

SINAIS QUE RESSURGEM

Censura no teatro durante o Estado Novo

No ano em que se comemora o cinquentenário do 25 de abril, para abordar a temática relacionada com teatro e censura torna-se especialmente oportuno revisitar o aparelho repressivo montado em Portugal nas décadas que antecederam a Revolução dos Cravos. Como referiu José Oliveira Barata, “talvez nenhuma manifestação artística nacional tenha sentido os rigores da censura salazarista e caetanista como o teatro” (Barata, 1991, p. 352). De resto, cerca de um quarto de século depois do fim da ditadura, Eugénia Vasques ainda notava: “se muito do teatro português contemporâneo vem ainda eivado de profunda dimensão eufemística ou elíptica (...), tal característica ficar-se-á, em muito, a dever a uma situação histórico-social, de que a Censura é um dos capítulos significativos” (Vasques, 1998, p. 45).

Notas sobre a legislação

O governo chefiado por Salazar, imposto em 1933, não partiu do zero para as suas medidas restritivas e repressivas. As áreas artísticas, e o teatro em particular, haviam merecido a atenção imediata da ditadura militar, desde 1926. Um ano após o golpe que impôs aquele regime, foi publicado o “Regulamento

dos Teatros e de Todas as outras Casas de Espectáculos”, que criava a Inspeção-Geral dos Teatros, cabendo-lhe a fiscalização dos espaços de espetáculo e divertimento público, assim como a repressão de quaisquer “factos ofensivos da lei, da moral e dos bons costumes”. Àquela Inspeção-Geral era conferido, por exemplo, o direito de ordenar a suspensão do espetáculo sempre que verificasse impedimentos à sua “normal” realização, incluindo pateadas do público ou manifestações de desagrado.

A partir de 1929, aquele organismo passou a designar-se Inspeção-Geral dos Espetáculos, transitando a sua tutela, em 1936, do Ministério do Interior para o então recém-criado Ministério da Educação Nacional, com o intuito de controlar todos os mecanismos de criação teatral até ao momento da receção junto do público.

Aquela legislação, que serviu de base à regulamentação do teatro e dos espetáculos, só foi revogada em 1959. Todavia, como observou Graça Santos, “[foi sendo] aperfeiçoada no decurso dos anos por diferentes decretos que a (...) [adaptaram] às novas situações, criando por vezes novas estruturas” (Santos, 2004, p. 222). Foi o caso do Sindicato Nacional dos Artistas Teatrais,

com alvará de julho de 1938, do qual, até ao final dos anos 40, os atores poderiam ser expulsos se se considerasse que haviam prejudicado a organização corporativa da nação, o que, na prática, significava serem forçados a cessar toda a atividade na área do espetáculo e a terem de procurar outra profissão. E foi também o caso do Fundo de Teatro, criado em 1950, que atribuía subsídios a companhias de teatro cujos reportórios obedecessem aos critérios promotores da ideologia vigente.

De entre a legislação publicada em 1959, no ano seguinte à candidatura oposicionista de Humberto Delgado à Presidência da República, cujos resultados e mobilização do povo suscitou o endurecimento dos mecanismos censórios da parte do regime, destaca-se a que enquadrava a Comissão de Exame e Classificação dos Espetáculos. O Decreto-Lei n.º 42.660, de 20 de novembro, determinava expressamente que aquela Comissão não poderia licenciar eventos artísticos, como espetáculos de teatro ou a exibição de filmes, considerados “ofensivos dos órgãos da soberania nacional, das instituições vigentes, dos chefes do Estado ou representantes diplomáticos de países estrangeiros, das crenças religiosas e da moral cristã

tradicional, dos bons costumes e das pessoas particulares, ou que (...) [incitasse] ao crime ou (...) [fossem], por qualquer outra forma, perniciosos à educação do povo”.

A última legislação publicada antes de abril de 1974, com o objetivo de regulamentar a atividade teatral (Lei n.º 8, de 9 de dezembro de 1971), revelou-se menos restritiva, quer em relação à atividade editorial quer quanto à autorização de novos espaços de adaptados aos espetáculos das companhias independentes, que começaram a emergir na década de 60. Mas, no essencial, manteve o “espírito” da política salazarista de asfixia do teatro.

Em síntese, três linhas de força caracterizaram aquela legislação: (1) a *excessiva ambiguidade do texto legislativo*, que gerava arbitrariedade na respetiva interpretação e posterior aplicação, por exemplo do entendimento de “moral e bons costumes” ou sobre o que seria “pernicioso para a educação do povo”; (2) a *dimensão inibitória e punitiva*, de que é ilustrativo, a partir de 1959, o direito de porte de arma conferido aos inspetores de espetáculos em serviço efetivo de funções; e (3) a *centralização decisória*, cujo exemplo mais significativo será, neste campo, a criação em 1933 do Secretariado de Propaganda Nacional (SPN), transformado em 1944 no Secretariado Nacional de Informação, Cultura Popular e Turismo (designado pela sigla SNI), cujo diretor era nomeado por Salazar, que diretamente o tutelava.

Notas sobre os mecanismos de censura

À frente do SPN e do SNI (até 1949), o ex-futurista António Ferro – inspirado em Paul Valéry – concebeu e empreendeu a “Política do Espírito”, aceitando e promovendo a intromissão do Estado na criação artística, com o intuito de transformar a arte – e designadamente o teatro – num meio de glorificação dos valores salazaristas.

Uma “complexa teia da censura” estava à altura da relevância que o regime reconhecia ao teatro, a qual incluiu o Sindicato Nacional dos Artistas do Teatro, a União de Grémios dos Espetáculos, a Corporação dos Espetáculos, o Conselho Teatral, o Fundo de Teatro e, entre outras estruturas, a própria companhia profissional “Teatro do Povo”, vocacionada para a itinerância e vista

como instrumento privilegiado para a educação popular. Isto mesmo observou Cândido de Azevedo: “A Censura manifestava-se tanto mais rigorosa em relação ao teatro quanto é certo que este constituía uma das actividades culturais mais (...) directamente utilizáveis, de forma eficaz, pela ditadura, como instrumento apologético do regime e dos valores que apregoava e procurava impor aos portugueses. Enquanto, ao contrário, era suficientemente conhecida a força do teatro como um dos veículos por excelência de cultura e de tomada de consciência política e social” (Azevedo, 1999, p. 184).

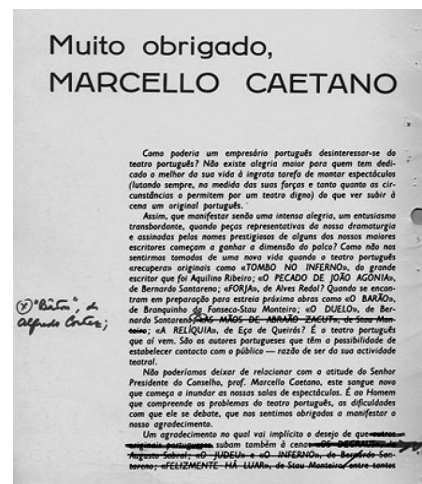
Com a Constituição, em vigor a partir de 11 de Abril de 1933, a “censura preventiva” – que, mais de três décadas e meia depois, a legislação da “primavera marcelista” prorrogaria com a designação de “exame prévio” – passava a revestir-se de função social, aceite, portanto, como garante da preservação dos valores e do sistema de organização da sociedade. No teatro, a tarefa que a lei de 1927 atribuiu à Inspeção-Geral dos Teatros transitou, a partir de 1945, para a competência do SNI, no âmbito do qual foram criadas várias comissões de censura, entre as quais a da Inspeção dos Espetáculos, a que sucedeu, em 1957, a Comissão de Exame e Classificação de Espetáculos.

O regime salazarista percebeu desde cedo que não bastava reduzir a especificidade do teatral à palavra impressa, analisada pelo Gabinete de Leitura (tanto do SPN, como do SNI), como se de um qualquer livro ou periódico se tratasse. Essa era a primeira instância da intervenção. A instância seguinte, mais relevante num país com elevadas taxas de analfabetismo, era a da análise do espetáculo, no qual se produz a materialização do texto em voz e corpo, em manifestação pública.

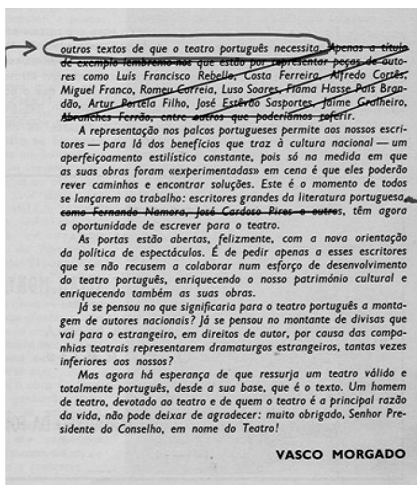
A censura dos espetáculos era faseada em dois momentos principais, independentes entre si e sujeitos ao veldito dos censores. No primeiro, o foco era a análise do texto na perspetiva da representação, tendo em conta também – embora tacitamente – fatores como a localização da companhia, o potencial alcance intelectual e sociocultural dos espetáculos, o posicionamento político dos artistas intervenientes ou, entre outros, as potencialidades politizantes do tratamento cénico dos textos. No segundo, decorria a análise do espetá-

culo, a poucos dias da estreia, por vezes na véspera, através da assistência de inspetores a “ensaios de censura”, obrigatórios, durante os quais era comum darem indicações de cortes e alterações aos textos (da peça e/ou do programa), ou mesmo a aspetos da encenação e da representação, tendo havido casos de proibição da estreia ou, posteriormente, de interrupção da carreira dos espetáculos, apesar do investimento feito.

A estreia de *Forja*, de Alves Redol, enquadra-se neste tipo de proibição. Autorizada a ser encenada somente cerca de vinte e um anos após ter sido publicada, a sua estreia no Teatro Laura Alves, em dezembro de 1969, com encenação de Jorge Listopad, era aguardada com especial emoção, tanto mais que o autor havia falecido uma semana antes. Todavia, a estreia ficou envolta numa polémica. A autorização pela censura levou o empresário Vasco Morgado a escrever um texto no programa intitulado “Muito obrigado, Marcello Caetano”. O que o público – que pateou no final – desconhecia, assim como os próprios atores, a quem o programa não havia sido dado a ler previamente, é que a intenção do empresário, embora talvez com excessivo entusiasmo naquele contexto, era originalmente a de manifestar o “desejo” de ver também representados textos de



Programa de Forja (1ª página do texto de Vasco Morgado, censurado), Teatro Laura Alves, 1969 (apud Falcão, 2009, p. 226).



Programa de Forja (2ª página do texto de Vasco Morgado, censurado), Teatro Laura Alves, 1969 (apud Falcão, 2009, p. 227).

outros autores proibidos. Só a investigação nos arquivos da PIDE-DGS, mais de três décadas depois, permitiu perceber que a Censura reduziu à frase “outros textos de que o teatro português necessita” a lista de peças e autores proibidos elaborada por Vasco Morgado, na qual destacava, entre outros, os dramaturgos Luiz Francisco Rebello, Costa Ferreira, Miguel Franco, Romeu Correia, Fátima Hasse Pais Brandão e Jaime Gralheiro (Falcão, 2009).

Tanto em relação às peças como, depois, aos espetáculos, as decisões assentavam em critérios de quatro tipos mais frequentes: (1) a *inconveniência política*, sendo comum a proibição de peças de teatro, como o volume *Peças em Um Acto: A Guerra Santa e A Estátua*, de Luís Sttau Monteiro, com o mesmo tipo de justificação atribuído a obras vincadamente doutrinárias, entre as quais o *Manifesto do Partido Comunista*, de Marx e Engels; (2) a *inconveniência moral*, que serviu para justificar o número indefinido de obras censuradas, frequentemente incidindo em temáticas como a família, a sexualidade, a religião, a ideologia e os poderes políticos; (3) a *alteração em função do momento*, de que resultava a já referida arbitrariedade que a própria lei também consentia, como no caso de autores e/ou obras que eram

autorizados, sendo depois proibidos e mais tarde, eventualmente, de novo autorizados, criando enormes instabilidades junto dos autores e dos públicos, mas também das estruturas editoriais e dos produtores de espetáculos, como aconteceu, a título de exemplo, a *O Avejão* de Raul Brandão, *Vivam os Aliados* de Maria Matos ou à dramaturgia do espanhol Alfonso Sastre; e (4) a *censura em caso de dúvida*, associada nalguns casos a alguma ignorância dos censores, o que, aliás, explica tanto a autorização de alguns textos mais acutilantes do ponto de vista ideológico ou doutrinário como a proibição de textos inocentes, tendo-se tornado sobejamente conhecida a caricata apreensão de livros numa livraria de Lisboa, descrita por Jacques Georgel, em que não escapou sequer o teatro de Racine, porque “Lenine, Estaline, Racine, é tudo a mesma coisa” (apud Santos, 2004, p. 270). É caso para convocar a expressiva afirmação de Adolfo Casais Monteiro: “[c]ada um tem medo do outro, e todos juntos têm medo do Poder. Fazem censura à toa porque... têm medo de ser censurados” (Monteiro, 1974, p. 202).

Notas sobre repercussões

A censura teve repercussões nefastas, diretas e indiretas, imediatas e a longo prazo, sobre o teatro. A proibição de textos e espetáculos e a sujeição de dramaturgos e criadores teatrais a cortes ou alterações das suas obras por indicação dos censores tinham interferência, também, nas escolhas dos reportórios. As companhias teatrais, tratadas como quaisquer outras empresas lucrativas e sujeitas a elevados encargos financeiros, incluindo pesados impostos, viam-se na contingência de terem de escolher peças – algumas das quais sacrificavam o que seria o seu reportório de eleição – que, por um lado, obtivessem previsivelmente o aval das comissões de censura e, por outro lado, não frustrassem as expectativas do público burguês maioritário dos grandes centros, de Lisboa e Porto, onde se concentravam as companhias profissionais.

Uma outra repercussão – para muitos, irreversível – foi a da autocensura pelos próprios dramaturgos e criadores teatrais, o que terá tido como consequências, entre outras, a desistência de uns e a insuficiente experiência na escrita e na cena de outros.

Mas o público foi a parte mais prejudicada. Não há dúvida de que, também neste caso, a censura foi eficaz, ora impedindo-o totalmente de contactar com algumas das mais renovadoras experiências dramatúrgicas e cénicas de outras partes do mundo, ora filtrando ao máximo os reportórios das companhias que vinham a Portugal ou interditando a circulação de textos – eles próprios ou os seus autores – considerados “perigosos”.

Em 2022, quando o espetáculo *Catarina e a beleza de matar fascistas*, com texto e encenação de Tiago Rodrigues, se apresentou no Teatro Argentina, em Roma, no âmbito de uma digressão pela Europa, foi alvo de protestos de forças de extrema-direita e do pedido de retirada da peça de cartaz, apresentado pelo deputado Federico Mollicone, do partido Irmãos de Itália (Fratelli d'Italia) atualmente no governo. A notícia lembrou-nos, uma vez mais, que a tendência para ideologias antidemocráticas e para medidas censórias continua latente ou mesmo em franca ascensão em várias geografias, incluindo Portugal, e – por se tratar de um espetáculo de artistas portugueses, cuja personagem principal evoca Catarina Eufémia – remeteu-nos também para a realidade do Estado Novo, em Portugal.

Falar de censura, e em particular de censura no teatro, não é, portanto, uma questão do passado. Aliás, conhecer o passado ajuda a identificar e interpretar os sinais que ressurgem no presente.

Referências

- Azevedo, Cândido de (1999). *A Censura de Salazar e Marcelo Caetano*. Lisboa: Dom Quixote.
- Barata, José de Oliveira (1991). *História do Teatro Português*. Lisboa: Universidade Aberta.
- Falcão, Miguel (2009). *Espelho de ver por dentro: O percurso teatral de Alves Redol*. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda.
- Monteiro, Adolfo Casais Monteiro (1974). *O País do Absurdo: Textos Políticos*. Lisboa: Edições República.
- Santos, Graça dos Santos (2004). *O Espectáculo Desvirtuado: O teatro português sob o reinado de Salazar (1933-1968)*. Lisboa: Caminho.
- Vasques, Eugénia (1998). *Jorge de Sena: Uma ideia de teatro (1938-71)*. Lisboa: Edições Cosmos.