis, RJ: Vozes, p. 293.

¹⁰ Informação fornecida por Júlio Gago em entrevista concedida em Vila Nova de Gaia, em 24 de Agosto de 2010.

¹¹ Instituição portuguesa de direito privado, com sede em Lisboa, criada por disposição testamentária de Calouste Sarkis.

¹² Santos, G. dos (2004) *O Espectáculo Desvirtuado: O teatro português sob o reinado de Salazar (1933-1968)*, Lisboa: Editorial Caminho, p. 341.

Temas de America Latina contemporânea: lutas sociais e repressão

“*Censura e Controle Social: convergências e divergências no ano de 1957, no Brasil e em Portugal*”, por Carla de Araujo Risso

matar, com três tiros no peito.”¹³ E, antes de ser preso, volta para contar à mulher o que fez e para quebrar a promessa de uma maneira feroz. Só aí José constata que Maria do Mar era ainda virgem.

Vicente Batalha, ao comentar *A Promessa*, destaca que para muitos especialistas Maria do Mar é a grande personagem feminina do Santareno: “é a mulher inquieta que vence redimida como uma santa, embora ainda impere a mentalidade retrógrada e tradicionalista das velhas da aldeia”.¹⁴ (informação verbal) Cabe ressaltar o nome dos personagens escolhidos por Santareno: Maria é a protagonista, José é o marido, Jesus é o cunhado cego e Salvador é o sogro. E que a polémica central de *A Promessa* é se Maria era virgem ou não.

Imediatamente a seguir a estreia, surgiu uma controvérsia nos órgãos da comunicação social decorrente da problemática abordada na peça. Os protestos vinham, sobretudo, a partir da *Rádio Renascença* – ainda hoje, emissora católica portuguesa –, que proclamava os valores mais conservadores da religião católica. Conforme Vicente Batalha foi um escândalo terrível depois que um padre encabeçou uma campanha de maneira feroz na rádio pedindo a intervenção da censura.

Só que, ao contrário de suas pretensões, o escândalo acabou por contribuir enormemente para o êxito do espetáculo. Deniz Jacinto declara que, logo na estreia, a peça “chocou o público e perturbou a crítica, pouco habituada ao contato com verdadeiras forças da natureza”.¹⁵

Em frente ao Teatro Sá da Bandeira, as pessoas faziam fila pela rua. Júlio Gago conta que há referências de que *A Promessa* do TEP era assunto nos ônibus, nos cafés, em toda a parte. Mesmo com grande afluxo de público, a peça teve apenas oito representações no Porto. Foram 7.500 espectadores em oito dias num teatro cuja lotação era de 1.043 lugares. Algumas fontes mencionam que a censura retirou a peça de cartaz. Já Vicente Batalha é categórico em afirmar que não foi a censura, mas sim a Igreja que forçou a interdição.

No processo de *A Promessa* nos arquivos do SNI, na Torre do Tombo, encontramos os seguintes documentos: solicitação para o comparecimento do Subinspector da Censura para a apreciação do ensaio geral; a licença de representação para maiores de 17 anos (neste documento a peça foi classificada no género comédia); o parecer do censor Álvaro Saraiva; o livro da peça (texto a ser analisado pela Comissão de Censura) e um curioso documento com o título de “Informação” assinado pelo “Inspector”.

As folhas timbradas com o parecer do censor traziam os seguintes campos: “Ação”; “Valor literário”; “Valor dramático”; “Valor moral”; “Decisão que se propõe”. No caso de *A Promessa*, apenas foi preenchido o campo “Decisão que se propõe”:

“A impressão que colhi, durante o ensaio, foi a de que se trata de uma obra com real valor dramático e literário, como poucas vezes se terá visto em palcos portugueses, servida por um desempenho da maior dignidade profissional. O tema é, sem dúvida, bastante ousado e há cenas e expressões de certa crueza, mas julgo que, interpretadas devidamente dentro do clima geral da peça não podem ser reputadas como ofensivas à moral.

Parece-me difícil pôr a hipótese de introdução de cortes, dado o risco de se comprometer por essa forma, o equilíbrio da peça e prejudicar a intensidade dramática e o realismo de algumas cenas fundamentais.”¹⁶

¹³ Santareno, B. (1991) *Obras completas* — 1º volume, 2ª edição, Lisboa: Editorial Caminho, p. 46.

¹⁴ Informação fornecida por Vicente Batalha em entrevista concedida em Santarém, em 12 de Agosto de 2010.

¹⁵ Jacinto (1961), *cit.*; Porto, Cs. (1997) *O TEP e o teatro em Portugal — histórias e imagens*, Porto: Fundação Eng. António de Almeida, p. 83.

Temas de América Latina contemporânea: lutas sociais e repressão

“Censura e Controle Social: convergências e divergências no ano de 1957, no Brasil e em Portugal”, por Carla de Araujo Risso

Notar que, nessa época, o censor vinha designado de Lisboa ao Porto, um reflexo da concentração da atividade teatral na capital portuguesa. O Sr. Álvaro Saraiva gostou do ensaio que assistiu e atribuiu grande valor dramático e literário, além de coesão estrutural, à obra. Portanto, o parecer da Censura foi muito favorável à peça e liberou-a sem cortes.

Mas, então, se não foi a censura, por que *A Promessa*, uma peça que teve a casa cheia, ficou apenas oito dias em cartaz no Teatro Sá da Bandeira? Segundo o diretor artístico do TEP, Júlio Gago, para receber os subsídios do Secretariado Nacional de Informação (SNI), as companhias teatrais tinham que cumprir um calendário que exigia um ritmo verdadeiramente alucinante de trabalho. Assim que passou a companhia profissional, o TEP viveu uma temporada frenética com a montagem de oito peças em cinco meses. “Somente o ritmo das encenações, o ritmo de trabalho já seria impeditivo de qualquer deslocamento para fora do Porto”.¹⁷ (informação verbal)

No contexto dos espetáculos apresentados na época, de uma maneira geral, muitas montagens em Portugal caíam após a estreia. E poderiam cair por pressões, por cortes posteriores à estreia por parte da Censura e, muitas vezes, por falta de público. Os produtores nunca tinham a noção muito clara do que poderia ocorrer. Júlio Gago relata que “não é possível confirmar se a temporada de *A Promessa* estava planejada para apenas oito apresentações. Mas direi que, provavelmente, foram marcadas aquelas apresentações iniciais para lá e depois, se houvesse possibilidade, prolongava-se.”¹⁸ (informação verbal)

Temos a evidência de que a peça não saiu de cartaz por determinação da censura no anúncio publicado no *Jornal de Notícias*, dia 29 de novembro de 1957.¹⁹ No texto lê-se que “Rocha Brito conseguiu mais 3 únicos dias de representações com a peça em 3 atos e 3 quadros de Bernardo Santareno”. Ou seja, o anúncio informa que a temporada foi, na verdade, estendida por mais três dias além do previsto.

Quanto ao fato da peça não ter ido em *tournee* para outras cidades, Júlio Gago diz que não pode afirmar categoricamente que a Censura impediria o espetáculo de prosseguir em outros locais, “mas sabemos que a polêmica em torno de *A Promessa* mexeu ferozmente com o status, digamos, e poderia mesmo vir a ser impedida em outros locais”.²⁰ (informação verbal)

Cabe ressaltar que a autocensura era uma realidade no teatro português. A censura oficial em Portugal não deixava muitos rastros, não gostava de deixar documentação.

Os autores e as companhias teatrais, na maioria das vezes, não sabiam a razão pela qual as suas peças haviam sido interditas. “Muitas vezes a resposta era ‘não’, está proibida e mais nada, sem qualquer explicação”.²¹ (informação verbal)

Por medo de prejuízos financeiros, quando havia a noção de que o texto poderia ter problemas, muitas vezes avançava-se para a autocensura. Esse pode ser o motivo que desencorajou António Pedro – o diretor da peça – a prosseguir com a montagem por outras cidades.

¹⁶ Saraiva. Lisboa, 11/11/1957. Processo nº 5492 do Arquivo Nacional da Torre do Tombo referenciados em: Secretariado Nacional de Informação, Direcção Geral dos Serviços de Espectáculos (PT-TT-SNI/DGE).

¹⁷ Cf. Júlio Gago, 2010.

¹⁸ Ídem.

¹⁹ Ramos de Almeida (1957, 29 de Novembro) “Ainda, depois e sempre: o Teatro Português”, in *Jornal de Notícias*. Porto, p. 6.

²⁰ Ídem.

²¹ Ídem.

Temas de América Latina contemporânea: lutas sociais e repressão

“Censura e Controle Social: convergências e divergências no ano de 1957, no Brasil e em Portugal”, por Carla de Araujo Risso

Na grande imprensa, saíram apenas quatro artigos sobre a peça na imprensa do Porto, no ano de 1957: três no *Jornal de Notícias*, um em *O Primeiro de Janeiro*, nenhum no *Comércio do Porto* — os três jornais diários de maior circulação da cidade.

Na véspera da estreia de *A Promessa*, no artigo intitulado “Uma peça portuguesa”, Ramos de Almeida²² relata no *Jornal de Notícias* que “uma bicha²³ interminável”, formava-se lentamente à porta do “Teatro de Algebeira”. Eram os sócios do Círculo de Cultura – associação que dirige o Teatro Experimental do Porto (TEP) –, que buscavam os seus ingressos para o espetáculo de estreia.

No *Jornal de Notícias*, foi publicado no mesmo dia um anúncio publicitário dirigido aos associados que, na época, contavam-se em torno de três mil, informando sobre a estreia de *A Promessa* no dia 23 de novembro. Eis o motivo de haver uma “bicha interminável” no dia anterior para pegar os ingressos.

No dia seguinte à estreia o *Jornal de Notícias* apresenta Bernardo Santareno como um jovem dramaturgo que escreveu uma peça densa, com equilíbrio da ação e que transborda poesia. Ressalta, porém, que se deve abstrair da essência da peça, capaz de provocar polémicas sob o aspecto religioso (católico), moral e fisiológico.

O Primeiro de Janeiro louva a iniciativa do Círculo de Cultura Teatral de encenar um novo dramaturgo português com grandes qualidades. O artigo “Primeiras representações”²⁴ faz uma crítica enveredada pelo lado técnico, ressaltando os vários aspectos da encenação como a duração dos atos, a construção das personagens, o cenário, a marcação de cena, a interpretação, a direção de António Pedro.

O Primeiro de Janeiro ressalta que a história pode até ser ousada e parecer pesada, mas a peça em si não o é. E informa que a plateia aplaudiu muito ao término do espetáculo.

Cinco dias depois da estreia, Ramos de Almeida volta a escrever no *Jornal de Notícias* exaltando a “Ressurreição” do teatro em Portugal com a encenação de uma peça de um jovem autor português, que “empolgou a parte culta da cidade”. Menciona também as conversas de café e as discussões entusiasmadas sobre *A Promessa*.

Para Ramos de Almeida surgiu um autor muito sério, que deve ser respeitado. Em seu artigo, elogia mais uma vez a peça que, no seu entendimento, conseguiu expressar o íntimo do povo português: a “alma supersticiosa, que não raciocina nem pensa, [...] entregue à maldição de sua ignorância”.²⁵ Aqui, cabe notar o pensamento salazarista permeando o discurso de Ramos de Almeida.

Para Salazar, o português comum era classificado como uma pessoa “não violenta”, mas também incapaz de pensar pela sua própria cabeça. Ingênuos, na perspectiva do chefe do Estado Novo, os portugueses eram influenciáveis por correntes de oposição e por isso, constantemente, deviam ser educados e controlados politicamente. A propaganda e a censura, então, foram “os meios utilizados pelo regime para concretizar os objetivos essenciais, no sentido de garantir a perenidade do salazarismo; porque politicamente só existe o que o público sabe que existe”.²⁶

²² Ramos de Almeida (1957, 22 de Novembro) ‘Uma peça portuguesa’, in *Jornal de Notícias*. Porto, p. 5.

²³ Fila interminável.

²⁴ “Primeiras representações” (1957, 24 de Novembro), in *O Primeiro de Janeiro*. Porto, p. 5.

²⁵ *Jornal de Notícias*, 29 de novembro de 1957, p. 6.

²⁶ Santos, *op. cit.*, p. 55.

Temas de América Latina contemporânea: lutas sociais e repressão

“Censura e Controle Social: convergências e divergências no ano de 1957, no Brasil e em Portugal”, por Carla de Araujo Rizzo

Ramos de Almeida²⁷ vê o povo português com ressalvas e proclama uma elite “de boa fé, de bom senso, de boa vontade, de consciência e inteligência esclarecidas” e *A Promessa* “é antes de mais nada realização coletiva da parte mais culta e mais civilizada da nossa cidade”.

Para explicar a existência de discursos de uma origem secreta, situada em um ponto historicamente indefinido, Foucault afirma que “o discurso manifesto não seria mais, afinal de contas, que a presença repressiva daquilo que não diz; e esse não-dito seria um vazio escavado que mina do interior tudo o que se diz”.²⁸

Assim, a narrativa de todo discurso manifesto estaria ligada a um “Nunca dito”, “um discurso sem corpo, uma voz tão silenciosa como um sopro, uma escuta que não é senão o vazio escavado do seu próprio traço”.²⁹

Em Portugal, além desse “Não dito” presente nos discursos manifestos, temos também o interdito, o “Não dito” imposto pela censura que também deixou traços. A repressão da Censura foi tão intensa que o fato de *A Promessa* ter saído de cartaz no apogeu de seu sucesso fez com que algumas pessoas viessem a acreditar que a peça foi censurada. O que não ocorreu.

A polêmica criada por um padre na *Rádio Renascença*, contudo, não passou sem deixar suas marcas. Se, diretamente, não provocou a interdição da censura, pode ter desencorajado a encenação em outras localidades e estimulou o desligamento de alguns sócios do Círculo Cultural de Teatro.

O semanário católico *A Voz do Pastor* publicou dois textos que nos indicam o teor das crônicas veiculadas pela *Rádio Renascença*.

Para o semanário católico, o Teatro Experimental do Porto resolveu levar à cena uma peça indecorosa e indigna de plateias cristãs. Uma verdadeira desvergonha que especula com os instintos sexuais, destinada só aos devassos, amorais, imorais e inconscientes.

No dia 7 de dezembro de 1957, o texto estampado na capa dizia que *A Promessa* deveria ser retirada da “circulação”, como o foram as duas primeiras peças do autor. Trata-se de um dado impreciso do jornal católico, pois, como já foi dito anteriormente, a obra foi a estreia de Bernardo Santareno nos palcos. Não se pode precisar se foi um equívoco de quem escreveu ou se foi artifício de convencimento aos leitores. O fato é que essa informação está errada.

Uma semana depois, outro texto na capa de *A Voz do Pastor* é publicado com o intuito de analisar *A Promessa* sob vários aspectos. Do ponto de vista ideológico, por exemplo, Santareno teria a pretensão de deformar o catolicismo, transformando-o num complexo inibitório da sexualidade humana.

Ao narrar a peça, o autor do artigo (Z. O.) relata que na encenação ocorreram “relações a meia luz, na escuridão, com gestos e ruídos elucidativos”. O texto prossegue com o questionamento da validade da promessa sob os preceitos da fé católica. Mesmo que fosse válida, a jura poderia ser extinta por iniciativa e acordo entre os cônjuges, sem ter que haver dispensas por parte da Igreja. Uma das coisas que mais incomodam Z. O. é a atitude do padre na peça, que dá a aprovação da Igreja a uma mentira. O autor do artigo reforça, em outra parte do texto, a existência de relações sexuais na peça — cenas imorais e demoradas, num ambiente de “religiosidade erótica”. Na verdade, só há uma menção, no singular, no livro de *A Promessa*. A cena tem a seguinte indicação:

²⁷ *Jornal de Notícias*, 29 de Novembro de 1957, p. 6.

²⁸ Foucault, M. (2005) *A Arqueologia do Saber*. Coimbra: Edições Almedina, p. 53.

²⁹ Ídem.

Temas de América Latina contemporânea: lutas sociais e repressão

“*Censura e Controle Social: convergências e divergências no ano de 1957, no Brasil e em Portugal*”, por Carla de Araujo Risso

“JOSÉ: (...) E eu gostava de ti, maldita! Não via mais ninguém neste mundo... mais ninguém... Tu eras bonita, a mais bonita de todas! Tu és linda, Maria do Mar! (*Beija-a, furiosamente, na boca. Desejo raivoso: posse-luta. No decorrer desta, a candeia cai e apaga-se: obscuridade completa. Maria do Mar e José rolam pelo chão. Durante momentos, só ruídos animais, ferozes*).”³⁰

Sobre o modo que a montagem efetuada pelo TEP deu vida a esta ação, temos o parecer do censor Álvaro Saraiva de que a interpretação foi “servida por um desempenho da maior dignidade profissional”.³¹ Não temos dados suficientes para tentar compreender o que Z.O. identifica como “religiosidade erótica”. Parece-nos outro artifício de retórica para convencer os leitores de *A Voz do Pastor*. Neste sentido, o artigo também desqualifica o valor artístico da peça para depreciar a obra.

Outra afirmação equivocada é a seguinte: “Se a peça fosse apresentada por uma companhia profissional de teatro ou de cinema, talvez passasse despercebida”.³² Na verdade, o TEP transformou-se em companhia profissional um mês antes da estreia de *A Promessa* e este foi seu primeiro espetáculo encenado fora do circuito amador.

Posto que para Z.O. o valor moral anda sempre ligado à arte, não se pode “deixar a moral em casa e ir ao teatro ou à vida apenas com o sentimento artístico” — ou seja, sob essa argumentação, não há distinção entre a postura moral a ser adotada diante de uma obra teatral ou da vida quotidiana. Não há diferenciação no campo da representação entre ficção e realidade. E assim sendo, os espectadores que vão ao teatro assistir uma peça dessas são todos “podres debaixo do verniz”, vivendo em “situação próxima de pecado”.³³

E por que, então, o espetáculo teve imenso público? A primeira explicação de Z.O. é a propaganda. Essa hipótese também não se sustenta. Afinal, os anúncios de *A Promessa* eram pequenos (2 colunas X 10 cm) e só traziam informações básicas como hora, data, local, elenco e restrição de idade. Na verdade, a projeção da peça se deu pelo escândalo causado pelos veículos de comunicação católica, principalmente a *Rádio Renascença*. Trata-se de um fenômeno semelhante ao que ocorreu com a peça *Oh Calcutá*, em São Paulo, na década de 80: o grande estardalhaço de facções da sociedade na defesa do decoro social motivou a ida de 160 mil pessoas ao espetáculo de bailarinos nus.³⁴

No contexto português não havia espaço para manifestações públicas – quase sempre impedidas por medo do regime. Sendo assim, além dos artigos publicados no semanário católico, podemos encontrar registros de repúdio apenas em telegramas dirigidos ao Presidente do Conselho ou em cartas endereçadas ao Círculo Cultural de Teatro/TEP.

Os telegramas de protesto enviados a Salazar contra *A Promessa* não se encontram anexados ao processo de censura da peça. Na verdade, sob a referência ANTT-AOS-D-M-35-5-9, esses documentos pertencem a outra parte do acervo do Arquivo Nacional Torre do Tombo. Trata-se do Arquivo Oliveira Salazar (AOS), que reúne os diários do antigo Presidente do Conselho, num conjunto de 72 volumes que abarca o período de 1º de janeiro de 1933 a 6 de setembro de 1968. A seguir, lê-se a transcrição alguns desses telegramas:

“como membro da sociedade portuguesa impossível reter marcada impressão foco repugnante influência social em actuação palcos teatro Sá da Bandeira peça promessa porto”

³⁰ Santareno, *op. cit.*, p. 67.

³¹ Processo nº 5492 do Arquivo Nacional da Torre do Tombo referenciado em Secretariado Nacional de Informação, Direcção Geral dos Serviços de Espectáculos (PT-TT-SNI/DGE).

³² *A Voz do Pastor*, 7 de dezembro de 1957, p. 5.

³³ *A Voz do Pastor*, 14 de dezembro de 1957, p. 3.

³⁴ Barreiros, E. e SÓ, P. (2005) *1985 - O ano em que o Brasil recomeçou*. Ediouro: São Paulo, p. 123.

DOSSIER

Temas de America Latina contemporânea: lutas sociais e repressão

“*Censura e Controle Social: convergências e divergências no ano de 1957, no Brasil e em Portugal*”, por Carla de Araujo Risso

(Áurea Soares - professora do Liceu - Lisboa, 30 nov. 1957)

“Afirmando meu rasgado protesto

peça teatral *Promessa* Porto incrível atentado a moral pública peça providências.”

(Carneiro da Frada – advogado - Lisboa, 30 nov. 1957)

“Como mulher e educadora Profundamente revoltada arrojo apresentarem amadores peça promessa teatro Sá da Bandeira porto tema alta moral degradante como pretensa cultura teatral servindo se incauta confiança depositada”

(Arlette Portugal - professora do Liceu - Lisboa, 30 nov. 1957)

“Pela manifesta revolta provocada peça promessa teatro Sá da Bandeira porto afirmando protestos veemente desacordo”

(Antonio Magalhães - professor do Liceu - Lisboa, 30 nov. 1957)

“Alarmado rumores resultantes exibição escandalosa peça promessa teatro Sá da Bandeira porto rogo providências”

(Maria Augusta Varcia - professora ensino técnico - Lisboa, 30 nov. 1957)

Curiosamente, os telegramas foram todos emitidos da cidade de Lisboa, local onde não houve encenação da peça. Alguns professores do Liceu³⁵ assumiram o papel de zeladores da moral portuguesa diante de uma peça da qual só conheciam por meio de rumores. Sendo assim, no mesmo dia 30 de novembro, decidiram enviar telegramas a Salazar com a intenção de pressionar para promover a interdição da peça.

Um documento do Serviço Nacional de Informação (SNI), datado de 2 de dezembro de 1957, indica que Salazar pediu a averiguação do caso:

“Falei imediatamente para o Porto. O Governador Civil não estava, mas pude trocar impressões sobre o assunto dos telegramas de protesto pela representação da peça “PROMESSA”, com o seu substituto.

1 – Desconhece todos os nomes que subscrevem os telegramas.

2 – Não lhe consta que nos meios responsáveis haja qualquer movimento de protesto.

3 – Tem tido informações que a peça em questão é arrojada, mas de muito bom nível na interpretação.”

No dia seguinte, 3 de dezembro, Salazar recebe outra missiva do SNI, desta vez reportando sobre uma pequena confusão ocorrida no processo de censura de *A Promessa*. O processo ainda contém o seguinte texto datilografado:

“INFORMAÇÃO

[...] Pedido agora o processo e o Relatório do Censor, apura-se:

1º - Que existindo no arquivo a peça “A PROMESSA” registada sob o número 2152 original de Lygia, aprovada em 28/IX/35 pelo Dr. Madeira Pinto e novamente lida em 23/III/52 pelo Dr. Lobo de Oliveira, para efeitos de classificação, o inconsciente funcionário, (agente da P.S.P.) em serviço nesta Inspeção e auxiliar do que está incumbido do registo e arquivo das peças) não reparando no autor,

³⁵ Escola Secundária de Camões, conhecida por Liceu Camões e fundada em 1902. É uma das maiores e mais prestigiadas escolas secundárias de Lisboa. Por ela passaram importantes figuras da sociedade portuguesa, tais como Marcello Caetano e Pedro Santana Lopes (Primeiro-ministro de Portugal entre 2004 e 2005).

DOSSIER

Temas de América Latina contemporânea: lutas sociais e repressão

“Censura e Controle Social: convergências e divergências no ano de 1957, no Brasil e em Portugal”, por Carla de Araujo Risso

prestou a errada informação de que a peça “A PROMESSA” de Bernardo Santareno estava aprovada e classificada para adultos, pois fora esta a decisão da Comissão relativa à peça cuja ficha, existente consultou.

O relatório do primeiro censor que, normalmente, é o que assiste ao ensaio, não se encontra, portanto no processo pelo inconsciente equívoco do funcionário, elemento que houve de lançar mão, pela carência do quadro dos que hajam de atender à multiplicidade de serviços atribuídos a esta Inspeção.

Um tal caso, pela primeira vez verificado, não mais se repetirá pois o referido agente foi imediatamente afastado de auxiliar de serviço da censura.

Inspeção de Espectáculos, 3 de dezembro de 1957.

O INSPECTOR.”³⁶

Esse documento, endereçado a Salazar, presta esclarecimentos sobre a razão pela qual o inspetor lisboeta não pôde ler o texto antes de assistir ao ensaio geral. Tratava-se da falha “inconsciente” de um funcionário, agente da Polícia de Segurança Pública (PSP),²⁵ designado para substituir um funcionário da Censura que estava em licença médica. O “Inspetor” justifica que precisou lançar mão de uma pessoa pouco apta para a função pela carência do quadro de censores e pela multiplicidade de serviços atribuídos à Inspeção de Censura.

O engano que ocorrera entre o processo número 5492 de *A Promessa*, de Santareno, com o processo número 2152 de *A Promessa*, de Lygia, fundamentou a classificação da peça de Santareno como comédia e também custou o afastamento imediato do distraído policial.

Se em Lisboa o repúdio à temática de *A Promessa* era feito diretamente a Salazar, na cidade do Porto os protestos davam-se por meio de cartas de demissão de sócios, endereçadas ao Círculo Cultural de Teatro/TEP:

“Exmo. etc. 10/12/1957

Vimos por este meio comunicar a V. Exc^a. que pedimos a demissão de sócias do TEP em virtude da última peça apresentada “A Promessa”, de Bernardo Santareno, não estar de acordo com a nossa moral de católicas.

Assinam: Maria Fernanda de Magalhães Ferreira e Sousa (sócia n.º 866), Perpétua Pompeia Pinto (sócia n.º 865).”

“Exmo. Sr. etc. 23/12/1957

Não tive ocasião de ver “A Promessa”.

Todavia, pelas referências que li à peça em jornais não confessionais (v.g. como *O Primeiro de Janeiro*) convenci-me da irreligiosidade da mesma.

E, como católicos e membros da Acção Católica, minha mulher e eu não podemos continuar a ser sócios do Círculo de Cultura Teatral.

Eis porque sinto ter de dizer a V. Exc^a. que nos demitimos de sócios

³⁶ Processo n.º 5492 do Arquivo Nacional da Torre do Tombo referenciados em: Secretariado Nacional de Informação, Direcção Geral dos Serviços de Espectáculos (PT-TT-SNI/DGE).

DOSSIER

Temas de America Latina contemporânea: lutas sociais e repressão

“*Censura e Controle Social: convergências e divergências no ano de 1957, no Brasil e em Portugal*”, por Carla de Araujo Risso

Assina: José Gualberto de Sá Carneiro (advogado)”

“Exmo. Srs. etc. 5/3/1958

Dada a orientação imprimida à apresentação de peças desse agrupamento a partir de “A Promessa”, cujo argumento se afigurou, não só ultrarrealista como imoral, lamento ter de pedir a minha demissão como sócio nº. 1478, bem como a de minha filha, Ana Maria Pinto de Miranda, nº. 1479.

Não pretendo com isto modificar o caminho ultimamente traçado por essa Direcção, muito embora tenha de lamentar o sucedido.

Assina: Raul Miranda.”

Julio Gago estima que cerca de três centenas os sócios pediram o desligamento pelo TEP apresentar *A Promessa*. Contudo, apesar da perda de trezentos associados, o Círculo Cultural de Teatro/TEP pôde contar com a adesão de muitos mais:

“Saíram trezentos e tal, mas logo a seguir entraram mil e tal. O TEP em 1958 chegou a ultrapassar os cinco mil sócios, era uma força em termos de número de associados.

Repare que o Futebol Clube do Porto, que já na época era o clube de futebol mais conhecido do norte, tinha 6.000 sócios.”³⁷ (informação verbal).

Com a repercussão que teve a encenação de *A Promessa*, no Porto, Bernardo Santareno tornou-se rapidamente uma figura nacional. Segundo Vicente Batalha, a perseguição da Igreja teve o efeito contrário: todas as pessoas queriam ver aquela peça.

Dez anos mais tarde, a Companhia de Vasco Morgado apresentou *A Promessa* no Teatro Monumental, em Lisboa. No Arquivo Nacional Torre do Tombo, encontra-se também o processo censório de nº 8414 para essa encenação, datado de 1967. Diferentemente da primeira versão, desta vez os originais continham três cortes.

Esses trechos cortados demonstram a arbitrariedade dos censores na avaliação das obras que lhes eram apresentadas, uma vez que a primeira versão de *A Promessa* foi aprovada sem cortes, exatos dez anos antes. Tanto na imprensa como no teatro, os critérios de avaliação dos censores eram, muitas das vezes, subjetivos.

Para César Príncipe,³⁸ “é natural que houvesse alguma subjetividade no exercício da função. Algum acento próprio, alguma preferência persecutória devido a motivações de formação pessoal, se um é mais moralista que o outro...”.³⁹ (informação verbal)

De uma maneira geral, em Portugal, a equipe de censura que se deslocava aos teatros para verificar os ensaios era presidida por um coronel do exército – normalmente aposentado e extremamente conservador. E os artistas teatrais portugueses viviam a mercê da deliberação desses senhores sem direito a recurso ou questionamento.

Felizmente, nas palavras de Graça dos Santos, “após ter sido empurrado para uma situação de autismo”, o teatro português começou a vivenciar o reaprendizado da liberdade depois de 25 de abril de 1974. “De repente, o teatro estava em todo o lado; já não se contentava com os locais que lhe eram destinados, ia para a rua, para os campos, para as fábricas”.⁴⁰

³⁷ Cf. Júlio Gago, 2010.

³⁸ Príncipe, C. (1999) *Os Segredos da Censura*. Lisboa: Editorial Caminho.

³⁹ Informação fornecida por César Príncipe em entrevista concedida em Matosinhos, em 29 de junho de 2010.

Considerações finais

Nas palavras de Charaudeau,⁴¹ “não há captura da realidade empírica que não passe pelo filtro de um ponto de vista particular, o qual constrói um objeto particular que é dado como fragmento do real”, posto que a realidade empírica sempre está atrelada a um real construído, e não à própria realidade. Afinal, o mundo não pode ser abarcado em sua totalidade por uma única pessoa. Antes, para ser compreendido, esse mundo deve ser explorado, relatado e imaginado pelo indivíduo, que vai codificar o ambiente em que vive por meio de representações ou ficções.

Do mesmo modo que, individualmente, cada ser humano constrói imagens em sua cabeça – a imagem de si próprio, dos outros, de suas necessidades, propósitos e relacionamentos –, os grupos de pessoas, coletivamente, também constroem imagens sobre o que pensam de si próprios e sobre os contextos sociais nos quais estão inseridos.

Essas imagens criadas coletivamente é o que Lippmann⁴² chama de Opinião Pública, que, numa sociedade de massas, normalmente, é edificada sobre os alicerces da imprensa, um instrumento de publicidade dessa opinião. A noção de opinião pública, no decorrer da história, assumiu “um espaço de representação” tomado, essencialmente, como o discurso manifesto de uma organização coletiva de sistemas de valores – próprios a um grupo e constituídos a partir de esquemas de pensamento normatizados. A opinião pública de setores da sociedade, quando exibida diante de sua própria coletividade, propicia a visibilidade e constrói marcas de identidade mediante o compartimento das características comportamentais que diferenciam um grupo do outro.

Cabe lembrar que o sistema de avaliação sobre o qual se baseia a opinião pública não é universal, pois está atrelado a um modelo de comportamento social pelo viés de um sistema de normas, que é sempre relativo a um contexto sociocultural.

Na complexidade da sociedade de massas, os diversos grupos sociais tendem a perseguir interesses muito diferentes – algumas vezes, até divergentes –, o que torna difícil ou impossível a obtenção de um consenso que resulte do debate livre e racional dos temas de interesse público. Logo, a opinião pública só pode comportar uma seleção contingente de temas que é, de certo modo, orientada para a resolução de problemas pontuais. Isto posto, o espaço público também não é único nem universal, mas sim plural e em movimento – resultado da interação dialética das práticas sociais e das representações, dependente das especificidades culturais de cada grupo social. Tais especificidades puderam ser detectadas em ambos os casos aqui observados: não houve consenso em torno de uma única opinião. Isso porque os membros de uma comunidade se reconhecem, segundo Charaudeau,⁴³ por meio dos diversos “discursos circulantes” na sociedade – a soma empírica de enunciados sobre ontologia, atitudes, acontecimentos, comportamentos e julgamentos.

Há sempre quem se identifique com o discurso do poder político e de tudo o que aparece sob a figura do Estado, inclusive a existência da Censura. E há também quem se reconheça alinhado aos discursos contrapoder, isto é, discursos de reivindicação, de contestação da ordem imposta, cuja força depende ao mesmo tempo da organização do grupo que os produz, de suas possibilidades de mobilização e dos valores éticos emblemáticos.

⁴⁰ Santos, G. (2004) *O Espectáculo Desvirtuado: O teatro português sob o reinado de Salazar (1933-1968)*. Lisboa: Editorial Caminho, p. 345.

⁴¹ Charaudeau, *op. cit.*, p. 131.

⁴² Lippmann, *op. cit.*, p. 40.

⁴³ Charaudeau, *op. cit.*, p. 123.

Temas de América Latina contemporânea: lutas sociais e repressão

“Censura e Controle Social: convergências e divergências no ano de 1957, no Brasil e em Portugal”, por Carla de Araujo Rizzo

O caso de *Perdoa-me Por Me Traíres*, de Nelson Rodrigues, demonstra muito bem a existência desses vários discursos. A peça sofreu interdição total na cidade de São Paulo em um período democrático, durante o governo do presidente Juscelino Kubitschek de Oliveira. A Censura imprimiu uma restrição a um direito individual assegurado pelo regime vigente e por isso instaurou um dilema social: por um lado, uma parcela da sociedade invocava a censura como forma de salvaguardar suas características comportamentais; de outro, havia uma parcela que repudiava a censura por cercear a liberdade artística e a liberdade de expressão consagrada na Constituição Brasileira vigente.

Nelson Rodrigues, com sua fama e prestígio como dramaturgo, tinha força para mobilizar a imprensa e desencadear campanhas a favor da liberação. Porém, mesmo os defensores de Nelson apontavam para a existência de um conteúdo na peça que afrontava os valores éticos estabelecidos na sociedade paulista de 1957.

Pela análise de alguns dos discursos manifestos na época, a censura não era caracterizada como instrumento de um regime totalitário, mas sim como uma entidade capaz de zelar pela moral e pelos bons costumes. Um exemplo é o parecer do Presidente da Comissão Estadual de Teatro, que, para defender a liberação de *Perdoa-me Por Me Traíres*, sugeriu alguns cortes e a supressão de algumas falas com o intuito de despojar a peça de “excessos eventualmente inaceitáveis para a plateia”.

Não era discutida, portanto, a validade da existência de uma instituição pública designada para salvaguardar a moral, mas sim a interdição completa da obra – algo que poderia ser evitado pela delimitação rigorosa da faixa etária da audiência, restringindo-se o público a maiores de 21 anos.

Num primeiro momento, o governador do Estado de São Paulo, Jânio Quadros, cedeu à pressão da classe teatral e dos jornalistas e liberou a peça com os cortes propostos. Quinze dias depois, diante de três mil assinaturas solicitando a proibição do espetáculo, o governador cedeu novamente à pressão e interditou a peça.

Evidenciou-se aqui que a capacidade de organização das senhoras da Ação Católica de São Paulo e sua grande capacidade de mobilização tiveram mais força política para interferir na decisão de Jânio e fizeram imperar o seu discurso regulador do cotidiano social.

Não é à toa que o processo nº 4451, de *Perdoa-me Por Me Traíres*, é o maior dentre os processos do Arquivo Miroel Silveira. Em um regime democrático, os funcionários da Censura, que executavam o exame prévio de obras teatrais e que proibiram integralmente a encenação de uma peça escrita por um dramaturgo de grande projeção, tinham que se resguardar. Era necessário preservar o maior número de documentos capazes de atestar que a interdição total fora decidida depois de muita reflexão, no sentido de salvaguardar os anseios da sociedade civil.

Já no processo de *A Promessa*, de Bernardo Santareno, em Portugal ocorreu exatamente o inverso: o autor era um jovem estreante e o país vivia sob a ditadura salazarista. Há pouquíssima documentação, porque as autoridades de regimes ditatoriais não se veem obrigadas a legitimar suas decisões perante a sociedade civil. Citando Foucault, a História é “o que transforma os documentos em monumentos e que, onde se decifravam traços deixados pelos homens, onde se tentava reconhecer no recorte do vazio aquilo que os homens haviam sido, desdobra uma massa de elementos que se trata de isolar, de agrupar, de tornar pertinentes, de pôr em relação, de constituir em conjuntos”.⁴⁴

⁴⁴ Foucault, M. *op. cit.*, p. 33.

Temas de América Latina contemporânea: lutas sociais e repressão

“Censura e Controle Social: convergências e divergências no ano de 1957, no Brasil e em Portugal”, por Carla de Araujo Risso

Hoje temos um problema muito sério para estudar a Censura em Portugal. Isso se dá porque as provas documentais são escassas e as fontes do regime, em parte, desapareceram. “Infelizmente, os próprios arquivos da censura foram destruídos (assistimos a parte disso, impotentes, da varanda do *República*, no dia 27 de abril de 1974) ou desapareceram, os órgãos de comunicação social também não os tinham organizados ou perderam-nos.⁴⁵

A imprensa, sendo “o principal meio de contato com o ambiente invisível”,⁴⁶ detém a capacidade de propagar os discursos circulantes, gerando assim uma discussão cotidiana a respeito de determinados casos que não seriam visíveis para a maioria dos indivíduos. Alguns detalhes sobre a estreia, a encenação e o discurso da Igreja Católica sobre *A Promessa* só podem ser compreendidos a partir das páginas dos jornais da época.

Outra coisa chamou atenção no decorrer desta investigação. Além da participação da imprensa, no caso de *Perdoa-me Por Me Traíres*, pode-se notar que em ambos os casos existiu a circulação de informação em outros canais informais: as senhoras da Ação Católica de São Paulo, mesmo sem acesso aos originais ou à montagem na capital paulista, já conheciam a temática da peça – cujo conteúdo não havia sido publicado pelos jornais. Professores do Liceu em Lisboa também pediram a proibição da peça *A Promessa* na cidade do Porto sem tê-la assistido.

Como já foi visto anteriormente, dentro da complexidade da trama social encontram-se múltiplos mecanismos de proliferação de informação capazes de influenciar as opiniões individuais ou as opiniões de grupos – o universo da informação midiática é apenas uma parte desses mecanismos uma vez que é um universo construído. Para Charaudeau,⁴⁷ existe um espaço público próprio às mídias que não deve ser tomado pela totalidade do espaço público; um espaço público midiático que provoca o acontecimento, daí porque se pode dizer que existe um modo discursivo do “acontecimento provocado”.

A opinião pública seria capaz de impor um controle social e, assim, alterar o veredito da Censura. Em ambos os casos, as manifestações públicas ocasionaram uma mudança nas decisões sobre as peças. *Perdoa-me Por Me Traíres* foi totalmente interdita; *A Promessa*, depois de uma temporada de apenas oito dias, só voltou a ser encenada dez anos depois.

Nos dois casos também, de alguma forma, há o envolvimento da imprensa – seja divulgando as peças, seja na divulgação dos autores, ou até mesmo fomentando a opinião pública. Afinal, a instância midiática tem o poder de impor ao cidadão uma visão de mundo previamente articulada, construída pelos critérios de seleção de fatos, pela escolha dos atores, pelos modos de visibilidade determinados. Formou-se uma grande polêmica em torno das peças analisadas graças aos relatos dos jornais.

Neste artigo, visando à compreensão de algumas das vozes que se fizeram ouvir, foram apresentadas as manifestações públicas no Brasil e em Portugal em 1957 frente à censura teatral. Cabe ressaltar a importância de se investigar a Censura em um determinado período, pois, além da possibilidade de recuperação da história cultural e intelectual, esse campo de estudo permite também trazer à luz alguns aspectos de uma determinada sociedade e as representações que seus membros têm dela própria. Pode-se concluir assim que a Censura não é impermeável à sociedade na qual se insere.

⁴⁵ Vasconcelos apud Azevedo, C. *A Censura de Salazar e Marcelo Caetano*. Lisboa: Editorial Caminho, 1999.

⁴⁶ Lippmann, *op. cit.*, p. 275.

⁴⁷ Charaudeau, *op. cit.*, p. 188.