

“Política do espírito”: O bom gosto obrigatório para embelezar a realidade

Graça dos Santos
Université Paris X - Nanterre

Resumo:

Como outros poderes autoritários, o salazarismo utilizou a arte para a sua propaganda e o seu prestígio. António Ferro, à cabeça dos serviços de propaganda do regime, foi o artesão duma possível coerência entre as necessidades propagandistas do poder e o desenho de linhas estéticas e artísticas. Com a “política do espírito”, que inclui iniciativas como a “Campanha do bom gosto”, António Ferro consegue ao mesmo tempo utilizar o mundo das artes para a promoção da ideologia salazarista e impôr alguns traços e processos identificáveis, senão como “estética salazarista”, pelo menos como um “estilo” assemelhável aos requisitos do Estado Novo. A partir da busca imoderada da harmonia, utiliza-se um modernismo estilizado para a reapropriação duma ruralidade, como do passado histórico do país. Procedeu-se à criação dum país mítico com a maquilhagem do real.

Palavras-chave:

Salazarismo; Propaganda; Estética; Teatro.

A longevidade política de Salazar, presente fisicamente no poder de 1928 até 1968, baseia-se numa verdadeira estratégia fundamentada numa subtil receita que mistura censura / propaganda e prevenção / repressão. Já evocámos (Santos, 2002; Santos, 2004)¹ as várias facetas deste dispositivo cujas dosagens foram especificadas por uma legislação picuinhas maquilhada com uma moralidade constitucional que se queria nova e legitimada por conceitos católicos, corporativos e autoritários. Trata-se de uma ordem política global, caracterizada por uma invasora dominação sobre os seres e os espíritos. Neste texto, destacaremos o papel fundamental da “política do espírito” de António Ferro, bem como o seu impacto sobre a vida teatral portuguesa da época.

Um “metteur en scène”, um realizador para fazer o filme

Durante o ano de 1932, para lá das célebres entrevistas a Salazar, publicadas no Diário de Notícias e que mais tarde iriam constituir a base de Salazar: o homem e a obra em 1933, (na verdade uma espécie de manual do ano I do Estado Novo, ao serviço da apologia do Presidente do Conselho, e que fornece ao regime um instrumento de propaganda completo), Ferro assina no jornal diversos artigos em que tenta elucidar as relações entre a cultura e a política, definindo assim a sua futura missão à cabeça do Secretariado de Propaganda Nacional a partir de 1933. E é de forma extremamente hábil que sublinha que faz falta a Portugal “um realizador”, um “poeta da acção” que liberte o país da sua letargia:

“[...] o que falta para fazer o filme, para criar movimento, para criar alegria de viver, o tónico das raças fortes, das raças do futuro? Falta um “metteur en scène”, falta alguém que junte [...] elementos dispersos, inimigos quase sempre, que dê entradas e saídas, que faça as marcações, que conduza o baile... Enquanto esse “metteur en scène” não se revelar [...] a vida portuguesa continuará a marcar passo, a fingir que anda”.²

Repare-se como são logo convocadas as terminologias do teatro (com o vocábulo francês “metteur en scène”, soando chique e reivindicando as influências gaulesas tão caras ao António Ferro); são propositadas também as referências ao espectáculo e à encenação deste, o apelo a uma vida portuguesa activa, em movimento evidenciadamente alegre. É pois já o apelo a uma ficcionalização da realidade, à sua maquilhagem.

Alegria e sedução

Por outro lado, o poder deveria ser mediatizado e os efeitos, imediatamente visíveis, de uma certa forma de repressão inerente a um poder autoritário, deveriam ser atenuados pela beleza, o esplendor de cerimónias que ostentassem sinais de nobreza e de aparato:

“[...] as paradas, as festas, os emblemas e os ritos são necessários, indispensáveis, para que as idéias não caiam no vazio, não caiam no tédio... A supressão forçada, necessária, de certas liberdades, de certos direitos humanos, tem de ser coroada através de alegria, do entusiasmo, da fé [...]. Há que abrir as janelas, de quando em quando, conhecer os homens; saber onde estão os que servem os que não servem, vir até ao povo, saber o que ele quer, ensinar-lhe o que quer.”³

É de assinalar a referência marcada à festa e à alegria, posteriormente características da imagem que se quer dar do povo português modelado pelos requisitos salazaristas.

Ferro apresenta-se assim a si próprio, de forma bastante clara, como o “poeta da acção”, o “realizador” necessário ao país e ao novo Estado que se avizinha, aquele que vai ajudar a embelezar o Estado Novo, o publicista que trará o *marketing*. A partir de 1931, decidiu avançar também com a *mise en scène* além-fronteiras; organiza numerosas conferências no estrangeiro, nomeadamente a realizada na Casa de Portugal, em Paris, em que participam, entre outros, Colette, Pirandello e Paul Valéry. Mas é em 1932 que as ambições de Ferro se revelam, com a publicação das entrevistas a Salazar, sendo igualmente esse o ano em que mais escreve no sentido do apelo à mudança; escreve igualmente sobre a arte e os artistas portugueses, o comunismo e a democracia, e a situação internacional e, pela primeira vez, a “política do espírito”. Reivindicando embora uma maior protecção para as artes, considera-as como instrumentos de “sedução” colectiva que podem contribuir para uma vida mais “saudável”. No mesmo sentido, sublinha as vantagens da “estetização política”, desenhando ao pormenor a sua próxima missão na arte da propaganda ou na propaganda através da arte (Ó, 1999).

Espírito versus matéria

No seu artigo de 1932, A. Ferro afirma que a “política do espírito” é necessária ao prestígio da nação e indispensável ao seu prestígio interno, à sua razão de ser⁴. Já em 1934, opõe radical e estruturalmente a “política do espírito” à política da matéria (Quadros, 1989: 330). Esta oposição entre espírito e matéria é a base do pensamento de Ferro quanto à arte, à cultura, à propaganda. Toda a sua acção será determinada por isso e não se pode compreender a propaganda do Estado Novo, nem a sua política cultural, sem ter em conta estes elementos. O espírito surge estreitamente ligado ao momento político; é o seu apoio. A luta espiritual permite superar “a inquietação destrutiva de um materialismo imoral desenraizado”. O espírito é como um fio condutor que, associado à arte, se torna uma ponte entre o mundo palpável cá de baixo e o espírito que o transcende. A. Ferro defende uma “relação íntima entre a arte entendida como Deus, a vida e a morte: “[...] é vivendo com a arte que se aprende a bem morrer”⁵.

Ele refere-se a um lugar entre a vida e a morte em que o contacto é feito através da arte.

“A literatura, a arte e a ciência não foram criadas pelo homem, ou por Deus, para insultar ou diminuir a vida, mas para a engrandecer, para lhe dar maior altura. Pode até afirmar-se que o espírito é o céu real do quotidiano,

aquele a que podemos subir, de quando em quando, entre as nossas milhentas ocupações. [...] não há espírito do mal. Aquilo que se chama espírito do Mal é satanismo, materialismo. O espírito do Bem é propriamente o espírito. “política do espírito [...] é, portanto, aquela que procura proteger todos os criadores de Beleza, não só estimulando-os a produzir obras de arte como preparando-lhes aquela atmosfera moral em que o espírito seja espírito, em que o espírito [...] seja a vitória do espírito!” (Quadros, 1963: 123).

Esta visão binária (espírito *versus* matéria, Mal *versus* Bem) subentende a orientação estética que será desenhada pela propaganda salazarista. Associa o bem ao espírito (alma, sonho, céu...) e o mal à matéria (quotidiano, real, terra...); define os artistas correspondendo a estes ditames como “criadores de Beleza”, devendo estes procurar as alturas e não o chão.

É uma fragmentação assimilada a uma “atmosfera moral” favorável a uma forma de educação do olhar que indica também uma separação entre as partes baixas e altas do corpo, sendo o peito e a cabeça enaltecidos (espírito) e o abdómen e pés rebaixados (matéria). Assimila-se também o real ao sujo, ao impuro e o espírito/sonho ao limpo, ao asseio. Estes posicionamentos não têm só consequências estéticas mas também políticas. Ou seja, para serem bem vistas pelo Estado Novo, as formas artísticas estarão proibidas de se debruçarem demasiado sobre a realidade social do país que deverá sempre ser apresentado como sendo um universo harmonioso e alegre. Quando os serviços de propaganda não conseguirem ser suficientemente convincentes, entram em acção os serviços de censura para proibirem olhares não conformes com os ideais do regime.

O corpo fragmentado

Sendo o teatro a arte da dupla presença em directo e simultânea dos corpos do actor e do público; sendo o corpo do actor o *pivot* da comunicação com o público da peça/texto/personagem bem como o lugar de passagem da palavra escrita para a palavra dita; sendo este por fim o espaço da transfiguração do actor para a personagem, o vector do balanceamento do ser de papel para o ser vivo, do invisível para o visível e do silêncio para o sonoro; o corpo do actor é portanto um elemento complexo e proteiforme em que se inscrevem várias formas de passagem, de circulação: é a esta metamorfose que o público vem assistir quando vai ao teatro. Esta passagem dum mundo para o outro é por si só factor de desequilíbrio; num contexto ditatorial, a perda de liberdade física e intelectual vem condicionar a movimentação do actor. “Imediatamente ligada ao concreto, a estética teatral renunciou às fronteiras da história, ao procurar a sua própria memória, deu a maior importância a técnicas ou ideologias com que é

forçada a trabalhar” (Corvin, 1998: 598). Os actores portugueses só dispunham dum corpo fragmentado, condicionado para esquecer o abdómen, parte baixa demasiado relacionada com o real, e privilegiando o busto e a cabeça.

Era precisamente a formação “congelada” dada no Conservatório que moldava, em grande parte, os actores. As memórias de actores hoje publicadas desvendam os processos “fossilizados” todos orientados para a declamação e para uma actuação regulamentada e que lhes inculcavam os anos passados no Conservatório. Alguns dos mestres que ali ensinavam ainda citavam o modelo de Mounet-Sully e, quando os anos sessenta lançaram no país novas formas de teatro e de jogo, ignoravam os processos de Stanislavsky. Continuavam a promover exclusivamente uma formação onde o actor se devia esforçar a produzir uma “*performance*” vocal artificial que excluía a identificação com a personagem como ser real. Inculcava-se a ideia que o belo prima sobre o verdadeiro, com o que isto implica como escolha ética e estética. Em Portugal, durante o período ditatorial, a cisão entre corpo e voz atingiu o grau de dogma; noção promovida pela estética salazarista e ensinada no Conservatório. Este desprezo pelo corpo em proveito da voz orienta para uma abordagem do texto de teatro segundo uma interpretação vocal, separada do corpo. Não é portanto de admirar que a encenação consistisse então num plano previamente desenhado e onde os actores eram meras silhuetas movidas segundo um plano fixo e rígido.

Os “ideais salazaristas” que indicam linhas estéticas

“A nossa acção é uma realidade viva que desejamos imortal [...]. Temos por única finalidade dar prestígio à pátria, realizar o interesse nacional. [...] a obra educativa a realizar [...] deve partir dum acto de fé na pátria portuguesa e inspirar-se num são nacionalismo. Deve-se amar e conhecer Portugal, no seu passado de grandeza heróica, no seu presente de possibilidades materiais e morais, antevê-lo no seu futuro de progresso, de beleza, de harmonia”.

(Ferro, 1934: 23-58)

Esta citação tirada do prefácio escrito por Salazar para um dos principais opúsculos destinados a divulgar a sua “obra” no estrangeiro, deixa antever alguns dos dados recorrentes do salazarismo, que os serviços de propaganda não pararão de martelar. Será assim o “são nacionalismo” identificado com o amor ao país/nação e com a história emblematizada e o passado mitificado, que a propaganda (obra educativa) tratará de inculcar. Nesta vontade de utilizar o passado heróico para o ligar ao presente e ao futuro (Estado Novo), a noção de harmonia é um elemento omnipresente que aparecerá constantemente como a imagem emblemática do estado corporativo unido. A Exposição do Mundo

Português de 1940 foi sem dúvida a grande ilustração demonstrativa destes ideais salazaristas, o “grande show” do regime.⁶

O discurso ideológico de Salazar também valorizou constantemente o ruralismo e as aldeias apresentadas como feitas de ingenuidade mista de simplicidade. Esta afirmação da superioridade da vida camponesa, acompanhada por uma folclorização manifesta, articula-se com a noção de humildade promovida pelo regime e que procura inculcar a imagem dum povo português plácido e submisso. Estes ideais salazaristas, aqui sumariamente resumidos, que procuram também fazer “obra educativa” para os Portugueses, indicam já linhas estéticas: a mitificação do passado que deixa adivinhar uma predileção por personagens e figurinos que evoquem os momentos históricos em que se apoia o imaginário do Estado Novo (Nun’Álvares Pereira, por exemplo); a idealização do povo e da vida rurais também simplificados que apontam rústicos camponeses e trajos folclóricos.

A estética e a arte ao serviço da propaganda

Como outros poderes autoritários, o salazarismo utilizou a arte para a sua propaganda e o seu prestígio. António Ferro, à cabeça dos serviços de propaganda do regime, foi o artesão de uma possível coerência entre as necessidades propagandistas do poder e o desenho de linhas estéticas e artísticas. Com a Política do espírito, que inclui iniciativas como a “Campanha do bom gosto”, António Ferro consegue ao mesmo tempo utilizar o mundo das artes para a promoção da ideologia salazarista e impor alguns traços e processos identificáveis, senão como uma “estética salazarista”, pelo menos como um “estilo” semelhante aos requisitos do Estado Novo.

Ao tomar posse do seu cargo, o director do SPN distingue rapidamente dois destinatários para a mensagem que deve divulgar e globalmente formulados como “o povo e os intelectuais”.⁷ Por outro lado, os espaços de difusão também são delimitados: o campo e a cidade, Portugal e o estrangeiro. Relativamente à acção no interior do país, as noções de “povo” e de “itinerância” são omnipresentes. A valorização constante das tradições ou do artesanato populares e do folclore tomam o seu verdadeiro sentido com a criação pelo SPN, (depois SNI), dos *ballets* Verde Gaio, ou com o investimento feito pela propaganda no Teatro do Povo. Mas é interessante notar que, se os *ballets* portugueses do SPN utilizam traços identificáveis com a ruralidade, esta iniciativa não foi prevista para o povo mas sim como um reflexo sofisticado das aldeias portuguesas a exhibir no estrangeiro ou no Teatro São Carlos. Os figurinos do Verde Gaio deixam transparecer uma imagem limpa e arrumada do campo; há uma espécie

de uniformização da ideia do camponês revista pelo regime que não poderia aceitar traços que citassem o povo real. Trata-se de pôr em conformidade o país ficção em forma de bilhete postal, que o Estado Novo quer divulgar com as manifestações artísticas produzidas pelos serviços de propaganda.

“Agora, a tentativa que se vai apresentar procura raízes profundas em puros motivos folclóricos, mas sem os deturpar, dá-lhes mais poesia, mais beleza, maior equilíbrio.”⁸, esclarece António Ferro acerca da iniciativa “ballética” que será inaugurada no Teatro da Trindade em Novembro de 1940, para, nos anos seguintes ser apresentada (além das “saídas” ao estrangeiro) nos palcos do teatros nacionais de São Carlos e D. Maria II. Este acrescentamento de “mais poesia” e de “mais beleza” aos “puros motivos folclóricos”, com fins de obter “maior equilíbrio”, parece constituir a pincelada estética idealizada para as manifestações artísticas do Estado Novo. Há nelas bastante imprecisão, e uma certa superficialidade de que só nos resta a impressão do famoso “bom gosto” que deu o nome à campanha já citada. Se o Verde Gaio teve colaboradores que deixaram imprescindível influência na história do espectáculo português⁹, no seu papel de mostruário de uma mistura de tradições regionais e históricas revisitadas para a propaganda do salazarismo, conseguiu dificilmente ultrapassar uma certa hibridez provavelmente também reflexo de compromissos dos ideais artísticos do Ferro amador e também autor de arte, com o Ferro director do SPN/SNI ao serviço do regime salazarista (Acciaouli, 1991).

A Política do espírito, com a Campanha do Bom Gosto, foi a marca inapagável de uma acção mista de modernismo mundano e de nacionalismo desenfreado, que procurou organizar a vasta matéria do Estado Novo e sobretudo fornecer-lhe um imaginário. A partir da busca imoderada da harmonia, utiliza-se um modernismo estilizado para a reapropriação de uma certa ruralidade. Acaba-se portanto por modelar o objecto desenhado consoante a imagem ideologicamente desejada e que pretende integrá-lo numa paisagem única. Esta unidade ideal, servida por uma estética do ornamental, tem na revista *Panorama*, criada em 1941, o seu grande catálogo. Obcecado pela criação de uma especificidade nacional imediatamente identificável pela harmonia pitoresca, Ferro, apoiando-se na realidade, desviava-a e “preconizava uma maquilhagem que não era nem moderna nem antiga, mas o fruto dum estilo determinado, dum graça determinada, dum toque de originalidade determinada...” (Acciaouli, 1991). Continuamos com impressões, mais que com definições. As precisões do compositor Fernando Lopes-Graça acerca do Verde Gaio e mais geralmente a propósito do olhar sobre a arte, desejado pelo Estado Novo, são aqui muito necessárias:

“É uma arte essencialmente ornamental, decorativa, mas em que o próprio ornamento perdeu a sua função nobre e se tornou arrebique, em que a decoração já não é composição larga e sóbria, mas sim sarabanda de côres berrantes e cartaz de propaganda turística. Em vão se busca um traço forte, uma nota sóbria, uma ideia viril: a futilidade domina e submerge tudo. Não se peça a esta arte nem profundidade de pensamento, nem ardor emotivo. Nem o drama, nem a comédia da vida traduzidos na universal do gesto. Aqui só se trata de entretenimento dos sentidos, de passatempo casquilho, de diversão aristocrática, próprios de uma classe que goza as delícias de uma vida toda brilho, sedução e felicidade. Mas a Arte, a Arte que não é adorno de boa sociedade, mas sim expressão fremente da Vida, essa anda um pouco longe de tudo isto.” (Carvalho, 1993)

Teatro sem conflito

“Nem o drama, nem a comédia da vida traduzidos na universal do gesto”, dizia Fernando Lopes Graça, fazendo assim a ligação para o teatro. “Uma peça de teatro tem de ser conflito – claro e escuro, belo e feio, verdade e mentira, natural e monstruoso”¹⁰, respondia Bernardo Santareno. O teatro deveria portanto, por definição, permitir a reflexão, evidenciar a contradição, provocar o debate. Tudo isto se opõe ao sistema imposto pelo Estado Novo que pretende deter a única verdade e para qual o debate seria desnecessário. O salazarismo procura pôr em conformidade com os seus ideais o povo português, não se trata pois de provocar a reflexão mas a submissão. O autor de “O Judeu” evoca também uma cor estética inadmissível para as produções artísticas promovidas pela propaganda. Estas vêm na harmonia, na apologia da beleza espiritual, a opôr à descrição duma realidade trivial ou concreta, os seus ideais de beleza. Não é portanto de admirar que Bernardo Santareno tenha visto poucos dos seus textos levados ao palco, como todas as peças que evocassem a realidade do país. A censura não autorizava qualquer incursão pondo em causa o regime. Portugal transformou-se então num território onde a percentagem de peças nacionais levadas ao palco ao longo das épocas era a mais baixa do mundo. Ora, os textos deveriam traduzir a realidade nacional e testemunhar dos sonhos e das derrotas, das frustrações e das esperanças de seu tempo, “senão como poderá estabelecer-se esse diálogo entre o homem da sala e o homem da cena, sem o qual o teatro não cumpre a sua missão?”

Às declarações juntam-se os números como mais golpes irremediáveis dados ao teatro português. Em 1967, a frequência média do teatro por habitante é inferior a um; entre 1950 e 1970, entre as trezentas e vinte salas prontas a receber teatro existentes no continente, menos de um terço apresentava espetáculos

regularmente, a média destes sendo só de dez. O número médio dos espectáculos era de oito por dia (entre seis a sete em Lisboa e dois no resto do país, quase sempre no Porto), (Rebello, 1977).

Teatro sem contacto

Já abordámos várias vezes noutros estudos e artigos o problema da censura salazarista, o seu funcionamento e as suas consequências sobre o texto e o espectáculo teatrais em Portugal, bem como relação complementar que mantém com os serviços de propaganda. As constatações mais imediatas apontam a diferença de tratamento do rigor censorial consoante deva agir com respeito ao teatro na sua forma escrita ou espectacular. “Parece-me ter sido esta uma atitude que não receava o acto de leitura, dado ele ser regra geral um acto individual e solitário, mas que temia a força interventiva e sublevadora do teatro declamado, como acto por excelência de vivência colectiva, verdadeiro acto ritual comunitário” (Delille, 1991: 56).

Estas declarações evidenciam a importância dada ao espectador pelos serviços de censura. Além da suspeita “natural” do ditador para com o teatro como actividade intrinsecamente política e do ajuntamento que estabelece por natureza (Guénoun, 1992), há o receio mais pessoal do chefe do Estado Novo, das multidões e da sua recusa de qualquer ostentação do prazer partilhado como, aliás, da exteriorização de qualquer emoção. Além do retrato, desenhado pela propaganda de um Salazar ascético, isolando-se de qualquer forma de prazer para se consagrar totalmente à sua missão quase profética de guia e chefe da Nação e das precauções que devemos tomar na sua interpretação, restam-nos pois indicações de um relacionamento particular do ditador português ao corpo e ao teatro.

Salazar mostrava-se pouco no teatro, preferia assistir aos ensaios gerais; para entreter o mistério à volta da sua personagem ou porque, como político, sempre quis evitar os confrontos directos tentando antecipá-los? Tudo parece portanto opor ao teatro este homem do segredo, da “esquiva” mais que do contacto directo. Ora o “ser visto” é fundamental no acto espectacular.

“[...] o público do teatro não é uma multidão. Nem uma aproximação de indivíduos isolados. Este público quer ter o sentimento, concreto, da sua existência colectiva. Quer ver-se, reconhecer-se como grupo. Quer sentir as suas próprias reacções, as emoções que o percorrem, as contações no seu seio do rir, da aflição, da espera contida. É uma reunião voluntária, baseada no partilhar [...]. No teatro não se pode gozar só. Se a sala está deserta, a representação sofre. A assistência quer a percepção do seu estar aqui colectivo.

Quer sentir-se, ouvir-se, experimentar a sua pertença, a sua reunião.
Quer encarar-se.” (Guénoun, 1992: 13).

Esta definição do teatro parece opôr-se a Salazar (personagem política e mítica) mas sobretudo ao sistema de vigilância instituído para proteger o Estado Novo e que sempre procurou isolar os indivíduos.

O problema do público é quase sempre associado ao problema do repertório comumente apresentado. Jorge de Sena assinala quanto o público é mal informado por uma imprensa que “tem sido, com raras excepções, um dos veículos mais fiéis do confucionismo dos valores nacionais” (Sena, 1988: 305). O escritor define o repertório dos palcos portugueses como uma “única peça [...] com sempre o mesmo cenário, as mesmas deixas de patriotismo de coreto e de moral de sacristia, as mesmas Mistinguettes mostrando a bota de elástico.” Esse teatro “acéfalo”, às vezes divertido, com as suas diversões digestivas sem consequência e as suas “funções terapêuticas de bicarbonato”, só deixa vazio e aumenta ainda o abismo que separa o espectador da cena (Junior, 1955: 89). Por definição arte da dupla presença em comunicação (o palco/a plateia, o actor/o espectador), o teatro está portanto aqui posto em causa na sua essência mais profunda.

Controlar os corpos e as almas

Controlar os corpos e as almas é pois a finalidade do dispositivo imposto por Salazar. Esta organização das mentalidades é pensada para todos os períodos da vida dos portugueses, desde a escola até aos espaços laborais, para todos os lugares de vida desde a cidade até ao campo. Na sua pretensão de moldar as mentalidades, o chefe do Estado Novo arma-se com os instrumentos adequados para levar a cabo a doutrinação da população. A criação do SPN em 1933 coincide com o início da institucionalização e consolidação do regime, com a determinação de afirmar a hegemonia do poder do novo presidente do Conselho. O SPN deve integrar os portugueses no “espírito da unidade que preside à obra realizada e a realizar pelo Estado Novo” (Paulo, 1994: 73). No mesmo ano, com a promulgação do Estatuto Nacional do Trabalho, são implementadas as Casas do Povo e as Casas dos Pescadores que, embora destinadas a desempenhar as funções de representação profissional, de assistência e de previdência, de educação e de desenvolvimento local, virão a ser mais conhecidas pelas actividades ligadas à “cultura moral e física” ou aos “tempos livres”. Assim são elas que vão organizar, essencialmente na província, as sessões de cinema ambulante, do teatro do Povo e as bibliotecas recheadas de obras de propaganda do regime. Da mesma forma, nos Sindicatos nacionais, são de assinalar, antes do mais, as actividades desenvolvidas pela FNAT, Fundação Nacional pela Alegria no Trabalho.

Uma estratégia psicossocial

É manifesta a vontade de orientar a vida da população a todos os níveis, de ocupar as mentes e os corpos a tempo inteiro. Podemos assim falar numa organização “total” a não confundir com “totalitária”, qualificativo que não é adaptável ao Estado Novo. Esta ocupação “total” do tempo e do espaço da população implica igualmente a recusa de qualquer vazio e funciona mediante uma estratégia psicossocial encarregue tanto do espaço mental como do espaço físico. Nessa óptica de preenchimento perpétuo e completo, censura e propaganda estão sempre associadas. Quando os serviços de censura proibem, procedem a cortes, é sugerido algo em acordo com o regime para o lugar do que não correspondia à norma. Essas ideias, mensagens convenientes ao poder, são veiculadas pelos serviços de propaganda orientados essencialmente pelo António Ferro que com a “Política do espírito” ou a “Campanha do bom gosto” vai destilar uma estética e modelos comportamentais. Esses modelos aparecem na

“[...] estatuária oficial, no retrato, na pintura, onde camponeses e personagens históricas, promovidos a símbolos do lusitanismo e da raça, são representados segundo imagens apolíneas de um vigor ascético sublime, ou de personagens campestres rodeadas pelos seus bens, gente humilde mas sadia, ocultando a sua miséria sob uma aparência atlética.”¹¹

É inculcada uma disciplina e aprumo do corpo em que o próprio chefe do Estado Novo é um modelo idealizado pela propaganda; assim, Salazar é apresentado como um asceta desinteressado que se sacrificou para dirigir a Nação, que se isola para melhor se consagrar à sua missão, ideia corroborada pela rarefação das representações físicas do Presidente do Conselho que pouco aparece em público ou na iconografia do regime. Promove-se a ideia de um corpo des-erotizado (no caso de Salazar, quase santificado), um corpo que controla os instintos biológicos e evita qualquer comportamento de reminiscência sexual. Este ideário é ilustrado por uma estética corporal rústica, feita de uma integridade moral sadia em que os portugueses são “imersos numa vida que se escoia sem desassossegos, conforme e límpida, entre um amor ao trabalho sem ambições de oiro e a alegria singela dos dias ensoladores.”

O povo esteticizado e tipificado

Este modelo colectivo nacional idealizado é ilustrado por uma imagem tipificada do povo das aldeias, em que os corpos rurais são positivamente conotados, e passa por uma exaltação do passado, bem como por uma estilização

do folclore. O meio rural é associado à harmonia e à autenticidade da existência campestre, contrariamente ao espaço urbano, visto como lugar de transgressão e de degenerescência. Esta utilização da ruralidade para fins ideológicos é concomitante com um processo de apropriação e de recriação das tradições populares, a partir dos anos trinta, quando se pretende implantar um quadro político de consolidação do regime.

“As práticas sociais ditas tradicionais são absorvidas, transformadas em performances estetizadas como parte da criação de rituais. [...] Géneros musicais, modelo estereotipado das coreografias e padrões regionais de indumentária, passam a constituir as peças chave de um quadro tradicional fixo.”¹²

Os discursos políticos retomam ideias românticas associadas ao povo e vão permitir uma autenticidade que faz do folclore um instrumento simbólico do Estado Novo. Promove-se um estilo folclórico de feições mais ou menos rústicas, percorrido por representações miniaturizadas da ideia do “país-enquanto-eterna-aldeia”.

É uma forma de folclorização da cultura popular que visa um “optimismo auto-celebratório”¹³ e terá numerosas oportunidades de exibição no quadro dum regime tão afecto a desfiles, comemorações, exposições unificadoras, sendo a melhor ocasião a Exposição do Mundo Português em 1940. As manifestações tradicionais populares, de passado fundador procurado pelos românticos, metamorfoseiam-se em objecto de esteticização, de promoção turística e evidentemente ideológica. “Trata-se de embelezar e dramatizar em tom de espectáculo o que o “povo é e faz”, ao mesmo tempo que se pretende “[...] reflectir um contexto rural, ancorado em velhos gestos imutáveis, em sentimentos e ideias de “autenticidade secular”, que se assumem como verdadeiras sínteses “da raça e da nação” ordeira e pacata.”¹⁴

Notas

¹ Além das duas referências mencionadas no texto, ver as contribuições a obras colectivas como:

Maria da Graça dos Santos: «Le théâtre portugais et la censure au xxème siècle, 1926-1974, un théâtre sous surveillance», in *Arquivos do Centro Cultural Calouste Gulbenkian*, vol. XXXIII, Paris, 1994, pp. 445-527.

«Théâtre et censure au Portugal: deux ennemis inséparables», in *Revue d'Histoire du théâtre*, n° 3/1996, pp. 293-302.

«Théâtre et censure dans le Portugal du xxème siècle, 1933-1968: la censure salazariste, ses procédés et ses effets. De l'encerclement des personnalités au conditionnement de la création», in *Cahiers du LIRA*, n° 6, Actas do colóquio «Censure et littérature dans les pays de langues romanes», Université Rennes 2, 13 e 14 de Março de 1997.

“La contamination des mots, vers une rhétorique de l’invisibilité: instrumentalisation de la parole par l’Etat Nouveau de Salazar”, in *Parole et pouvoir I Le pouvoir en toutes lettres*, PUR, Rennes, 2003, pp. 195-204.

“Tout va pour le mieux dans le meilleur des mondes: la presse face à la censure de Salazar”, in *Parole et pouvoir II Enjeux politiques et identitaires*, PUR, Rennes, 2005, pp. 35-48.

Artigo “Censure du théâtre au Portugal”, *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*, vol. I, dir. Michel Corvin, Larousse-Bordas, Paris, 1998, p.302.

Ou entre os artigos recentemente publicados: “Du corps physique au corps social, les conditionnements du théâtre portugais au XX^e siècle”, Crisol, Université Paris X – Nanterre, n^o 9, 2005.

“La scène sous surveillance”, in *Ethnologie française*, “De la censure à l’autocensure”, XXXVI, 2006/1 – Janvier pp. 11-17.

² António Ferro, «Falta um realizador», in *Diário de Notícias*, 14 de Maio de 1932.

³ António Ferro, “O ditador e a multidão” in *Ibid.*, 31 de Outubro de 1932.

⁴ António Ferro, “A Política do Espírito”, in *Ibid.*, 21 de Novembro de 1932.

⁵ Maria Paula Ferreira, “O papel do SPN/SNI nas artes plásticas portuguesas”, in *História*, n^o 153, p. 8.

⁶ Jorge Ramos do Ó, «Novidade e tradição, algumas reflexões em torno da Exposição do Mundo Português», in *O Estado Novo, das origens ao fim da autarcia, 1926-1959*, editorial fragmentos, Lisboa, 1987, p. 177.

⁷ Orientações manifestas ao observar os cartazes emitidos pelo SPN e o SNI, in *Cartazes de propaganda política do Estado Novo (1933-1949)*, Biblioteca Nacional, Lisboa 1988.

⁸ Entrevista de António Ferro ao *Diário de Notícias*, 14 de Outubro de 1940.

⁹ Artistas como Mily Possoz, Bernardo Marques, Carlos Botelho, Paulo Ferreira, Maria Keil, Tom e José Barbosa como desenhadores dos cenários ou dos trajes deram a Verde Gaio uma qualidade formal que o projecto de fundo raramente atingiu. É de citar a notável exposição Verde Gaio uma companhia portuguesa de bailado 1940-1950, apresentada no Museu Nacional do Teatro (29 de Abril a 31 de Março de 2000) e acompanhada por um precioso catálogo da autoria de Victor Pavão dos Santos, incansável historiador do espectáculo português e director do Museu.

¹⁰ Bernardo Santareno, «Inquérito», in *O tempo o modo*, 1967, p. 633.

¹¹ Maria Luisa Roubaud, «Verde gaio: uma política do corpo no Estado Novo», *Vozes do povo...*, pp. 337-353.

¹² “Folclore e turismo: reflexões sobre o Algarve”, in *Vozes do povo*, p. 571.

¹³ Paulo Raposo, “Teatro popular” in *Vozes do povo*, p. 327.

¹⁴ Paulo Raposo, *Op. Cit.*, p. 327.

Bibliografia

Acciaiuoli, M., (1991), Os anos 40 em Portugal – o país, o regime e as artes «restauração» e «celebração», Universidade Nova de Lisboa, (tese de doutoramento em história de arte contemporânea).

- Câncio, F., Melo, A. (2002), *Cenas de uma vida mundana. Do pós-guerra aos nossos dias, in Século XX. Panorama da cultura portuguesa, volume III, Porto: Afrontamento / Fundação Serralves.*
- Carvalho, M. V. de (1993), *Pensar é morrer ou o Teatro de São Carlos na mudança de sistemas sociocomunicativas desde fins do sec. XVIII aos nossos dias, Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda.*
- Castelo-Branco S. E., Branco J. F. (2003), *Vozes do povo. A folclorização em Portugal, Oeiras: Celta editora.*
- Corvin, M. (1998), *Dictionnaire encyclopédique du théâtre, Paris: Larousse/Bordas.*
- Delille, M. M. G. (1991), *Bertolt Brecht em Portugal antes do 25 de Abril. Um capítulo de resistência ao salazarismo, in Do pobre BB em Portugal, Aveiro: Estante.*
- Ferreira, C., (1985), *Uma casa com as janelas por dentro, Lisbonne: Imprensa Nacional Casa da Moeda.*
- Ferro, A. (1934), *Salazar, le Portugal et son chef, Paris: Editions Bernard Grasset.*
- Guénoun, D. (1992), *L'exhibition des mots, une idée (politique) du théâtre, Marseille: Editions de l'Aube,*
- Junior, J. (1955), *Pano de Ferro, Lisboa: editorial Século.*
- Gusmão, F. (1993), *A fala da memória, Lisboa: Escritor Lda.*
- Martins, M. J. (1994), *O paraíso triste. O quotidiano em Lisboa durante a II Grande Guerra, Lisboa: Vega.*
- Melo, D. (2001), *Salazarismo e cultura popular (1933-1958), Lisboa: Imprensa de ciências sociais.*
- Ó, Jorge Ramos do (1999), *Os anos Ferro: o dispositivo cultural durante a "Política do Espírito" 1933-1949, Lisboa: Editorial Estampa.*
- Paulo, H. (1994), *Estado Novo e propaganda em Portugal e no Brasil: o SPN/SNI e o DIP, Coimbra: Minerva.*
- Quadros, A. (1963), *António Ferro, Lisboa: Edições Panorama.*
- Quadros, A. (1989), *O primeiro modernismo português: vanguarda e tradição, Mem Martins: Publicações Europa América.*
- Rebello, L. F. (1977), *Combate por um teatro de combate, Lisboa: Seara Nova.*
- Santos, G. dos (2004), *O espectáculo desvirtuado, o teatro português sob o reinado de Salazar (1933-1968), Lisboa: Editorial Caminho.*
- Santos, Graça dos (2006), *La scène sous surveillance, in Ethnologie française, 1, XXXVI: 11-17.*
- Santos, G. dos (2001) *Teatro possível e impossível durante o salazarismo, in Estudos do século XX, n° 1: 99-115.*
- Santos, G. dos (2002), *Le spectacle dénaturé. Le théâtre portugais sous le règne de Salazar 1933-1968, Paris: CNRS éditions.*
- Sena, J. de (1988), *Do teatro em Portugal, Lisboa: Edições 70.*

A cena paulista: um estudo da produção cultural de São Paulo, de 1930 a 1970 a partir do Arquivo Miroel Silveira

Maria Cristina Castilho Costa

Escola de Comunicações e Artes da Universidade de S. Paulo

Resumo:

O presente texto tem como objetivo apresentar resultados de pesquisa no âmbito do Projeto Temático *A cena paulista: um estudo da produção cultural de São Paulo, de 1930 a 1970 a partir do Arquivo Miroel Silveira*. Neste artigo, incluem-se algumas análises, como relação dos tipos de censura, além do mapeamento de parte da história da censura ao teatro no Brasil. Procuramos mostrar que a censura no país não é apenas uma prerrogativa do Estado. É um amplo processo de aliança entre o governo, a Igreja Católica, setores conservadores da sociedade e da elite obscurantista para coibir o pensamento crítico e a livre expressão artística. Mostra-se a dificuldade com o enfrentamento do conflito e da diferença, de uma convivência que não busque aplinar, escamotear, disfarçar ou esconder as oposições e as divergências.

Palavras-chave:

Censura; teatro; Brasil; Arquivo Miroel Silveira.

Quando o professor Miroel Silveira trouxe para a Escola de Comunicações e Artes (ECA-USP) os processos de censura prévia ao teatro pertencentes à Divisão de Diversões Públicas do Estado de São Paulo, ele sabia o que estava fazendo. A censura é um tema delicado, pois se relaciona ao controle de idéias, ao uso autoritário do Estado. Relaciona-se ainda ao constrangimento dos artistas e ao desrespeito à liberdade de expressão.

Porém, é importante lembrar que censores não agem sozinhos. Entre os mecanismos a seu dispor estão: o silêncio, o esquecimento, a auto-censura e a tolerância da sociedade, que mantém a censura na zona sombreada do passado.