

Um vício e uma diversão lasciva no culto a deuses pagãos:
da censura no teatro

Nuno Pinto Ribeiro
Universidade do Porto/ CETUP

O VIII Encontro Internacional do Centro de Estudos Teatrais da Universidade do Porto (CETUP), que reuniu na Faculdade de Letras em 6 e 7 de julho de 2012 estudiosos do teatro e das relações interdisciplinares por ele convocadas, escolheu a censura como tema. Aqui se acolhe o essencial das comunicações e, com ele, se redesenha o terreno de uma discussão aberta, como é tradição destes encontros, na *concordia discors* de interesses só aparentemente diversos e conjugados em fecunda cumplicidade.

A maior gratidão se deixa aqui aos colegas, tão generosos na sua participação e tão gentis na cedência dos seus textos. A ordem que estrutura o livro não supõe qualquer hierarquização valorativa dos ensaios: ao leitor a liberdade na direção do olhar e a escolha do percurso de leitura. As perspectivas refletidas nestes estudos, seria talvez escusado dizê-lo, apenas responsabilizam os seus autores.

Kevin A. Quarmby dá-nos conta da controvérsia suscitada a propósito da representação de *King Lear*, de William Shakespeare, em Singapura: a nudez do actor, que dividira opiniões na crítica inglesa mas não despertara grande polémica junto do público, viria a merecer dos anfitriões da *Royal Shakespeare Company* uma acerba reserva traduzida na censura de uma cena alegadamente susceptível de corromper os espectadores de menor idade, em consonância, de resto, com o previsto nas leis do Estado. A cedência ao zelo moralista cruza-se com razões económicas e o autor oferece abundante documentação que ilustra, em Inglaterra e noutros lugares, o decisivo jogo dessas

razões de bilheteira em apertada concertação com alegados interesses cívicos e morais, o que legitima os receios de autocensura de uma criação teatral progressivamente rendida às pressões conformadoras do mercado.

The Booke of Sir Thomas More, datado dos últimos anos do século XVI e primeiros do século XVII, fruto de uma autoria colectiva que inclui o nome de William Shakespeare nos seus criadores (parte da sexta cena é geralmente identificada a esse nexó de paternidade), é assunto do trabalho seguinte. A inestimável relevância documental da peça, que regista os traços visíveis da censura e as próprias anotações de Edmund Tilney, o *Master of Revels*, investido da supervisão prévia dos textos a representar, é objecto do comentário de **Régis Bars Closel**. Sublinha-se o interesse na consideração e exame do texto na sua totalidade e no horizonte da unidade da sua composição, superando-se a costumada atomização do extracto ou da passagem seleccionada, e o estudioso brasileiro destaca a leitura sempre inconclusiva do texto: nele convivem a representação da respeitável figura de Thomas More, que poderia insinuar um esboçado compromisso com o passado católico de Inglaterra, e a imagem embaraçosa da revolta organizada depressa evoluindo para os motins de Londres e escolhendo como alvo a comunidade protestante estrangeira da cidade, assunto a rodear-se de alguma delicadeza; aos sentidos da interdição, já liminarmente reconhecíveis em preocupações tão delicadas como o são a Reforma ou o divórcio de Henrique VIII, vem acrescer o zelo protestante do esforço de revisão de Antony Munday.

São ainda o teatro inglês e a censura o que mobiliza a atenção do ensaio de **Rudolf Veiss**, tendo-se agora como palco a Londres da última década do século XIX e primeira década do século XX. É o mundo das sociedades teatrais e dos directores de teatro, da submissão dos textos destinados à representação ao veredicto do Lorde Camareiro e de uma comissão de exame que os aceitava, rejeitava ou neles impunha alterações; é também o percurso tenso em que se inscrevem a reconfiguração das propostas em face das expectativas da proibição, ou a autocensura que paralisa ou desencoraja o gesto criador. A sorte que obras de Arthur Pinero, Harley Granville Barker ou de Edward Garnett conhecem, afinal, a via dolorosa adivinhada já nos escolhos que haviam embaraçado as propostas inovadoras de Ibsen, Wilde ou Bernard Shaw, inibe os criadores dramáticos, cerceia a liberdade da representação, obriga a expe-

dientes laterais e, mesmo perante a reformulação de procedimentos de supervisão (v. g. o enganoso abrandamento das práticas censórias alegadamente introduzidas por organismos como o *Advisory Board*), vem proclamar a inglória consagração oficial da mediania, sempre sob os auspícios da expectativa financeira e sempre em detrimento da experiência de vanguarda, esta hipocritamente excluída por invocadas razões de ordem moral e social.

A sequência traz-nos *À Espera de Godot* e Samuel Beckett: **Júlia Dias Ferreira** descobre na tradução de António Nogueira Pinto do autor irlandês (com estreia no Teatro Nacional Popular, hoje Teatro da Trindade, em 1959) o assunto de uma proposta aberta na explicitação da natureza peculiar da tradução do texto performativo e sua condição intersemiótica e prolongada na elucidação dos contextos de criação e fixação da versão inglesa, no tipo de constrangimentos impostos pelo quadro institucional da censura e na especial virulência do tratamento dispensado a uma peça inédita na dimensão surrealista e iconoclasta inscrita na exploração de silêncios ou no registo cru da expressão vernácula. Uma ilustração convincente do modelo ideal da peça resgatada para a representação em palcos nacionais, despojada das ambiguidades, repetições perturbadoras ou minimalismos intrigantes é-nos oferecida numa referência comparativa de cinco edições portuguesas de *À Espera de Godot*, e as observações conclusivas enfatizam os factores que decididamente complexificam a análise apresentada, desde logo a instabilidade do texto de partida, a relevância do contexto social e político ou o papel da autocensura.

A definição do que se considera decente ou apropriado, e o confessado respeito que lhe é devido, mais especificamente aqui a observância de supostos valores eternos da sociedade francesa, é objecto de estudo de caso recente sobre que **Jean-Pierre Cavallé** nos convida a refletir. Em 2011, a representação de peças olhadas como blasfemas e sacrílegas pela sensibilidade integrista católica gerou manifestações e protestos cuja dimensão, transcendendo francamente a base sociológica dos seus mentores, muito se deve ao zelo militante e à eficácia persuasiva do seu apelo, conjugando este a versão alarmista de reivindicações de cariz universal originadas em fontes insuspeitas (a defesa das minorias e a preservação da liberdade religiosa) e a correlata aceitabilidade, alegadamente hostilizada pelas representações dramáticas em causa. A inscrição do espectáculo e do drama em manifestações organizadas de feição

meticulosa (a lembrar na sua dimensão estética as iniciativas de massas dirigidas pela Igreja Católica na Paris do século XVI e no tempo das guerras de religião) e a apropriação de um discurso de recorte formal universalista (o estatuto de minoria ameaçada assim reivindicado bem convocaria, de resto, para acareação e confronto, a tradicional discriminação de comunidades de estatuto menos favorecido) contribui, em grande medida, sustenta Cavaillé, para uma aceitabilidade que é condição de sucesso destas práticas reivindicativas. Em apêndice, a projecção sociológica e política da ideia de aceitabilidade é referida à diversidade de contextos em que opera uma duplicidade por vezes mais sibilina e capciosa do que o ostensivo pragmatismo de Maquiavel.

A protecção dos valores axiais de uma sociedade distribui-se nos planos diversos do discurso interior, que fiscaliza deliberadamente ou condiciona inconscientemente de modo liminar e prévio a vida da palavra, e do discurso exterior, vocacionado para as negociações ou disputas entre indivíduos e grupos no palco da opinião pública. É sobre a preservação das ortodoxias no tempo francês que decorre aproximadamente entre 1650 a 1760 (de Molière a Diderot) que nos fala **Olivier Bloch**. Desde a manifestação extrema da experiência clandestina à inscrição críptica da heterodoxia e aos processos de desdobramento e distanciamento que tornam problemática a ligação entre o autor histórico e físico e a identidade da instância produtora do discurso e assim devolvem o ónus da prova da intenção e da prática subversiva ao censor, o *Théâtre du Grand Siècle* e a escrita do Iluminismo oferecem eloquentes exemplos de uma arte esquiva, talentosamente apostada em franquear as malhas apertadas da vigilância censória. Deste percurso de inteligência e sobrevivência nos dá conta o saber do ensaísta, documentando com pertinência e rigor o seu sugestivo argumento.

A peça de Jean Racine *Athalie*, publicada em 1691 e só levada à cena, pela *Comédie Française*, em 1716, conheceu a estranha indiferença que o sucesso retumbante de *Esther* não faria adivinhar, quebrando o silêncio a que o dramaturgo, desde 1677 e de *Phèdre*, teria sido votado por Luís XIV, em anátema lançado sobre um texto perigosamente aberto a referências históricas concretas e tingido de inclinações jansenistas tributárias das ligações do autor a Port-Royal. A tese, placidamente sustentada por boa parte da crítica, é contraditada em sólida e documentada argumentação por **Pedro Gonçalves**

Rodrigues: a incompatibilidade entre uma actividade regular de dramaturgo e o absorvente ofício de historiógrafo do rei (Racine e Boileau são investidos nessas funções em 1677, o que verdadeiramente corresponde a uma promoção) explicam o que só aparentemente surgiria como doloroso retraimento e magoado exílio interior de um artista ferido pela censura régia; e o mortífero impacto de *Athalie* muito deve, afinal, à conjugação de factores envolvidos na dilemática gestão de Saint-Cyr, aquela instituição decisivamente marcada pela figura controversa de Madame de Maintenon e lugar de múltiplas rivalidades. O ensaio é também um convite irrecusável à leitura ou releitura do texto de Racine.

É ainda do teatro francês clássico o tema do trabalho seguinte: *L'Amour Médecin*, peça de Molière com estreia em 1665, oferece, como o explica **Cristina Marinho**, nas refrações de um registo subtil, a crítica de jansenistas e teólogos que a representação do jesuíta ou do médico insinuantemente favorece em leitura analógica ou interpretação extensiva. Porém, o *Entrez Intitulado O Amor Médico*, do nosso século XVIII, procede a significativas rasuras e alterações, aligeirando o dilema e a controvérsia no eufemismo da expressão ou no aplainamento da ambiguidade do texto de partida, de igual modo amortecendo, no aforismo que capitaliza o riso fácil, a dimensão reflexiva e crítica do texto de Molière; mesmo a celebração com que o desfecho da versão portuguesa restitui a harmonia às tensões abertas na ação dramática, e que vem substituir a punição paterna do modelo inspirador, vem afinal neutralizar a fecundidade subversiva do sonho e do disputado jogo de possibilidades da existência humana e plasmar-se numa suspeita harmonia mais conveniente do que convincente, imune à devassa persecutória da Real Mesa Censória que, como conclui a estudiosa, não poderia ver na peça o que ela na verdade não tinha.

O *vaudeville*, esse subgénero refractário a catalogações seguras, é objeto, depois, da discussão proposta por **Olivier Bara**: sob a Monarquia de Julho, a sua versatilidade mereceria da censura uma supervisão e uma repressão condicionadas pela natureza instável do que vive na simbiose de linguagens diversas e no imediatismo da referência datada e actual. A nostalgia da experiência napoleónica, a denúncia do tempo restauracionista ou os ecos de um sentimento republicano, para não falar do colorido ousado do corpo e do ges-

to do actor ou da sugestão corrosiva e subversiva das canções ao gosto popular ou da alusão política de circulação corrente, não poderiam ser ignoradas como fonte potencial sediciosa ou libertina; e deste modo a ligeireza ou a assumida efemeridade nunca dispensaram o *vaudeville* de uma disciplina que destina o espectáculo a espaços próprios de representação, o procura localizar em relação às definições convencionais da arte dramática, ou submete o texto à autorização prévia e sujeita a actualização teatral, palco do improvisado e da intuição inesperada e da inovação insubmissa, a uma vigilância por vezes ansiosa e de excessivo zelo.

Heiner Müller e o teatro alemão da antiga República Democrática Alemã são depois convocados, por **Miguel Ramalhe Gomes**: a peça *A Emigrante, ou A Vida no Campo (Die Umsiedlerin oder das Leben auf dem Lande)*, é revisitada no curso atribulado de uma existência permanentemente negociada com a censura, desde a sua estreia em 1961 até à sua publicação em 1975. Heiner Müller, que já vira drasticamente condicionadas várias das suas peças, iria procurar resgatar *A Emigrante* da intervenção do partido e do Estado e oferecê-la, após sucessivas alterações do programa de ensaios que lograram furtá-la à presença dos censores, no inesperado de uma estreia sem prévia supervisão. O interrogatório a que o dramaturgo foi de seguida sujeito, e a sua autocrítica, considerada insatisfatória, iriam conduzir o autor à expulsão da Associação de Escritores. A reputação internacional de Müller viria, a partir de 1970, a ditar visível abrandamento dos procedimentos censórios que eventualmente o tivessem por alvo (o prémio nacional da República Democrática Alemã, que o distinguiria em 1986, iria mesmo desencorajar de modo categórico a proibição dos seus textos); todavia, a publicação de *A Emigrante* em 1975, e sua encenação no ano seguinte, viria patentear o esmorecimento da viva actualidade que a peça manifestara no ano do início da construção do Muro de Berlim – agora não se reconhecia a ligação da atmosfera, acção e figuras à vida camponesa de Mecklemburg, que inspirara inicialmente esta criação do dramaturgo, e o registo iconoclasta de uma linguagem popular, crua e desembaraçada em evocações shakespearianas bem distintas da polida tradição romântica oficial, já não se deixava perceber como na perturbadora intenção com que a peça nascera.

A contribuição de *Arquitectura* chega-nos através de uma síntese esclarecedora e incisiva: **José António Bandeirinha** e **Susana Constantino** localizam momentos estratégicos da política do Estado Novo em relação à construção de edifícios para o teatro e para o cinema, iluminando as opções do regime na referência histórica, cultural e legislativa concreta. Deste modo, somos conduzidos a uma viagem que recorda a importância da sétima arte e do papel do cinematógrafo, evoluindo para a sistemática construção de edifícios especificamente vocacionados para os espetáculos, neles se gerindo, no projeto global do regime, os difíceis equilíbrios entre o cinema, predominantemente de origem estrangeira, e o teatro, um produto nacional que se procura estimular, traduzindo-se este propósito, finalmente, na polivalência do emblemático Cineteatro, desejavelmente o rosto moderno de um programa convincente de fomento cultural da nação portuguesa.

A criação dramática de João Gaspar Simões, em grande medida desvalorizada em virtude do lugar reservado à obra do ensaísta, conhece, afinal, uma vibrante actualidade: a exploração peculiar da sugestão edipiana, na temática social de recorte bem controverso das suas peças, é objecto do atento esforço de leitura de **Lúsa Monteiro**. Desde o *Vestido de Noiva* (1952) até *Marcha Nupcial* (1963), a visão crítica do autor não cessa de denunciar frontalmente a instituição familiar, pacificamente referida aos fundamentos de qualquer ordem social e moral sólida, na verdade a hipócrita expressão niveladora de vontades e a sede por excelência da voz patriarcal, ouvida na mais absoluta intolerância e na mais chocante negação da liberdade pessoal. Diferentemente do que por regra ocorre na tradição edipiana, ou em recentes elaborações do mito, de cunho predominantemente existencialista, é à mulher que cabe o gesto corajoso do desafio edipiano, ou não fosse ela a vítima preferencial das estruturas sociais e mentais do patriarcado. Um convite à releitura de uma criação dramática a merecer decidida revalorização.

Vem-nos de São Paulo a contribuição seguinte. *A Promessa*, de Bernardo Santareno, que viu a sua estreia em 1957 no Teatro Sá da Bandeira, no Porto, é a escolha que connosco partilha **Carla de Araujo Risso**. Sob a direcção de António Pedro e levado à cena pelo Teatro Experimental do Porto, esta peça de desfecho trágico acolhe a visão desassomburada de uma sexualidade e erotismo desenhados no quadro incendiário do dogma religioso e interpretada

por personagens que estabelecem insinuantes homologias com figuras da Sagrada Família. A investigação conduz a resultados algo surpreendentes: o assinalável êxito com que o público saudou esta criação de Santareno, para mais secundado pela crítica favorável documentada nos principais periódicos da cidade, e mesmo caucionado pela benevolência e simpatia da pena censória revelada nos arquivos, vem coincidir com a intrigante decisão que a retira prematuramente de cena, aqui operando, por certo, um castrante processo de autocensura.

Também de São Paulo nos chega o ensaio seguinte, documento iluminado pelo saber de experiência feito e pelo vivo testemunho de quem viveu apaixonadamente os eventos e as preocupações de que nos dá conta. Uma breve resenha da censura do teatro em Portugal e no Brasil, com as inflexões nos procedimentos e atitudes adoptados pela autoridade em relação a uma arte subversiva na sua intenção e natureza críticas, antecede o nervo do depoimento de **José Carlos dos Santos Andrade**, centrado no período que medeia entre a instauração da ditadura militar, em 1964, e a queda do regime, em 1988. Por aqui desfilam episódios de resistência, que se desdobram na disputa de espaços de actuação, na construção da legitimidade precária aberta no argumento do exercício ou incumbência académica e da intenção pedagógica, da inscrição refractada na expressão canónica ou clássica do interesse quotidiano e atual, na introdução, nos interstícios do silêncio e da proibição, da nota inconformada e da denúncia; e também a crónica do sofrimento e da angústia, do desencorajamento e da autocensura ditados pela máquina brutal da repressão e pelos implacáveis mecanismos institucionais e informais que espartilham a liberdade de expressão cultural. A Constituição de 1988, que exclui formalmente a censura, não evitará a devastadora acção de um agente de muitos rostos, mais esquivo e insidioso do que o inimigo visível dos anos de chumbo da ditadura, agindo com tenacidade na conformação massificadora de consciências e na inibição do gesto criador, assim remetido ao sistemático conformismo ou à mediocridade populista do mercado: o poder económico e o seu filtro apertado de condicionamentos e interesses.

Por fim, um momento de criação literária, formoso hino à liberdade de expressão e ao exercício da crítica no teatro e no drama, em plena consonância com o corpo da composição e tema dos ensaios aqui oferecidos: *Hypatia's*

Last Lesson – A one-act play, de **Armando Nascimento Rosa**. O texto, na tradução de Max Ladd, de 2010, recupera o segundo acto de *A Última Lição de Hipátia*, de 2004, e dota-se da consistência e autonomia da peça dramática na moldura de um prólogo e um epílogo que o autor lhe adita; e a última lição da sábia de Alexandria, selvaticamente imolada nas aras do preconceito e da cegueira prosélita e criminoso, ergue-se em poderoso desafio lançado aos São Cirilos deste mundo, aqueles para quem ‘Theatre is not just a lewd fun, it is a pagan cult to Dionysus’ (cena 6; ‘A arte teatral não é só diversão lasciva, trata-se de um culto pagão ao deus Dioniso.’, *A última lição de Hipátia* seguido de *O Túnel dos Ratos*, Porto, Campo das Letras, Campo do Teatro, 2004, Ato 2, cena 4, p. 107).

