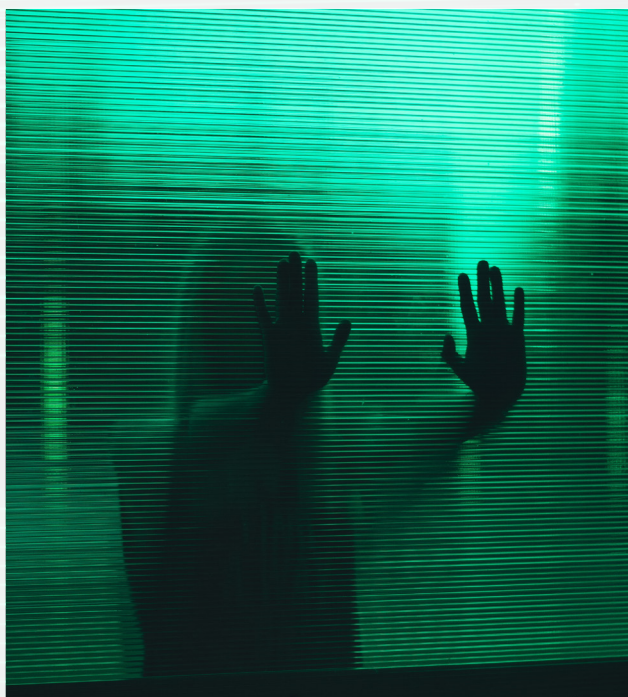


# CENSURA

O QUE NOS FALTA PERGUNTAR?



Coordenadores

**Rita Luís e  
Adalberto Fernandes**



 IMPRENSA  
DE HISTÓRIA  
CONTEMPORÂNEA

## IMPrensa DE HISTÓRIA CONTEMPORÂNEA

A Imprensa de História Contemporânea é a editora universitária do Instituto de História Contemporânea, especializada na divulgação de trabalhos de investigação originais nas áreas da História e das Ciências Sociais. A IHC publica estudos inovadores que incidam sobre o período contemporâneo, privilegiando as abordagens de carácter transdisciplinar.

### DIRECÇÃO

Victor Pereira

### COMISSÃO COORDENADORA

Victor Pereira, José Neves e Pedro Martins

### CONSELHO EDITORIAL

Álvaro Garrido

Elisa Lopes da Silva

Luís Trindade

Maria Joao Vaz

Maria Alexandre Lousada

Nuno Medeiros

Paulo Jorge Fernandes

CENSURA:  
O QUE NOS FALTA  
PERGUNTAR?

*coordenadores*

Rita Luís

Adalberto Fernandes

© 2024, Autores



Esta é uma obra em Acesso Aberto, disponibilizada *online* e licenciada segundo uma licença Creative Commons de Atribuição Não Comercial — Sem Derivações 4.0 Internacional (CC-BY-NC-ND 4.0).

Imprensa de História Contemporânea  
imprensa.ihc@fch.unl.pt  
<http://imprensa.ihc.fch.unl.pt>  
Av. de Berna, 26 C  
1069-061 Lisboa

Título: *Censura: o que nos falta perguntar?*

Autores (por ordem alfabética): Adalberto Fernandes, Claudio Monopoli, Emillie de Keulenaar, Iván Iglesias, Leonor Sá, Michael Drewett, Nicole Moore, Patrick Mougenet, Rita Luís e Robert Darnton.

Tradução dos capítulos da autoria de Claudio Monopoli e de Michael Drewett e da entrevista a Nicole Moore: Sara Antunes

Transcrição da entrevista a Nicole Moore: Mariana Varela

Tradução do capítulo de Patrick Mougenet: Adalberto Fernandes

Transcrição e tradução da entrevista a Robert Darnton: Cláudia Figueiredo

Revisão de Pedro Cerejo

Capa e composição: Henrique Guerreiro

Paginação e impressão: Gráfica 99

1.<sup>a</sup> edição: março de 2025

ISBN:

(versão impressa) 978-989-8956-58-3

(Epub) 978-989-8956-59-0

(Mobi) 978-989-8956-60-6

(PDF) 978-989-8956-61-3

DEPÓSITO LEGAL: 545182/25

DOI: <https://doi.org/10.34619/h0sl-rgww>

Este livro resulta do projeto CEMA – Censura(s): um modelo analítico de processos censórios, financiado pela FCT – Fundação para a Ciência e a Tecnologia, I. P. (EXPL/COM-OUT/0831/2021), com o DOI: <http://doi.org/10.54499/EXPL/COM-OUT/0831/2021>, e do projeto de investigação de Rita Luís, financiado pela mesma agência (CEECIND/02813/2017). Contou ainda com o apoio financeiro do Instituto de História Contemporânea, que é financiado por fundos nacionais através da FCT – Fundação para a Ciência e a Tecnologia, I. P., no âmbito dos projetos UIDB/04209/2020, UIDP/04209/2020 e LA/P/0132/2020.



# ÍNDICE

- 7 Censura: o que nos falta perguntar  
*Rita Luís, Adalberto Fernandes*
- 35 Censura como articulação: como é que a censura funciona na prática?  
*Rita Luís*

## LINHAS TÊNUES

- 71 «Grande parte da censura política está relacionada com a questão de saber o que é uma boa sociedade e quem é um bom cidadão»: uma entrevista a Nicole Moore
- 91 Definindo a pornografia através da censura: transnacionalidade, comunidade nacional e visualidade em Itália no final do século XIX e início do século XX  
*Claudio Monopoli*
- 121 Analisando a cultura do cancelamento em relação à censura  
*Michael Drewett*
- 139 Censura e moderação  
*Emillie de Keulenaar*

## TRÂNSITOS

- 167 «Não se pode reificar a censura como se fosse uma coisa em si mesma»: uma entrevista a Robert Darnton
- 185 As autoridades francesas face a *Paths of Glory* (S. Kubrick, 1957): a censura transnacional em ação  
*Patrick Mougenet*
- 223 Abordagem pública das mugshots na Europa e nos EUA: censura *versus* total exposição  
*Leonor Sá*

**265** O oficial e o oficioso: repensar a censura através da música popular na Espanha do primeiro franquismo (1939-1959)

*Iván Iglesias*

**299** Biografias dos autores

# CENSURA: O QUE NOS FALTA PERGUNTAR

RITA LUÍS • ADALBERTO FERNANDES

Como introduzir a questão da censura? Sobretudo quando ela se introduz em cada tentativa de a introduzir e questionar? *Introdução* aponta para um *inserir em e dução* que remete para *dúctil*, a capacidade de algo mudar de forma sem se partir. É desse modo que procuramos ver a censura, não apenas como algo que *ex-trai*, que *ex-clui*, que *ex-cisa*, mas que *in-clui*, *in-corpora*, *in-terioriza*, isto é, introduz. Introduz normas sociais, modos de vida, formas de pensar, usos do corpo: possibilidades. A censura como introdução é algo que (se) mostra. Que mostra um poder que se mostra, que se introduz a si e nas vidas, que não apenas (se) esconde e silencia. Um poder que cria, que é produtivo. Uma capacidade de produzir novidade que tem a sua ductilidade, que se deforma, transforma e reforma antes desse limite em que se parte. Censurar é, portanto, uma difícil introdução, um fazer-se presente para produzir real, corpos e ideias, num transmorfismo que é sempre assediado pela possibilidade de se partir pela ousadia da maleabilidade. Introduzir a questão da censura como interiorizante, formadora daquilo a que chamamos o nosso *interior* (modos de subjetividade, no fundo) e como em *trans-formação* leva-nos a uma ductilidade extrema porque se torna um objeto infinitamente tentacular que transportamos connosco e ao qual damos dinamismo transformativo. Estudar a censura é estudar o que nos produz enquanto nos produzimos, é estudar tudo. Os contributos deste livro são prova disso mesmo: pornografia, colonialismo, relações internacionais, o Estado-nação, o género, as plataformas, a cultura popular... Para uma realidade dúctil, uma investigação dúctil. Se a censura apenas apagasse, nada mais haveria a dizer sobre ela, mas é isso mesmo que nós censuramos, i.e., é isso que queremos introduzir, a censura como introdução, como se apresentando flexível, ao invés de se esconder rígida.

Contudo, a nossa ductilidade também é limitada, parte-se. Se a censura está em tudo, não é o mesmo que afirmar que tudo é censura, o que significa que escolher este tema é deixar outros temas igualmente importantes de lado, porventura mais perigosos do que a censura, que até a poderiam explicar e combater melhor. É ainda um livro da Europa do Sul e as vozes e temas dominantes são ocidentais. Mas pensar a censura como produtiva tem igualmente este efeito de nos censurarmos como limitados, como precisando de mais ductilidade, de investigarmos, numa expressão feliz de Deleuze e Guattari<sup>1</sup>, os «microfascismos» que se instalam no quotidiano da nossa investigação, que são tão fluidos como perigosos, tão pequenos quanto transformadores dos modos de vida. Nesses microfascismos atrevemo-nos ainda a dizer o que *nos* falta perguntar sobre a censura. Um *nós* que representa esta comunidade efêmera que se encontrou na conferência *Decifrando censuras. Da regulação à produção de inexistências, do arquivo à internet: uma abordagem interdisciplinar*, realizada nos dias 7 e 8 de setembro de 2023 na Biblioteca Nacional de Portugal, para que diversas introduções à censura fossem feitas e que neste livro se expõem mais longamente. Um *nós* que se forma produtivamente com a censura e que quer censurar, no sentido de opor, questionar, rebater, refutar, uma ideia de censura puramente negativa. Mas este gesto afirmativo, de procurar na censura uma violência e um perigo que decorrem da sua criatividade e dinamismo é um privilégio acadêmico, de regimes democráticos, de vantagens historicamente forjadas de raça, de gênero e de classe de que usufruímos. É este pouco dúctil *nós* que vê uma censura dúctil, que inclui, que incorpora, que investe para melhor transformar.

No entanto, esta censura que afirma, que cria realidade e que não apenas nega, também nos deixa surdos. Não porque o silêncio da censura predomine, mas porque se ouvem coisas a mais na produtividade imensa da censura: ouvimos como ser uma mulher maternal, uma criança com boas notas, um negro incluído, um idoso calmo, um rico bem-sucedido, um pobre preguiçoso, um doente vítima do acaso, ou um bom acadêmico com muitas citações. Todas estas possibilidades

1 Gilles Deleuze e Félix Guattari, *Mille plateaux: Capitalisme et schizophrénie 2* (Paris: Éditions de Minuit, 1980).

censuram algo, isto é, introduzem-nos algo, moldam o nosso interior a partir de nós, do nosso corpo, da língua que falamos, dos sítios que percorremos, das escolhas que fazemos. São possibilidades, e por isso é que são perigosas ao já não se distinguirem de nós próprios porque nos possibilitam, permitem-nos fazer coisas, investir em nós e nos outros, são possibilidades que tomamos como nossas, formam-nos tanto como nós as formamos, somos *cúmplices* de nós. São perigosas porque não se resolvem apenas atribuindo-as a uma força exterior (o Estado, o mercado, o machismo, o antropocentrismo, etc.), nem se resolvem através de uma bruta *desidentificação* ou *dessubjetivação* de nós próprios, num niilismo relativista que despreza tudo o que de afirmativo, produtivo e de resistência se guarda nas nossas possibilidades. Uma crítica à censura, que se mostra como afirmativa, criativa, produtiva, sabe que também censura, que não nega a censura, mas que lhe procura as possibilidades, que lhe destrinça os perigos. Uma crítica à censura que também censura para introduzir novas dificuldades à censura, i.e., uma crítica que introduz os seus próprios poderes, mas que quer a ductibilidade possível para afirmar novas possibilidades, e não apenas aquelas prescritas por certas censuras, por mais múltiplas e democráticas que elas sejam. A censura é possibilidade, mas nem todas as possibilidades são censura. Porque somos confrontados com a necessidade de continuarmos a tentar perceber como é que a censura funciona, tarefa a que se propõe a maioria dos textos que este volume compreende, saber de onde vimos, ajudar-nos-á a empreender o caminho a seguir.

## A CRÍTICA E A CRÍTICA DA CRÍTICA

Uma história dos diversos significados atribuídos ao significante *censura* tem sido uma tarefa que Beate Müller<sup>2</sup>, Sue Curry Jansen<sup>3</sup> e Nicole

2 Beate Müller, «Censorship and Cultural Regulation: Mapping the Territory», em *Censorship & Cultural Regulation in the Modern Age*, ed. Beate Müller (Amesterdão e Nova Iorque, NI: Rodopi, 2004), 1-2.

3 Sue Curry Jansen, «Ambiguities and Imperatives of Market Censorship: The Brief History of a Critical Concept», *Westminster Papers in Communication and Culture*, 7, n.º 2 (2010): 12, <https://doi.org/10.16997/wpcc.141>.

Moore<sup>4</sup>, entre outros, têm vindo a cumprir. Apenas recontamos aqui o necessário para expor o atual debate. Em certo sentido, a história da censura tem sido contada como a inversa à do estabelecimento da liberdade de expressão. À medida que uma se impõe, a outra tendencialmente desaparece. E assim, como uma luta entre as luzes e as trevas, se construiu, do Iluminismo até hoje, um sentido que perdura. Se pensarmos a censura como inerente à formação de comunidade, à manutenção do bem comum, haverá um poder soberano que cale ou puna as ideias ou ações heterodoxas que ponham em causa esse mesmo bem comum. Nas chamadas religiões do livro surgiram cisões fundadas nestas ideias heterodoxas, acabando a censura religiosa por fazer a ponte entre a Antiguidade, a Idade Média e o estabelecimento da censura moderna, substituindo a perseguição de hereges por sistemas censórios com instrumentos e agentes próprios, como o *Index*, a Inquisição ou o expurgo de textos, nomeadamente os científicos<sup>5</sup>, em grande medida desenvolvidos a partir da invenção da imprensa.

A liberdade de imprensa, um dos derivados da liberdade de expressão, continua a ser uma das formas de descrição, e avaliação, da relação entre o Estado e os meios de comunicação, mesmo se algumas das suas assunções, nomeadamente a ideia de livre «mercado de ideias», seja uma herança da Guerra Fria<sup>6</sup>. Momento histórico que consagrou, aliás, várias formas de sistematizar a relação entre Estado e sistema mediático, relacionando-a com a qualidade democrática de dado sistema<sup>7</sup>, que ainda perduram, embora sejam analisadas criticamente no campo dos estudos sobre censura.

Uma das primeiras fontes de crítica a um entendimento liberal da censura foi o pensamento marxista<sup>8</sup>. Karl Marx, enquanto se

4 Nicole Moore, «Censorship Is», *Australian Humanities Review*, 54 (2013): 45-65; Nicole Moore, «Censorship», *Oxford Research Encyclopedia of Literature*, 22 de dezembro de 2016, acessado a 11 de fevereiro de 2024, <https://oxfordre.com/literature/view/10.1093/acrefore/9780190201098.001.0001/acrefore-9780190201098-e-71>.

5 Hervé Baudry, *Livro médico e censura na primeira modernidade em Portugal* (Lisboa: CHAM-Ebooks, 2017).

6 Jansen, «Ambiguities and Imperatives of Market Censorship...».

7 Fredrick S. Siebert, Theodore Peterson e Wilbur Schramm, *Four Theories of the Press* (Urbana, IL: University of Illinois Press, 1956).

8 Jansen, «Ambiguities and Imperatives of Market Censorship...».

sustentou como jornalista, encetou uma forte defesa da liberdade de imprensa como editor do *Rheinische Zeitung*, jornal que enfrentou a censura prussiana até ao seu fecho em 1843. Uma defesa que, contudo, não subscrevia proclamações abstratas de liberdade de imprensa, ao distinguir a liberdade de imprensa da mercantilização da escrita:

A primeira liberdade da imprensa consiste em que ela não seja um ofício. O escritor que a reduz a um meio material merece como pena pela sua íntima falta de liberdade a mais profunda das censuras; ou talvez sua própria existência já seja uma pena. Logicamente a imprensa também é um ofício, mas não é o negócio do escritor, apenas o dos impressores e comerciantes de livros. A questão que estamos considerando não é a liberdade de ofícios, mas a liberdade de imprensa<sup>9</sup>.

Um jovem Marx, no qual se vislumbra uma distinção entre o ideal e o material, sem uma já completa determinação do segundo sobre o primeiro, que ficará mais clara a partir da formulação dos conceitos de base e superestrutura em *A Ideologia Alemã*. A noção da imposição das ideias da classe dominante acabou por desembocar no conceito de «censura de mercado», que Sue Curry Jansen tenta estabelecer desde 1981. Para Jansen, «censura de mercado refere-se às condições de produção e consumo que produzem a hegemonia cultural»<sup>10</sup>, mas como a própria autora nota qualquer pessoa que viva da criação, nomeadamente da escrita, terá presente a noção de censura de mercado, ainda que a interiorize como autocensura. Seja o escritor que tem de escrever policiais, e não a obra literária que deseja, ou aquele que se dedica à publicidade.

Historicamente, os criadores conhecem bem o seu efeito, embora o uso do conceito em contexto académico seja recente e concomitante com aqueles que se referem a fenómenos análogos, como «censura económica» ou «censura neoliberal»<sup>11</sup>. Emergiu enquanto conceito após o final da Guerra Fria, e durante a ascensão do neoliberalismo

9 Karl Marx, *Liberdade de Imprensa* (Porto Alegre: L&P Editores, 1999), 76-77.

10 Jansen, «Ambiguities and Imperatives of Market Censorship...», 9.

11 Jansen, «Ambiguities and Imperatives of Market Censorship...», 24.

protagonizada por Reagan e Thatcher<sup>12</sup>, como uma análise crítica da submissão da política e da cultura à economia<sup>13</sup>. Surge como uma resposta crítica ao fenómeno da concentração dos grupos mediáticos, que limitam as possibilidades de amplitude política no espaço público. A internet, como as redes sociais posteriormente, abriu uma possibilidade de contrabalançar esse poder, tornado acessível ao cidadão a possibilidade da expressão pública livre; contudo, a capacidade de adaptação do mercado é tal que rapidamente se tornou evidente a regulação da expressão em plataformas privadas.

A censura de mercado é, no entanto, um conceito marcado pela ambiguidade e pela invisibilidade, raiz de muitas das suas críticas: a recusa de um livro por uma editora? Que motivações? Editoras que se submetem ao mercado, editando *best-sellers*, para eventualmente poderem editar outros livros, que sabem que são de qualidade, mas que não irão vender tanto. Quanto mais invisível, mais difícil de estudar.

Este carácter invisível e difuso induz-nos a entrar num outro campo de crítica ao entendimento liberal do processo censório, passando de uma crítica baseada na economia política para uma crítica fundamentada no princípio fundador da linguagem, com raízes freudianas. A partir de Michel Foucault e de Pierre Bourdieu surgem novos entendimentos do conceito de censura, propostos com base na noção de exclusão/inclusão. A crítica à hipótese repressiva do trabalho de Foucault<sup>14</sup> ultrapassa a divisão maniqueísta entre censura/liberdade de expressão, descrevendo o poder como produtivo, no sentido em que constrói conhecimento e práticas sociais, exercido pelos dispositivos modernos de formação de subjetividades (hospital, escola, manicómio, prisão), e desta ideia vem a noção de censura enquanto exercício de poder, não só como um gesto repressivo, mas mudando o foco para a capacidade produtiva da regulação em si mesma. Nesta aceção, a censura não é entendida como uma força repressiva (num sentido exterior, do qual a censura regulatória seria exemplo), mas um

12 Jansen, «Ambiguities and Imperatives of Market Censorship...», 17.

13 Jansen, «Ambiguities and Imperatives of Market Censorship...», 22.

14 Michel Foucault, *Histoire de la Sexualité, Vol. 1, La Volonté de Savoir* (Paris: Gallimard, 1976).

elemento integrado na comunicação. Pierre Bourdieu demonstra como as relações de poder simbólico estão sempre presentes na interação comunicativa<sup>15</sup>, mostrando inclusivamente como o domínio da produção discursiva de um determinado campo tem o efeito de silenciar os não especialistas.

Esta renovação dos estudos sobre censura não pode ser dissociada da receção do pós-estruturalismo nas universidades dos Estados Unidos, cujos principais alicerces teóricos, neste campo, são dois autores franceses: Foucault e Bourdieu. Teve como ponto de partida a introdução de novas abordagens teóricas e metodológicas que permitiam observar fenómenos censórios em contextos não entendidos como repressivos. Em plenas *cultural wars*, quando o *backlash* conservador em torno de questões onde o avanço nas décadas de 1960 e 1970 foi palpável, como os incipientes direitos LGBT, questões relacionadas com o porte de armas, com pornografia, direito à interrupção voluntária da gravidez, censura, etc., estas abordagens permitiriam colocar o problema de forma diferente: que forças censórias estão em jogo em contexto democrático?

E neste contexto foi reabilitada uma abordagem marxista, através da consolidação do conceito «censura de mercado»<sup>16</sup>, e foi introduzida, por outro lado, a partir do trabalho de Foucault sobre o poder, a sua capacidade de suprimir, mas também de produzir, introduzindo a noção de capacidade produtiva da regulação, concetualizando-a como permeável e dinâmica. Dinamismo que encontramos também na forma como Bourdieu faz depender as condições discursivas, e respetivas práticas, de princípios de exclusão, demonstrando como de um *habitus* linguístico e corpóreo adequado às formas e formalidades de determinado campo depende o sucesso de uma produção discursiva e de atualização de práticas<sup>17</sup>. Se a *censura regulatória* é relativamente fácil de identificar, já que normalmente tem instituições, formulários,

15 Pierre Bourdieu, *Language and Symbolic Power* (Cambridge: Polity Press, 1991).

16 Sue Curry Jansen, *Censorship: The Knot that Binds Power and Knowledge* (Oxford: Oxford University Press, 1988).

17 Pierre Bourdieu, *The Logic of Practice*. Vol. I (Cambridge: Polity Press, 1990); *Language and Symbolic Power* e *Masculine Domination* (Cambridge, UK e Malden, MA: Polity Press, 2001).

funcionários, etc., o que a *New Censorship Theory* designou como *censura constitutiva* não só é maioritariamente invisível como desestabiliza a própria noção de censura. Iniciou-se então um debate no interior deste campo que, apesar de ter produzido a sensação de ter deixado de haver consenso sobre o significado do conceito de censura<sup>18</sup>, permitiu alguns avanços e um recomeçar de novo a partir de bases comuns.

No caso do estudo da relação entre censura e literatura tornaram-se evidentes os limites da aceção puramente repressiva do conceito de censura. Sendo necessário problematizar a ideia da existência de um «duplo auditório» para a produção do autor: de um censor que silencia e que não tem liberdade e capacidade de pensamento autónomo e de um leitor que, numa liberdade pristina de receção, descobre inteligentemente os interditos. Um duplo auditório que seria consideravelmente determinado pela capacidade do autor de contornar a censura e de tornar as proibições improdutivas, entregando ao público leitor um texto que, apesar e contra as regras de proibição, teria escapado imaculado a essas regras. Por outras palavras, o escritor manobra um sistema de escrita codificada que dificulta a receção da mensagem ao censor, mas não ao recetor imaginado. Colocando-se a ênfase no emissor e na sua capacidade de ludibriar o censor, tornou-se uma espécie de lugar-comum acreditar na incapacidade intelectual dos censores, inábeis na apreensão da mensagem. O estudo empírico de sistemas censórios, nomeadamente aqueles estudados por Robert Darnton, tem vindo a demonstrar não ser sempre esse o caso.

Adicionalmente, este processo de ludibriar o censor não é apenas um obstáculo improdutivo que se atravessa como um suplemento de não sentido da obra, mas teve, pelo contrário, efeitos produtivos quando desenvolveu determinadas técnicas e influenciou estilos, culturas de escrita e sistemas culturais. Desde a linguagem «esopiana»<sup>19</sup>, que evidencia a longa duração da relação da literatura russa, e não

18 Sophia Rosenfeld, «Writing the History of Censorship in the Age of Enlightenment». Em *Postmodernism and the Enlightenment*, ed. Daniel Gordon (Nova Iorque, NI: Routledge, 2001), 117-145.

19 Lev Loseff, *On the Beneficence of Censorship. Aesopian Language in Modern Russian Literature* (Munique: Otto Sagner in Kommission, 1984).

apenas a soviética, com a censura e, portanto, a longa tradição deste tipo de linguagem, à escrita *esotérica*, aquela que encerra um significado escondido<sup>20</sup>. Técnicas de escrita características de sistemas baseados na censura ou, como Strauss define, «na perseguição». Tal perseguição instiga aqueles cujas opiniões são heterodoxas a desenvolver uma técnica que dá origem a dois tipos de leitura, o que coloca o ónus da prova no censor, tornando-se indispensável ao historiador o domínio do contexto, para que possa também ele «ler nas entrelinhas». A escrita e a receção «nas entrelinhas» é um efeito produtivo da censura que convoca todos os envolvidos (escritor, censor, leitor e historiador) numa ativa hermenêutica textual e contextual, tornando o texto mais rico e os processos de interpretação mais sofisticados.

É precisamente nesta ideia de duplo auditório que Michael Holquist encontra um dos paradoxos da censura: a criação de audiências sofisticadas, não ingênuas e, portanto, capazes de aderir a este processo de interpretação<sup>21</sup>. Holquist rejeita, portanto, o *persecutor-victim model* de Strauss, pois não só é um modelo que pressupõe um significado a ser descoberto pelo leitor, e não reelaborado por ele – o que é um significado nas entrelinhas para o autor pode não ser o mesmo para o leitor e inversamente –, mas também porque ao expandir o conceito de censura, tornando-se esta uma realidade inescapável, torna o modelo inviável, visto que um leitor que deixa de ser ingênuo devido à própria existência de censura é contraditório com uma explicação de pura vitimização.

Foi a partir das articulações entre discurso e poder, que estas correntes introduziram, que se foi estruturando a ideia de uma censura constitutiva, apoiando-se num modelo de base freudiana que relaciona linguagem e repressão: não é uma força repressiva que se impõe exteriormente ao sujeito, mas um elemento integrado na comunicação. A influência da *theory of practice* e da *copyright as form* de

20 Leo Strauss, «Persecution and the Art of Writing», *Social Research*, 8, n.º 1/14 (1941): 488-504.

21 Michael Holquist, «Introduction: Corrupt Originals: The Paradox of Copyright», *PMLA*, 109, n.º 1 (1994): 13-25.

Bourdieu é palpável na ideia de «new censorship» de Richard Burt<sup>22</sup>, quer na divisão entre discursos ortodoxos e heterodoxos, aqueles alvo de restrição regulatória e com possibilidade de expandir o campo daquilo que é discutível, diminuindo a influência da ortodoxia, como na existência de duas censuras, a manifesta e a secundária, admitindo que esta última pode ser um «exercício positivo do poder, e não apenas uma prática institucional que deslegitima os discursos ao bloquear o acesso aos mesmos»<sup>23</sup>. Assim, Burt opõe ao modelo *removal/repression*, característico de um contexto regulatório, um modelo de *dispersal/displacement*<sup>24</sup>, o que na prática significa que a censura constitutiva naturalmente absorve a regulatória porque, por exemplo, pode haver sempre uma norma social que impeça que se fale sobre censura regulatória, e o próprio regulatório tem de obedecer a regras de linguagem para ser operacional. Tal absorção não podia deixar de ser, ao ser a censura constitutiva uma censura ontológica, da ordem do ser, do real, do que existe, do que é, como Michael Holquist consagrou na expressão «A censura existe. Só se pode discriminar entre os seus efeitos mais e menos repressivos»<sup>25</sup>. Não lhe podemos escapar, na medida em que é constitutiva da própria linguagem, instrumento com o qual o sujeito se constrói e comunica. Esta é uma conclusão reafirmada no volume editado por Robert C. Post<sup>26</sup>, ao partir da premissa *foucaultiana* do poder disperso para reformular a censura como conceito, sublinhando, contudo, o desafio das consequências políticas deste gesto<sup>27</sup>.

22 Richard Burt, ed., *The Administration of Aesthetics: Censorship, Political Criticism, and the Public Sphere* (Minneapolis, MN: University of Minnesota Press, 1994).

23 Richard Burt, «Introduction: The 'New' Censorship», em *The Administration of Aesthetics: Censorship, Political Criticism, and the Public Sphere*, ed. Richard Burt, XI-XXIX (Minneapolis, MN: University of Minnesota Press, 1994), XVII-XVIII.

24 Richard Burt, «(Un)censoring in Detail: The Fetish of Censorship in the Early Modern Past and Postmodern Present», em *Censorship and Silencing: Practices of Cultural Regulation*, ed. Robert C. Post (Los Angeles, CA: Getty Research Institute for the History of Art and the Humanities, 1998), 18.

25 Holquist, «Introduction: Corrupt Originals», 16.

26 Robert C Post, ed., *Censorship and Silencing: Practices of Cultural Regulation* (Los Angeles, CA: Getty Research Institute for the History of Art and the Humanities, 1998).

27 Robert C. Post, «Censorship and Silencing», em *Censorship and Silencing: Practices of Cultural Regulation*, ed. Robert C. Post (Los Angeles, CA: The Getty Research Institute for the History of Art and the Humanities, 1998), X.

Porém, nesse mesmo volume, Judith Butler propõe um novo termo: *foreclosure*<sup>28</sup>. Butler entende a censura como um poder exercido exteriormente sobre o sujeito (o censor como indivíduo, como extensão do Estado ou de uma qualquer entidade institucional que restringe o poder de enunciação de alguém com menos poder), um poder que contribui para a construção do objeto sobre o qual opera, o sujeito, alterando a relação de precedência. Assim, o sujeito não é exterior ao poder, mas efeito/produto do mesmo. Assumindo a censura como forma produtiva de poder, esta pode funcionar de duas formas distintas: explícita ou implicitamente. A censura implícita sugere que há formas poderosas de censura que não se baseiam na regulação explícita, aquelas que Butler designa *foreclosure*, ressaltando, no entanto que, apesar de analiticamente ser útil distinguir entre formas de censura explícita e implícita, estas existem num contínuo e há entre elas uma região mediana onde a distinção não será rigorosamente possível. O sujeito será um efeito da *foreclosure*, mas nunca é completamente reduzido a ser esse efeito, ou seja, cabe-lhe esticar as fronteiras do dizível.

Este conjunto de estudos que acabou conhecido como *New Censorship Theory* é produto de um *momentum* específico da história cultural norte-americana, aquele das *cultural wars*, que se seguiu ao final da Guerra Fria, quando o comunismo enquanto «inimigo comum» desapareceu e parte da discussão pública passou a pôr em causa a masculinidade hegemónica do homem americano, incluindo as discussões sobre a influência do «multiculturalismo», «pós-modernismo» ou «desconstrucionismo» no cânone ocidental (arte, literatura, filosofia, etc.). O *backlash* conservador encarnado pelo governo de Ronald Reagan teve efeitos na política, no humor, no campo artístico, que se procurava higienizar. Discussões de temas como a pornografia, a prostituição, o aborto e os direitos LGBT alteraram a relação dos sectores liberais estado-unidenses com o Estado, enquanto instância reguladora da liberdade de expressão, produzindo-se uma mudança radical na sua

28 Judith Butler, «Ruled Out: Vocabularies of the Censor», em *Censorship and Silencing: Practices of Cultural Regulation*, ed. Robert C. Post (Los Angeles, CA: The Getty Research Institute for the History of Art and the Humanities, 1998), 247-259.

conceção<sup>29</sup>. No entendimento de Robert C. Post, a liberdade de expressão, consagrada na primeira emenda da constituição estado-unidense e um dos fundamentos da formação do Estado, havia sido a linha que separava liberais e conservadores no que dizia respeito ao poder do Estado para regular o discurso. Assumindo que as condições estruturais favorecem a emergência de determinados discursos e não de outros, ao evocar o poder do Estado em relação ao discurso opressivo, os sectores liberais concebiam-no já não como censor, mas como um Estado parlamentar, mediador, responsável pela regulação dos turnos de palavra, promovendo as vozes daqueles com menos acesso à palavra.

Esta corrente teve alguns efeitos de revisionismo histórico, nomeadamente no que diz respeito ao momento de emergência da noção de liberdade de expressão: o Iluminismo. Ao revisitar o Iluminismo francês, Sophia Rosenfeld<sup>30</sup> considera que os *philosophes* franceses não eram *true believers* da completa liberdade de expressão. O modelo por estes preconizado, exceção seja feita a Robespierre, seria mais próximo do inglês, no qual podia haver sanção posterior à publicação. O seu objetivo passaria pela substituição da censura regulatória da Igreja e do Estado absolutista por um estado de esclarecimento intelectual – o estabelecimento de uma *doxa*, de um tipo de censura constitutiva ou de controlo social: *la censure publique*:

O termo pretendia sugerir um juízo acordado publicamente, destinado a desempenhar um papel importante na regulação do comportamento e do pensamento públicos e formado como resultado da liberdade individual dos cidadãos de tomarem decisões baseadas na razão e na consideração do bem público. Por outras palavras, o princípio da liberdade de expressão não existia em oposição, mas antes como uma condição prévia para a censura pública da censura e vice-versa<sup>31</sup>.

Assim, a liberdade de expressão não é concebida em oposição à censura, mas como condição para o estabelecimento desta «censure

29 Post, «Censorship and Silencing».

30 Rosenfeld, «Writing the History of Censorship».

31 Rosenfeld, «Writing the History of Censorship», 131.

publique»: um entendimento racional do que contribui para o bem público. A forma como Rosenfeld ilumina o Iluminismo francês tem paralelo no trabalho de Rui Tavares sobre os censores iluministas em Portugal, que este considera como mediadores culturais que exerciam esse trabalho de *watchdogs*, com o objetivo de manter o espírito das luzes livre daquelas correntes que não o eram «verdadeiramente». A sua função seria empurrá-las para uma zona limítrofe da fronteira do admissível (Spinoza, por exemplo)<sup>32</sup>. No fundo, há uma dificuldade com o pluralismo que não deixa de ser compatível com o Iluminismo: as luzes antipluralistas são esclarecidas precisamente porque são antipluralistas, conclui Tavares<sup>33</sup>.

Foram também enfatizadas as limitações à liberdade de expressão impostas nos seus textos fundadores<sup>34</sup>: todos os arautos da liberdade de expressão impõem os seus limites. Para Milton são os católicos; para Stuart Mill, o limite é a propriedade privada, e qualquer democracia liberal, na qual a liberdade de expressão seja garantida legalmente, não hesitará (ou hesitou historicamente) em impor a censura em situações delicadas como é o caso de conflitos bélicos. Sem entrar no domínio do inadmissível, como os campos da pornografia e da obscenidade, onde a censura regulatória conviveu bem com as sociedades democráticas<sup>35</sup>.

Esta abordagem concetual não foi bem recebida, sobretudo no Leste europeu, onde, após o colapso das repúblicas populares no início da década de 1990, se começavam a abrir os seus arquivos, revelando a persistência da censura regulatória, menos impactante e menos presente no contexto estado-unidense. Refutando a hegemonia do pensamento estado-unidense, os académicos que se debruçam sobre estas realidades propõem que antes de se investigar os limites inerentes à

32 Rui Tavares, *O censor iluminado. Ensaio sobre o Pombalismo e a revolução cultural do século XVIII* (Lisboa: Tinta-da-china, 2018), 630.

33 Tavares, *O censor iluminado*, 627-634.

34 Stanley Fish, «There Is No Such Thing as Free Speech and It's a Good Thing, Too», em *There Is No Such Thing as Free Speech and It's a Good Thing, Too*, 102-119 (Oxford: Oxford University Press, 1994).

35 Nicole Moore, *The Censor's Library: Uncovering the Lost History of Australia's Banned Books* (Brisbane: University of Queensland Press, 2012).

fala, os arquivos de regimes repressivos exigiam uma clara demarcação entre o que era o peso da repressão de Estado e os perigos intrínsecos às diferentes interdições. Nesse sentido, a expansão do conceito inerente à ideia de censura constitutiva tornava-o inoperante – e perigosamente próximo do relativismo –, num contexto em que abordagens empíricas reivindicavam um conceito de censura que lhes fosse útil na tarefa de lidar com as consequências da repressão estatal. É nesta confluência que tanto Beate Müller como Robert Darnton assentam as suas abordagens no pragmatismo. Müller<sup>36</sup> preocupa-se em distinguir a censura regulatória de outras formas de regulação de discurso como a autorregulação de um campo (exclusão por pares), a formação de um cânone ou o controlo social, todas elas passíveis de serem incluídas na produção de exclusão estrutural; Darnton<sup>37</sup> encontra forma de sair do impasse desviando a pergunta, substituindo a procura da definição pela análise do funcionamento, o que em si mesmo contém uma definição, já que opta sempre pela ação regulatória do(s) Estado(s), embora reconheça a censura como uma zona (cinzenta) crítica do controlo cultural, que deve ser explorada.

## E DEPOIS DA CRÍTICA?

Esperamos que este livro possa contribuir para ajudar a que o debate avance nas questões que se colocam atualmente neste campo. Nomeadamente, a possibilidade de diálogo entre dois conceitos de censura aparentemente irreconciliáveis e perceber que questões, tal como o título aponta, se encontram ainda por colocar. É nesse sentido que se publicam as entrevistas com Nicole Moore e Robert Darnton, dois académicos cujo trabalho sobre censura ajuda a superar o entendimento da censura enquanto força puramente negativa. Nestas, procura-se mostrar os caminhos que o debate está a tomar, e como é que as suas próprias propostas permitem auscultar o que falta perguntar neste campo.

36 Müller, «Censorship and Cultural Regulation...».

37 Robert Darnton, *Censors at Work: How States Shaped Literature* (Nova Iorque, NI: W. W. Norton & Company, 2014).

Duas questões sobressaem como prementes: o lugar do investigador e o universo do digital. A primeira tem implicações políticas, inclusive de política científica, como Nicole Moore salienta ao sublinhar o papel hegemónico do inglês como língua da ciência, que acaba por implicar uma hegemonia dos debates estado-unidenses, influenciados por uma situação particular – a proteção constitucional da liberdade de expressão –, que não tem paralelo noutras geografias. Como é que outras culturas, com línguas e enquadramentos legais da liberdade diversos, abordam o tema da censura? A partir do caso australiano, Moore incita-nos a perguntar sobre a forma como a censura se serve também, de modo não planeado porque não a pode modificar totalmente, da geografia dos países para exercer a censura. As ilhas, com a importância da legislação aduaneira, vivem numa espécie de «potencialidade» para serem censuradas porque estão territorialmente limitadas por água, o que permite controlar o que entra e o que sai mais facilmente. Como é que a geografia pode ajudar a explicar o funcionamento e as dificuldades da censura?

O lugar político do investigador é abordado por Robert Darnton a partir do método. A utilização do método etnográfico na investigação histórica leva-nos ao debate da política do fazer história. A abordagem etnográfica do arquivo, ao procurar «compreender como é que os nativos compreendiam as coisas», corre o risco de «projetar o entendimento do antropólogo nos nativos». O risco de relativismo quando os nativos são censores coloca o investigador numa situação politicamente delicada. Como tal, o lugar do investigador deve incluir, na opinião de Darnton, uma autoconsciência da sua subjetividade e dos valores éticos, morais e cívicos que podem interferir no seu entendimento dos nativos. Quais são os poderes envolvidos em evocar ou descrever a experiência do outro censurado e censurante? Quais são as forças e fraquezas políticas de não tentar descrever esse outro, de não tomar posição e assumir o relativismo da descrição histórica? Qual a relação entre reflexividade metodológica e censura em contexto de investigação, perguntamo-nos.

Ambos concordam no facto de que um dos maiores desafios que o campo de estudos da censura tem por diante é a abordagem do mundo digital. Moore alude à importância do poder das empresas privadas

que gerem os conteúdos – «censura do algoritmo» –, levantando a «questão de como é que *podemos saber o que não sabemos*, já que, ao mesmo tempo, prolifera a informação à nossa volta». Se Moore está «interessada na força negativa da censura, e em encará-la como contrária à globalização, contrária à conexão e contrária a uma experiência global de simultaneidade, que vemos como uma característica fundamental da nossa era contemporânea», como abordar este paradoxo de uma privatização do ato censório num mundo cada vez mais simultâneo, sem o atraso do tempo da censura? Darnton, por outro lado, fala-nos da necessidade de «compreender a forma como a internet está ligada à supressão da liberdade de expressão», sobretudo quando estamos perante a «tomada comercial da internet». Como é que uma história da censura na internet pode ser feita? É um tipo de investigação que implica um conhecimento tecnológico profundo; portanto, uma solução seria a constituição de equipas interdisciplinares, incluindo investigadores com conhecimento tecnológico, mas também outros com uma vocação mais literária. Como é que os currículos das universidades terão de se adaptar para dar as ferramentas necessárias para abordar este objeto? Procurando estabelecer um diálogo interdisciplinar entre especialistas no estudo da censura e no estudo da internet, das tecnologias digitais e das plataformas?

Cada entrevista introduz uma secção distinta: a de Nicole Morre introduz a secção *Linhas ténues* e a secção *Trânsitos* é precedida pela entrevista a Robert Darnton. Os capítulos que compõem cada uma das secções dialogam mais intensamente com as questões levantadas quer pelo trabalho de cada um dos autores, quer pelas temáticas que surgem na conversa que os introduz.

Como introdução ao debate, inclui-se o capítulo «Censura como articulação: como é que a censura funciona na prática?», de Rita Luís, no qual se apresentam ferramentas teórico-metodológicas para analisar o fenómeno censório, um trabalho que resume dois anos de discussão concetual realizada no seio da equipa que compõe o projeto CEMA – Censura(s): um modelo analítico de processos censórios (Rita Luís, Rui Lopes, Adalberto Fernandes, Júlia Leitão de Barros, Daniel Melo, José Ricardo Carvalheiro, Catarina Valdigem Pereira, Nuno Domingos, Katrin Pieper, Nuno Medeiros, Vera Marques Alves

e Leonor Areal). Tivemos a oportunidade de discutir os resultados preliminares desta secção com os consultores do projeto (Maria João Silveirinha, Michael Drewett e Nicole Moore), cujas sugestões, críticas e problematizações conceituais se revelaram fulcrais na prossecução do trabalho, nomeadamente na decisão da lateralização de um modelo absoluto, baseado no circuito de cultura<sup>38</sup>, como previsto inicialmente, e na sua substituição pela noção de mapa conceitual.

As principais contribuições deste trabalho serão três. A integração da censura no interior do processo comunicativo, concebendo-a como um sistema comunicativo em si mesma, e um sistema comunicativo que funciona de forma circular, tendo como base, precisamente, o mencionado circuito de cultura. Conceber a censura desta forma permite tornar visível o lugar central que esta adquire em sistemas ditatoriais, nomeadamente no contexto que nos serviu de base empírica para esta exploração teórica: o Estado Novo português. Em segundo lugar, ao concebermos a censura como uma articulação entre as suas dimensões regulatórias e constitutivas ou estruturais obtemos um conceito mais amplo, dinâmico e capaz de explicar, entre outras questões, como é que as práticas censórias se incorporam no comportamento de agentes que não são representantes do poder regulatório. Finalmente, ao trabalharmos com o conceito de censura como articulação, ou seja, com a inclusão da sua dimensão estrutural, a qual distribui o poder de modo diferente, mais difuso, a abrangência do gesto censório estende-se, provocando uma multiplicação dos seus agentes bem como dos domínios de onde atuam, transpondo o âmbito das instituições e dos agentes do poder regulatório. Metodologicamente significa um objeto mais abrangente, novos agentes e *loci* de investigação, e, sobretudo, um tipo de arquivo distinto, não delimitado à partida. Como encontrar estes agentes? Com que documentos trabalhar? Como trabalhar na constituição deste arquivo?

A primeira secção, *Linhas tênues*, é composta por capítulos que procuram definir categorias, que acabam por ser contíguas ou existir

38 Paul du Gay, Stuart Hall, Linda Janes, Hugh Mackay e Keith Negus, eds., *Doing Cultural Studies: The Story of the Sony Walkman*, 2.<sup>a</sup> ed. (Londres, Thousand Oaks e Nova Delhi: Sage Publications e The Open University, 2013).

em relação à categoria censura. Contudo, ao fazê-lo, não deixam de parte uma linha de pensamento que se alinha com o propósito deste volume ao procurar enquadrar a busca por definições num entendimento processual do fenómeno censório. No primeiro capítulo, Claudio Monopoli investiga a criação do discurso sobre a pornografia: não enquanto realidade material, mas como um olhar sancionado culturalmente durante a construção do Estado-nação italiano. Uma proposta que se cruza com a ideia da construção transnacional de categorias que permitem a proibição censória a nível do Estado-nação, sendo a pornografia uma das principais. A pornografia adquire um significado cultural partilhado transnacionalmente, com epicentro em Paris – capital cultural do mundo ocidental no século XIX. Monopoli segue a introdução da categoria na Itália do final do século XIX e início do século XX, época em imperavam categorias como a «obscenidade», a «ofensa» ou a «lascívia», ocupando-se a censura de temas políticos ou religiosos. Monopoli aborda as relações entre censura e pornografia a partir da proposta da *New Censorship Theory* de uma censura produtiva, que é exercida por outros agentes que não os censores, uma vez que a categoria «moralidade», uma das mais persistentes na história da censura, demorou a ser considerada como uma categoria censória no caso italiano, pouco tolerante – antes da experiência fascista – à censura tradicional. A definição de pornografia, mais do que uma categoria estética ou cultural de certos conteúdos, era de «um estilo de vida e de um conjunto de práticas capazes de corromper tanto os jovens como toda a nação». Ao focar-se no período inicial de construção do Reino de Itália, considerando a dimensão transnacional da disseminação da pornografia, torna-se crucial para Monopoli perceber a relação entre a pornografia e a formação da identidade nacional. Como é que esta se forma com a censura aos perigos a que o corpo político é exposto pelas imagens pornográficas? Como é que a pornografia ameaça a natalidade de uma nação ao abrir espaço a sexualidades díspares que questionam os objetivos políticos da reprodução? O desenvolvimento e a disseminação de técnicas fotográficas imprimiram uma alteração qualitativa nas interdições que visavam a pornografia, mas quando é que um novo meio comunicacional altera o funcionamento e o objetivo das interdições? Qual a relação

entre obscenidade, pornografia, censura e tecnologia? Assim, Monopoli levanta a importante questão de se perceber se se pode falar de censura num contexto em que não existem leis específicas que visem a pornografia. Como é que a constituição, através de agentes e instituições não censórios, de uma censura social torna a existência de uma lei de censura desnecessária? Como perseguir legalmente a pornografia com leis que não a visam especificamente?

No segundo capítulo, Michael Drewett, apesar de procurar uma definição, procurando paralelamente contradizer uma assunção cada vez mais frequente, aquela que considera a cultura de cancelamento como uma forma de censura, fá-lo a partir da ideia de *processo de censura*. Drewett concentra-se no funcionamento dos seus vários elementos: formais e informais, nomeadamente aqueles que contribuem para processos de autocensura. A sua proposta visa mostrar que «qualquer processo de censura é composto por vários elementos e que nem todos os elementos da censura constituem, por si só, censura». A cultura de cancelamento partilharia alguns elementos com a censura, mas não os suficientes para ser considerada como tal. Assim, embora considere que a cultura de cancelamento possa ter efeitos que são elementos constituintes do processo de censura, não deixa de ser um processo de crítica cultural, cujos agentes desencadeadores não têm o poder para exercer censura de facto. Não perceber que a censura é um processo com vários elementos leva a confundir certas formas de crítica com atos censórios, apenas porque partilham elementos do processo de censura. Que vantagens podemos discernir ao abordar a censura como um processo? Para Drewett, «a noção de *processo de censura* é fundamental porque demonstra que a censura não ocorre desligada dos processos que a rodeiam, como a ordem jurídica, a crítica do público, a reação de *gatekeepers*, etc.». Como tal, estabelece uma nuance entre a mobilização pública que exige que seja executada censura e a capacidade das instituições para a exercer, respondendo a esses apelos. Contudo, como é que pressões sociais se associam ou se afastam de atos censórios nos quais participam na cadeia dos acontecimentos, mas não são, em última análise, responsáveis por eles? É possível participar no processo de censura sem ser responsável por esta? E, se sim, que contributo pode ter a cultura de cancelamento para a constituição

de uma censura *positiva*, necessária para fins de justiça social? Será esta a face mais visível, porque mediática, de uma censura social que toma também expressões mais discretas porque são mais socialmente aceites?

Finalmente, no terceiro capítulo da primeira secção, Emillie de Keulenaar analisa o papel da *moderação* na gestão do espaço público digital, um conceito limítrofe ao de censura, procurando as raízes históricas e os paradoxos deste conceito que partilha técnicas com a censura realizada em contextos não democráticos. As plataformas, locais de intensa partilha de informação no mundo contemporâneo, tornaram-se também local de intensa ação de moderação e de questionamento e requalificação do ato censório. Quando o objetivo se torna a gestão do espaço público digital contra os perigos de uma palavra livre; livre, por exemplo, de discursos de ódio, a moderação aparece como um conceito que vem tomar o lugar dos limites do conceito e da história da censura. Nesse sentido, Keulenaar defende que a moderação é utilizada para colmatar as limitações que as sociedades democráticas impõem ao uso da censura. Tornando-se, portanto, tudo aquilo que ocorre antes da censura, se a entendermos enquanto corte, pelo menos um corte mais forte do que aqueles exercidos pela moderação. Será que distinguir entre censura e moderação, sendo aquela o culminar ou o falhanço desta, não reifica a noção da censura como corte, dimensão unívoca questionada pelos atuais estudos da censura? Keulenaar considera, então, que as técnicas de moderação são

técnicas de censura, na medida em que tentam dissuadir ativamente informações questionáveis com medidas mais ou menos brandas. Mas diferem da censura ativa na medida em que permitem outras formas pelas quais o discurso problemático pode desaparecer ou transformar-se noutras formas.

Esta transformação nem sempre é problemática, visto que Keulenaar propõe à moderação a tarefa de, inspirada em Paul Ricoeur, não apenas atingir consensos ou reduzir o excesso de certos discursos, mas de «facilitar as condições de diálogo até que o perdão ou o esquecimento possam ser alcançados». Perdão ou esquecimento da dor que

instaurou, segundo Keulennar, o liminar normativo protegido pela moderação. A distinção entre censura e moderação pode ser feita pela impossibilidade de a primeira levar ao perdão? Quais os limites e possibilidades desta leitura do perdão e do seu concomitante esquecimento como censura? É o perdão a autocensura ética que a moderação procura alcançar?

Na segunda secção, *Trânsitos*, reúnem-se artigos que remetem para a necessidade de enquadrar a censura fora do quadro determinado pelo Estado-nação, seja através da sua dimensão transnacional, da gestão de fluxos e da intervenção de agentes supranacionais, seja através da comparação. No quarto capítulo, Patrick Mougenet investiga a partir de um filme de Kubrick, *Paths of Glory* (1957), a censura transnacional em ação, incluindo contextos democráticos, mostrando a ramificação tanto de instituições e agentes estatais como da indústria cultural que fazem circular a censura e as suas resistências para além das fronteiras nacionais. Mougenet sugere uma divisão tripartida de agentes censórios e suas ações encadeadas. Esta tipologia sublinha a separação entre o ver e o censurar numa censura transnacional. Qual é o poder daqueles que pedem que outros censurem além-fronteiras não tendo o poder de aí censurar? Como se decide censurar nacionalmente quando outra nação pede que essa censura seja exercida? O que é censurar um objeto que nem sequer foi visto? Como se constitui uma rede internacional de censura entre países para efeitos diplomáticos? Que relações internacionais permitem a um país estender o seu poder de censura a países onde não detém esse poder? Para se compreender esta dissociação entre poder e poder de censurar e entre censurar e ver, para constituir uma rede de censura transnacional, Mougenet faz uma pesquisa minuciosa sobre a diplomacia francesa no mundo para mostrar como todo um conjunto de funcionários das embaixadas e serviços consulares que, através de pressões e uso das boas relações com os poderes das nações onde se encontram destacados, fazem ramificar uma decisão de censura à distância do Estado francês ao resto do mundo. A diplomacia cultural francesa equivale então a uma diplomacia censória, uma gestão das influências sobre um poder censório que não detém, mas que consegue fazer acionar diplomaticamente. Numerosos funcionários contribuíram para o

exercício da «censura, oficial nos seus atores e oficiosa nos seus métodos, [que] operava sem qualquer enquadramento legal em nome da República Francesa em territórios soberanos». O capítulo de Mougenet demonstra o poder francês, nomeadamente de acionar, através da diplomacia, poderes de censura que lhe são alheios. Contudo, este é um poder que depende do estatuto de quem faz o pedido, e é neste diferencial de poder que reside a resposta aos limites que as estruturas nacionais podem colocar aos pedidos dos embaixadores; ao grau de manobra dos embaixadores perante os pedidos de intervenção de Ministérios dos Negócios Estrangeiros. Ainda assim, podemos perguntarmo-nos que razões estarão por trás da colaboração das censuras nacionais a pedidos de censura estrangeiros? Quais os modos de operar destes agentes mediadores na máquina censória internacional? Qual é o carácter desta força censória que se forma por via da diplomacia cultural, militar e comercial? E, finalmente, Patrick Mougenet deixa-nos com uma importante pergunta: que estruturas e agentes internacionais de poder não censório devem ser estudados para compreender a ramificação da censura transnacionalmente?

No quinto capítulo, Leonor Sá, numa abordagem comparativa dos retratos judiciários – *mugshots* –, nos Estados Unidos e na Europa, procura defender a existência de uma «censura regulatória positiva, ou de cariz positivo, em contexto democrático, promotora e defensora, como referimos, dos direitos humanos e dos mais fracos ou fragilizados». Sá mostra que no contexto da Europa do Sul, nomeadamente em Portugal, o retrato judiciário é condenável desde o seu aparecimento, por se tratar de uma inscrição infame do retratado no espaço público, o que aponta para os poderes informais, insidiosos e quotidianos da fotografia, da sua capacidade de objetificação e do poder censurante sobre a constituição dos sujeitos adscrito à visualidade, que não se pode resumir nos seus usos pelo poder regulatório. É um exemplo que permite indagar como é que a introdução de novas tecnologias reorganiza o poder censório, ou como é que as normas sociais se modificam com as tecnologias de registo dos sujeitos. No fundo, como é que os efeitos da visualidade, ao invés da invisibilidade, funcionam como *censura social*. Assim, os efeitos marcantes das imagens passam a ser alvos de censura e de contenção por parte do poder regulatório,

perante a censura social que advém de tal objetificação infame do rosto em contexto judicial, o que levanta a questão: quando é que a censura se torna necessária como ética? Como ler esta história da censura das imagens judiciárias, através de uma narrativa de progresso moral ou como uma correção dos dispositivos de poder que por vezes geram sujeitos infames que se tornam mais criminosos após esse estigma? Sá parte da distinção entre Europa e Estados Unidos na forma contida ou aberta com que, respetivamente, cada uma dessas regiões lida com os retratos judiciários, mostrando as diferenças culturais – e politico-legais – que levam a entendimentos distintos sobre a circulação pública dessas imagens: censura no contexto europeu e promoção da circulação no contexto estado-unidense. Uma distinção que assenta em diferentes conceções de liberdade e respetivas inscrições legais, mas de que forma é que estas influenciam diferentes entendimentos sobre os efeitos da censura? Como é que a história de diferentes países em relação à censura e ao modo como gerem os sujeitos considerados desviantes influencia as posições dos Estados relativamente aos limites da liberdade de expressão? Fazendo uma panorâmica sobre diferentes abordagens artísticas ao formato do retrato judiciário realizadas por Marcel Duchamp, Andy Warhol e Ai Weiwei, Sá procura mostrar como esse tipo de imagem entrou na cultura popular e foi reapropriado artisticamente, evocando e questionando o seu poder infamante, neutralizando estigmas e potenciando formas de resistência com aquilo mesmo que parecia apenas oprimir. O trabalho de Sá interroga-nos: é possível um combate à censura social fazer-se artisticamente com as próprias imagens que carregam essa censura? Podem ser reapropriadas para resistir a esse poder?

Finalmente, no sexto capítulo, Iván Iglesias, ao abordar a censura ao jazz durante o primeiro franquismo, procura demonstrar como funciona o controlo do Estado-nação sobre a dimensão transnacional da cultura popular, focando-se na sua receção e enfatizando as aparentes contradições. Seguindo uma «perspetiva etnográfica que evita reificar a censura nas ditaduras como monolítica e, ao mesmo tempo, torná-la tão recôndita quanto previsível», Iglesias mostra como a perseguição ao jazz durante o franquismo não equivalia a uma extinção do jazz, que se continuava a consumir através de outros meios como o

cinema, sendo que o controlo das exportações audiovisuais do jazz do exterior retirava competição à emergência do jazz de origem espanhola. Além de procurar perceber o modo como um circuito internacional da indústria cultural contraria as tentativas de censurar os géneros musicais, coloca-se ainda a questão de como é que o protecionismo cultural abre espaço a formas artísticas semi-nativas que emulam géneros culturais estrangeiros potenciando a produção sem competição direta dos produtores «originais»? Ademais, o facto de o jazz não ter sempre voz associada, permitia contornar a censura que recaía sobre a palavra cantada, já que os documentários musicais, ao não terem guião associado, evitavam a censura. Como é que as leis escritas da censura abrem espaço a objetos culturais que escapam à linguagem? Como é que certos géneros musicais resistem à censura devido às suas características artísticas e não porque têm uma mensagem política explícita? Ao analisar o caso da censura ao jazz durante o franquismo, Iglesias apresenta-nos o «paradoxo» de o consumo de jazz ser considerado uma transgressão, quando paralelamente, sobretudo a partir de 1945, não só não há registos de censura como foi um estilo integrado na propaganda franquista, aquando da necessidade de integração internacional. Iglesias explica estas aparentes contradições a partir de uma reelaboração do conceito «oficioso», proposto por Pierre Bourdieu e desenvolvido por Luc Boltanski, entendendo-o como uma extensão do poder censório e não como uma subversão do poder legislativo, tal como Bourdieu e Boltanski inicialmente o utilizaram. Ao fazê-lo, também Iglesias procura articular dimensões que permitam explicar o carácter dinâmico da censura, baseando-se na ideia de censura informal e na divisão entre «censura regulatória ou normativa» e «censura constitutiva ou existencial», proposta por Sue Curry Jansen<sup>39</sup>. Ao forjar o conceito de «censura oficiosa», «praticada por instituições e coletivos que não têm autoridade para promulgar leis, mas que são legitimados pelo Estado», Iglesias considera que a censura oficiosa permite «sub-repticiamente exercer o poder e a censura, geralmente não deixa vestígios nos registos administrativos», tornando-se tarefa do investigador explorar como é que estes

39 Jansen, *Censorship...*, 7-8.

controles informais se fazem em corpos específicos, como o corpo da mulher que dança, e em gestos particulares como a dança dos casais «agarrados», controlados pela Igreja e pela Falange Espanhola para constituir os corpos purificados do pecado e da doença, associados ao jazz e à sua dança. Como estudar, então, esses paradoxos da censura, que em termos legais e administrativos não exibem nenhum traço de censura, contrariando as histórias de quem experienciou censura? Quais os corpos historicamente mais vulneráveis à ação da censura oficiosa? Como é que a censura oficiosa da arte e do seu consumo constitui uma prática biopolítica? São perguntas a que o trabalho de Iglesias procura responder.

Em suma, os vários capítulos deste livro mostram como o campo de estudos da censura tem respondido quer ao debate espoletado pela *New Censorship Theory* quer à sua crítica, na medida em que se filiam, de modo mais ou menos explícito, em questões, definições, propostas e temas surgidos no seio destes, ao mesmo tempo que projetam o que falta ainda perguntar sobre a censura. A multiplicação dos agentes que executam funções censórias, não sendo oficialmente censores, o contributo da censura para a formação da identidade nacional ou as redes transnacionais que se formam na censura de bens culturais exportados demonstram a necessidade tendencial de conceder espaço à dimensão transnacional da censura, tradicionalmente enclausurada no território do Estado-nação, aquele que mais instrumentos dispõe para a exercer. Contudo, não só o braço regulatório atravessa fronteiras como também é transnacional a construção de conceitos paralelos à arte de censurar como o «pornográfico» ou o «obsceno». Assim, a constituição do pornográfico como inscrição médica e moral produtiva do próprio objeto pornográfico, as relações entre censura e moderação, o contexto cultural subjacente às diferentes práticas de censura no mundo e a relação complexa entre cultura de cancelamento e censura mostram como a recente investigação mergulha profundamente nos desafios do estudo da censura.

## BIBLIOGRAFIA

- Baudry, Hervé. *Livro médico e censura na primeira modernidade em Portugal*. Lisboa: CHAM-Ebooks, 2017.
- Bourdieu, Pierre. *The Logic of Practice*. Vol. I. Cambridge: Polity Press, 1990.
- Bourdieu, Pierre. *Language and Symbolic Power*. Cambridge: Polity Press, 1991.
- Bourdieu, Pierre. *Masculine Domination*. Cambridge e Malden, MA: Polity Press, 2001.
- Burt, Richard, ed. *The Administration of Aesthetics: Censorship, Political Criticism, and the Public Sphere*. Minneapolis, MN: University of Minnesota Press, 1994.
- Burt, Richard. «Introduction: The ‘new’ censorship». Em *The Administration of Aesthetics: Censorship, Political Criticism, and the Public Sphere*, editado por Richard Burt, XI-XXIX. Minneapolis, MN: University of Minnesota Press, 1994.
- Burt, Richard. «(Un)censoring in Detail: The Fetish of Censorship in the Early Modern Past and Postmodern Present». Em *Censorship and Silencing: Practices of Cultural Regulation*, editado por Robert C. Post, 17-41. Los Angeles, CA: Getty Research Institute for the History of Art and the Humanities, 1998.
- Butler, Judith. «Ruled Out: Vocabularies of the Censor». Em *Censorship and Silencing: Practices of Cultural Regulation*, editado por Robert C. Post, 247-259. Los Angeles, CA: The Getty Research Institute for the History of Art and the Humanities, 1998.
- Darnton, Robert. *Censors at Work: How States Shaped Literature*. Nova Iorque, NI: W. W. Norton & Company, 2014.
- Deleuze, Gilles, e Félix Guattari. *Mille plateaux: Capitalisme et schizophrénie 2*. Paris: Éditions de Minuit, 1980.
- Du Gay, Paul, Stuart Hall, Linda Janes, Hugh Mackay, e Keith Negus, eds. *Doing Cultural Studies: The Story of the Sony Walkman*. 2.<sup>a</sup> ed. Londres, Thousand Oaks e Nova Delhi: Sage Publications e The Open University, 2013.
- Fish, Stanley. «There Is No Such Thing as Free Speech and It’s a Good Thing, Too». Em *There Is No Such Thing as Free Speech and It’s a Good Thing, Too*, 102-119. Oxford: Oxford University Press, 1994.

- Foucault, Michel. *Histoire de la Sexualité, Vol. 1, La Volonté de Savoir*. Paris: Gallimard, 1976.
- Holquist, Michael. «Introduction: Corrupt Originals: The Paradox of Censorship». *PMLA*, 109, n.º 1 (1994): 13-25.
- Jansen, Sue Curry. *Censorship: The Knot That Binds Power and Knowledge*. Oxford: Oxford University Press, 1988.
- Jansen, Sue Curry. «Ambiguities and Imperatives of Market Censorship: The Brief History of a Critical Concept». *Westminster Papers in Communication and Culture*, 7, n.º 2 (2010): 12-30. <https://doi.org/10.16997/wpc.141>.
- Loseff, Lev. *On the Beneficence of Censorship. Aesopian Language in Modern Russian Literature*. Munique: Otto Sagner in Kommission, 1984.
- Marx, Karl. *Liberdade de Imprensa*. Porto Alegre: L&P Editores, 1999.
- Moore, Nicole. *The Censor's Library: Uncovering the Lost History of Australia's Banned Books*. Brisbane: University of Queensland Press, 2012.
- Moore, Nicole. «Censorship Is». *Australian Humanities Review*, 54 (2013): 45-65. <https://doi.org/10.2307/820433>.
- Moore, Nicole. «Censorship». *Oxford Research Encyclopedia of Literature*. 22 de Dezembro de 2016; acedido a 11 de fevereiro de 2024. <https://oxfordre.com/literature/view/10.1093/acrefore/9780190201098.001.0001/acrefore-9780190201098-e-71>.
- Müller, Beate. «Censorship and Cultural Regulation: Mapping the Territory». Em *Censorship & Cultural Regulation in the Modern Age*, editado por Beate Müller, 1-31. Amesterdão e Nova Iorque, NI: Rodopi, 2004.
- Post, Robert C., ed. *Censorship and Silencing: Practices of Cultural Regulation*. Los Angeles, CA: Getty Research Institute for the History of Art and the Humanities, 1998.
- Post, Robert C. «Censorship and Silencing». Em *Censorship and Silencing: Practices of Cultural Regulation*, editado por Robert C. Post, I-XII. Los Angeles, CA: The Getty Research Institute for the History of Art and the Humanities, 1998.
- Rosenfeld, Sophia. «Writing the History of Censorship in the Age of Enlightenment». Em *Postmodernism and the Enlightenment*, editado por Daniel Gordon, 117-145. Nova Iorque, NI: Routledge, 2001.
- Siebert, Fredrick S., Theodore Peterson, e Wilbur Schramm. *Four Theories of the Press*. Urbana, IL: University of Illinois Press, 1956.

Strauss, Leo. «Persecution and the Art of Writing». *Social Research*, 8, n.º 1/14 (1941): 488-504.

Tavares, Rui. *O censor iluminado. Ensaio sobre o Pombalismo e a revolução cultural do século XVIII*. Lisboa: Tinta-da-china, 2018.

# CENSURA COMO ARTICULAÇÃO: COMO É QUE A CENSURA FUNCIONA NA PRÁTICA?

RITA LUÍS<sup>1</sup>

Atrever-me-ia a dizer que quanto mais se escreve sobre censura, maiores são as dificuldades em definir este conceito, aparentemente tão evidente como finalmente problemático. A procura de uma definição adequada para esta palavra é um debate já longo, como vimos na introdução, e foi, também por vezes, aceso, sobretudo quando se procurou quantificar a gravidade e a violência provocada por este fenómeno. Mas não tem sido um debate espúrio, já que dele emergem novas perspectivas como aquelas que encontramos neste volume. Uma destas tem sido o foco no funcionalismo e no quotidiano da censura.

Neste sentido, o trabalho de Robert Darnton<sup>2</sup> é central, já que reconfigura o ponto de partida, ao substituir a indagação «o que é a censura» por «como é que esta funciona». Ao colocarmos nós a questão «como funciona a censura e como a podemos analisar», procuramos contribuir para este labor, mais pragmático, de concretizar o seu funcionamento através da análise do seu quotidiano

Este interesse numa concetualização, e de forma decorrente numa proposta metodológica, que privilegia os aspetos funcionais da censura decorre da constatação de que este conceito atravessa diferentes regimes políticos e períodos históricos, bem como sociedades fundadas em valores e conceitos que, não sendo a-históricos, são frequentemente suscetíveis de serem interpretadas recorrendo a entendimentos a-históricos do conceito de censura. A censura não se manifesta

1 Este capítulo faz parte do projeto, CEMA – Censura(s): um modelo analítico de processos censórios (EXPL/COM-OUT/0831/2021, bem como do projeto *Entangled Iberian Censorship* (CEECIND/02813/2017), ambos financiados pela FCT.

2 Robert Darnton, *Censors at Work: How States Shaped Literature* (Nova Iorque, NI: W. W. Norton & Company, 2014).

sempre da mesma forma, o que não quer dizer que deixe de ser entendida enquanto tal. Um foco no funcionamento da censura permite, portanto, uma abordagem transversal a contextos históricos muito diferentes, sem ser necessário partir de uma definição abstrata, identificando *a priori* a censura como característica de regimes repressivos e como não existente, ou sendo disfuncional e anormal, em regimes democráticos. O foco no funcionamento da censura parte do princípio de que a censura executa funções nos mais variados contextos, tal como o trabalho empírico de muitos historiadores tem revelado: cada sistema censório encontra o seu modo de funcionamento e confere-lhe um significado específico. Por exemplo, nos sistemas estudados por Darnton encontramos o privilégio na França Borbónica ou a negociação na República Democrática Alemã (RDA) mas na Austrália democrática sobressai a importância da gestão da fronteira e da negociação de conceitos como «literário» e os seus antagonistas como «obscenidade», a «blasfémia» ou a «pornografia»<sup>3</sup>.

Procuramos, então, neste capítulo delinear a nossa proposta de modelo de análise do fenómeno censório, que parte de duas opções teóricas fundamentais, conceber a censura como um sistema comunicativo circular e, simultaneamente, um fenómeno em que as dimensões regulatórias e estruturais de uma dada comunidade se articulam. Conceber a censura como uma articulação entre as dimensões regulatórias (leis, instituições, agentes oficiais) e estruturais ou constitutivas (normas sociais e morais) torna-a um fenómeno dinâmico, que necessita de ser analisado enquanto tal. Para tal, a metodologia que propomos inclui uma expansão dos agentes e arquivos a investigar, assim como procura dotar o investigador de ferramentas para o fazer. E porque não há possibilidade de o realizar sem contexto – uma vez que este é um elemento sem o qual o jogo interpretativo do fenómeno censório se torna concetualmente impossível – procuramos fazê-lo a partir da experiência da ditadura portuguesa, inaugurada pela ditadura militar, em 1926, e constitucionalizada enquanto Estado Novo em 1933.

3 Nicole Moore, *The Censor's Library: Uncovering the Lost History of Australia's Banned Books* (Brisbane: University of Queensland Press, 2012).

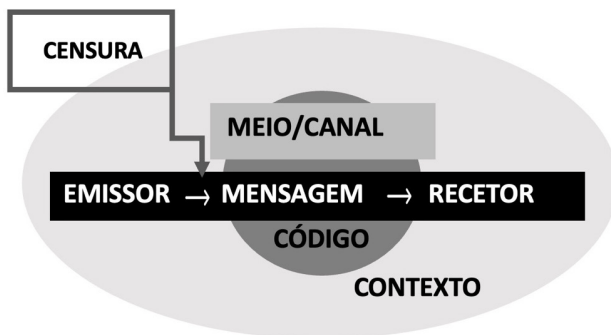
## 1. CENSURA COMO SISTEMA COMUNICATIVO

Não obstante a necessidade de contextualizar as diferentes funções da censura, uma análise sistematizada dos vários sistemas potencializaria um maior diálogo internacional, não sendo, aliás, originais as tentativas de sistematização. De facto, ao propormos a presente abordagem teórico-metodológica da censura como articulação, recuperamos a ideia de Beatte Müller<sup>4</sup> de produzir um esquema interpretativo que permita mapear de forma consistente ações e reações, retendo da sua proposta uma ideia-chave: a conceção da censura como um sistema comunicativo, pensando especificamente em atos censórios que interferem na produção e emissão de uma mensagem por um agente (seja este escritor, cantor, orador, etc.) para um recetor, incluindo ação sobre o código e o canal utilizado, assim como o contexto. No fundo, reconhecendo a sua capacidade de se tornar sistémica, afetando todos os seus intervenientes e processos comunicacionais. Müller identifica, então, censura com a intervenção autoritária de uma entidade externa ao ato comunicacional, pois só assim, no seu entender, o conceito se torna epistemologicamente produtivo.

A externalização do ato censório tende, no entanto, a situá-lo fora dos campos da produção e da receção, o que se torna redutor para uma análise dos processos censórios que persistem a vários níveis no interior do ato comunicacional. Não seria necessário sequer, neste momento, referir a ideia fundadora do conceito de censura constitutiva, que a concebe como não sendo uma força repressiva que se impõe exteriormente ao sujeito, mas um elemento integrado na comunicação. Neste caso, o problema concetual referente à exteriorização da censura ao ato comunicativo, como sendo apenas da ordem da improdutividade comunicacional, reside no modelo linear de comunicação utilizado por Müller (cf. figura 1), que substituímos por um modelo

4 Beatte Müller, «Censorship and Cultural Regulation: Mapping the Territory», em *Censorship & Cultural Regulation in the Modern Age*, ed. Beatte Müller (Amesterdão e Nova Iorque, NI: Rodopi, 2004), 1-31.

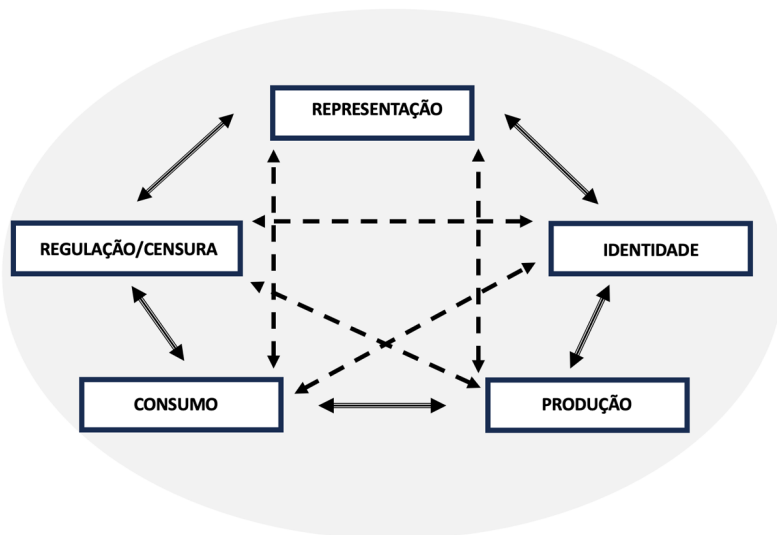
circular, o circuito da cultura<sup>5</sup>, por considerarmos que o primeiro é pouco representativo do processo comunicativo, ao não ser linear o mundo sensível em que habitamos.



**Figura 1.** Modelo linear de comunicação.

O circuito da cultura é um modelo relacional em que cada momento ou processo (representação, identidade, produção, consumo e regulação) é interdependente de todos os outros, revelando diferentes formas de interação em articulação (cf. figura 2). A interação entre estes cinco processos distintos, mas interligados, produz resultados variáveis e contingentes. No entanto, no fundo, a principal diferença em relação a Müller é a assunção de que o emissor é simultaneamente um recetor (e vice-versa) e que o sentido não é determinado, mas construído através das articulações possíveis entre estes cinco processos, no qual se inclui a forma extrema de regulação, que seria a censura, correspondendo ao circuito de vida de um artefacto/produto/texto cultural numa determinada unidade temporária.

5 Paul du Gay, Stuart Hall, Linda Janes, Anders Koed Madsen, Hugh Mackay e Keith Negus, eds., *Doing Cultural Studies: The Story of the Sony Walkman*, 2.<sup>a</sup> ed. (Londres, Thousand Oaks e Nova Delhi: Sage Publications e The Open University, 2013).



**Figura 2.** Adaptação do circuito de cultura de du Gay et al. (2013)

Ao formarem um circuito, estes cinco processos permitem identificar os elementos a incluir na análise: como é representado um determinado artefacto cultural (representação)? Que identidades sociais são associadas a determinado artefacto cultural (identidade)? Como é produzido e consumido um determinado artefacto cultural e que mecanismos regulam a sua distribuição e utilização (produção, consumo, regulação)? O circuito de cultura é utilizado como um mapa para analisar os complexos meandros das ligações entre a lógica reguladora e regulamentada da censura e a sua observância nos diferentes domínios da cultura e da comunicação. Enquanto os *media* e a indústria cultural funcionam como terreno fértil para a sua operacionalização, serve-nos essencialmente para mapear a nossa análise da documentação e/ou orientar no sentido da sua procura para além desse terreno, relembRANDO-nos a necessidade de pensar o fenómeno comunicativo no seu todo e evidenciando as eventuais ausências de documentação – nomeadamente, a dificuldade de acesso a documentação que nos permita analisar historicamente questões relacionadas com a receção mediática.

Conduzir uma análise baseada num modelo circular, no qual as autoridades censórias se encontram no interior do sistema (na

dimensão regulatória) e não são concebidas enquanto entidades externas, permite, a partir das articulações que se estabelecem com os restantes processos, tornar visível o lugar que a censura ocupa na construção e manutenção de um regime ditatorial, em particular o português.

## 2. CONTEXTO

Uma exploração teórico-metodológica não seria possível sem um dos elementos elencados por Beatte Müller<sup>6</sup>: o contexto. Sem contexto, a censura, tal como a leitura nas entrelinhas inerentes à escrita esotérica<sup>7</sup>, é ininteligível, qualquer que seja a forma como a concebemos ou a posição em que estejamos: leitora, censora ou historiadora. Cabe ao censor conhecer o contexto de produção e receção de uma mensagem para melhor poder executar o seu trabalho; acresce à investigadora conhecer o contexto do censor, para poder executar o seu trabalho.

Deste modo, esta exploração partiu de um contexto empírico determinado: o regime ditatorial que vigorou em Portugal entre 1933 e 1974, que teve a sua origem na ditadura militar (1926-1933) que pôs fim à I República, instaurada em 1910, podendo, contudo, ser extrapolada para outros contextos históricos ou geográficos.

Concebido por António de Oliveira Salazar, que governou o país até 1968, o Estado Novo combinou características dos regimes fascistas instaurados no período entre guerras (antiliberalismo; corporativismo, partido único; estruturas de enquadramento do tempo livre, etc.) com elementos derivados de diferentes movimentos de direita em Portugal, com particular destaque para as dimensões católica e colonial. Em resposta à evolução da situação internacional, em 1951, o regime procurou reconfigurar a sua dimensão imperial e a narrativa que lhe estava subjacente, aprovando uma revisão constitucional que passou a designar as colónias como províncias ultramarinas, mantendo, na prática, a relação colonial intocada, e acentuando uma

6 Müller, «Censorship and Cultural Regulation».

7 Leo Strauss, «Persecution and the Art of Writing». *Social Research*, 8, n.º 1/14 (1940): 488-504.

noção de harmonia inter-racial que, no geral, não passou de retórica vazia. Os instrumentos de comunicação do regime (agências de propaganda, meios de comunicação, censura, sistema escolar, etc.) foram fundamentais neste processo. A integração internacional e a introdução de novas tecnologias são dois exemplos de elementos externos que obrigaram o regime a adequar-se, nomeadamente, através da adaptação dos seus dispositivos de censura.

O fenómeno censório em Portugal extravasa a ditadura do Estado Novo, embora experiências anteriores, como a censura exercida durante a I Guerra Mundial, sobretudo entre 1916 e 1918, tenham tido uma importância simbólica completamente distinta. Durante a I Guerra Mundial, os cortes e as notícias suprimidas eram identificados através de espaços em branco ou outras formas de ocultação, tornando visíveis os locais onde a censura tinha sido exercida. No entanto, os poderes de censura, incluindo a censura prévia, atribuídos ao Ministério da Guerra durante a I Guerra Mundial (experiência, legislação, regulamentos e até os gabinetes) lançaram as bases de um sistema censório que durou quarenta e oito anos.

Após o golpe militar de 1926, a censura prévia foi imediatamente instituída, e os jornais deixaram de indicar onde a censura havia sido exercida, já que os espaços em branco passaram a ser proibidos. Em vez disso, os jornais passaram a exibir o aviso «Este número foi visado pela Comissão de Censura», aviso que passou a ser proibido em 1972 (n.º 2 do artigo 101.º do Decreto-Lei n.º 159/72, de 5 de maio de 1972), após a extinção da Direção dos Serviços de Censura (artigo 128.º do Decreto-Lei n.º 159/72, de 5 de maio de 1972), substituída pelas comissões de exame prévio.

Apresentada pela ditadura militar como uma solução provisória, até porque era exercida à margem da lei, que admitia a liberdade de imprensa (Decretos-Lei n.º 11 839, de 5 de julho, e n.º 12 008, de 29 de julho), a censura expandiu-se para todo o território nacional e afirmou-se como uma prática político-administrativa durante esse período. Em 1927, a censura à imprensa deixou de estar sob a alçada do Ministério da Guerra, passando para o Ministério do Interior, que cria a Direção-Geral dos Serviços de Censura à Imprensa (DGSCI) em 1928. No entanto, a sua componente militar, ou seja, o exercício da

censura pelos militares, manteve-se como um traço distintivo destes serviços até ao fim da ditadura, em 1974.<sup>8</sup>

Entre 1930 e 1933, o aparelho burocrático da censura à imprensa tornou-se mais complexo. Regulamentos e circulares procuram uniformizar critérios. A reestruturação dos serviços de censura, para a qual foi decisivo o major Álvaro Salvação Barreto<sup>9</sup>, favoreceu o poder da corrente autoritária nacionalista católica que representa a ascensão de António Oliveira Salazar a Presidente do Conselho<sup>10</sup>. A censura foi inscrita na Constituição de 1933 que institucionalizou o regime do Estado Novo. No mesmo dia foi promulgado o Decreto-Lei n.º 22 469, de 11 de abril, que instituiu oficialmente a censura

Até à II Guerra Mundial, a máquina de censura à imprensa seria consolidada e os seus poderes alargados. Em 1936, no contexto do recém-eleito governo da Frente Popular em Espanha, o Decreto-Lei n.º 26 589, de 14 de maio, regulamentava a ação da Direção dos Serviços de Censura. O diploma reconhecia oficialmente o vasto leque de poderes que a DGCSI já exercia, incluindo a capacidade de reprimir a imprensa sem intervenção dos tribunais, e praticamente fora do seu controlo, e a responsabilidade de impor sanções como o confisco, a supressão, a suspensão e o pagamento de multas. O controlo da imprensa escrita contava ainda com a atividade discreta, mas intensa, do Secretariado de Propaganda Nacional (SPN), criado em 1933, que envolvia contactos regulares com os diretores dos jornais ou com os jornalistas mais destacados e a elaboração de relatórios mensais sobre toda a imprensa escrita, avaliando o trabalho desenvolvido pela DGSCI.

Até 1933, a censura de livros era tarefa policial (e da Polícia de Vigilância e Defesa do Estado a partir de 1933), sendo os livros confiscados por ordem do governo. A partir de 1933, os livros passaram a estar sujeitos a censura prévia sempre que contivessem conteúdos de carácter político e social, cabendo ao autor, editor ou tradutor o seu

8 Joaquim Cardoso Gomes, «Os censores do 25 de Abril: o pessoal político da censura à imprensa», *Jornalismo & Jornalistas*, 57 (2014): 6-34.

9 Joaquim Cardoso Gomes, «Álvaro Salvação Barreto: oficial e censor do salazarismo», *Media & Jornalismo*, 9 (2006): 57-88.

10 Júlia Leitão de Barros, *Censura. A construção de uma arma política do Estado Novo* (Lisboa: Tinta-da-china, 2022).

envio à DGSCI. Passaram a coexistir dois tipos de censura – a prévia e a repressiva executada *a posteriori* –, cabendo às editoras, livrarias, distribuidoras, armazéns e pontos de venda a responsabilidade de submeter os livros à censura.

A partir de 1929, a Junta Nacional de Espetáculos, inicialmente sob a alçada do Ministério da Educação, passou a supervisionar a censura de filmes, peças de teatro e todas as artes cénicas, com poderes para aplicar multas, suspender ou proibir. A Comissão de Censura foi criada em 1945, tendo alterado a sua designação em 1957 para Comissão de Exame e Classificação de Espetáculos, funcionando no seio da Inspeção-Geral dos Espetáculos.

A introdução do *broadcasting* obrigou a ditadura a adaptar-se a modos de produção e receção distintos de uma mensagem construída com diversas linguagens. Tal resultou numa censura muito menos centralizada. Quando surgiram os primeiros emissores de rádio, durante a ditadura militar, o número de recetores de rádio em Portugal era muito reduzido, e o alcance da emissão limitado, não representando estes, portanto, uma ameaça real. Os Serviços Radioelétricos, organismo sob a responsabilidade conjunta do Ministério do Interior e do Ministério das Obras Públicas e Comunicações, supervisionavam este novo meio de comunicação, controlando, ainda que informalmente, os seus conteúdos. A eclosão da II Guerra Mundial e a importância que as emissões radiofónicas adquiriram, acabou por alterar a política oficial do regime português<sup>11</sup>. A rádio ganhou igualmente outro estatuto com o aparecimento de grandes estações, as únicas três autorizadas a emitir notícias durante a guerra – a Emissora Nacional (pública), o Rádio Clube Português (privada) e a Rádio Renascença (eclesiástica) –, mantendo-se a preferência pela censura interna. Com o início da guerra, tornou-se obrigatório as estações de rádio custearem o seu próprio censor interno<sup>12</sup>.

No entanto, apesar das informações internacionais (telegramas de agências noticiosas, jornais, panfletos) necessitarem de censura prévia, o mesmo não acontecia com as emissões radiofónicas estrangeiras, que,

11 Nelson Ribeiro, *Salazar e a BBC na II Guerra Mundial* (Coimbra: Almedina, 2014).

12 Ribeiro, *Salazar e a BBC*, 93.

segundo Nélson Ribeiro<sup>13</sup>, contavam com a diplomacia para assegurar ao regime o respeito pelas suas regras e necessidades. Com a evolução do conflito, a escuta pública das emissões estrangeiras foi proibida, em finais de 1940, embora o cumprimento desta lei não fosse uniforme, quer geograficamente, quer na severidade das medidas coercivas aplicadas. Posteriormente, a proibição foi alargada a espaços não públicos, como os clubes, sem se estender às casas particulares, onde era habitual a reunião de pessoas à volta de um aparelho de rádio. A Emissora Nacional também tinha capacidade técnica para criar interferências na chamada metrópole e havia estações de amadores que, com o conhecimento da Legião Portuguesa, o faziam<sup>14</sup>. Nas décadas que se seguiram ao fim da II Guerra Mundial, a rádio passou a estar sujeita a maiores pressões, nomeadamente através da criação de listas de músicas proibidas e da censura de notícias e publicidade, embora apenas durante o marcelismo se tenha oficializado a censura prévia de discos<sup>15</sup>.

O surgimento da televisão pública, a Rádio Televisão Portuguesa (RTP), em 1956, começou por integrar os modelos seguidos na rádio e no cinema: controlo interno e classificação etária<sup>16</sup>. A maior parte da censura era feita internamente, embora inicialmente com a ajuda de um inspetor do Secretariado Nacional de Informação, Cultura Popular e Turismo (SNI). Aplicavam-se as regras gerais de censura, mas a Comissão de Exame e Classificação dos Espetáculos, que dependia do SNI, era contactada em caso de dúvida. A internalização da censura contribuiu para ampliar o controlo, atribuindo responsabilidades aos vários chefes de serviço. Mas havia também uma estrutura burocrática interna, cuja versão mais acabada, o Gabinete de Exame e Classificação de Programas, surgiu apenas em 1962.

No final da década de 1930, a DGCSI passou para a tutela do Secretariado Nacional de Propaganda (1933-1945) e a responsabilidade foi

13 *Idem*.

14 Ribeiro, *Salazar e a BBC*, 166.

15 Alexandre Fiúza, «Entre um samba e um fado: a censura e a repressão aos músicos no Brasil e em Portugal nas décadas de 1960 e 1970» (Tese de doutoramento, UNESP, 2006), 65-66

16 Rita Luís, «Entre o mercado global de informação e o primado da nação: a censura na televisão do Estado Novo, 1957-1974», *Ler História*, 81 (2022): 207-230.

transferida para organismos que lhe sucederam: SNI entre 1945-1968 e Secretaria de Estado da Informação e Turismo (SEIT), entre 1968 e 1974; abandonando a partir de 1944 a palavra «propaganda» e centralizando as várias censuras: a Direção-Geral de Censura e a Inspeção-Geral de Espetáculos, ou seja, a censura da imprensa, do cinema, das artes do espetáculo e da rádio. No entanto, uma série de estruturas paralelas, como as censuras internas, surgiram dentro e fora do aparelho de Estado.

Com diferentes graus de autonomia em relação à estrutura central (rádio, televisão, teatros, etc.), estas estruturas contribuíram, em certa medida, para descentralizar a ação, ou pelo menos a tomada de decisões, do SNI/SEIT. No Ministério do Ultramar, tanto a Agência Geral do Ultramar como o Gabinete de Estudos Políticos, criado em 1959, tiveram um papel fundamental na estruturação do discurso colonial, sobretudo após o início da luta de libertação em Angola em 1961. A partir desse momento, passou a existir também uma censura militar, exercida pelo Serviço de Informação Pública das Forças Armadas (SIPFA), que impunha regras muito explícitas a todos os meios de comunicação. Múltiplos outros organismos, com maior ou menos poder, a atuar no território colonial estão ainda por mapear. Seria, aliás, um erro considerar que a dimensão regulatória da censura exercida pelo Estado Novo se limitava às instituições aqui enumeradas. Até ao final da década de 1950, a relação entre a censura e as atividades da Igreja Católica foi muito forte<sup>17</sup>. Não era por acaso que o lápis azul não só protegia o Estado Novo dos adversários políticos como silenciava vozes e ocultava factos que suscitassem críticas e discussões em torno da Igreja. A vertente punitiva da censura exercida sobre os vários meios de comunicação, disseminada por diferentes organismos, trabalhava em estreita colaboração com múltiplos órgãos, nomeadamente a polícia política: PVDE (1933-1945), Polícia Internacional e de Defesa do Estado (1945-1969) e Direção-Geral de Segurança (1969-1974) ou a Legião Portuguesa, que tomou a seu

17 Daniel Melo e Júlia Leitão de Barros, «Politics, Culture, and Religion in Modern Times: The Catholic Church and the Restructuring of Censorship», *Estudos em Comunicação*, 2, n.º 37 (2023): 206-229.

cargo a audição de emissões de rádios clandestinas e estrangeiras, por exemplo.

Em suma, durante os quarenta e oito anos de ditadura, esta viu-se obrigada a adaptar o seu sistema censório a um contexto internacional em constante mutação, marcado pela Guerra Civil Espanhola, a II Guerra Mundial, a Guerra Fria e, finalmente, pelas guerras anticoloniais em Angola, Guiné-Bissau e Moçambique, acompanhadas por pressão internacional a favor da descolonização. A hegemonia militar na censura ao material impreso, cujo primeiro diretor-geral não militar, António Neves Martinha, apenas é nomeado 1961<sup>18</sup>, não teve paralelo noutros meios, como o cinema, o teatro ou a televisão, que se organizaram conjugando outros poderes fáticos, visíveis na composição social das diversas comissões de exame. Necessidades políticas, como a vontade de preservar a dimensão imperial, mas também valores morais e sociais defendidos pela Igreja Católica e parte da matriz ideológica do regime foram inscritos em textos legais reforçando a sua dimensão regulatória, nomeadamente o artigo 40.º do Decreto-Lei n.º 42 660, de 20 de novembro de 1959 (cuja redação se mantém no artigo 26.º do Decreto-Lei n.º 263/71, de 18 de junho de 1971), que regula o funcionamento da Comissão de Exame e Classificação de Espetáculos, incluindo como elementos de análise desta comissão ofensas contra as crenças religiosas, a moral cristã tradicional e os bons costumes, sem necessidade de os elencar, ou seja, assumindo que há um conhecimento geral partilhado sobre estas noções.

### 3. CENSURA COMO ARTICULAÇÃO

O caso português, dada a sua longa duração (1926-1974), durante uma época crucial para o desenvolvimento das indústrias culturais e das normas morais e sociais, convoca a necessidade de articulação entre as dimensões regulatórias acima referidas e as dimensões estruturais do fenómeno censório, i.e., aquelas ínsitas no ato

18 Gomes, «Os censores do 25 de Abril».

comunicacional e nas normas sociais, de modo a tornar mais operacional o seu valor heurístico.

Considerando as objeções levantadas por académicos que favorecem o estudo da censura regulatória<sup>19</sup>, nomeadamente a preocupação com uma manutenção da operacionalidade do conceito, contudo, não descaramos as contribuições da *New Censorship Theory*<sup>20</sup>, assumindo, tal como Mathew Bunn<sup>21</sup>, que estas valorizam a abordagem historiográfica deste objeto, ao descentralizar a análise da censura exercida estritamente pelo Estado. Como tal, procurando ultrapassar a dicotomia que se estabelece ao opor dois conceitos de censura, a regulatória e a constitutiva ou estrutural, propomos um conceito de censura que as articule enquanto dimensões de um mesmo fenómeno.

Partindo de uma ideia cara aos estudos da censura literária: aquela que considera que entre censura e literatura se estabelece uma relação dialética<sup>22</sup> – na qual se negociam conceitos como «literário», e os seus opostos como «obscenidade», a «blasfémia» ou a «pornografia»<sup>23</sup> – procura-se também uma relação dialética entre estas dimensões, que não se observam como duas formas distintas de censura mas como duas dimensões do mesmo fenómeno.

A originalidade da proposta consiste na articulação de ambas as dimensões, que se relacionam como se fossem substratos simultâneos uma da outra. Uma proposta que responde, aliás, à necessidade sentida por estudiosos da censura exercida durante o Estado Novo de cunhar a dimensão que ultrapassa a barreira do domínio regulatório,

19 Darnton, *Censors at Work...*; Müller, «Censorship and Cultural Regulation...».

20 Michael Holquist, «Introduction: Corrupt Originals: The Paradox of Censorship», *PMLA*, 109, n.º 1 (1994): 13-25; Richard Burt, ed., *The Administration of Aesthetics: Censorship, Political Criticism, and the Public Sphere* (Minneapolis, MN: University of Minnesota Press, 1994); Robert C. Post, ed., *Censorship and Silencing: Practices of Cultural Regulation* (Los Angeles, CA: Getty Research Institute for the History of Art and the Humanities, 1998); Judith Butler, «Ruled Out: Vocabularies of the Censor», em *Censorship and Silencing: Practices of Cultural Regulation*, ed. Robert C. Post (Los Angeles, CA: The Getty Research Institute for the History of Art and the Humanities, 1998), 247-259.

21 Matthew Bunn, «Reimagining Repression: New Censorship Theory and After», *History and Theory*, 54 (2015): 25-44.

22 Nicole Moore, «Introduction», em *Censorship and the Limits of the Literary: A Global View*, ed. Nicole Moore (Nova Iorque, NI e Londres: Bloomsbury Academic, 2015), 1-10.

23 Moore, *The Censor's Library*.

introduzindo, ao longo dos últimos quase cinquenta anos, noções como «censura paralela»<sup>24</sup>, «Censura Oculta»<sup>25</sup>, «censura informal»<sup>26</sup>, «censura panóptica»<sup>27</sup>, «censura económica»<sup>28</sup> e «censura interna»<sup>29</sup>, ou até pensando na censura como uma triangulação entre ideologia, economia e geografia<sup>30</sup>.

A própria existência de duas dimensões advém do debate instigado pela *New Censorship Theory*, que passou a opor à noção de censura regulatória – a decretada pela legislação, guiada por regulamentos, aplicada por instituições de natureza religiosa ou secular e executada por agentes oficiais – uma noção de censura «constitutiva» ou estrutural. Esta é entendida como omnipresente, uma vez que é constitutiva do próprio ato de fala: não dizemos tudo o que pensamos, porquê? Que mecanismos entram em ação? Que limite coloca a linguagem aquilo que podemos pensar? A partir destas perguntas procurou-se

24 José Cardoso Pires, «Visita à oficina. O texto e o pre-texto. II – Técnica do golpe de censura», em *E agora, José?* (Lisboa: Moraes Editores, 1977), 197-262; Cândido Azevedo, *A censura de Salazar e Marcelo Caetano: imprensa, teatro, cinema, televisão, radiodifusão* (Lisboa: Caminho, 1999).

25 José Paquete de Oliveira, «Formas de ‘censura oculta’ na imprensa escrita em Portugal no pós-25 de Abril (1974-1987)» (Tese de doutoramento, ISCTE, 1988).

26 Leonor Areal, «Os tabus do cinema português», em *Atas do II encontro anual da AIM*, ed. Tiago Baptista e Adriana Martins (Lisboa: AIM, 2013), 340-352.

27 Daniel Melo e Luís Augusto Costa Dias, «La censure de l’imprimé au Portugal sous Salazar: omniprésente, presque omnipotente», *Amnis, Revue d’études des sociétés et cultures contemporaines*, 21 (2022), <https://doi.org/10.4000/amnis.7430>.

28 Suzana Cavaco, *Mercado media em Portugal no período marcelista: os media no cruzamento de interesses políticos e negócios privados* (Lisboa: Colibri, 2012); Ana Cabrera, «Os jornalistas no marcelismo. Dinâmicas sociais e reivindicativas», *Media & Jornalismo*, 9 (2006): 9-22; Isabel Vargues, «Tesoura, rolha e lápis: os tempos da censura e do combate pelas liberdades de expressão e de imprensa em Portugal», *Revista Estudos do Século XX*, 7 (2007): 39-59; Daniel Melo, «A censura salazarista e as colónias: um exemplo de abrangência», *Revista de História da Sociedade e da Cultura*, 16 (2016): 475-496, [https://doi.org/10.14195/1645-2259\\_16\\_21](https://doi.org/10.14195/1645-2259_16_21); Orlando Gonçalves, «O agir jornalístico face à censura: o caso do *Notícias da Amadora*» (Tese de doutoramento, ISCTE, 2012).

29 Alexandra Assis Rosa, «‘Politicamente só existe o que o público sabe que existe’. Um olhar português sobre a censura: levantamento preliminar», em *Traduzir em Portugal durante o Estado Novo*, ed. Teresa Seruya, Maria Lin Moniz e Alexandra Assis Rosa (Lisboa: UCP, 2009), 115-136; Isabel Ventura, *As primeiras mulheres repórteres. Portugal nos Anos 60 e 70* (Lisboa: Tinta-da-china, 2009).

30 Luiz Francisco Rebello, *Combate por um teatro de combate* (Lisboa: Seara Nova, 1977).

tornar explícita a existência de outras formas estruturais de exclusão e de constrangimentos ao gozo da liberdade de expressão, cuja existência extravasa os sistemas políticos oficialmente repressivos.

Contudo, esta é uma proposta que contraria a abordagem da *New Censorship Theory*, no sentido em que o gesto que executa vai em sentido contrário. Em vez de procurar identificar os mecanismos de exclusão que convivem num contexto democrático com a liberdade de expressão vigente, o ponto de partida é um contexto de censura regulatória, como é o caso do Estado Novo, uma ditadura que procurou gerir a (in)visibilidade por meio da estruturação de um sistema censório, no qual se procura investigar de modo integrado a dimensão estrutural a operar nesse mesmo sistema. Assim, embora se acompanhe o gesto analítico subjacente à noção de censura enquanto estrutural ou constitutiva, não se cunha como censórios atos que não tenham poder regulatório atuante, com o objetivo de *desrelativizar* o conceito de censura da *New Censorship Theory*, ao fazer-se uma «hierarquia censória» que sublinha que nem todas as proibições são igualmente perigosas.

Quando se pensa estas dimensões em articulação assume-se que ambas são constitutivas uma da outra, no sentido em que o poder constitutivo da sociedade (por exemplo, normas morais e sociais) cria as condições a partir das quais pode emergir o poder regulador (por exemplo, leis e instituições). Isto significa que há uma «articulação» entre eles: a dimensão reguladora «apoia-se» nas relações de poder existentes constitutivas da sociedade, o que permite à censura reguladora «modelar», com as adaptações necessárias, a sua «sociedade ideal», através das suas próprias regras institucionais; a dimensão constitutiva, por seu lado, é uma «integração» negociada das regras institucionais em relações sociais de poder «naturalizadas» ao longo do tempo.

#### 4. UMA PROPOSTA DE ANÁLISE EMPÍRICA

A articulação destas dimensões procura identificar a forma como a censura, ao complexificar a sua dimensão regulatória, se torna uma

prática difusa e dinâmica, capaz de se imbuir no comportamento e na atuação de diversos agentes, nem sempre dotados de poder regulatório. A conceção descentrada da produção de sentido, implícita na ideia da censura como um sistema comunicativo circular, ajuda a identificar estas dinâmicas. Sobretudo quando, tomando o circuito de cultura enquanto mapa, se procura identificar as relações que se estabelecem entre produção e regulação, consumo e regulação, representação e regulação, etc.; mas também quando nos afastamos das instituições e dos agentes regulatórios. Ajuda-nos, portanto, a identificar mecanismos específicos, que se tornam visíveis pelas relações que a forma circular permite analisar. É uma análise que exige um outro «arquivo da censura», alargado (porque, ao sair das instituições, esta proposta procura rastros oficiais e não oficiais da atuação da censura no quotidiano, na norma tática), desafiante e não definido à partida, capaz de nos fornecer elementos sobre as regras implícitas de autorregulação de campos como o literário, o artístico, o político, etc.

No fundo, trabalhar com a noção de censura enquanto articulação das dimensões regulatória e estrutural implica uma ampliação quer da noção de censura, quer do objeto de análise, quer das fontes necessárias para o analisar. Ao incluir a sua dimensão estrutural, que distribui o poder de forma distinta, mais difusa, o alcance do gesto censório exponencia-se, multiplicando-se quer os seus agentes, quer os seus domínios de atuação, extravasando as instituições e os agentes do poder regulatório. Portanto, a proposta de análise implica expandir o tipo de atores/agentes a investigar e, ao mesmo tempo, integrar uma análise das regras de autorregulação dos campos em que estes atuam.

#### *4.1. Novos agentes*

A primeira tarefa será, então, identificar estes novos atores, perceber o modo como se relacionam com o poder regulatório e como são capazes de o articular no(s) campo(s) de que são agentes e onde o fenómeno censório se concretiza. Não se procura encontrar novos censores, mas os agentes que, pela sua atuação em determinado contexto, têm a capacidade de tornar o fenómeno censório dinâmico, fazendo muitas vezes cumprir as regras regulatórias em territórios que se encontram fora do alcance dos agentes do poder regulatório:

os censores. Dependendo do campo em análise, podemos encontrar agentes como tradutores, editores, produtores, trabalhadores de bilheteiras, etc., por vezes até investidos de poder regulatório atuante. Estes agentes são excluídos ou invisibilizados quando uma análise do fenómeno censório se reduz à sua dimensão regulatória, na qual ganha preponderância a relação entre o censor e o «autor»; sobretudo quando um artefacto cultural envolve dimensões materiais e agentes que extravasam esta relação perderíamos elementos relevantes para explicar como é que o fenómeno censório se torna dinâmico, através da sua dimensão constitutiva ou estrutural. As motivações destes agentes, na adoção e na reelaboração das regras censórias, podem ser diversas, como a manutenção de prestígio no campo, a necessidade de autoproteção ou mesmo a salvaguarda económica de si próprio ou de determinadas instituições, sendo que uma das tarefas do investigador será procurar identificá-las.

Por último, a análise destes agentes não dispensa uma análise do(s) campo(s), no sentido *bourdieusiano*, onde atuam e onde o fenómeno censório se manifesta. Em contexto de censura regulatória, trata-se de campos duplamente regulados, quer pelas normas censórias, quer pelas suas próprias regras. Portanto, a trajetória destes agentes deverá ser integrada nas estruturas, nas normas e na interação com outros membros, de modo a perceber-se como é que a dimensão regulatória se torna dinâmica na relação com a dimensão estrutural, ou seja, como é que se articula com a estrutura do próprio campo, na figura de determinado(s) agentes, oferecendo-nos novos *loci* de investigação.

O campo literário, por exemplo, permite uma materialização desta articulação, pois trata-se, no caso específico do Estado Novo, de um campo regido externamente pela censura de Estado que, como vimos, era fundamentalmente repressiva, mas também pela censura eclesiástica, nomeadamente por um instrumento transnacional como o *Index Librorum Prohibitorum*, abolido apenas em 1966. Não obstante, é também um campo autorregulado, regido por noções de prestígio e legitimidade, e constantemente fragilizado por questões económicas. Como tal, integrar no processo da censura literária durante este período os agentes que visibilizam os processos de produção, consumo, criação de representações e a regulação de todos estes elementos permite-nos

perceber como se articulam as duas dimensões do fenómeno censório.

Desta articulação resulta um conceito mais alargado de censura, que permite por isso uma análise mais extensiva e aprofundada dos processos censórios. A dimensão regulatória da censura torna-se produtiva porque é composta por uma série de mecanismos de exclusão que estão simultaneamente em permanente negociação com a norma social e moral que rege uma dada sociedade. Assim, esta articulação operacionaliza a análise da dimensão constitutiva, identificando, através do rasto regulatório, outros tipos de poderes/interdições estruturais que influenciam o poder regulatório. Permite também explicar o carácter mutável da censura: a dimensão regulatória deve responder às relações de poder existentes na sociedade (de género, económicas, raciais, etc.) quando tenta traduzir eficazmente essas relações sociais de poder em aparelhos regulatórios explícitos; ou quando a dimensão regulatória deve rever as suas próprias regras, porque a evolução das relações sociais de poder põe em causa a eficácia dessas mesmas regras. Este quadro ajuda a explicar a durabilidade da censura, considerando o seu comportamento mutável e adaptativo em relação aos poderes já em jogo na sociedade. A sociedade é constituída por relações de poder mutáveis e, se a censura quiser ser bem-sucedida, tem de aprender a dialogar com os poderes da sociedade para a silenciar eficazmente.

#### 4.2. *Outro tipo de arquivo*

A ideia de censura como articulação destas duas dimensões obriga-nos a repensar a noção de «arquivo da censura». Na sua aceção regulatória, o termo «censura» é normalmente tratado como transparente, descritivo de uma ação, com algumas equivalências à ideia de «colónia» como descritivo de uma situação geográfica<sup>31</sup>. Contudo, à semelhança do arquivo colonial, o arquivo da censura entendida enquanto articulação não existe *a priori*, deve ser construído por um conjunto algo disperso de documentos que acompanhem a expansão do conceito.

31 Ann Laura Stoler, *Duress. Imperial Durabilities in Our Times* (Durham e Londres: Duke University Press, 2016), 71.

Porque se se expande a ação do poder regulatório por meio da sua articulação com a sua dimensão estrutural, tal obriga-nos a pensar em metodologias e, sobretudo, fontes que permitam analisar esta dimensão do fenómeno.

Os vestígios da dimensão regulatória do fenómeno censório, por mais frágeis, dispersos e lacunares que sejam, tendem a ser conservados e, por vezes, organizados pelas instituições detentoras de poder regulatório (o Estado, a Igreja e as Forças Armadas). Tal não é sempre o caso, como tende a acontecer nas «censuras internas» e, portanto, menos centralizadas, usuais em determinados meios de comunicação, como a rádio ou a televisão. O que quer dizer que, mesmo quando se limita a análise à dimensão regulatória da censura, determinados meios poderão colocar questões mais problemáticas no que às fontes diz respeito. Tal justifica a preferência, de forma geral, pela análise de suportes escritos, como seja a imprensa, a literatura, a tradução e alguns elementos da censura cinematográfica (legendas, guiões, localização de cortes, etc.).

Tal como alguns aspetos da dimensão regulatória, a dimensão constitutiva ou estrutural, ao fazer parte do tecido social e, por isso, sendo dispersa, tácita e, na maior parte das vezes, não questionada pelos sujeitos, parece exigir um trabalho de arquivo que extravasa o objeto censurado e o registo efetuado pelos serviços responsáveis pela censura, seja esta estatal, eclesiástica ou militar. Encontrar fontes para determinados processos pode não ser tão imediato, mas é nesta procura que o mapa desenhado pelo circuito de cultura se torna útil, sobretudo porque nos arquivos que albergam as fontes da dimensão regulatória se encontram por vezes vestígios de comunicação com outros agentes (produtoras cinematográficas, casas editoriais, intermediários, etc.).

A ideia de um arquivo *proteano*<sup>32</sup> incita-nos à releitura das fontes para a dimensão regulatória à luz da ideia de articulação, mas também a trabalhar com um conjunto de fontes dispersas, mas relacionadas, cabendo ao investigador, por um lado, aceitar o que existe, e, portanto, fazer as pazes com algumas ausências, e, por outro lado, fazer uso de

32 Stoler, *Duress...*, 80-85.

imaginação histórica para enfrentar alguns processos, nomeadamente a questão do consumo e receção, onde por vezes mais do que tentar identificar a atividade interpretativa dos sujeitos – almejando aceder a uma receção pura – é útil focar as práticas de receção e os processos de apropriação existencial nelas contidas/expressas<sup>33</sup>. Embora haja algo de fortuito neste tipo de investigação, fontes possíveis para uma «extensão» do arquivo da censura podem ser obtidas através da etnografia de arquivo<sup>34</sup>, mas também de notícias, entrevistas, relatos biográficos e até ficção – publicados durante e depois da experiência ditatorial –, que fornecem testemunhos sobre experiências passadas e elementos sobre gosto, cânone, distinção, autocensura na tradução, etc.; e finalmente na correspondência pessoal, onde se podem encontrar pistas sobre o quotidiano na sua relação com o mediático, ou até em cartas do público enviadas à rádio, à televisão, aos jornais e às instituições de censura, que eventualmente até demonstram a «interiorização» de comportamentos normativos por parte dos cidadãos que entram em contacto com as autoridades com o intuito de denunciar ou aprimorar o processo censório. Através destes diferentes materiais podemos identificar as coerções informais, interdições ou sanções que podem ser produzidas em articulação com questões políticas, sociais e económicas, mas também relacionadas com questões de classe, género, sexualidade ou pertença étnico-racial em diferentes esferas, como o local de trabalho, o espaço público ou o privado.

Para observar estas questões valerá a pena, em primeiro lugar, seguir as pistas que o arquivo da dimensão regulatória nos oferece, mas também pesquisar em arquivos que, não estando primordialmente relacionados com o poder censório, podem ser investigados no sentido em que se relacionam com a promoção de determinados valores e normas sociais e morais, como por exemplo arquivos de Ministérios da Educação, mas também publicações de organizações juvenis, católicas ou operárias (no caso português, serão disso exemplo publicações da Mocidade Portuguesa e da Mocidade Portuguesa Feminina, da Liga

33 José Ricardo Carvalheiro, «Sobre receção, história e memória: notas epistemológicas e metodológicas», *Media & Jornalismo*, 12, n.º 22 (2013): 71-100.

34 Darnton, *Censors at Work*.

Operária Católica, etc.), procurando identificar o que é inibido, estigmatizado ou, pelo contrário, fomentado, explicitamente ou por inerência.

## 5. CENSURA COMO ARTICULAÇÃO NO ESTADO NOVO

A articulação entre ambas as dimensões no contexto do Estado Novo português é visível em diversos aspetos, sobretudo porque se trata de uma ditadura de longa duração, durante a qual é possível observar em primeiro lugar um momento de imposição regulatória relativamente às relações de poder existentes na sociedade portuguesa. Na sua fase de implantação, tratou-se de um regime que procurou «corrigir», através de instrumentos regulatórios (leis, mas também instituições e os regulamentos e códigos de conduta), a herança política, social e moral do regime político anterior: a I República (1910-1926), cuja matriz fortemente anticlerical deixou marcas políticas, sociais e morais, que se considerou necessário erradicar, tendo sido a censura, na sua dimensão regulatória, um dos instrumentos utilizados na implantação da chamada «política do Espírito», coadjuvada, desde o início da ditadura militar, pela discursividade do catolicismo social, que se viria a tornar um dos elementos da ordem discursiva salazarista<sup>35</sup>.

Houve uma preocupação específica com questões relacionadas com género e o corpo, como forma de demarcação relativamente ao período republicano, durante o qual a mulher obteve algum reconhecimento enquanto *corpo público*<sup>36</sup>. O investimento regulatório desta fase inicial na construção de um modelo de feminilidade recorrendo quer ao modelo da modernidade, enraizado em Rousseau, de uma mulher-mãe dedicada ao marido, quer ao peso da Igreja Católica e do seu policiamento moral dos comportamentos, almejava retirar dividendos constitutivos, plasmados no que Lemos Martins concebeu enquanto “parábola

35 Moisés Lemos Martins, *O olho de Deus no discurso Salazarista*, 2ª ed. (Porto: Afrontamento, 2016).

36 Inês Brasão, *Dons e disciplinas do corpo feminino* (Lisboa e Porto: Outro Modo e Deriva Editores, 2017).

da ‘boa dona de casa’<sup>37</sup>, para o qual estruturas como a escola, os serviços de assistência e sobretudo as estruturas da Igreja, assim como as indústrias culturais, foram cruciais. A criação de organizações de enquadramento das elites como a Obra das Mães pela Educação Nacional (OMEN) em 1936 ou a Mocidade Portuguesa Feminina (MPF) em 1938, assim como as normas ditadas pelos *Boletim de Instrução para Dirigentes da MPF*, publicados mensalmente entre 1946 e 1962, e pelas *Folhas de Formação Moral*, que tanto instruíam sobre questões morais abstratas como prescreviam o tamanho dos *maillots* de banho a utilizar na praia<sup>38</sup>, procurava a criação de comportamentos modelares nas elites, que pudessem instigar processos de emulação, incluindo algum controlo sobre a evolução da noção de feminilidade, da situação do corpo no espaço público, do discurso sobre os papéis de género, etc. Apesar da menor presença na vida social destas estruturas de enquadramento, a dimensão regulatória foi fortalecida na década de 1950 com presença da OMEN no processo censório, primeiro com um papel fiscalizador, aquando da criação da Comissão de Literatura e Espetáculos para Menores em 1952 (Decreto-Lei n.º 38 964, de 27 de outubro de 1952), que passará a ter um representante da OMEN em 1957 (Decreto-Lei n.º 41 051, de 1 de abril de 1957), situação que se manteve durante o marcelismo (Decreto-Lei n.º 263/71, de 18 de junho de 1971). Também a guerra colonial se ofereceu como oportunidade para uma nova organização, o Movimento Nacional Feminino, se mostrar como ideal aspiracional, organizando campanhas de auxílio e de acompanhamento dos soldados, às quais era dada grande visibilidade mediática.

Contudo, se no início do regime se procurava contrapor o modelo de feminilidade que a República permitiu que emergisse, outros modelos haveria, nomeadamente aqueles que as indústrias culturais faziam chegar a Portugal, contra os quais o regime teve mais dificuldade em reagir. É neste processo que se pode verificar como a dimensão regulatória acabou por ser obrigada a rever as suas próprias regras (fazendo algumas concessões, como por exemplo determinados filmes serem autorizados em salas de nicho), pois as relações sociais de poder da

37 Martins, *O olho de Deus no discurso Salazarista*, 151-161.

38 Brasão, *Dons e disciplinas*, 62-63.

própria sociedade começavam a pôr em causa a sua capacidade de a silenciar adequadamente. A absorção completa da norma censória pela dimensão constitutiva da sociedade portuguesa teria levado a um potencial desaparecimento da necessidade de existência um sistema de censura regulatória, mas tal nunca aconteceu. Nenhum sistema é total, nem dispõe de censores que se possam abstrair da sua própria subjetividade, capacidade interpretativa ou comprometimento com a tarefa que executam, características que desempenham um papel importante em qualquer sistema censório. Mas, sobretudo, porque no século XX, no contexto do bloco ocidental, dificilmente teria sido possível isolar Portugal do fluxo transnacional da cultura de massas.

Os corpos femininos surgem nas revistas, no cinema e na televisão de forma diferente, sobretudo quando se referem a estrelas internacionais cujas imagem são fornecidas através deste fluxo. Surgem como aspiracionais estrelas de cinema, da rádio ou da canção, a quem, entre a década de 1950 e a década de 1960, começou a ser permitido o direito à felicidade, mesmo que tal implicasse um divórcio<sup>39</sup>, uma prova de que a norma moral da sociedade portuguesa já não correspondia exatamente à sua dimensão regulatória. No final do regime, as mulheres portuguesas começaram a entrar na universidade já não apenas para encontrar um marido, entrando também, embora timidamente, em locais de trabalho como as redações dos jornais<sup>40</sup>, desafiando prescrições de género de décadas anteriores, sem, contudo, serem necessariamente ostracizadas.

Uma ditadura com esta longa duração, que coincide cronologicamente com um período de grande desenvolvimento das indústrias culturais, teve de se adaptar a diversos desenvolvimentos tecnológicos, mas também a um contexto internacional em mutação, com implicações quer na dimensão regulatória, quer na dimensão estrutural da censura. A situação política espanhola teve implicações na reorganização da censura, mas também na gestão dos meios de comunicação, em específico aquando da guerra civil, durante a qual o Rádio Clube

39 Luís Trindade, «Vicarious Passions: The Private Life of Hollywood Stars in 1950s Portuguese Magazines». *European Review of History*, 27, n.º 4 (2020): 429-449, <https://doi.org/10.1080/13507486.2019.1663795>.

40 Ventura, *As primeiras mulheres repórteres*.

Português funcionou como um adjuvante da facção nacionalista<sup>41</sup>. Também a II Guerra Mundial teve efeitos importantes, nomeadamente no papel que passou a ser conferido à rádio e à sua regulação. Finalmente, a evolução internacional relativamente ao processo de descolonização, que implicou uma revisão regulatória da própria identidade, forjando a identidade de «país multinacional e plurirracial» fazendo uso dos meios ao seu dispor, incluindo as indústrias culturais, em particular eventos como os concursos de misses, o futebol ou a música<sup>42</sup>. Dispositivos que foram reforçados sobretudo após o espoletar das guerras de libertação em Angola, na Guiné-Bissau e em Moçambique. Estes desenvolvimentos são acompanhados por uma sociedade em mudança, cujos valores e normas o regime tenta manter sob controlo, nomeadamente adotando medidas protecionistas.

No contexto da vitória eleitoral da Frente Popular em Espanha, é fomentado o protecionismo, restringindo-se a importação de papel e limitando-se, portanto, o tamanho dos jornais editados em Portugal, em nome da defesa da opinião pública promulgada pela Constituição de 1933, proibindo-se inclusive «a entrada em Portugal, a distribuição e a venda de jornais, revistas e quaisquer outras publicações estrangeiras que contenham matéria cuja divulgação não seria permitida em publicações portuguesas» (artigo 7.º do Decreto-Lei n.º 26 589, de 14 de maio de 1936). Aliás, na regulação, a dimensão protecionista será uma constante sempre que uma nova tecnologia começa a ser integrada no sistema. No caso do cinema é uma preocupação que se estabelece durante a ditadura militar (Decreto-Lei n.º 13 564, de 4 de maio de 1927), culminando na Lei n.º 2027, de 18 de fevereiro de 1948, que cria o Fundo do Cinema Nacional, sendo recuperadas algumas destas características na Lei de Bases que cria o Instituto Português de Cinema já durante o marcelismo (Lei n.º 7/71, de 7 de dezembro de 1971, regulamentada apenas em 1973). Apenas no final da década de 1950 se admite que, apesar dos perigos, há igualmente

41 Alberto Pena, *O que parece é. Salazar, Franco e a propaganda contra a Espanha democrática* (Lisboa: Tinta-da-china, 2009).

42 Marcos Cardão, *Fado tropical. O luso-tropicalismo na cultura de massas (1960-1974)* (Lisboa: Edições Unipop, 2014).

benefícios nesta circulação, identificando-os especificamente no campo teatral: «Mas também é intuitivo que essa defesa não deverá prejudicar o interesse cultural e artístico que a exibição de companhias estrangeiras poderá ter em muitos casos, até como forma de conhecimento directo de novas escolas e correntes» (Decreto-Lei n.º 42 660, de 20 de novembro de 1959, ponto 9 do preâmbulo).

Mas não é apenas no fomento do protecionismo que o contexto internacional influencia a dimensão regulatória da censura. No caso da regulamentação da rádio, esta foi uma consequência direta da importância que as emissões radiofónicas adquiriram durante a II Guerra Mundial, introduzindo um conceito importante para a análise da articulação entre ambas as dimensões da censura, que é a censura descentralizada, ou seja, realizada no interior do meio, solução que será aplicada ao *broadcasting*. A censura interna é, no fundo, uma adaptação tecnológica a meios que, pelo seu modo de produção, não se adaptavam à censura pensada para o formato escrito. A voz, a entoação, e mais tarde a linguagem audiovisual, não podiam ser controladas apenas mediante um visto no guião escrito, até pela importância do direto, quer na rádio, quer na televisão. A aplicação da censura num ambiente de produção mais complexa, como o do *broadcasting*, dependerá de um entendimento generalizado das normas censórias por parte de outros agentes que não o censor.

Dina Cristo descreve, em relação à Emissora Nacional, uma rede de controlo, muito semelhante àquela estabelecida na RTP, na qual o poder censório é distribuído pelas chefias de várias divisões, com diversos órgãos consultivos e executivos, que imbuía a dimensão regulatória nas rotinas laborais dos trabalhadores destes meios. Trabalhadores como «os informadores, os analistas, os fiscais de programas (10 em 1957 e em 1965), os inspectores, os regentes de estúdio ou o gravador contínuo»<sup>43</sup>. Embora haja uma grande diferença entre estes dois meios, já que em algumas rádios se gravavam os programas para se proceder a uma análise censória *a posteriori*, caso do RCP, onde o responsável pelo serviço de fiscalização, que recebia diretrizes

43 Dina Cristo, *A rádio em Portugal e o declínio do regime de Salazar e Caetano (1958-1974)* (Coimbra: Minerva, 2005), 85.

do fiscal do governo/delegado do SNI (censor), era um funcionário da própria rádio<sup>44</sup>, nesta articulação de processos encontramos novos agentes a investigar. Nomeadamente aqueles que relacionam o processo de regulação com o de produção que se encontram mais interconectados quando o elemento regulatório se encontra no seio do meio, como são os casos da rádio e da televisão, mas também de alguns teatros, que tinham um conselho de leitura próprio (o Teatro Nacional Dona Maria II, por exemplo). Noutros meios, os agentes podem surgir na relação com o consumo, já que os responsáveis pelas bilheteiras, como porteiros, fiscais ou gerentes, podiam ser responsabilizados (com multa e até pena de prisão) pelo não cumprimento da classificação etária definida para um espetáculo ou um filme, ou seja, por permitirem a entrada a quem o consumo deveria estar restringido (artigo 12.º do Decreto-Lei n.º 38 964, de 27 de outubro de 1952, e artigo 15.º do Decreto-Lei n.º 41 051, de 1 de abril de 1957).

Mais do que uma análise exaustiva do caso de estudo, pretendeu-se nestas breves linhas abrir pontos de fuga que estimulem novas investigações sobre este objeto ou desenvolvimentos das ferramentas de análise que aqui se apresentam, sublinhando a necessidade de integrar elementos como os fluxos transnacionais, a importância da cultura audiovisual neste processo, mas também na necessária adaptação tecnológica a que são obrigados os longos regimes, sublinhando o papel que a temporalidade adquire neste processo.

A temporalidade é, aliás, um elemento crucial nesta articulação, pois da duração de um sistema censório depende a possibilidade efetiva de articulação entre a dimensão regulatória e a estrutural. Ao procurar explicar a duração do regime, Fernando Rosas identifica a censura prévia como um dos seus pilares, incluindo-a num conjunto de «aparelhos públicos de prevenção»<sup>45</sup>, que incluem a vigilância policial dos comportamentos quotidianos, a atuação das polícias não políticas e a ação quer das estruturas de enquadramento do regime, quer das dependentes da Igreja Católica. Embora, ao distinguir entre

44 Cláudia Henriques, «Rádio, uma história pouco sonora: o projeto jornalístico do Rádio Clube Português dos anos 1960-1970» (Tese de doutoramento, Universidade do Minho, 2023), 128.

45 Fernando Rosas, *Salazar e o poder. A arte de saber durar* (Lisboa: Tinta-da-china, 2012).

violência preventiva e punitiva, inclua a censura prévia nesta primeira dimensão, que descreve como omnipresente, silenciosa ou invisível, acaba por não esmiuçar como é que esta se articula com o restante aparato do regime, de modo a alcançar essa omnipresença. Do nosso ponto de vista, à medida que um regime dura, há uma aprendizagem a respeito da articulação de ambas as dimensões censórias; sendo que uma articulação bem-sucedida permite a perpetuação do regime. Assim, para a duração do Estado Novo contribuiu o dinamismo produzido pela articulação de ambas as dimensões, tendo o sucesso da articulação dependido igualmente do tempo disponível para aprender e falhar. A duração é um processo: caso não haja tempo suficiente, a articulação não se estabilizará ao ponto de ser útil ao regime, as leis não passaram de leis dependentes de fiscalização para serem cumpridas, sem terem tido ocasião de se transformar em normas introjetadas. Se a articulação não funcionar, o regime terá provavelmente uma menor vigência temporal, pois será obrigado a uma fiscalização e repressão permanente, relevando uma ineficaz economia do terror<sup>46</sup>, gastando recursos e estimulando a resistência. Por outras palavras: quanto mais tempo durar um regime, maior será a possibilidade de a dimensão regulatória ser integrada e naturalizada como norma, apreendida pela sua dimensão constitutiva e passar a estruturar comportamentos e formas de pensar. Quanto maior for o número de experiências regulatórias a poderem ser executadas – e corrigidas, ao verificar-se não serem efetivas – maior será a probabilidade de a dimensão estrutural forçar a uma revisão das normas censórias, de forma a adequar-se às exigências de um novo contexto social e moral. No caso do Estado Novo, as leis e as normas foram respondendo, por exemplo, aos desafios colocados pela introdução de novas tecnologias (expansão da rádio, introdução da televisão, etc.) e as suas consequências, nomeadamente na relação que permitem estabelecer com o contexto internacional e, paralelamente, o impacto nacional de fenómenos transnacionais como a cultura de massas (filmes, música, *star system*, etc.), com efeitos tanto regulatórios como estruturais.

46 Hermínio Martins, *Classe, status e poder* (Lisboa: Imprensa de Ciências Sociais, 1998), 44-45.

A análise de um caso de estudo como o Estado Novo, com um sistema censório de quarente e oito anos, permite dar diacronia ao modelo de articulação entre as dimensões regulatórias e estruturais da censura, já que se trata de um regime que atravessou diferentes paradigmas comunicacionais, enfrentou alterações profundas naquilo que se podem considerar ideias e comportamentos hegemónicos, não só a nível social e moral, mas também político: após a II Guerra Mundial, a matriz fascista do regime já não tinha praticamente interlocutores e a sua política imperial passou a ser motivo de contenda internacional, obrigando a reformulações regulatórias.

## CONCLUSÃO

Se o corpo de estudos conhecido como *New Censorship Theory* contribuiu para propor uma forma original de conceber a censura, como uma articulação entre as suas dimensões regulatórias e constitutivas, a forte crítica que lhe foi endereçada contribuiu igualmente para o conceito que propomos neste capítulo. Beatte Müller<sup>47</sup> não se preocupou apenas em sublinhar que todo o discurso é regulado, mas também que nem toda a regulação de discurso é censura; propôs igualmente um mapa interpretativo de processos censórios que concebe a censura enquanto sistema comunicativo. Conceito que adotamos, embora substituamos o modelo linear de comunicação utilizado por um modelo circular, em concreto o circuito de cultura<sup>48</sup>. Estas contribuições são essenciais para o desenvolvimento de uma abordagem teórico-metodológica que permita analisar a censura exercida por poderes regulatórios, nomeadamente em regimes ditatoriais, e em particular os de longa duração. Tal é possível através de uma forma original de conceber a censura, como sistema comunicativo circular no qual a articulação entre as dimensões regulatória e constitutiva é essencial.

Neste capítulo procurámos, portanto, delinear uma abordagem ao funcionamento da censura partindo de dois pressupostos

47 Müller, «Censorship and Cultural Regulation...».

48 Du Gay *et al.*, *Doing Cultural Studies*.

fundamentais: observar a censura como um sistema comunicativo circular e como uma articulação entre dimensões regulatórias e estruturais. Entendemos, desse modo, que se estabelece uma relação de articulação entre ambas as dimensões, no sentido em que são ambas constitutivas uma da outra. O poder constitutivo que estrutura uma comunidade, as suas normas sociais e morais, torna-se o terreno de onde pode emergir o poder regulador atuante nessa dada comunidade, nomeadamente as suas leis e instituições, mediante a triagem das normas que se instituem como leis. A dimensão regulatória apoia-se nas relações de poder estruturantes da sociedade, moldando a sua sociedade ideal à medida que seleciona normas morais ou sociais para as transformar em regras institucionais. A dimensão estrutural pode ser descrita como uma incorporação negociada destas regras institucionais nas relações sociais, um processo longo que naturaliza tais relações de poder, dando origem a normas morais e sociais renovadas.

Na prática, tal significa uma expansão a vários níveis. Uma expansão da ação censória, do arquivo a investigar, mas sobretudo dos seus agentes e campos de atuação. A dimensão estrutural descentraliza o poder censório, o que nos obriga a integrar novos agentes que com ele se relacionam e a localizá-los fora das instituições oficialmente censórias, nos campos onde o fenómeno censório se concretiza. Não sendo oficialmente censores, é a atuação destes agentes no terreno que confere dinamismo ao processo censório, já que podem adotar e fazer cumprir as suas regras por razões de natureza diversa (económica, manutenção de prestígio, autoproteção). Não fazendo parte do corpo regulatório, podem, em determinadas circunstâncias, ser por este investidos de poder regulatório. Temos em mente agentes como produtores, editores, tradutores, agentes cujos campos de que são membros devem igualmente ser investigados, já que as estratégias de autorregulação dos mesmos permitem-nos contextualizar a sua atuação. São agentes que nos escapariam numa análise do fenómeno censório focada apenas na dimensão regulatória e nos seus agentes, limitando a nossa compreensão da relação dinâmica que esta estabelece com a dimensão estrutural.

## BIBLIOGRAFIA

- Areal, Leonor. «Os tabus do cinema português», em *Atas do II encontro anual da AIM*, ed. Tiago Baptista e Adriana Martins, 340-352. Lisboa: AIM, 2013.
- Azevedo, Cândido. *A censura de Salazar e Marcelo Caetano: imprensa, teatro, cinema, televisão, radiodifusão*. Lisboa: Caminho, 1999.
- Barros, Júlia Leitão de. *Censura. A construção de uma arma política do Estado Novo*. Lisboa: Tinta-da-china, 2022.
- Brasão, Inês. *Dons e disciplinas do corpo feminino*. Lisboa e Porto: Outro Modo e Deriva Editores, 2017.
- Bunn, Matthew. «Reimagining Repression: New Censorship Theory and After». *History and Theory*, 54 (2015): 25-44.
- Burt, Richard, ed. *The Administration of Aesthetics: Censorship, Political Criticism, and the Public Sphere*. Minneapolis, MN: University of Minnesota Press, 1994.
- Burt, Richard. «(Un)censoring in Detail: The Fetish of Censorship in the Early Modern Past and Postmodern Present». Em *Censorship and Silencing: Practices of Cultural Regulation*, editado por Robert C. Post, 17-41. Los Angeles, CA: Getty Research Institute for the History of Art and the Humanities, 1998.
- Butler, Judith. «Ruled Out: Vocabularies of the Censor». Em *Censorship and Silencing: Practices of Cultural Regulation*, editado por Robert C. Post, 247-259. Los Angeles, CA: The Getty Research Institute for the History of Art and the Humanities, 1998.
- Cabrera, Ana. «Os jornalistas no marcelismo. Dinâmicas sociais e reivindicativas». *Media & Jornalismo*, 9 (2006): 9-22.
- Cardão, Marcos. *Fado tropical. O luso-tropicalismo na cultura de massas (1960-1974)*. Lisboa: Edições Unipop, 2014.
- Carvalho, José Ricardo. «Sobre recepção, história e memória: notas epistemológicas e metodológicas». *Media & Jornalismo*, 12, n.º 22 (2013): 71-100.
- Cavaco, Suzana. *Mercado media em Portugal no período marcelista: os media no cruzamento de interesses políticos e negócios privados*. Lisboa: Colibri, 2012.
- Cristo, Dina. *A rádio em Portugal e o declínio do regime de Salazar e Caetano (1958-1974)*. Coimbra: Minerva, 2005.

- Darnton, Robert. *Censors at Work: How States Shaped Literature*. Nova Iorque, NI: W. W. Norton & Company, 2014.
- Du Gay, Paul, Stuart Hall, Linda Janes, Anders Koed Madsen, Hugh Mackay, e Keith Negus, eds. *Doing Cultural Studies: The Story of the Sony Walkman*. 2.ª ed. Londres, Thousand Oaks e Nova Delhi: Sage Publications e The Open University, 2013.
- Fiúza, Alexandre. «Entre um samba e um fado: a censura e a repressão aos músicos no Brasil e em Portugal nas décadas de 1960 e 1970». Tese de doutoramento, UNESP, 2006.
- Gomes, Joaquim Cardoso. «Álvaro Salvação Barreto: oficial e censor do salazarismo». *Media & Jornalismo*, 9 (2006): 57-88.
- Gomes, Joaquim Cardoso. «Os censores do 25 de Abril: o pessoal político da censura à imprensa». *Jornalismo & Jornalistas*, 57 (2014): 6-34.
- Gonçalves, Orlando. «O agir jornalístico face à censura: o caso do *Notícias da Amadora*». Tese de doutoramento, ISCTE, 2012.
- Henriques, Cláudia. «Rádio, uma história pouco sonora: o projeto jornalístico do Rádio Clube Português dos anos 1960-1970». Tese de doutoramento, Universidade do Minho, 2023.
- Holquist, Michael. «Introduction: Corrupt Originals: The Paradox of Censorship». *PMLA*, 109, n.º 1 (1994): 13-25.
- Lemos, Moisés Martins. *O olho de Deus no discurso Salazarista*. 2ª ed. Porto: Afrontamento, 2016.
- Luís, Rita. «Entre o mercado global de informação e o primado da nação: a censura na televisão do Estado Novo, 1957-1974». *Ler História*, 81 (2022): 207-230.
- Melo, Daniel. «A censura salazarista e as colónias: um exemplo de abrangência». *Revista de História da Sociedade e da Cultura*, 16 (2016): 475-496. [https://doi.org/10.14195/1645-2259\\_16\\_21](https://doi.org/10.14195/1645-2259_16_21).
- Melo, Daniel, e Júlia Leitão de Barros. «Politics, Culture, and Religion in Modern Times: The Catholic Church and the Restructuring of Censorship». *Estudos em Comunicação*, 2, n.º 37 (2023): 206-229.
- Melo, Daniel, e Luís Augusto Costa Dias. «La censure de l'imprimé au Portugal sous Salazar: omniprésente, presque omnipotente». *Amnis, Revue d'études des sociétés et cultures contemporaines*, 21 (2022). <https://doi.org/10.4000/amnis.7430>.

- Moore, Nicole. «Introduction». Em *Censorship and the Limits of the Literary: A Global View*, editado por Nicole Moore, 1-10. Nova Iorque, NI e Londres: Bloomsbury Academic, 2015.
- Moore, Nicole. *The Censor's Library: Uncovering the Lost History of Australia's Banned Books*. Brisbane: University of Queensland Press, 2012.
- Müller, Beate. «Censorship and Cultural Regulation: Mapping the Territory». Em *Censorship & Cultural Regulation in the Modern Age*, editado por Beate Müller, 1-31. Amesterdão e Nova Iorque, NI: Rodopi, 2004.
- Oliveira, José Paquete de. «Formas de 'censura oculta' na imprensa escrita em Portugal no pós-25 de Abril, (1974-1987)». Tese de doutoramento, ISCTE, 1988.
- Pena, Alberto. *O que parece é. Salazar, Franco e a propaganda contra a Espanha democrática*. Lisboa: Tinta-da-china, 2009.
- Pires, José Cardoso. «Visita à oficina. O texto e o pre-texto. II – Técnica do golpe de censura», em *E agora, José?* Lisboa: Moraes Editores, 1977.
- Post, Robert C., ed. *Censorship and Silencing: Practices of Cultural Regulation*. Los Angeles, CA: Getty Research Institute for the History of Art and the Humanities, 1998.
- Rebello, Luiz Francisco. *Combate por um teatro de combate*. Lisboa: Seara Nova, 1977.
- Ribeiro, Néelson. *Salazar e a BBC na II Guerra Mundial*. Coimbra: Almedina, 2014.
- Rosa, Alexandra Assis. «'Politicamente só existe o que o público sabe que existe'. Um olhar português sobre a censura: levantamento preliminar». Em *Traduzir em Portugal durante o Estado Novo*, editado por Teresa Seruya, Maria Lin Moniz e Alexandra Assis Rosa, 115-136. Lisboa: UCP, 2009.
- Rosas, Fernando. *Salazar e o poder. A arte de saber durar*. Lisboa: Tinta-da-china, 2012.
- Siebert, Fredrick S., Theodore Peterson, e Wilbur Schramm. *Four Theories of the Press*. Urbana, IL: University of Illinois Press, 1956.
- Stoler, Ann Laura. *Duress. Imperial Durabilities in Our Times*. Durham e Londres: Duke University Press, 2016.
- Strauss, Leo. «Persecution and the Art of Writing». *Social Research*, 8, n.º 1/14 (1940): 488-504.
- Tavares, Rui. *O censor iluminado. Ensaio sobre o Pombalismo e a revolução cultural do século XVIII*. Lisboa: Tinta-da-china, 2018.

- Trindade, Luís. «Vicarious Passions: The Private Life of Hollywood Stars in 1950s Portuguese Magazines». *European Review of History*, 27, n.º 4 (2020): 429-449. <https://doi.org/10.1080/13507486.2019.1663795>.
- Vargues, Isabel. «Tesoura, rolha e lápis: os tempos da censura e do combate pelas liberdades de expressão e de imprensa em Portugal». *Revista Estudos do Século XX*, 7 (2007): 39-59.
- Ventura, Isabel. *As primeiras mulheres repórteres. Portugal nos anos 60 e 70*. Lisboa: Tinta-da-china, 2009.



# LINHAS TÉNUES



## «GRANDE PARTE DA CENSURA POLÍTICA ESTÁ RELACIONADA COM A QUESTÃO DE SABER O QUE É UMA BOA SOCIEDADE E QUEM É UM BOM CIDADÃO»: UMA ENTREVISTA A NICOLE MOORE

*Nicole Moore (professora de English e Media Studies na UNSW Canberra) esteve em Lisboa, como conferencista convidada da conferência «Decifrando censuras. Da regulação à produção de inexistências, do arquivo à internet: uma abordagem interdisciplinar», que decorreu na Biblioteca Nacional de Portugal nos dias 7 e 8 de setembro de 2023, onde proferiu a comunicação com o título «General Order 890: Banned Book Lists and Negative Bibliography» no dia 7. Na véspera do congresso encontrámo-nos no Instituto de História Contemporânea onde teve lugar esta conversa.*

**Rita Luís** – *Olhando para o seu currículo, conseguimos perceber que o feminismo e as questões relacionadas com as mulheres e a sua relação com a literatura – não necessariamente mulheres escritoras, mas como é que as questões relacionadas com a vida das mulheres são tratadas na literatura – foram um interesse prévio aos estudos da censura. Como é que, na sua perspectiva, estes dois interesses se relacionam?*

**Nicole Moore** – É uma questão muito interessante e um bom ponto de partida. Parte do meu percurso passa pelo interesse por tudo o que não é dito em literatura, que remonta ao meu doutoramento, há muitos anos, sobre escritos de mulheres australianas dos anos 1930 e 1940 e as suas representações do controlo reprodutivo – trata-se, portanto, da questão da gravidez ilegítima e o que representava para os enredos das personagens femininas, sobretudo quando resultava num aborto ilegal. Efetivamente, há uma prevalência muito interessante de enredos sobre aborto na escrita feminina desse período, refletindo os interesses das mulheres e, claro, um sentimento de crise sobre o estatuto das

mulheres enquanto mães, em conflito com o seu papel enquanto cidadãs modernas. Há uma série destes romances – e o meu doutoramento foi sobre isso, procurava perceber porque é que gerava tanto interesse, porque é que existiam tantos livros sobre o tema, tendo o seguinte enredo central: a jovem mulher engravidada fora do casamento, e depois deve escolher se consegue aceder a um aborto ilegal ou não – e, depois, o que lhe acontece se o fizer ou não. E, por isso, a minha questão era «porquê tantos». Encontrei muitas respostas interessantes sobre esta tensão entre maternidade e cidadania e isso despertou o meu interesse pelos códigos com que estas escritoras escreviam, sobre o que era aceitável ou não dizer-se sobre as experiências das mulheres com o aborto e a contraceção. As forças do Estado, sob as quais trabalhavam, reprimiam o que se podia dizer, o aborto era ilegal, por isso era necessário representar estas histórias dentro desse quadro, levando as mulheres a cometer ações ilegais. Mas, ainda assim, continuavam a existir certos códigos sobre como o aborto podia ou não ser representado. As mulheres não podiam manifestar alívio caso, por exemplo, fizessem um aborto bem-sucedido, sentirem-se aliviadas não era permitido na ficção. Tal como não era permitido o uso bem-sucedido de contraceptivos. Isso levou-me a pensar: «bem, quem decide?» e «porquê?». Quando comecei a investigar sobre a história desta censura na Austrália, apercebi-me de que era uma história muito mais vasta e que não havia trabalho histórico suficiente sobre o tema. Tal levou-me a realizar um projeto de grande dimensão sobre a história da censura às publicações na Austrália<sup>49</sup>. Mas, de facto, comecei pela representação das experiências sexuais e reprodutivas das mulheres e, em particular, pela censura da contraceção, que é muito interessante na Austrália e que situa o género no topo da censura da obscenidade, o que nem sempre acontece.

*Como é que a censura de Estado é influenciada pelo género? Nesse sentido, em que medida é que a sua formação em estudos literários influenciou o modo como estuda a censura de Estado, que podemos considerar de*

49 Nicole Moore, *The Censor's Library: Literary Censorship in Twentieth-Century Australia* (Brisbane: Queensland University Press, 2012).

*certa forma como interseccional, no sentido em que estabelece uma relação entre a censura de Estado e o género, mas também com a sexualidade, a classe e até a pertença étnico-racial...*

Bem, essa é outra grande questão. Historicamente – e de forma geral –, a história da censura tem sido feita maioritariamente por homens, em parte porque um elemento significativo de censura tem sido a interdição de manifestações de desejo sexual masculino. Uma grande parte do que tem sido proibido, na censura de publicações (e noutras formas de censura), um pouco por todo o mundo, são manifestações altamente patriarcais: objetificação das mulheres e formas clássicas de pornografia *hardcore*, que estão, claro, ligadas a relações de género e a relações sexuais muito hierarquizadas. É daí que nasce, muitas vezes, uma resistência à censura. O meu interesse na censura tem passado por lançar um olhar mais amplo, ou mais preciso, para onde a censura opera, não somente para censurar demonstrações masculinas de desejo, mas todas as manifestações de desejo, especialmente as manifestações transgressivas de desejo, que não refletem o modelo de família patriarcal, os valores familiares, as estruturas morais da religião tradicional ou outras formas de vida familiar. Interessa-me olhar para essas diversas formas em que a censura pode, efetivamente, suprimir experiências de sexualidades bastante diversas, historicamente muito dirigidas, claro, a formas não-heterossexuais de desejo e experiência sexual. Na Austrália a censura dedicou-se de forma significativa a expressões de desejo pelo mesmo sexo, e podemos dizer que neste campo podemos ver também a maior transformação nos regimes de censura. A transformação radical ocorreu desde o início e até ao final do século XX, permitindo que estas formas de representação sejam relativamente *mainstream* em muitos meios de comunicação australianos. É uma transformação muito significativa.

Interessa-me olhar para as formas em que a censura não atua simplesmente para suprimir formas extremas de desejo masculino, que podem ser encaradas como prejudiciais – há uma forte crítica feminista à pornografia, e à forma como esta atua para normalizar ou, ao mesmo tempo, transformar em fetiche formas de relações sexuais que são dominantes ou desiguais. Mas as tentativas de encontrar meios

para criar formas de relações sexuais mais liberais e mais livres, menos hierárquicas e menos dominadoras, são igualmente censuradas pelo Estado e, muitas vezes, ativamente censuradas. Por isso, penso que esta é uma forma notável de poder, que a crítica feminista muitas vezes não vê. E a história da censura das formas feministas de expressão dos desejos tem uma história muito longa, sendo que por vezes é muito fácil para a análise feminista esquecer que o próprio feminismo, especialmente o lésbico e as formas de sexualidade lésbica (assim como outras formas de sexualidade transgressiva), que violam as normas patriarcais, se encontram também sujeitas a censura. A classe e a pertença étnico-racial são questões diferentes...

*Sim, são, mas um dos aspetos interessantes no seu trabalho é como todas estas dimensões se inter-relacionam, como consegue definir obscenidade relacionando-a com uma visão classista – e até racista – do mundo.*

Sim, é uma questão enorme. Interessa-me muito a história da relação entre Império e Obscenidade ou Império e Sexualidade e a forma como as estruturas coloniais de publicação, de distribuição e de controlo reproduzem hierarquias raciais ou criam formas racializadas de compreensão da sexualidade. Isto, naturalmente, cruza o trabalho de muitas pessoas: Ann Laura Stoler, e a sua reflexão, a partir de Foucault, sobre a história da censura holandesa nas Índias Orientais, nesse cruzamento entre raça e sexualidade no coração da empresa imperial. Muitas vezes, isto não é compreendido se não colocarmos as experiências das mulheres ou o género no centro dessas histórias. E podemos constatar que a história colonial britânica, por exemplo, comercializou formas de obscenidade que se baseavam fortemente na sexualização das mulheres colonizadas, sendo a sexualização das mulheres não brancas usada como uma mera mercadoria. Muita da pornografia dos séculos XIX e XVIII comercializava sexualidade a partir daquilo que considerava exótico. Logo, isso está enraizado nas relações desiguais e na mercantilização da sexualidade não branca. Portanto, o conteúdo dos materiais comercializados e proibidos está repleto deste tipo de formas de sexualização, obviamente, nocivas e degradantes. Há este tipo de material, mas também há o modo como a censura opera,

fazendo parte dos regimes nacionais, cujo objetivo é criar uma identidade nacional homogénea. Muitos regimes nacionais funcionam desta maneira e muitos deles estão ligados a formas homogéneas de identidade racial, e a censura pode funcionar para expulsar formas de identidade que não se enquadram nessa ideia homogénea. O Japão e Portugal são exemplos interessantes de modelos de «identidade imperial» que são também uma espécie de «identidade nacional», exportando uma versão da identidade estatal para as colónias. No Japão exportam-se valores japoneses para a Coreia e outras partes da Ásia, colonizadas nos finais do século XIX e princípio do século XX. A censura de identidades, moralidades e experiências não japonesas é uma parte ativa do modo como o regime nacional imprimiu, ou exportou, o seu sentido de si próprio para outras partes do mundo, e isso passa por recusar expressões mais locais de identidade ou expressões mais locais de sexualidade, por exemplo. Existem, portanto, estas duas formas, tanto a censura como o seu objeto, a obscenidade – ou outra forma –, e as hierarquias de identidade racial que são produzidas pelas estruturas coloniais e raciais. Estas coisas funcionam nos dois sentidos.

*Como é que o debate em torno do conceito de censura, durante os anos 90 do século XX, influenciou a forma como olha para a censura australiana? Sobretudo quando a Austrália, que é formalmente um país democrático, não goza da liberdade de expressão ou publicação que seria expectável num país no mundo pós-1945. Como é que este debate a influenciou? Estou a pensar tanto na discussão trazida pela New Censorship Theory como na crítica que lhe é dirigida por académicos de países da Europa do Leste, que, de certa forma, recupera o conflito entre os Estados Unidos e o Segundo Mundo. Até porque a New Censorship Theory produzida nos EUA, surge com uma nova leitura daquilo a que designam por French Theory, uma nova leitura de Foucault e de Bourdieu, também estes autores a escrever em contexto democrático. Como é que este debate influencia o seu trabalho?*

É uma questão muito interessante que continua a desenrolar-se, e que tenho estado interessada em delinear, digamos, o conflito<sup>50</sup>. Julgo

50 Nicole Moore, «Censorship Is», *Australian Humanities Review*, 54 (2013): 45-65.

que, como país de língua inglesa, os académicos australianos são muitas vezes dominados, desde logo, pelas correntes americanas e, claro, também pelos modelos britânicos. Uma vez que somos uma nação menor no mundo anglófono, podemos sentir frequentemente que os debates americanos são muito dominantes. Assim, na década de 90 do século XX, havia grandes debates nos Estados Unidos sobre a liberdade de expressão e, durante a Administração Reagan, havia conflitos motivados pela crise do VIH e formas de expressão em torno da resistência LGBTQI+ à supressão de formas de sexualidade. Esses debates eram muito urgentes nos Estados Unidos e refletiram-se também na Austrália, mas eu estava muito consciente de que o modelo de liberdade de expressão que os EUA preconizam na sua Constituição é muito diferente da maneira como o modelo australiano de liberdade de expressão pode ser concebido. A Austrália não tem qualquer garantia de liberdade de expressão na sua Constituição e não tem qualquer base jurídica para a liberdade de expressão como um direito dos seus cidadãos. Está expresso em vários casos jurídicos relevantes como um *direito implícito*, mas não é um direito absoluto, como nos Estados Unidos. Assim, o debate americano baseia-se num contexto muito específico, que não se aplica a outros contextos, e, por vezes, os académicos americanos esquecem-se disso...

Portanto, penso que este é um ponto de partida – tomar consciência da forma como a Austrália, enquanto colónia britânica, tem uma genealogia jurídica diferente, uma história de aplicação da lei diferente, apesar de alguns casos britânicos, muito específicos, terem estabelecido definições que influenciaram a Austrália e os EUA de forma semelhante. Assim, a Austrália tem um ponto de partida diferente e, ao trabalhar sobre a história da censura australiana, estava muito consciente de que na Austrália prevalece um sentimento de «*isolamento*» em relação ao resto do mundo, apartada que está do resto do mundo anglófono e sendo um continente de direito próprio, por isso mesmo, facilmente policiável. Portanto, o que é bastante anómalo na Austrália é que, enquanto nação anglófona, durante grande parte da sua história a maior parte das suas publicações eram importadas. Na verdade, tal aconteceu até à década de 1970. Assim, as publicações eram facilmente controladas e censuradas, tendo a Austrália sido

fortemente censurada, quiçá, apenas porque *o podia ser*. Era possível controlar e censurar as leituras australianas muito mais facilmente do que nos EUA ou no Reino Unido, por exemplo, onde havia enormes indústrias nacionais de publicações, logo a leitura não podia ser controlada pela legislação aduaneira. A Austrália é diferente nesse sentido: é o que a distingue, em particular, no período do pós-guerra – durante as décadas de 1950 e de 1960–, quando o regime de censura implementado era relativamente severo em comparação com outros países ocidentais de língua inglesa.

Como é que este debate dos anos 1990 influenciou a minha visão? Interessei-me pela experiência da censura na Europa do Leste, ou no Segundo Mundo, talvez porque me interessei pela história do socialismo como uma alternativa do século XX ao que estava a acontecer no *Ocidente*: parte da historiografia ocidental do século XX transmite essa sensação de onnipresença de uma alternativa. Mas também me interessa a receção da literatura australianas, que acontece de formas peculiares. O trabalho que desenvolvi sobre a história da receção da literatura australianas na Alemanha do Leste<sup>51</sup> foi, de facto, muito revelador, não apenas porque mostra um outro cânone australianas, conseguimos ter uma noção do que era importante na literatura australianas para um público internacional, mas também, evidentemente, no que tange à forma como funcionava o regime de controlo de publicações da RDA. Suponho que esta é uma maneira indireta de entrar na questão sobre o que tem estado em jogo para Bourdieu e Foucault, e também para Judith Butler, a respeito desta conceção de censura como comum e quotidiana, para usar aquela palavra inglesa que significa apenas uma parte necessária de como operamos nas sociedades. Claro que não são apenas estes teóricos que usam este tipo de conceção. Muitos outros teóricos europeus, nomeadamente alemães, da Teoria dos *Media*, como Niklas Luhmann, e outros, partilham esse tipo de noção de que a censura é um impulso necessário para controlar a expressão e a comunicação de modo a fazer sentido, a um nível básico. E, claro, isso é verdade! É o modelo freudiano, regressamos a

51 Nicole Moore e Christina Spittel, *South by East: Australian Literature in the German Democratic Republic* (Londres: Anthem Press, 2016).

Freud, mas penso que quando olhamos para países como a RDA, ou quando olhamos para a União Soviética, ou até quando olhamos para a Austrália, continua a ser necessário ser capaz de descrever como é que estes regimes de controlo funcionavam de uma forma excecional. É necessário poder dizer «isto não é comum, isto não é quotidiano, isto é diferenciado»; é diferente das formas de censura que acontecem noutros contextos, e é necessário poder dizer «isto é mais severo do que aquilo», para poder relativizar e confrontar a severidade das formas de poder soberano que são usadas para controlar o acesso das pessoas à cultura, à comunicação, às publicações – aos materiais. É preciso ser possível medir isso. Por isso, se usarmos um modelo bourdieusiano que diz «isto é apenas uma parte da forma como o mercado da comunicação ocorre» perdemos a noção do que está em jogo relativamente a cada contexto nacional. E perdemos também dimensões políticas verdadeiramente cruciais – estas diferenças são significativas enquanto reflexos de regimes nacionais, que tinham objetivos muito díspares e noções muito distintas acerca dos cidadãos que queriam produzir e das sociedades que pretendiam criar. E tal constituiu-se como um elemento fundamental do século XX, que é necessário ser possível descrever.

*Iremos abordar essa questão de seguida, mas antes gostava de pensar na natureza da censura, que podemos relacionar com esta censura mais estrutural, que muitas vezes está implicada em posições e comportamentos morais. Será que faz sentido continuar a distinguir entre a natureza da censura? No sentido em que há uma distinção comum entre censura política e censura moral, sendo esta última mais aceitável, ou pelo menos a sua persistência em contextos democráticos foi aceite até começar a ser fortemente contestada nos anos 60 do século XX. Se continuarmos a distinguir entre estes dois conceitos, estaremos a contribuir para o seu relativismo? O que me chama a atenção no caso australiano é que, quando se procura o conteúdo da censura moral, encontramos o que é considerado obsceno, e o que é considerado obsceno pode também implicar, de certa forma, censura política. Daí a questão: ainda faz sentido distinguir entre estes dois tipos de censura ou a natureza da censura?*

Sim, essa também uma ótima questão e penso que convém aos regimes distinguir. E muito. Mas vale a pena lembrar que mesmo para o Romanos – a palavra censura vem do censor romano, que era o recenseamento, para contar quem era considerado cidadão político – era uma contagem moral; era igualmente sobre «quem era suficientemente bom» para ser um cidadão político. Portanto, não se tratava apenas de contar, tratava-se também de avaliar a conduta moral de quem podia contar e de quem seria contado no recenseamento. Logo, mesmo nos primórdios da cultural ocidental, pelo menos, nessas formas antigas de censura, das quais derivou tanta da censura europeia, a censura foi sempre política e moral. Penso que é fácil esquecermos que grande parte da censura política está relacionada com a questão de saber o que é uma boa sociedade e quem é um bom cidadão, e é isso que está em causa na censura política. E isso é, em si mesmo, uma questão moral. É fácil dizer que o sexo e o género não estão em jogo na sedição, por exemplo, ou reduzir a censura às formas de eliminação de pensamento político resistente em regimes totalitários, ou mostrar que os regimes estão sobretudo concentrados numa forma de vida política. Mas a definição de política, e o feminismo diz-nos isso, claro, é sempre pessoal. Assim, e regressando a Hannah Arendt, é verdadeiramente interessante observar a diferença e as relações que se estabelecem entre esfera pública e esfera privada. E interesso-me cada vez mais pelas formas como a censura tem por objetivo impor a distinção entre a esfera privada e a esfera pública. É esse o seu principal objetivo. E não se trata tanto de «criar um cidadão moral» ou mesmo de «criar um Estado-nação». Na verdade, muito do que está em jogo na censura tem que ver com a imposição dessas distinções, e não permitir que aquilo que poderíamos ver como informação privada – particularmente no caso da censura literária – ou seja, o desejo, as relações sociais, as formas transgressivas de ligação e de relacionamento. Não permitir que tal passe para a esfera pública, que se torne informação na esfera pública. Por isso, interessa-me cada vez mais pensar nesta relação – do público e do privado – como aquilo que está em causa na censura. Quando o fazemos, começamos a desmontar ainda mais estas questões da diferença entre a censura política e a censura moral, e a constatar que fazem parte da mesma questão a um nível superior: o

que é uma boa sociedade, ou como deve um governo regular a forma como os seus cidadãos não só vivem, mas *sabem* como viver.

*A ideia de consciência dos cidadãos recorda-me uma citação específica<sup>52</sup>, crítica de Foucault e da ideia de que a censura incita ao discurso. Já exprimiu uma posição crítica em relação à noção de censura constitutiva, mas nesta crítica específica, enfatiza a importância da consciencialização, afirmando que a censura é produtiva «quando sabemos que estamos a ser censurados». Mas o que acontece quando não sabemos que estamos a ser censurados? Que é o entendimento básico da censura constitutiva, digamos assim. Esta censura não reconhecida pode continuar a ser entendida como produtiva? O que acontece, então?*

É isso mesmo. Se esta questão do que é secreto permanece secreta: incita-se ou não ao discurso? Será apenas o segredo a ser mantido? Esta é uma questão muito importante para Foucault e penso que o trabalho do historiador do livro britânico Jonathan Rose – autor de um livro maravilhoso sobre as classes trabalhadores britânicas e as suas formas de publicação e de conhecimento no século XIX – é um ótimo exemplo do tipo de história que se pode contrapor a Foucault para dizer que «existe uma série de material que não chegou ao conhecimento público ou que não chegou a muitas formas diferentes de consciência pública» e para nos ajudar a ter consciência de que um público não é uma massa única e que a censura não acontece de forma igual ou homogênea. Há partes da população que não têm acesso ao conhecimento sobre como a censura acontece, e aquilo que não sabem – não sabem que não sabem. E esse sentido pode ser muito relativo e hierárquico. Portanto, a questão é se a censura é produtiva nesse sentido. Claro, acho que Foucault teria dito: «Sim, claro, é produtiva, é produtiva do silêncio, é produtiva do segredo, é produtiva de formas de vida que são diferentes do que teriam sido de outra maneira.» E, claro, essa é uma espécie de forma filosófica de responder a essa questão. Mas um historiador como Rose quereria tentar ser mais positivista e diria: «O secretismo ou a censura nem sempre são totalmente

52 Nicole Moore, «National Parapraxis», *Australian Historical Studies*, 36, n.º 126 (2005): 303.

positivos ou produtivos; também são negativos e também são opressivos.» E isso também é verdade; não se pode negar que algumas formas de significado são suprimidas. Acho que é este o contraponto de Rose e outros à noção da hipótese repressiva de Foucault – a ideia de que há um incitamento interminável a falar sobre sexualidade, particularmente no século XIX e no século XVIII, e que tal acontecia em todo o lado. Eles diriam, como muitas feministas também o diriam, que muito conhecimento sobre sexualidade era sonogado a populações que dele necessitavam, que precisavam de saber. O controlo da natalidade é, de facto, o exemplo mais antigo. No meu livro sobre a censura australiana, há um exemplo de uma mulher que recorda que, na sua juventude, pensava que os bebés saíam do umbigo das mulheres. Ela, literalmente, não fazia ideia de como o sexo funcionava. Isto é verdade; há relatividades de conhecimento, ignorância, silêncio e secretismo, que uma conceção foucaultiana não capta necessariamente.

*Anteriormente referiu-se à centralidade das esferas pública e privada, contudo, julgo que uma das questões que o seu trabalho levanta é esta relação entre a censura e a construção do Estado. Pergunto-me como é que esta centralidade do Estado-nação se enquadra numa abordagem comparativa ou transnacional do fenómeno da censura. Penso que há várias maneiras de o fazer – podemos comparar situações incomparáveis e demonstrar como o fenómeno da censura se manifesta em contextos incomensuráveis. É uma forma de o fazer. Podemos também tentar perceber o seu carácter conectado, que seria o exemplo do trabalho que já fez com a RDA. Mas pergunto-me que lugar pode ocupar esta centralidade, no âmbito da viragem global no campo historiográfico: pode este objeto permanecer impenetrável a certas teorias ou tendências? O que é que pensa sobre isto?*

Há algum tempo que me interesso por esta procura de comparações, mais propriamente transnacionais entre regimes de censura, e estou consciente de que, geralmente, o que acontece é que a análise permanece dentro de um Estado-nação, devido a ser essa a forma como a censura funciona. Historicamente, tem estado tão ligada ao modelo do Estado-nação, responsável pelo seu exercício, que este tem

sido o objeto da nossa atenção enquanto historiadores e estudiosos da censura. Mas interessam-me as relatividades, tentar perceber o que era pior. Em muitos casos nem é mensurável ou sequer realmente útil poder dizer que o *apartheid* na África do Sul foi pior do que a República Católica da Irlanda e assim por diante. Nesses dois casos – ambas colônias de língua inglesa, com diferentes lógicas para a censura –, são ambos regimes extremos, com um trabalho altamente repressivo para criar formas distintas de Estado-nação. Mas não podemos dizer que um é pior do que o outro porque um suprimia determinadas publicações e o outro suprimia outras. E não podemos contar. É impossível contar, e o que é que contar acrescenta? Não nos diz necessariamente até que ponto esses regimes de censura foram bem-sucedidos nem se os seus objetivos foram atingidos. Se um livro estava disponível na África do Sul, mas não na Irlanda Republicana, tal não significa necessariamente que a Irlanda Republicana tenha sido um regime pior. Pode até significar que na África do Sul o livro não estivesse sequer acessível. Há muitas outras explicações, e quando começamos a entrar nos pormenores de cada situação torna-se muito difícil fazer esta relativização, tentar mensurar graus de repressão. Mas, apesar disso, continua a ser uma questão muito interessante. Tentar encontrar um modelo que nos permita comparar contextos nacionais é muito difícil e nem sempre produtivo, para usar este tipo de terminologia. O que penso ser útil é questionar estes objetivos da censura e as estruturas políticas que os apoiam. É por essa razão que me interesso pela censura durante a Guerra Fria, porque permite confrontar dois grandes modelos de sociedade – conceitualmente democráticas e conceitualmente comunistas – que tinham uma versão ideal de como deveriam funcionar. Como tal, podemos compará-los com as versões ideais, o que nos dá uma espécie de modelo transferível para compreender o sucesso, ou não, destes regimes. Temos sociedades deliberadamente divididas e regimes de censura estruturados de forma deliberada que têm objetivos muito transparentes sobre como devem ser as suas populações. É por isso que me interesso pela censura durante a Guerra Fria, porque permite esse tipo de comparações. Mas não é necessariamente fácil noutros casos – e isso vê-se em muitas pessoas que trabalham sobre a censura –, porque acabamos

invariavelmente no estudo de caso do Estado-nação como modelo, porque é muito difícil ultrapassá-lo. E há muitos estudos de *media*, modelos teóricos, teorias dos sistemas globais e outros tipos de teorias de sistemas que julgaríamos ser adequados para pensar sobre a censura – e de certa forma são –, nomeadamente as propostas de Niklas Luhmann e outros. A teoria europeia dos sistemas tem por objetivo abrir a nossa visão a um mundo diverso, que não presume um modelo europeu ou um modelo único de análise do funcionamento das sociedades. E deveríamos ser capazes de dizer: «Aqui estão cinco ou seis modelos sociais que podemos aplicar em todo o mundo», ou «podemos enquadrar estas sociedades nestes modelos». Mas para mim a questão é que são sempre modelos demasiado sistematizados e demasiado absolutistas. Em parte, julgo que se deve à minha formação em História, que vem de uma abordagem arquivística, em que os pormenores são realmente importantes e em que o caso de estudo é extremamente revelador. Isso vem, por assim dizer, da nova abordagem historicista *foucaultiana* aos estudos literários, em voga nos anos 80 e 90 do século XX. Esta abordagem estava realmente na vanguarda e, portanto, construía-se o estudo de caso e depois extrapolava-se, e não o contrário. Assim, esta tensão entre o relato pormenorizado e o seu sistema mantém-se em muitos estudos sobre a censura, e podemos perceber porquê. Mas, cada vez mais, penso que as humanidades digitais e a análise digital dos arquivos têm vindo progressivamente a viabilizar uma maior imagem macro. E há um interesse muito maior por este tipo de imagem global. Por vezes é comparativo, mas outras vezes é apenas um conjunto de dados aglomerados, colocados num conjunto de grandes dados...

*Conjuntos de dados impossíveis de gerir.*

Com certeza.

*Ainda abordaremos a questão do digital. Mas ainda relacionada com a abordagem transnacional encontra-se a questão dos arquivos. Como é que esta dinâmica transnacional se cruza com a reflexão sobre o lugar do arquivo, no nosso trabalho? Será que ainda nos podemos relacionar com*

*o modelo de memória coletiva, que também se encontra, digamos, limitado pelo Estado-nação?*

É verdade, acho que esse modelo de memória coletiva de Nora é muito francês, extremamente francês. Portanto, olhar para o império francês e para o colonial, a partir de Nora, torna-se impossível de gerir. Mas há o arquivo, e os arquivos dos regimes de censura, estes arquivos profundos do governo e do funcionalismo administrativo que dizem respeito à burocracia e à maneira como o governo se adaptava, têm tanto que ver com o Estado-nação e são fascinantes por essa mesma razão. Por um lado, são histórias de governos nacionais. Mas, por outro lado, como referiu, são os objetos de censura que são externos à nação, e muitas vezes, penso que nos esquecemos de que o que é expulso por uma nação é igualmente expulso por outros Estados-nação. Por isso, o objeto da censura é, de facto, transnacional, esses «párias de outras nações», tal como Henry Espy, um bibliógrafo britânico da obscenidade, descrevia esses livros que colecionava, e é um conceito muito interessante para pensar a censura, julgo, porque nos recorda que estes objetos que circulam pelo mundo a ser expulsos por estes Estados-nação são objetos transnacionais por excelência. Existem para além das fronteiras dos Estados e circulam de formas que não são controladas. Os Estados tentam controlá-las, mas nem sempre conseguem. Portanto, a forma como circulam está fora destas estruturas. E vale mesmo a pena lembrar que, na medida em que a censura é uma força negativa, ela produz estas formas de transnacionalismo, talvez pudéssemos dizer transnacionalismo negativo [risos], que são muito interessantes. É um espaço intersticial muito interessante que não é regulado pelo Estado. Se a África do Sul e a URSS proibissem os mesmos livros, poderíamos ver algumas questões muito interessantes sobre o que estes Estados nacionais partilham e como podem divergir.

*De certa forma, precisaríamos de contexto, precisamos sempre do contexto para compreender por que razão proibiram o mesmo livro, quiçá por motivos distintos. Mas pergunto-me se podemos imaginar uma história transnacional da censura como uma história que é regida por fluxos*

*que são de alguma forma induzidos pela economia e pelas forças produtivas, o que deixa os Estados-nação na posição de decidir o que permitir ou não permitir, embora a distinção não seja sempre política e moral, mas também económica ou material, digamos. Teria este modelo fundamentos suficientes para o levar mais longe?*

Sim, acho que é uma forma de usar estes modelos positivos e negativos para pensar sobre esta circulação de material proibido – como uma força positiva que tem as suas próprias trajetórias e modelos de viagem e movimento. E talvez estejamos a olhar para o mercado negro e para a forma como o mercado negro funciona nos Estados-nação. E, claro, o trabalho de Darnton e outros que olham para o *Antigo Regime* e para o contexto europeu é muito interessante na forma como observam estas questões: como é que estes livros atravessam fronteiras e se movem entre regimes e diferentes Estados? Há um modelo para o analisar, mas penso que a Europa do século XVIII apresenta um conjunto de economias relativamente pequeno e analisável. Os registos dos editores, os registos das livrarias e os registos do governo podem ser tratados e comunicados. Enquanto, numa escala global contemporânea, isso talvez não seja tão exequível. Parece-me uma maneira muito interessante de pensar sobre a censura, mas continuo interessada na força negativa da censura, e em encará-la como contrária à globalização, contrária à conexão e contrária a uma experiência global de simultaneidade, que vemos como uma característica fundamental da nossa era contemporânea. A censura permanece e, em alguns casos, é cada vez mais uma expressão contra este sentimento de uma experiência imediata partilhada à escala global. A China é o exemplo mais evidente disto.

*Regressamos sempre ao Estado-nação e à sua centralidade quando pensamos na globalização. Uma vez que mencionou a China, qual é a sua perspetiva formal ou informal sobre a questão da «censura e a internet»?*

Bem, estou interessada. Quer dizer, muitos académicos estão a usar o que se chama a censura do algoritmo como censura automática, como uma característica do mundo digital que se encontra cada

vez mais afastada, não só do controlo humano, mas do controlo do Estado-nação. As formas de censura, de controlo de significado e circulação, são controladas por oligopólios e grandes indústrias, por empresas de redes sociais, que têm uma dimensão muito superior à do Estado-nação. O que levanta muitas questões, parece-me, sobre o que John Stuart Mill designava como *censura privada*, ou seja, propriedade de empresas privadas, mais do que a distinção entre público e privado. E o que é que isso significa para as nossas experiências do mundo? Significa que estamos cada vez mais sujeitos a modos de limitação do conhecimento e expostos a conhecimento fabricado que estão longe de ser transparentes para nós. Por isso, esta mantém-se a questão de como é que *podemos saber o que não sabemos*, já que, ao mesmo tempo, prolifera a informação à nossa volta. Penso que estamos a assistir a mudanças quânticas, mudanças profundas no nosso ambiente de informação e nos nossos ambientes culturais, que são parte da rápida transformação das sociedades digitais. Mudanças enormes.

*Enormes. E o debate continua a surgir: «O que pode ser considerado censura hoje?», pensando nas instituições privada e afins. A certa altura, procurou também um modelo concetual ou teórico – nesse caso, para abordar a obscenidade literária [National Parapraxis. Sex and Forgetting in Australian Censorship History] – o que é que a censura tem que desperta essa necessidade? Será o facto de a censura ser fundamentalmente um fenómeno comunicativo e, por isso, estarmos mais ou menos inclinados a procurar um modelo que nos permita apreender esse objeto? Mas esta questão tem uma segunda parte, já que a Nicole reforça, na sua resposta, a importância do substrato empírico, do arquivo, e conclui que «o poder explicativo da narrativa histórica ou da factualidade empírica é difícil de ultrapassar». Querirá isto dizer que chegou à conclusão de que os modelos são limitados? Se sim, porquê?*

Chego muitas vezes à conclusão de que os modelos são limitados e a pergunta que faço frequentemente aos meus alunos é: «o que é que está em causa na vossa análise?»; «porque é que isso é importante?»; «o que é que pretendem?»; «o que é que procuram?». E isto é o que a

questão do modelo suscita para mim: porque é que precisamos de um? O que estamos a tentar alcançar ao tentar encontrar formas que nos permitam generalizar a partir de situações? Que é presumivelmente o que a teoria faz. Mas as questões que devemos colocar são: «precisamos de o fazer?», «para quê?» e «o que é que nos oferece?». Dir-nos-á algo maior ou mais absoluto sobre a forma como a censura funciona em lugares diferentes e em sítios diferentes? E nem sempre estou certa de que ganhemos alguma coisa com isso. Quando olhamos de perto para a forma como os regimes de censura funcionam, há tantas variáveis e tantos fatores em jogo... Há sempre uma oportunidade de dizer «não, isto é diferente neste caso» ou «esta situação é diferente daquela». Se estamos interessados nos efeitos da censura e o que esta significa para as vidas das pessoas, frequentemente é aí que vamos parar: à situação, ao exemplo. Por isso, não sei se modelos maiores e deterministas podem mostrar-nos isso, com o tipo de detalhe de que precisamos.

*Mas os modelos também podem ser utilizados para nos orientar através da quantidade de dados recolhidos nos arquivos ou para tentar dar-lhes sentido, um modelo pode ser usado de diferentes formas. Por um lado, é mais programático, na forma como nos guia a investigação, mas também pode ser utilizado para dar sentido ao funcionamento da comunicação – e penso que isto é especialmente verdade quando falamos de media e censura. E isso pode ser importante para podermos olhar para os documentos em si mesmos. O que quero dizer é: não ficaremos nós, historiadores, um pouco inquietados com a palavra «modelo», na medida em que representa uma prescrição? E, por vezes, podemos, digamos, reagir contra isso, devido aos nossos preconceitos em relação a determinadas palavras. Não sei se é esse o seu caso, até porque no seu trabalho usa imensos modelos! [risos]*

Sim, tenho um amigo historiador que satiriza sempre os cientistas políticos, que adoram usar listas para dizer «há cinco destes fenómenos». E diz ele: «Porque é que são cinco? Não são seis, não são oito, não são dois; são sempre cinco, porque é que são cinco?! Eles têm sempre cinco!» [risos]. Neste sentido, o impulso da ciência política é

sempre a abstração, a generalização, a ordem e a sistematização. Ao passo que, na minha opinião, os impulsos do historiador são os eventos, a narrativa, o detalhe e o particular. E acho que temos a sensação de que é no particular que a vida acontece, mas para o cientista político, parece-me, o poder explicativo da abstração significa que se pode falar de fenómenos maiores, de uma forma mais económica ou poderosa. A minha preocupação é que, na redução da complexidade à simplicidade, se perca algo neste movimento. E tal acontece. Perde-se. Mas julgo que para um cientista político vale a pena, porque há algum poder na explicação, e parte desse poder é a capacidade comparativa – poder aplicar-se a outras situações.

*Concordo. A ciência política tem o seu próprio ponto de vista sobre o que é a sua ciência e o seu poder explicativo. Mas no campo literário – e ainda mais no campo da comunicação – há académicos que, ao longo dos anos, tentaram encontrar modelos de leitura, modelos de receção. Como vemos, como são criadas as nossas comunidades, etc. No entanto, a desconfiança sempre que a palavra modelo é utilizada mantém-se. Por fim: o que é nos falta perguntar? Quais são, na sua opinião, as principais tendências ou as próximas questões que teremos de solucionar no campo dos estudos sobre a censura?*

Bem, essa é uma ótima pergunta. Penso que, como académicos que trabalham sobre censura, podemos chegar ao ponto em que pensamos que a censura terminou e imediatamente surgirá um escândalo que nos contradiz [risos]. Estas questões são infundáveis, estão sempre a ressurgir. E, evidentemente, há regimes no planeta que estão a piorar. Na Índia, assistimos a um aumento significativo da censura, com cineastas a serem mortos, etc. Portanto, há muita coisa em jogo nos estudos sobre a censura. Importa, realmente, o tipo de acesso relativo a formas de informação cultural e a formas de melhorar as vidas das pessoas por todo o mundo. É uma questão que se mantém e que é muito importante. E, como pessoas dedicadas ao trabalho sobre a censura, temos a responsabilidade de estar constantemente à procura de formas para explicar a censura, que reflitam as suas múltiplas experiências, nomeadamente o seu uso diferenciado como instrumento de

repressão por diferentes governos em diferentes circunstâncias. E continua a ser imperativo que possamos falar dos seus efeitos negativos em termos gerais, bem como encará-la como um instrumento produtivo e racional de governação racional em que as sociedades democráticas se fundamentam. Portanto, estas questões mantêm-se e há que continuar a procurar formas de explicar o que está em jogo na censura: se o objeto da censura muda, o que significa quando tal acontece; se a censura piora, porque é que está a piorar; se a censura piora, o que é que está a ser banido e porquê. Estas são questões que nos interessam.

*Já que a conversa tomou este rumo, como é que nós, aqueles que nos dedicamos ao estudo da censura, nos podemos posicionar quando confrontados com um objeto que deve ser simultaneamente compreendido nas suas complexidades, e, portanto, abstraindo-nos de posturas normativas absolutas, e ao mesmo tempo combatido?*

Essa é a eterna questão. Não podemos dizer taxativamente a censura é má ou boa, desaparecerá ou não; o que remete para o ponto de Holquist: «a censura existe». Continua a ser um instrumento constitutivo de regulação governamental usado um pouco por todo o mundo. E é neste equilíbrio entre a situação ou o evento e o sistema que se coloca a questão do que está em causa. E é um equilíbrio difícil e uma questão complicada.



# DEFININDO A PORNOGRAFIA ATRAVÉS DA CENSURA: TRANSNACIONALIDADE, COMUNIDADE NACIONAL E VISUALIDADE EM ITÁLIA NO FINAL DO SÉCULO XIX E INÍCIO DO SÉCULO XX

CLAUDIO MONOPOLI

Desde que a pornografia se tornou objeto de investigação histórica, a sua definição, origens e cronologia tem dependido da perspectiva adotada em cada estudo. Procurando a invenção deste género de conteúdos, houve quem examinasse os vários contextos europeus, remontando até aos séculos XV e XVI<sup>1</sup>. Em relação a *I Modi*, a famosa série de gravuras de Giulio Romano de 1524, muitas vezes mencionadas como as primeiras imagens pornográficas impressas na Europa moderna, Bette Talvacchia rejeitou esta definição, demonstrando como a categoria de pornografia está ligada a valores que não pertenciam às sociedades renascentistas, mas que surgem na cultura ocidental mais tarde:

A minha abordagem ao assunto consiste em definir pornografia como um sistema de discursos que existe fora de qualquer produção material de cultura. A criação da pornografia resulta, assim, da interpretação de determinados objetos imagens e textos como ofensivos à moral e, portanto, inaceitáveis, pelo que um objeto pornográfico não pode existir sem o discurso que o identifica. Desta perspectiva, nunca existe uma natureza inerentemente pornográfica em qualquer produção cultural; ao invés, alguns tipos de representações sexuais são discutidos e classificados como pornográficos<sup>2</sup>.

1 Lynn Hunt, ed., *The Invention of Pornography: Obscenity and the Origins of Modernity, 1500–1800* (Nova Iorque, NY: Zone Books, 1993).

2 Bette Talvacchia, *Taking Positions: On the Erotic in Renaissance Culture* (Princeton, NJ: Princeton University Press, 1999), 103.

De acordo com esta perspectiva, a definição de pornografia é moldada pelo contexto cultural sobre a moralidade e a inadmissibilidade da circulação de determinados conteúdos, que levam à sua supressão. Importa, por isso, reconstruir a genealogia da categoria de pornografia e esclarecer a sua relação histórica com restrições e limitações. As sugestões apresentadas pela *New Censorship Theory* abrem a possibilidade de introduzir a categoria de censura, entendida não somente como limitações impostas por governos e instituições, mas alargada a outros atores sociais e elementos culturais<sup>3</sup>.

Este capítulo explora a relação entre a censura e a pornografia nas décadas em que esta começou a circular no discurso público, concentrando-se na Itália do final do século XIX e início do século XX. Uma vez que o Reino da Itália havia sido proclamado em 1861 e o processo de construção da nação estava na sua fase inicial, esta conjuntura permite observar a ligação histórica entre a pornografia e censura. O tema é explorado através do transnacionalismo que subjaz à disseminação da categoria de pornografia, do impacto deste fenómeno na comunidade e cultura nacionais, e do triunfo do espetáculo e dos produtos visuais na produção cultural que ocorre nas mesmas décadas. As principais fontes utilizadas para este trabalho são os documentos do Arquivo Central do Estado, em Roma, além de jornais e literatura moralista e científica que circulava em Itália entre o final do século XIX e o início do século XX.

## 1. PORNOGRAFIA: UM SIGNIFICADO TRANSNACIONAL

Estudar as origens da pornografia exige não apenas olhar para os elementos culturais que a definem, mas também analisar quando e como é que este termo e categoria começaram, de facto, a ser usados. O primeiro exemplo que se pode referir é, assim, um livro publicado em 1769 da autoria do escritor francês Restif de la Bretonne, intitulado

3 Matthew Bunn, «Reimagining Repression: New Censorship Theory and After», *History and Theory*, 54, n.º 1 (2015): 39.

*Le pornographe*<sup>4</sup>, ao passo que a palavra pornografia começa a circular algumas décadas mais tarde. Walter Kendrick relata como, no decurso da primeira metade do século XIX, a pornografia era uma categoria usada para qualificar as imagens e objetos da Antiguidade clássica recuperados nas várias campanhas arqueológicas realizadas a partir de meados do século XVIII, surgindo no dicionário somente em 1857, com a definição «uma descrição de prostitutas ou da prostituição enquanto questão de higiene pública»; para chegar à aceção moderna, a palavra pornografia teve que atravessar várias décadas antes de entrar nos dicionários com um significado mais aproximado ao atual, o que só acontece no início do século XX<sup>5</sup>.

Este breve resumo da história do termo releva como o transnacionalismo é um elemento constitutivo da categoria de pornografia. «Uma palavra recém-formada, cunhada em Paris para indicar não apenas a imundice que é impressa em livros e em certos jornais, mas também os desenhos destas e outras figuras, em relação às quais os parisienses, que sempre gostaram tanto, se tornaram tão afeiçoados, nestes últimos tempos»: com esta descrição, a palavra pornografia entra no debate público italiano em 1880, e testemunha a sua circulação pelos países europeus<sup>6</sup>. A categoria mais próxima que circulava e se usava até então no contexto italiano era obscenidade; contudo, o seu significado remete sobretudo para a exibição ou venda públicas ilícitas e não para o conteúdo dos produtos em si. Alguns destes materiais eram descritos como lascivos ou ofensas à moral e aos bons costumes, mas essas definições eram muito mais abrangentes do que a definição que se formulou décadas mais tarde através da categoria de pornografia: no Reino das Duas Sicílias, por exemplo, os éditos e textos jurídicos publicados um ano após as revoltas políticas de 1820 qualificavam-nas como «ofensas graves à moral pública»<sup>7</sup>. Nos Estados italianos do século XIX

4 Robert Darnton, *The Forbidden Best-Sellers of Pre-Revolutionary France* (Nova Iorque, NI: W. W. Norton, 1995), 86.

5 Walter Kendrick, *The Secret Museum: Pornography in Modern Culture*. (Nova Iorque, NI: Viking, 1987), 13-31.

6 «Pornografia», *Corriere della Sera*, 17 de agosto de 1880, 2.

7 *Collezione delle Leggi e de' Decreti Reali del Regno delle Due Sicilie. Anno 1821, Semestre I* (Nápoles: Real Tipografia, 1821), 93.

que precederam a unificação de 1861, os padrões sociais eram estabelecidos à luz da moral e dos bons costumes, e a censura, centrada essencialmente nos conteúdos religiosos e políticos, tentava banir da cena pública os conteúdos que se opunham a esses ideais: etimologicamente, obscenidade significa *fora de cena* (ob-scena) e, no dealbar do século XIX, justificava a supressão cultural e a censura de cariz paternalistas, uma vez que se dirigia principalmente às classes subalternas e implicava distinções assentes no grau de afiliação cultural do utilizador<sup>8</sup>. A diferença entre pornografia e obscenidade era também entendida e evidenciada pelas pessoas do século XIX através dos seus textos: a primeira era considerada bastante diferente de obscenidade devido aos efeitos nocivos, tanto morais como pedagógicos, que produziria. Em 1886, era possível ler nas páginas do jornal italiano *Corriere della Sera*: «Cada época tem os seus pecados: o século XVI teve a obscenidade: nós temos a pornografia. Obscenidade é melhor, menos nociva porque é franca, superficial e tem efeitos momentâneos; enquanto a segunda é insidiosa, idealiza os vícios, usurpa frequentemente as lágrimas destinadas aos afetos sagrados»<sup>9</sup>. A definição de pornografia, de resto, não dependia de uma estética ou conteúdo específicos ou de uma categoria cultural: para os intelectuais de finais do século XIX e início do século XX tratava-se de um estilo de vida e de um conjunto de práticas capazes de corromper tanto os jovens como toda a nação. Naquela altura, a falta de educação sexual era apontada como a causa da proliferação da pornografia, tal como afirma Giuseppe Senizza: «É a ignorância que faz da questão sexual aquilo a que se chama genericamente de ‘pornografia’ porque se a questão sexual for olhada através de uma lente que não a da estúpida ignorância, parece ser algo muito diferente da lascívia que dela se faz, tornando-se um objeto de estudo e meditação, tanto no plano psicológico como no social»<sup>10</sup>.

Estas evidências ilustram claramente que a pornografia foi formulada e difundida na sociedade italiana apenas a partir das últimas

8 Florian Vörös, «La régulation des effets de la pornographie», *Hermès, La Revue*, 69, n.º 2 (2014): 124-125.

9 Nervi e G. Pozza, «La mandragola di N. Macchiavelli al Teatro Scribe di Torino. La conferenza del panzacchi», *Corriere della Sera*, 4 de dezembro de 1886, 2.

10 Giuseppe Senizza, *L'educazione sessuale* (Florença: Cecconi E., 1919), 49.

décadas do século XIX; as suas origens, porém, parecem ser transnacionais, uma vez que se demonstra como este termo foi cunhado décadas antes, em debates arqueológicos internacionais e importado de França. A história das leis relativas à difusão da pornografia confirma também o modo como a transnacionalidade foi um fator fundamental nos primórdios da pornografia. Embora entendida como uma presença nociva na sociedade italiana, a pornografia não foi imediatamente combatida com a promulgação de novas leis, e a política parecia longe de estar recetiva às demandas provenientes do debate público. A única lei que existia ligada ao tema era a Lei de Segurança Pública, de 1888, cujo artigo 64.º estipulava que «não podem ser exibidos publicamente figuras ou desenhos que ofendam a moral ou os costumes, a decência pública e os cidadãos privados», e especificava que «a modéstia é um sentimento tão inato à alma humana, uma condição tão necessária para alcançar a moralidade, o fundamento da família e do Estado, que é justo que o legislador a defenda com medidas punitivas contra aqueles que a ofendem»<sup>11</sup>. Embora a pornografia não fosse explicitamente mencionada, esta lei foi usada para combater a sua difusão. No ano seguinte, a 30 de junho de 1889, foi aprovado o novo Código Penal, cujo artigo 339.º previa a punição de «quem ofender a decência por meio de textos, desenhos ou outros objetos obscenos, qualquer que seja a sua forma de distribuição ou exibição pública ou venda»<sup>12</sup>.

No início da década de 90 do século XIX, o debate sobre a pornografia, a sua difusão e a sua representação enquanto ameaça pública ganha uma dimensão cada vez maior. Pouco mais de dez anos após o aparecimento da palavra pornografia, o tema das leis específicas e mais severas de combate a este fenómeno era intensamente debatido. Numa revista de direito de 1891, Luigi Carelli denuncia como a ofensa à modéstia, que o Código Penal e a Lei de Segurança Pública condenavam, estava mal definida, implicando uma transgressão voluntária e, como tal, as leis em vigor eram fracas e inaplicáveis face à forma como

11 Enrico Ferretti, *La Legge di Pubblica Sicurezza del Regno d'Italia* (Portici: Stabilimento tipografico Vesuviano, 1903), 57-58.

12 Giulio Crivellari e Giovanni Suman, eds., *Codice Penale per il Regno d'Italia*, vol. VII (Turim: Unione Tipografico-Editrice, 1896), 475.

a difusão da pornografia operava na realidade<sup>13</sup>. A necessidade de uma medida eficaz levantou o espectro da censura que, como Carelli salientou, devia, no entanto, ser considerada uma experiência iliberal das primeiras décadas do século e, portanto, inaplicável na nova sociedade italiana<sup>14</sup>. Mesmo cinco anos antes, a atitude liberal no seio da cultura italiana recusava-se a adotar uma proibição explícita para limitar a difusão da pornografia: o autor do artigo de crítica de teatro do jornal *Corriere della Sera* afirmava que «proibir qualquer produção por ser pornográfica seria fazer a sua fortuna»<sup>15</sup>.

O ano de 1891 pode ser apontado como o início do combate à pornografia em Itália. Os apelos e as ideias não se limitavam às revistas e aos jornais, mas assumiram a forma de mobilização política, envolvendo associações e pessoas de vários quadrantes. Em abril, realizou-se em Milão um encontro de combate à pornografia: monárquicos, republicanos, socialistas, clericalistas participaram, expondo as suas interpretações e soluções com base nas respetivas crenças; no entanto, os jornais relatam também como este encontro terminou em discussões e altercações<sup>16</sup>. Não obstante, as pessoas e as associações continuaram a aderir às várias iniciativas de combate à pornografia. Em março de 1891 foi publicado o único número de um jornal intitulado *La Pornografia*, que apresentava o projeto de mobilização popular contra a disseminação de produções pornográficas<sup>17</sup>. A partir deste ano, intelectuais e políticos de várias tendências, católicos e não católicos, procuraram fazer-se ouvir no combate à pornografia, dando até origem a novos grupos e associações centradas neste fenómeno. Em 1984, Rodolfo Bettazzi, matemático e professor na Academia Militar, fundou a Liga de Turim contra a Pornografia, que em 1899 foi alargada passando a Liga pela Moralidade *Pública*. Esta associação, contudo, não alcançou grandes

13 Luigi Carelli, «L'art. 339 e le pubblicazioni ed esposizioni oscene», *La scuola positiva*, 9-10 (1891): 447-456.

14 Luigi Carelli, «L'art. 339 e le pubblicazioni ed esposizioni oscene», *La scuola positiva*, 11-12 (1891): 522-531.

15 «Le nostre vezzose frodatrici. Commedia in tre atti di A. Bisson», *Corriere della Sera*, 20 de janeiro de 1891, 2.

16 «Le violenze di iersera al meeting contro la pornografia», *Corriere della Sera*, 13 de abril de 1891, 3.

17 Cesare Nava, «Intendiamoci!», *La Pornografia*, 17 de maio de 1891.

vitórias sociais, não levou as instituições a adotarem novas medidas nesta matéria, nem tampouco conseguiu influenciar as massas e as classes trabalhadoras, o que se deveu também às posições nem sempre claras e consistentes sobre o modernismo e a relação com a Igreja<sup>18</sup>.

Uma das principais atividades destas pessoas e associações era organização de conferências, mas a sua eficácia só se revelou quando os intelectuais começaram a participar em encontros internacionais e se juntaram aos esforços transnacionais para travar a difusão da pornografia. A partir do século XIX, o mercado de materiais pornográficos foi identificado como uma rede transnacional, e a reação imediata foi construir uma perspectiva comum entre os diferentes países para a combater: isto levou à organização de conferências internacionais, algumas alcançando grande destaque. Em 1908, o secretário da Associação para a Moralidade Pública de Milão, Girolamo Calvi, convidou o ministro do Interior a aderir prévia e oficialmente à Conferência de Paris, que então se planeava e que acabou por se realizar em maio de 1910: o seu resultado foi o *Livro Amarelo*, um acordo internacional para preparar uma lei comum contra a pornografia que, numa primeira fase, constitui um guia para a elaboração de novas estratégias legais destinado a cada Estado. A Itália começou a comparar o seu sistema de controlo com os demais sistemas europeus, e em especial com os dos países francófonos<sup>19</sup>. No entanto, Luigi Luzzatti, chefe de governo e ministro do Interior, não propôs de imediato uma nova lei para combater o fenómeno, optando, em junho de 1910, por emitir uma circular ministerial solicitando aos perfeitos de toda a Itália que enviassem um relatório trimestral para o Ministério do Interior dando nota das ações de combate à pornografia<sup>20</sup>. A decisão de Luzzati não

18 Bruno P. F. Wanrooij, *Storia del pudore. La questione sessuale in Italia 1860-1940* (Veneza: Marsilio, 1990), 44-55.

19 Arquivo Central do Estado (ACE), Ministero dell'Interno, Direzione Generale Pubblica Sicurezza, Divisione Polizia Giudiziaria, 1913-1915, documento 12985.2, pasta 151, Pornografia Estero (1914).

20 Circular de 16 de junho de 1910, n.º 12985.2, *Pubblicazioni pornografiche*, em Ministero dell'Interno, *Bollettino ufficiale del Ministero dell'Interno*, n.º 19, 1.º luglio 1910, em ACE, Ministero dell'Interno, Direzione Generale Pubblica Sicurezza, Divisione Polizia Giudiziaria, 1913-1915, documento 12985.2, pasta 151, Repressione della pornografia (1910-1912).

alterou os instrumentos jurídicos para enfrentar o problema, razão pela qual a circular não reuniu consenso: a 20 de junho de 1910, quatro dias depois de o documento ministerial ser emitido, é publicado no diário *Corriere della Sera* um artigo assinado por Giulio Cesare Buzzati, um dos delegados italianos à Conferência de Paris, lamentando que o objetivo central do *Livro Amarelo* – alterar as leis em vigor, com base nos princípios internacionalmente partilhados – estava longe de ser atingido<sup>21</sup>. Alguns meses mais tarde, em dezembro de 1910, Luzzatti propôs finalmente um projeto de uma nova lei contra a pornografia: o seu objetivo era punir todas as atividades relacionadas com produtos pornográficos, eliminando a formulação ambígua da ofensa contra a modéstia<sup>22</sup>. Os prazos burocráticos e a queda do governo, porém, não permitiram que o projeto fosse aprovado.

Com o início da Grande Guerra, vários sectores da sociedade, de deputados às associações nos grandes centros urbanos e nos subúrbios, reclamavam junto do governo novas leis contra a difusão da pornografia. No outono de 1915, o jornal *L'Italia* convidou associações e indivíduos a enviarem telegramas ao Ministério do Interior pedindo que se pusesse fim à pornografia<sup>23</sup>: até 24 de dezembro chegaram quase 500 telegramas<sup>24</sup>. A narrativa comum retratava o combate à pornografia como uma guerra paralela, conferindo-lhe a mesma importância, a ser travada na sociedade para que não lograsse corromper os jovens destinados a se tornarem soldados na frente de combate<sup>25</sup>. Tal também pode ser lido nas cartas de associações e indivíduos de todos os cantos do país, de todas as classes sociais, de zonas urbanas ou rurais: a pornografia foi comparada ao inimigo vindo do outro lado da fronteira, uma representação que liga ainda mais a pornografia aos elementos

21 Giulio Cesare Buzzati, «A proposito della circolare Luzzatti contro la pornografia», *Corriere della Sera*, 20 de junho de 1910, 1.

22 Luigi Luzzatti, «La legge e la pornografia. Relazione al Senato Italiano, dicembre 1910», *Quaderni di Vita*, 1, n.º 4 (1910): 1-12.

23 «Protestate!», *L'Italia*, 23 de outubro de 1915, 2.

24 ACE, Ministero dell'Interno, Direzione Generale Pubblica Sicurezza, Divisione Polizia Giudiziaria, 1913-1915, documento 12985.2, pasta 152, Proteste contro le pubblicazioni oscene.

25 Antonio Comino, *Guerra alla pornografia. Conferenza della sera del 9 dicembre 1915 nel Salone Contrado Ferrini* (Mondovì: Tipografia dell'Immacolata, 1916).

transnacionais da história e da cultura de Itália durante estas décadas. No entanto, apesar dos muitos pedidos e esforços coletivos, durante os anos da Grande Guerra, nem o governo de António Salandra nem os governos subsequentes conseguiram aprovar o projeto de lei Luzzatti ou qualquer outra medida de combate à pornografia.

## 2. COMUNIDADE NACIONAL E SEXUALIDADE

O enfoque nos elementos transnacionais na difusão da pornografia enquanto categoria e fenómeno social em Itália demonstra como o uso, cada vez mais generalizado, desta palavra está associado à vontade de limitar e travar os conteúdos a que se referia, o que também evocava o espetro da censura. No entanto, para se compreender melhor o que levou à necessidade de limitar a difusão de material definido como pornográfico importa analisar a cultural nacional da Itália pós-unificação, examinando em que dimensões é que a pornografia representava uma ameaça à comunidade.

O já citado sexólogo italiano Giuseppe Senizza denunciou o modo como os jovens eram afetados por uma grave ignorância sobre a sexualidade, uma consequência da educação escolar, religiosa e familiar, que conduzia ao consumo de pornografia<sup>26</sup>. No entanto, o receio de que a corrupção afetasse os jovens já se manifestava antes, no período logo após a unificação da Itália. Em 1865, o ministro do Interior Giovanni Lanza publicou a circular sobre a «venda e exposição pública de livros e figuras obscenas»:

A mais nobre arte da impressão e da fotografia está a ser usada como um mercado imundo e corrupto, em prol de lucros sórdidos e desonestos. [...] Todas as pessoas honestas e discretas reconhecem e lamentam o mal que a divulgação dessas imagens obscenas e esses pequenos volumes de narrativas licenciosas causam aos jovens, e o quanto essa promiscuidade contribui para corromper os jovens e fomentar vícios e hábitos fatais nocivos não apenas à moral, mas também ao seu desen-

26 Senizza, *L'educazione sessuale*, 49-51.

volvimento físico e intelectual; e essa especulação imunda é verdadeiramente indigna e intolerável num povo civilizado de aspirações nobre e livres. A corrupção dos costumes marca a decadência de uma nação. É, pois, dever da Administração da Segurança Pública exercer uma vigilância atenta e incessante para impedir a exposição pública de livros e gravuras, e especialmente de fotografias que ofendam o pudor e a moral [...]<sup>27</sup>.

Este tema foi abordado por figuras institucionais em diversas ocasiões, mesmo anos antes do uso comprovado da palavra pornografia. De novo, em 1865, o deputado Luigi Zinni fez uma intervenção no parlamento contra a impressão de panfletos e fotografias que «reproduzem imundices» e, em 1871, uma nova circular de Giovanni Lanza reitera a necessidade de vigilância<sup>28</sup>. Afirmções de teor semelhante foram partilhadas e manifestadas até em jornais e debates públicos: em 1866, as páginas do *Il Brenta*, um boletim dedicado à cultura e às artes, denunciavam a forma como «o Romance e a Fotografia, duas grandes produções da atualidade, que reproduzem as imagens do que fomos ou somos [...] adquiriram agora, infelizmente, o poder de desviar a população dos caminhos do justo e do honesto, conduzindo-a à imoralidade»<sup>29</sup>.

Estas preocupações partilhadas sobre os vícios, os hábitos e a educação dos jovens, em particular sobre temas sexuais, não têm precedentes na história italiana, e surgem no período da unificação. Nessas décadas, tanto em Itália como noutros países europeus, começaram a multiplicar-se as publicações científicas e os debates sobre sexualidade. Artigos, livros, panfletos e expressões díspares de pendor moralista, cultural ou médico convergiam para transmitir a ideia sobre o que era respeitável, uma perspetiva que caminhava lado a lado com a visão nacionalista que estabelecia a conduta sexual adequada,

27 Giovanni Lanza, *Circolare del 17 aprile 1865*, em Wanrooij, *Storia del pudore*, 20.

28 Vittorio Frajese, *La censura in Italia: dall'Inquisizione alla polizia*, Quadrante Laterza (Roma e Bari: Laterza, 2014), 219.

29 *Il Brenta*, 18 de janeiro de 1866, em Italo Zannier, ed., *Segni di luce. La fotografia italiana dall'età del colódio al pittorialismo*, vol. 2, Musica, cinema, immagine e teatro (Ravenna: Longo, 1993), 11.

descartando todas as outras que caíssem na anormalidade e na doença<sup>30</sup>. Assim, por exemplo, Paolo Mantegazza (*Fisiologia del piacere*, 1854) e Ferdinando Tonini (*Igiene e fisiologia del matrimonio*, 1862) descreviam o casamento como o único contexto apropriado para a sexualidade, cujo único propósito teria que ser a procriação<sup>31</sup>. Entre o século XIX e o século XX, vários autores, como Silvio Venturi, Pio Viazzi, Antonio Marro e Giuseppe Senizza, debateram extensamente a forma como conceber uma educação sexual correta. Um dos alvos de acusação mais comuns e inventivos eram as chamadas *práticas malthusianas*, ou *malthusianismo*, que designavam as estratégias contraceptivas que impediam a concepção e as práticas reprodutivas<sup>32</sup>. Esta omissão estava ligada a receios amplamente partilhados em Itália na segunda metade do século XIX e início do século XX. Na verdade, o recém-nascido Reino de Itália estava a braços com um importante processo de construção da nação: após a reunificação territorial, a identidade do povo italiano tinha de ser cimentada, uma comunidade que partilhasse a mesma bandeira no espaço do Reino, mas também no tempo, de geração para geração. Neste contexto, a sexualidade não podia ser concebida senão como uma atividade e uma força capaz de gerar a própria nação. Os debates sobre educação sexual na Itália liberal irradiavam precisamente da insegurança subjacente ao processo de construção da nação, exprimindo também um sentimento de fragilidade que poderia afetar a nação. Sendo a nação uma comunidade de descendência<sup>33</sup>, era necessário proteger a sua capacidade reprodutiva através da ciência, da moralidade e da política. A partir de 1870, depois da Guerra Franco-Prussiana, surgiram as primeiras preocupações com o eventual declínio da nação face à regressão demográfica: França, Alemanha e, ao longo das décadas, quase todas as nações

30 George L. Mosse, *Sessualità e nazionalismo: mentalità borghese e rispettabilità*, Storia e società (Roma e Bari: Laterza, 1984), 10-11.

31 Giorgio Rifelli, «Sessualità: nascita di un concetto e di una disciplina», em *Per una storia dell'educazione sessuale 1870-1920*, ed. Giorgio Rifelli e Corrado Ziglio (Florença: La Nuova Italia, 1991), 66-67.

32 Gaetano Bonetta, *Corpo e nazione: l'educazione ginnastica, igienica e sessuale nell'Italia liberale* (Milão: Franco Angeli, 1990), 334.

33 Alberto Mario Banti, *L'onore della nazione: identità sessuali e violenza nel nazionalismo europeo dal XVIII secolo alla Grande Guerra*, Biblioteca Einaudi (Turim: Einaudi, 2005).

européias substituíram as teorias malthusianas sobre a população por políticas neo-mercantilistas destinadas a incentivar a procriação, um processo que, em Itália, conheceu a sua maior expressão décadas mais tarde, com o fascismo<sup>34</sup>.

A outra característica dos debates e do moralismo generalizado em torno da sexualidade foi a sua utilização enquanto indicador de classe: a burguesia apresentava-se como uma classe social moralmente sã, em contraste com a conduta lasciva do proletariado urbano, apontado como um estrato social em que proliferavam as doenças venéreas, a prostituição e a pornografia<sup>35</sup>. Alfredo Niceforo, Giulio Obici, Giovanni Marchesini e Giovanni Lorenzoni descreveram o modo como os discursos obscenos proliferavam em ambientes de internato e entre as categorias da classe trabalhadora, mas também como circulavam leituras e imagens do mesmo género<sup>36</sup>. Mas a pornografia não se restringia às classes mais baixas, representando uma ameaça devido à sua possibilidade de afetar também os jovens das classes mais altas. Numa conferência realizada em 1891, um médico denunciou:

Com apenas treze ou doze anos de idade, os jovens apresentam-se doentes perante os médicos e, se pertencem às classes ditas burguesas ou ricas, são compradores e leitores habituais, de publicações pornográficas, que têm por efeito tornar atrativo esse espetáculo sujo de bandos de mulheres imundas e provocantes que se exibem hoje em dia nas ruas da cidade, nos eventos públicos<sup>37</sup>.

Se a pornografia foi tão duramente contestada, foi porque o seu uso supostamente levaria à prática ilícita que pertencia à sexualidade não reprodutiva que ameaçava a nação: a masturbação. A partir de 1712, com a *Onania* de John Marten, onanismo era sinónimo de pecado, como ensinava o episódio bíblico do coito interrompido de

34 Richard Togman, *Nationalizing Sex: Fertility, Fear, and Power* (Nova Iorque, NI: Oxford University Press, 2019), 50-71.

35 Lawrence Stone, *La sessualità nella storia* (Roma: Laterza, 1995), 86-89.

36 Wanrooij, *Storia del pudore*, 31-32.

37 «La conferenza pessimista di un medico sui vizi dell'odierna gioventù», *Corriere della Sera*, 30 de abril de 1891, 3.

Onan. A obra de Marten conseguiu reunir as narrativas anteriores sobre as tentações da carne e as alterações da conduta sexual, num misto de crítica moralista e tratado médico: o autoerotismo estava associado ao excesso, ao vício, ao segredo, à solidão, mas também à homossexualidade<sup>38</sup>. Esta narrativa vem afirmar-se no debate científico com a obra de Samuel Auguste Tissot, *L'Onanisme* (1766), cuja tradução surge em Itália logo em 1770, tendo sido várias vezes republicada, com mais de vinte edições italianas só no século XIX. Na sua obra, Tissot acusa a masturbação de provocar uma perda de fluidos vitais, e consequentemente um estado de emaciação, que não ocorre nas relações sexuais devido à troca de fluidos entre o homem e a mulher<sup>39</sup>. Já em 1854, em *Fisiologia do prazer*, Paolo Mantegazza falava da «masturbação como um vício muito mais frequente do que se poderia imaginar e que, encoberto no mais impenetrável mistério, corrói lentamente o germe da força e da inteligência na idade mais robusta, modificando assim gerações inteiras»<sup>40</sup>. Estas ideias foram sendo partilhadas e reproduzidas por diversos autores nas décadas seguintes, tornando-se facilmente parte da crença comum, mesmo fora do meio científico. Em 1912, o general Angelo Schenoni publicou um panfleto sobre o mundo e os hábitos dos jovens em linha com o treino militar, no qual denunciou os perigos da masturbação:

Vício sensual corrói todas as fibras da robustez juvenil. Em primeiro lugar, consome a força moral, pois quando a vontade está quase a sucumbir perante tais paixões, o desânimo apodera-se mesmo dos robustos e corajosos. A sua vontade enfraquecida já não é capaz de fazer esforços para se libertarem da tirania de um inimigo que os prende a uma escravidão tão degradante. Mas não menos do que a vontade, este verme corrói as fibras da inteligência e consome as substâncias vitais que contribuem mais diretamente para a maturação e reparação do cérebro, e mesmo assim o vicioso sente-se sem estímulo

38 Thomas Walter Laqueur, *Solitary Sex: A Cultural History of Masturbation* (Nova Iorque, NI: Zone Books, 2003).

39 Steve Garlick, «Masculinity, Pornography, and the History of Masturbation», *Sexuality & Culture*, n.º 16 (2012): 311-313.

40 Paolo Mantegazza, *Fisiologia del piacere* (Milão: Giuseppe Bernardoni, 1854), 71.

para as funções energéticas do cérebro, para estudar e aprender de cor. Por fim, o vício sensual rapidamente arruína a saúde e a força física do corpo. Não só pela fraqueza permanente que dele resulta, mas também pelas enfermidades que são, na maior parte dos casos, sua consequência inevitável e fatal<sup>41</sup>.

Estas narrativas transpuseram a fronteira das classes intelectuais, tornando-se o fundamento das convicções morais partilhadas pelas massas. Nas cartas que enviaram ao ministro do Interior durante a Grande Guerra, com o intuito de convencer as instituições a travarem a difusão do material pornográfico, pequenas comunidades e associações de todos os cantos das províncias italianas partilhavam a crença de que a masturbação era a causa do enfraquecimento e da corrupção física:

Damos de bom grado as nossas melhores energias à Pátria, mas não podemos tolerar que, enquanto falanges de jovens enfrentam a morte no campo, outros, talvez incapazes de segurar uma espingarda devido à falta de visão, consumam a confortável ociosidade dos cidadãos, lançando por todo o lado o lodo venenoso da mais descarada corrupção<sup>42</sup>.

Os nossos valentes soldados enfrentam dois inimigos: de um lado, a sua valentia escapa-lhes, do outro, é nosso dever defendê-los, impedindo que a pornografia os enfraqueça na frente, onde lutam e morrem pelo seu país<sup>43</sup>!

A Grande Guerra confirmou a ideia comum que a sexologia e o moralismo do século XIX tentaram construir: o poder reprodutivo

41 Angelo Schenoni, *Regole ed usanze di condotta nella buona società: norme di buona creanza per i giovani d'ogni condizione: raccomandabili a tutti gl'istituti d'educazione civili e militari* (Modena: Società tipografica modenese, 1912), em Pietro Calvino, Lettera del Segretario della Lega contro la bestemmia al Ministro dell'Interno e Presidente del Consiglio Antonio Salandra, em ACE, Ministero dell'Interno, Direzione Generale Pubblica Sicurezza, Divisione Polizia Giudiziaria, 1913-1915, documento 12985.2, pasta 151, Pornografia Italia (1914).

42 ACE, Ministero dell'Interno, Direzione Generale Pubblica Sicurezza, Divisione Polizia Giudiziaria, 1913-1915, documento 12985.2, pasta 152, Proteste contro le pubblicazioni oscene.

43 Comino, *Guerra alla pornografia*, 10.

que poderia assegurar o bem-estar da nação e da sua comunidade precisava de ser defendido das ameaças de uma sexualidade nociva, representada pela e através da pornografia.

### 3. ESPETÁCULO E CULTURA VISUAL

As fontes até aqui analisadas demonstram que a pornografia era vista como um perigo para a sociedade e, por isso, precisava de ser suprimida. Este facto é notório, tanto através dos elementos transnacionais que deram forma a esta categoria de conteúdos e aos esforços para travar a sua circulação como através do contraste com a moralidade e com as recomendações sobre a sexualidade expressas de diversas maneiras. O que permanece por esclarecer é de que forma os conteúdos pornográficos supostamente levariam a comportamentos sexuais incómodos: mesmo que a sua relação com a masturbação tenha sido entendida como imediata, importa perceber porque é que a disponibilização de conteúdos de cariz sexual fora da produção moralista ou da sexologia conduziria aos chamados comportamentos perversos. Para esse efeito, é necessário examinar os produtos pornográficos que circularam entre as últimas décadas do século XIX e o início do século XX, na sua materialidade e impacto cultural.

Nesta reconstrução sobre as origens da categoria e da definição de pornografia na sociedade italiana é possível encontrar algumas pistas sobre o que se deve focar desde as fontes mais antigas. Regressando à circular de 1865 de Giovanni Lanza ou às páginas de *Il Brenta* de 1866, nas margens do texto escrito, quer fossem romances ou textos mais curtos, encontra-se a fotografia. Do mesmo modo, em fontes posteriores, aqui analisadas, são mencionados os textos e as imagens. A presença de produtos visuais é um elemento de enorme significado. A comparação com as redes de censura que existiam nos Estados italianos antes da unificação em 1861 revela como a atenção da polícia e dos censores se dirigia sobretudo para textos relacionados com conteúdos políticos ou religiosos, enquanto os produtos e imagens obscenas raramente aparecem nos relatórios polícias sobre apreensões e supressões. No Reino de Lombardo-Vêneto, por exemplo, só alguns

anos após o Código Penal de 1852, a primeira compilação de leis que definia este tipo de crimes, é possível encontrar textos e imagens impressos banidos por ofenderem «a moral e os bons costumes», e as apreensões de fotografias obscenas, por sua vez, só aparecem no decurso da década de 1860, sendo que as consequentes penalizações não se referiam à ofensa à moral, mas estavam sempre associadas à violação das leis de impressão e das licenças de venda<sup>44</sup>. Do mesmo modo, no Estado da Igreja, as apreensões de imagens e fotografias obscenas ocorrem principalmente a partir de 1861, ano em que foi publicado um édito para controlar a produção e a circulação de fotografias que começou a punir severamente as imagens obscenas<sup>45</sup>, mas maioritariamente no âmbito de operações dirigidas a livros e panfletos com conteúdo político e religioso<sup>46</sup>. Estes exemplos encontrados em documentos da polícia permitem afirmar que as fotografias com conteúdos de cariz sexual começaram a ser consideradas pelas autoridades apenas a partir da década de 1860, o que também é confirmado através da transição dos antigos Estados italianos, onde imperava a censura, para o Reino de Itália. Isto foi possível até devido aos avanços tecnológicos que a cultura visual, e a fotografia em particular, viviam naqueles anos. Inicialmente, a fotografia era uma prática reservada a poucas pessoas que possuíam as competências técnicas, os conhecimentos químicos e os meios financeiros para adquirir os materiais necessários à sua utilização. Foi com a difusão do colódio, a partir de 1851, e com a popularidade do formato *carte de visite*, inventado por André Adolphe-Eugène Disdéri em 1854, e com a impressão em albumina, eficaz e menos dispendiosa, que a fotografia se pôde difundir cada vez mais, tanto em termos de produção como de reprodução de imagens. Nos primeiros anos da sua história, este meio, assim como o seu conteúdo, raramente atraíram a atenção dos censores que estavam focados nos mecanismos de impressão da era moderna. Por

44 Arquivo Estatal de Veneza (AEV), Presidenza della Luogotenenza delle Provincie Venete, Atti 1857-1861, pasta 291, documento 1/2, n. 222.

45 *Editto per il Regolamento degli Stabilimenti di Fotografia* (Roma: Tipografia della Rev. Cam. Apost., 1861).

46 Arquivo Estatal de Roma (AER), Ministero dell'Interno, Stamperie, pasta 1944, documento 1864.

volta de 1860, porém, as coisas começaram a mudar: com a disseminação da fotografia, ou pelo menos com o alargamento da capacidade de usar este tipo de imagem, passa a ser necessário incluí-la nas redes de censura.

No entanto, a difusão de conteúdos obscenos através da fotografia não criou, por si só, receios, preocupações e reações. Como já foi referido, a partir de 1865, os debates públicos e as figuras institucionais em Itália começaram a denunciar o perigo que estes produtos representavam porque, no novo contexto político, havia uma comunidade nacional a construir e a defender, mesmo através da promoção de uma ideia codificada do que deveria ser a sexualidade, ou seja, a procriação. Neste contexto, foi possível adotar a categoria de pornografia, tendo a sociedade italiana participado neste processo transnacional de definição, formulação e combate a esta expressão cultural. No entanto, enquanto isto acontecia, nas décadas entre 1880 e os anos da Grande Guerra, a fotografia e o consumo de imagens generalizava-se cada vez mais: pese embora a relevância que as imagens e as fotografias adquiriram em meados do século XIX não possa ser considerada como a causa da criação da categoria pornográfica, importa definir que papel desempenhou no processo que levou à sua adoção.

Em 1891, o ano em que o combate contra a pornografia se iniciou em Itália, Giulio Calchi Novati procurou definir que produtos poderiam ser abrangidos por esta categoria que ia ser combatida: «É pornográfica toda a manifestação impudente de um pensamento obsceno, feita por meio da imprensa e de qualquer outro aparelho mecânico ou químico destinado a reproduzir sinais figurativos (plástico, fotografia, pintura, etc.)»<sup>47</sup>. A importância de não excluir nenhum produto visual e material é evidente e, de facto, torna-se claro que estes eram dominantes entre as formas em que a pornografia se podia manifestar. As notícias do princípio do século XX em Itália confirmam o peso das imagens e da produção visual no fenómeno da difusão da pornografia. Já no começo de julho de 1901, a Associação de Impressores e Bibliotecários enviava um memorando aos Ministérios do Interior, da Educação Pública e da

47 Giulio Calchi Novati, «L'azione popolare contro la pornografia», *La Pornografia*, 17 de maio de 1891, 1.

Justiça com o objetivo de travar a circulação de «postais ilustrados com figuras indecentes»<sup>48</sup>, enquanto, menos de um ano depois, o jornal *Corriere della Sera* dava conta de uma operação policial em Milão contra «postais ilustrados demasiado soltos em relação à moral», que levou à prisão de oito comerciantes<sup>49</sup>. No entanto, no que diz respeito a imagens pornográficas, a notícia mais relevante data de maio de 1907, quando o Comissariado de Segurança Pública do bairro de Trevi, em Roma, recebeu uma queixa que chocou a opinião pública, tanto em Roma como fora dela, assim que foi divulgada. De acordo com as informações recebidas pelas autoridades, alguns anos antes, um rapaz de 12 anos teria sido seguido pelo fotógrafo alemão Wilhelm von Plüschow e levado para o seu estúdio, onde teria sido então drogado. Quando acordou, o rapaz encontrava-se na cama do fotógrafo, com as calças descidas e uma substância viscosa no ânus e nas zonas circundantes do corpo. Chocado com o incidente, desatara a chorar, mas o fotógrafo recompensou-o com dinheiro e convidou-o a regressar ao estúdio, onde teria sido sujeito a tratamentos semelhantes e fotografado na presença de outros rapazes durante cerca de dois anos. O fotógrafo von Plüschow, que já era conhecido por ter causado um escândalo em 1898 devido à produção de fotografias de nus idênticas no seu antigo estúdio, foi condenado por corrupção de menores e indecência através de fotografias<sup>50</sup>. Alguns anos antes do caso de 1907, na sequência de um assalto ao seu estúdio por ladrões desconhecidos, von Plüschow viu uma larga quantidade das suas fotografias serem apreendidas pela polícia, por causa da sua obscenidade<sup>51</sup>. Na primeira página do jornal *Battaglie d'oggi*, Lino Ferriani comentou o acontecimento da seguinte maneira:

Estes factos são muito mais graves do que a camorra, a máfia, o hooliganismo, e desgraçada a nação que os encobre e não ajuda corajosamente a Justiça – que não pode fazer tudo sozinha – a derrubar os

48 «Contro la pornografia», *Corriere della Sera*, 5 de julho de 1901, 2.

49 «Dal 'Ratto delle Sabine' alla pornografia delle cartoline...», *Corriere della Sera*, 15 de março de 1902, 2.

50 Giuseppe Falco, *Su alcune anomalie sessuali, con una tavola* (Pisa: Tipografia Ferdinando Simoncini, 1919), 5.

51 «Ladri al lavoro!», *Avanti!*, 18 de janeiro de 1904, 3.

culpados. Na casa do fotógrafo alemão, foram encontradas mais de 2000 fotografias obscenas de rapazes e raparigas, incluindo grupos que, creio, teriam feito corar até Aretino e Casti, essas 2000 fotografias representam duas mil vítimas, duas mil crianças *arruinadas para sempre*<sup>52</sup>.

Raffaele Calabrese, que ficou particularmente afetado pelo caso, chamou várias vezes a atenção para o perigo que a pornografia representava para o desenvolvimento dos jovens: num relatório apresentado à Comissão Real para a Delinquência Juvenil em 1911, denunciou-a como «postais e fotografias obscenas, álbuns ilustrados, numerosos livros, os chamados livros populares, que por alguns centimos, em capas sugestivas e improváveis, passam para as mãos de rapazes de todas as idades, bons soldados»<sup>53</sup>.

Na sequência da circular de Luzzatti de junho de 1910, os jornais publicaram vários boletins de atualização, com a listagem dos tipos de objetos pornográficos apreendidos e o respetivo número. Com o passar do tempo, esses números aumentaram, apesar de a proporção entre os diferentes tipos de produtos listados nunca ter mudado: o boletim publicado com a atualização mais recente remonta a março de 1911, nove meses depois da circular, e dá conta da apreensão de «40.000 postais ilustrados, 20.000 fotografias, 3.500 negativos fotográficos, 10.000 brochuras, 300 desenhos e muitos outros objetos, tais como marionetas, relógios, cigarreiras, papéis transparentes, espelhos e filmes»<sup>54</sup>.

As fontes, os acontecimentos e os testemunhos encontrados até agora parecem oferecer um balanço muito claro: a ameaça da pornografia que explodiu no início do século XX encarava a imagem como o seu formato privilegiado. É, pois, necessário rever certas convicções enraizadas na história da pornografia, segundo as quais só as tecnologias de comunicação que se generalizaram a partir da década de 70 do século XX foram capazes de relegar a literatura para uma posição

52 Lino Ferriani, «E lo scandolo del fotografo?», *Battaglie d'oggi*, 21 de julho de 1907, 1.

53 Bruno P. F. Wanrooij, «Fotografie edificanti e lotta contro l'immoralità», *AFT – Rivista di storia e fotografia*, 2 (1985): 32.

54 «La lotta contro la pornografia», *Corriere della Sera*, 28 de março de 1911, 7.

secundária entre os meios privilegiados da pornografia<sup>55</sup>. Pelo contrário, as fontes analisadas até ao momento revelam que os postais desempenharam um papel central na difusão de conteúdos pornográficos. Este facto já era conhecido e debatido anos antes: em 1908, Alberto Antonucci denunciava a forma como

a depravação moderna do espírito moral, que tornou mórbidas e corruptas todas as manifestações da literatura e da arte, não podia deixar o postal ilustrado viver tal como nasceu, como recordação querida de um afeto e de um pensamento, mas queria que este imitasse as caricaturas dos almanaques estrangeiros... para o inominável [...]. Assim, os anónimos e infatigáveis difusores da imundície e da indecência não pensaram muito nisso e encontraram nas fotografias e nas mulheres despudoradas as suas grandes ajudantes. [...] o postal exerce uma corrupção contínua, que escapa a toda a vigilância, que ataca cegamente crianças e adultos, que talvez até contamine as almas puras e cândidas que nos são mais caras e queridas<sup>56</sup>.

A elevada circulação de postais de conteúdo pornográfico confirma-se ainda pela análise quantitativa realizada a partir dos documentos de arquivo relativos às operações policiais entre 1910 e 1919: 63,21 % dos relatórios indicavam o seu objeto de sanção com a palavra «postal», seguindo-se as «fotografias» com 11,32 %, e logo de seguida, com 10,38 %, as brochuras, livros e jornais, muitas vezes ilustrados. Um olhar mais atento a estes documentos revela, no entanto, o significado exato da palavra «postal»: uma imagem fotográfica. Em vários casos relatados pela polícia e relacionados com a apreensão de negativos, foi sublinhada a intenção de fazer postais a partir destes, e um relatório do perfeito de Bari sobre uma operação de 6 de julho de 1914 afirmava que, graças às medidas tomadas pelas autoridades, tinha sido posto termo a uma «indústria criminosa e imoral de fotografar grupos obscenos em postais»<sup>57</sup>.

55 Jonathan Coopersmith, «Pornography, Technology and Progress», *Icon*, 4 (1998): 101.

56 Alberto Antonucci, «Pornografia da muricciuoli», *Battaglie d'oggi*, 5 de janeiro de 1908, 2.

57 ACE, Ministero dell'Interno, Direzione Generale Pubblica Sicurezza, Divisione Polizia Giudiziaria, 1913-1915, documento 12985.2, pasta 151, Pornografia Italia (1914), n.º 17023.

Assim, através do cruzamento das medidas adotadas, dos documentos ministeriais e das diversas fontes, é possível verificar a presença da fotografia pornográfica mesmo em contextos em que o seu nome não aparece. Um outro exemplo é dado pela experiência do cinema. Alguns meses depois da primeira e já amplamente mencionada circular, Luzzatti apelou a uma vigilância especial dos cinemas com a circular de 25 de agosto de 1910, nos quais se realizavam «representações especiais de cenas imorais para adultos», e sublinhou a importância de agir «com a maior eficácia, mesmo no que diz respeito às representações cinematográficas que, pela sua vivacidade e sugestividade, podem ter uma influência corruptora mais deletéria do que as gravuras, os quadros e os livros»<sup>58</sup>. Embora o termo cinematógrafo se refira diretamente ao filme, os espetáculos para adultos a que a circular faz menção incluíam também projeções de imagens fotográficas. De facto, nos primeiros anos do século XX, generalizaram-se as chamadas *noites negras*, eventos que se realizavam nas salas de cinema e que consistiam na projeção de fotografias pornográficas em diapositivos através do sistema de lanterna mágica. Os espetáculos eram reservados aos homens adultos e eram também anunciados através de cartazes alusivos, alguns dos quais, em casos raros, se encontram hoje conservados em arquivos e bibliotecas municipais. As imagens reconstituíam cenários recorrentes do vasto mundo do imaginário pornográfico, tais como casas de banho, interiores (adúlteros em casa, portaria), temas exóticos, mitologias, anticlericalismo ou cenários de estúdios de arte<sup>59</sup>.

A relação entre a fotografia e o espetáculo da sexualidade tem as suas origens décadas antes, nos anos do daguerreótipo. Através dos estereoscópios, esta relação evidenciou-se ainda mais: o observador, que se tornou um *voyeur*, assistia a imagens de nudez ou cenas de sexo

58 Circolare del 25 agosto 1910 sulle rappresentazioni cinematografiche, em ACE, Ministero dell'Interno, Direzione Generale Pubblica Sicurezza, Divisione Polizia Giudiziaria, 1913-1915, documento 12985.2, pasta 151, Repressione della pornografia (1910-1912) – Circolare del 25 agosto 1910 sulle rappresentazioni cinematografiche.

59 Carlo Alberto Zotti Minici, «Prologo per serata nera», em *I limiti della rappresentazione. Censura, visibile, modi di rappresentazione nel cinema*, ed. Leonardo Quaresima, Alessandra Raengo e Laura Vichi (Udine: Forum, 2000), 245-246.

através do espaço ocular do espectador, um *peep show* privado e doméstico no qual todas as imagens de desejo podiam passar a ser visíveis e transformar-se num espetáculo<sup>60</sup>. No tempo dos daguerreótipos, esta experiência *voyeurista* era vendida nas lojas de ótica como um produto de luxo, por vezes até devido à coloração manual das próprias imagens<sup>61</sup>. Com o passar das décadas, o espetáculo das imagens fotográficas pornográficas eróticas mudou de formato, passando da estereoscopia a curiosos e insólitos produtos que ofereciam experiências de bolso, muitas vezes vendidos por correspondência e anunciados em encartes de jornais e revistas, em Itália e no estrangeiro:

FOTOGRAFIAS SECRETAS para adultos, um género íntimo, picante e misterioso. Na verdade, pode guardá-las na sua carteira ou caderno e apresentá-las ou enviá-las a qualquer pessoa como se nada fosse, uma vez que as figuras da fotografia só aparecem quando são molhadas superficialmente com um pouco de água, cerveja, leite, saliva ou outro líquido.

Uma novidade absoluta e nunca antes vista! Grande sucesso, curiosidade e surpresa na sociedade, no café, no restaurante, etc. entre amigos e brincalhões. 12 destas magníficas e sensacionais fotografias de metamorfose, esplêndidas e fascinantes belezas femininas nuas, custam apenas 1,80 Liras e para vinte e quatro fotografias 2,80 Liras<sup>62</sup>; ESPELHO FOTOGRÁFICO a 0,25 liras. Neste espelho aparece uma mulher nua, que desaparece logo que o espelho não esteja embaciado pelo hálito. O hálito desaparece de seguida<sup>63</sup>.

Estes exemplos confirmam a hipótese proposta por Abigail Solomon-Godeau: a inovação da fotografia na representação sexual

60 Uwe Scheid e Grant B. Romer, *Die Erotische Daguerreotypie* (Munique: Orbis, 1997), 13.

61 William A. Ewing, *Love & Desire: Photoworks* (Londres: Thames & Hudson, 1999), 21.

62 *La Sigaretta*, n.º 412, 14 de junho de 1914, em ACE, Ministero dell'Interno, Direzione Generale Pubblica Sicurezza, Divisione Polizia Giudiziaria, 1913-1915, documento 12985.2, pasta 151, Pornografia Italia (1914).

63 Anúncio de Specchio fotografo, em *La ricchezza delle famiglie*, em ACE, Ministero dell'Interno, Direzione Generale Pubblica Sicurezza, Divisione Polizia Giudiziaria, 1913-1915, documento 12985.2, pasta 151, Pornografia Italia (1914).

traduziu-se na passagem da ideia do sexual da dimensão da atividade para a do espetáculo<sup>64</sup>. Esta característica dos materiais pornográficos, o facto de ser um espetáculo, opunha-se à sexualidade proposta por moralistas e cientistas em prol do bem-estar da nação e, como tal, travou-se o combate para acabar com a pornografia.

## CONCLUSÃO

As origens da categoria de pornografia têm sido amplamente exploradas através dos seus elementos transnacionais, da reconstrução da cultura sobre a sexualidade ao longo das décadas inaugurais do processo de construção da nação após a unificação italiana, e da análise do fenómeno do espetáculo sobre a sexualidade construído por fotografias e materiais visuais. Embora o primeiro uso desta palavra surja na Europa, entre o século XVIII e início do século XIX, a sua expansão e a formação do seu significado moderno em Itália só acontece entre as últimas décadas do século XIX e o início do século XX. Isto deveu-se ao facto de o Reino de Itália ser uma comunidade nacional moderna, com uma atitude liberal, em que as ideias e os bens podiam circular livremente através das fronteiras europeias e de, nas mesmas décadas, a cultura de massas se estar a difundir e os novos produtos, como as fotografias e os postais, serem cada vez mais comuns. Estes elementos estão na base da ideia moderna de pornografia. No entanto, esta nova categoria de produtos com conteúdos sexuais aparecia como uma ameaça ao horizonte moral da nova sociedade burguesa e aos valores promovidos como fundamentais para a nação e a sua comunidade: a definição de pornografia foi construída para dar um nome aos produtos que se opunham e ameaçavam os valores sociais e morais. Uma vez que a sexualidade era entendida como uma atividade social cujo objetivo era procriar e dar poder reprodutivo à nação, a pornografia, como uma forma de espetáculo e uma

64 Abigail Solomon-Godeau, «Reconsidering Erotic Photography: Notes for a Project of Historical Salvage (1987)», em *Photography at the Dock: Essays on Photographic History, Institutions and Practices* (Minneapolis, MN: University of Minnesota Press, 1990), 233.

produção relacionada a práticas não reprodutivas, era encarada como uma ameaça.

Apesar dos conteúdos de carácter sexual terem estado presentes nos produtos e nas artes desde a Antiguidade clássica, e também nos séculos da Idade Moderna, as expressões utilizadas para os descrever foram diversas e, até ao início do século XIX, as mais comuns eram obscenidade e lascívia. Só nas últimas décadas do século, quando houve um contexto que definiu esses produtos como inaceitáveis e que exigiu a sua supressão, aparece a categoria de pornografia: este é o sistema de discursos referido por Talvacchia que torna possível a utilização e a existência da definição de pornografia<sup>65</sup>. Mesmo num Estado liberal, como a Itália dessas décadas, o tema da censura foi evocado no que respeita às eventuais estratégias para impedir a difusão deste tipo de produtos. Comparando com as primeiras décadas do século XIX, contudo, a sociedade italiana não podia aceitar a existência de qualquer forma de censura preventiva devido à sua cultura liberal, mas o fenómeno da pornografia conseguiu levar as pessoas a exigirem leis mais austeras e estratégias restritivas. Por esta razão, não é possível falar de censura nessas décadas, nos seus pressupostos e sentido tradicional do termo, mas o debate público desses anos trouxe de volta esta categoria. Para a investigação histórica, é possível utilizar a noção de censura graças à sugestão da chamada *Nova Teoria da Censura*, cujo principal referente é a *História da Sexualidade*, de Foucault: nesta perspetiva, os textos e os debates em torno da sexualidade na época vitoriana podem ser interpretados como o processo produtivo de uma vontade repressora e censora na tentativa de suprimir todas as expressões da sexualidade incompatíveis com esta ideia<sup>66</sup>. No que respeita à sexualidade e à pornografia, esta perspetiva parece ter-se verificado mesmo no contexto italiano. Todavia, a análise da ação das instituições com vista a suprimir a circulação de materiais pornográficos, que foi menos do que a promulgação de novas leis, torna difícil falar de uma restrição ou censura efetiva no seu sentido mais tradicional. É, por isso, importante saber em que termos é

65 Talvacchia, *Taking Positions*, 103.

66 Bunn, «Reimagining Repression», 25-26.

possível utilizar a categoria de censura e que consequências isso poderia ter trazido.

A partir de 1891, associações, políticos e intelectuais começaram a construir a sua luta para fazer com que o debate público se centrasse na pornografia enquanto problema social e exerceram pressão para que as instituições interviessem com leis específicas. Estes esforços não alcançaram os resultados pretendidos. Na verdade, nenhuma lei específica foi promulgada antes do fascismo. Contudo, as cartas enviadas ao Ministério do Interior no outono de 1915 demonstram como as narrativas, ideias e perspectivas partilhadas por aqueles moralistas, intelectuais e sexólogos foram divulgadas e se tornaram hegemónicas na opinião pública: mesmo em cidades do interior ou em lugares montanhosos nos cantos mais remotos das províncias italianas, associações e cidadãos particulares usaram as mesmas imagens e palavras encontradas em panfletos e artigos de jornais escritos por esses intelectuais a apelar a leis eficazes contra a pornografia. A burguesia moralista italiana tornou-se a voz hegemónica na opinião pública que formulou e difundiu a definição de pornografia e a vontade de banir os produtos que integravam esta categoria. Na história aqui reconstituída, as atitudes de censura e a vontade de supressão estão na base da comparação entre a palavra pornografia e o seu significado – e quando o seu uso passa a ser corrente e familiar no debate público, a luta contra este tipo de produtos havia começado. Logo após a unificação da Itália sob uma única coroa, a cultura e o debate social começaram a ver certos tipos de produtos com conteúdos sexuais como uma ameaça para a comunidade nacional, especialmente para os jovens, que precisava de ser travada e suprimida: passados alguns anos, a palavra pornografia surgiu para dar nome a essas expressões e materiais inaceitáveis. As perspectivas moralistas e científicas ofereceram às pessoas uma forma de interpretar e classificar esses produtos e os seus efeitos na sociedade, e fizeram-no através de uma palavra: pornografia. É por isso possível afirmar que a vontade censória e restritiva criou uma epistemologia, uma forma de qualificar e julgar moralmente um certo tipo de produtos culturais, em particular as imagens, que faziam da sexualidade um espetáculo. Nesta perspectiva, a noção de censura pode ser estendida a práticas não institucionais e não

sistemáticas, como as tentativas de condenar e silenciar os produtos rotulados como pornografia: a criação e a definição desta categoria são o resultado do processo produtivo resultante da censura. Para além disso, o debate italiano sobre materiais pornográficos, inaugurado nas últimas décadas do século XIX e ainda em curso nos anos da Grande Guerra, oferece um exemplo de como este processo produtivo proveniente das vontades e atitudes censórias promovidas pelos intelectuais foi ainda mais bem-sucedido do que a sua congénere que reclamava práticas de supressão, restrição e apagamento. Embora as tão desejadas leis contra materiais pornográficos nunca tenham sido promulgadas, a palavra e a categoria de pornografia, este filtro para interpretar e julgar produtos com conteúdos sexuais espetacularizados, foi tão bem-sucedida que não só foi adotada por toda a população ao ponto de se tornar parte da linguagem comum como também sobreviveu às décadas seguintes, chegando mesmo às portas do nosso tempo.

## FONTES

- Antonucci, Alberto. «Pornografia da muricciuoli». *Battaglie d'oggi*, 5 de janeiro de 1908.
- Arquivo Central do Estado (ACE), Ministero dell'Interno, Direzione Generale Pubblica Sicurezza, Divisione Polizia Giudiziaria, 1913-1915, documento 12985.2, pasta 151.
- Arquivo Central do Estado (ACE), Ministero dell'Interno, Direzione Generale Pubblica Sicurezza, Divisione Polizia Giudiziaria, 1913-1915, documento 12985.2, pasta 152.
- Arquivo Estatal de Roma (AER). Ministero dell'Interno, Stamperie, pasta 1944, documento 1864.
- Arquivo Estatal de Veneza (AEV). Presidenza della Luogotenenza delle Province Venete, Atti 1857-1861, pasta 291.
- Avanti!*. «Ladri al lavoro!». 18 de janeiro de 1904.
- Buzzati, Giulio Cesare. «A proposito della circolare Luzzatti contro la pornografia». *Corriere della Sera*, 20 de junho de 1910.
- Carelli, Luigi. «L'art. 339 e le pubblicazioni ed esposizioni oscene». *La scuola positiva*, 9-10 (1891): 447-456.
- Carelli, Luigi. «L'art. 339 e le pubblicazioni ed esposizioni oscene». *La scuola positiva*, 11-12 (1891): 522-531.
- Collezione delle Leggi e de' Decreti Reali del Regno delle Due Sicilie. Anno 1821, semestre I*. Nápoles: Real Tipografia, 1821.
- Comino, Antonio. *Guerra alla pornografia. Conferenza della sera del 9 dicembre 1915 nel Salone Contrado Ferrini*. Mondovì: Tipografia dell'Immacolata, 1916.
- Corriere della Sera*. «Contro la pornografia». 5 de julho de 1901.
- Corriere della Sera*. «Dal 'ratto delle Sabine' alla pornografia delle cartoline...». 15 de março de 1902.
- Corriere della Sera*. «La conferenza pessimista di un medico sui vizi dell'odierna gioventù». 30 de abril de 1891.
- Corriere della Sera*. «La lotta contro la pornografia». 28 de março de 1911.
- Corriere della Sera*. «Le nostre vezzose frodatrici. Commedia in tre atti di A. Bisson». 20 de Janeiro de 1891.
- Corriere della Sera*. «Le violenze di iersera al meeting contro la pornografia». 13 de abril de 1891.

- Corriere della Sera*. «Pornografia». 17 de agosto de 1880.
- Crivellari, Giulio, e Giovanni Suman, eds. *Codice Penale per il Regno D'Italia*. Vol. VII. Turim: Unione Tipografico-Editrice, 1896.
- Editto per Il Regolamento degli Stabilimenti di Fotografia*. Roma: Tipografia della Rev. Cam. Apost., 1861.
- Falco, Giuseppe. *Su alcune anomalie sessuali, con una tavola*. Pisa: Tipografia Ferdinando Simoncini, 1919.
- Ferretti, Enrico. *La Legge di Pubblica Sicurezza pel Regno d'Italia*. Portici: Stabilimento Tipografico Vesuviano, 1903.
- Ferriani, Lino. «E lo scandolo del fotografo?». *Battaglie d'oggi*, 21 de julho de 1907.
- L'Italia*. «Protestate!». 23 de outubro de 1915.
- Luzzatti, Luigi. «La legge e la pornografia. Relazione al Senato Italiano, dicembre 1910». *Quaderni di Vita*, 1, n.º 4 (1910): 1-12.
- Mantegazza, Paolo. *Fisiologia del piacere*. Milão: Giuseppe Bernardoni, 1854.
- Nava, Cesare. «Intendiamoci!». *La Pornografia*, 17 de maio de 1891.
- Nervi e G. Pozza. «La mandragola di N. Macchiavelli al Teatro Scribe di Torino. La Conferenza del Panzacchi». *Corriere della Sera*, 4 de dezembro de 1886.
- Novati, Giulio Calchi. «L'azione popolare contro la pornografia». *La Pornografia*, 17 de maio de 1891.
- Schenoni, Angelo. *Regole ed usanze di condotta nella buona società: norme di buona creanza per i giovani d'ogni condizione: raccomandabili a tutti gl'istituti d'educazione civili e militari*. Modena: Società tipografica modenese, 1912.
- Senizza, Giuseppe. *L'educazione sessuale*. Florença: Cecconi E., 1919.

## BIBLIOGRAFIA

- Banti, Alberto Mario. *L'onore della nazione: identità sessuali e violenza nel nazionalismo europeo dal XVIII secolo alla Grande Guerra*. Biblioteca Einaudi. Turim: Einaudi, 2005.
- Bonetta, Gaetano. *Corpo e nazione: l'educazione ginnastica, igienica e sessuale nell'Italia liberale*. Milão: Franco Angeli, 1990.
- Bunn, Matthew. «Reimagining Repression: New Censorship Theory and After». *History and Theory*, 54, n.º 1 (2015): 25-44. <https://doi.org/10.1111/hith.10739>.

- Coopersmith, Jonathan. «Pornography, Technology and Progress». *Icon*, 4 (1998): 94-125.
- Darnton, Robert. *The Forbidden Best-Sellers of Pre-revolutionary France*. Nova Iorque, NI: W. W. Norton, 1995.
- Ewing, William A. *Love & Desire: Photoworks*. Londres: Thames & Hudson, 1999.
- Frajese, Vittorio. *La censura in Italia: dall'Inquisizione alla polizia*. Quadrante Laterza. Roma e Bari: Laterza, 2014.
- Garlick, Steve. «Masculinity, Pornography, and the History of Masturbation». *Sexuality & Culture*, 16 (2012): 306-320.
- Hunt, Lynn, ed. *The Invention of Pornography: Obscenity and the Origins of Modernity, 1500–1800*. Nova Iorque, NI: Zone Books, 1993.
- Kendrick, Walter. *The Secret Museum: Pornography in Modern Culture*. Nova Iorque, NI: Viking, 1987.
- Laqueur, Thomas Walter. *Solitary Sex: A Cultural History of Masturbation*. Nova Iorque, NI: Zone Books, 2003.
- Minici, Carlo Alberto Zotti. «Prologo per Serata Nera». Em *I limiti della rappresentazione. Censura, visibile, modi di rappresentazione nel cinema*, editado por Leonardo Quaresima, Alessandra Raengo e Laura Vichi. Udine: Forum, 2000.
- Mosse, George L. *Sessualità e nazionalismo: mentalità borghese e rispettabilità*. Storia e società. Roma e Bari: Laterza, 1984.
- Rifelli, Giorgio. «Sessualità: nascita di un concetto e di una disciplina». Em *Per una storia dell'educazione sessuale 1870-1920*, organizado por Giorgio Rifelli e Corrado Ziglio. Florença: La Nuova Italia, 1991.
- Scheid, Uwe, e Grant B. Romer. *Die Erotische Daguerreotypie*. Munique: Orbis, 1997.
- Solomon-Godeau, Abigail. «Reconsidering Erotic Photography: Notes for a Project of Historical Salvage (1987)». Em *Photography at the Dock: Essays on Photographic History, Institutions and Practices*. Minneapolis, MN: University of Minnesota Press, 1990.
- Stone, Lawrence. *La sessualità nella storia*. Roma: Laterza, 1995.
- Talvacchia, Bette. *Taking Positions: On the Erotic in Renaissance Culture*. Princeton, NJ: Princeton University Press, 1999.
- Togman, Richard. *Nationalizing Sex: Fertility, Fear, and Power*. Nova Iorque, NI: Oxford University Press, 2019.

- Vörös, Florian. «La régulation des effets de la pornographie». *Hermès, La Revue*, 69, n. ° 2 (2014): 124-128. <https://doi.org/10.3917/herm.069.0124>.
- Wanrooij, Bruno P. F. «Fotografie edificanti e lotta contro l'immoralità». *AFT – Rivista di storia e fotografia*, 2 (1985): 26-33.
- Wanrooij, Bruno P. F. *Storia del Pudore. La questione sessuale in Italia 1860-1940*. Venezia: Marsilio, 1990.
- Zannier, Italo, ed. *Segni di luce. La fotografia italiana dall'età del collodio al pittorialismo*. Vol. 2. *Musica, cinema, immagine e teatro*. Ravenna: Longo, 1993.

# ANALISANDO A CULTURA DO CANCELAMENTO EM RELAÇÃO À CENSURA

MICHAEL DREWETT

Ao longo da última década, o conceito de «cultura do cancelamento» tem vindo a ganhar preponderância na cultura popular, nas redes sociais e nas publicações académicas. Este capítulo examina os debates recentes sobre a «cultura do cancelamento», evidenciando a sua relação com a censura e com o processo de censura. Sustenta-se que qualquer processo de censura é composto por vários elementos e que nem todos os elementos da censura constituem, por si só, censura. Do mesmo modo, o processo da «cultura do cancelamento» pode ser visto como sendo tecido por um conjunto de elementos, nem todos constituindo censura. É essencial contextualizar todos os elementos do chamado processo de cancelamento para avaliar cada situação com rigor. Se não o fizermos, a crítica cultural saudável e ponderada pode ser toxicamente descartada como prática de cancelamento, como constituindo censura. Pelo contrário, defende-se que uma democracia forte exige uma crítica cultural robusta.

## 1. INTRODUZINDO E DEFININDO A «CULTURA DO CANCELAMENTO»

O que se generalizou como «cultura de cancelamento» surgiu inicialmente em 2013 e rapidamente ganhou preponderância, tornando-se uma expressão de uso corrente a partir de 2015<sup>1</sup>. Embora se tenha generalizado e daí poder assumir-se que é amplamente entendido, o

1 Greg Lukianoff e Rikki Schlott, *The Canceling of the American Mind* (Nova Iorque, NI: Simon and Schuster, 2018).

termo «cultura do cancelamento» nunca foi bem definido por muitos que o empregam. É possível, no entanto, alcançar um entendimento bastante abrangente do conceito.

Juliana Geran Pilon<sup>2</sup> define «cultura do cancelamento» como «negar a alguém uma plataforma para exprimir a sua opinião, frequentemente acompanhada por boicotes e opróbrio em relação ao dissidente afastado». Paul du Quenoy<sup>3</sup> elabora, sugerindo que o termo se refere à «eliminação de uma ideia, objeto, obra criativa ou até de uma pessoa considerada condenável por indivíduos ou grupos que têm o poder informal de fazer com que os objetos da sua desaprovação sejam proscritos da vida pública». Eve Ng<sup>4</sup> concorda e sugere que a «cultura do cancelamento» se refere a «remover qualquer tipo de apoio (visualizações, seguidores nas redes sociais, compras de produtos promovidos pela pessoa, etc.) a quem é considerado como tendo proferido ou agido de forma inaceitável ou altamente problemática, geralmente sobre uma perspectiva de justiça social, especialmente atenta ao sexismo, heterossexismo, homofobia, racismo, *bullying* e questões associadas». Deborah Appleman<sup>5</sup> acrescenta que a «cultura do cancelamento» é «sobre os próprios autores e não necessariamente sobre a sua obra», salientando que nos estudos literários «algumas obras literárias foram alvo de crítica porque o trabalho de certos autores foi reapreciado à luz de um escrutínio recente e inédito das suas vidas pessoais»<sup>6</sup>. Neste sentido, assemelha-se às ações de governos totalitários, como o governo do *apartheid* que «bania» pessoas, não só limitando os seus movimentos a uma área geográfica circunscrita (por exemplo, prisão domiciliária), mas também proibindo a publicação dos seus trabalhos e de fotografias suas, e impedindo que fossem citadas.

2 Juliana Geran Pilon, «America and the Cancel Culture of Fools». *Israel Journal of Cultural Affairs* (2020): 1-14. DOI:10.1080/23739770.2020.1815365: 8.

3 Paul du Quenoy, *Cancel Culture: Tales from the Front Line* (Washington, DC: Academic Press, 2021), 1.

4 Eve Ng, «No Grand Pronouncements Here...: Reflections on Cancel Culture and Digital Media Participation». *Television and News Media*, 21, n.º 6 (2020): 621-627, 623.

5 Deborah Appleman, *Literature and the New Culture Wars: Triggers, Cancel Culture and the Teacher's Dilemma* (Nova Iorque, NI: W. W. Norton & Company, 2022), 14.

6 Appleman, *Literature and the New Culture Wars*.

Na esteira de Eve Ng<sup>7</sup>, este capítulo distingue «práticas de cancelamento e discursos de cancelamento», preocupando-se menos com o discurso em torno da «cultura do cancelamento» do que com a prática da «cultura do cancelamento» e a maneira como é enquadrada face ao processo de censura. Não deixa de ser notório que muitos críticos da «cultura do cancelamento» têm promovido um tipo de discurso que desvaloriza o próprio ato da crítica cultural como censura, tornando a definição de censura menos clara.

## 2. DEFININDO CENSURA

A definição de censura com que tenho trabalhado ao longo dos anos é: uma grande variedade de práticas interrelacionadas (tanto legais como extralegais, formais e informais) que se conjugam para interferir explicitamente na liberdade de expressão, associação e circulação das pessoas, de modo a assegurar que a enunciação de certos factos, opiniões ou meios de expressão seja abafada, alterada e/ou proibida.

Importa notar que esta definição destaca, em primeiro lugar, o facto de silenciar ou alterar consideravelmente a expressão pretendida por uma pessoa, centrando-se, em segundo lugar, na enunciação de determinados factos, opiniões ou meios de expressão. Também reconhece que, para além da censura perpetrada pelo Estado, existem outras formas de censura, incluindo a censura empresarial e formas de censura instituídas por organizações civis, como grupos religiosos. Estas práticas de censura podem ser estabelecidas tanto através de processos formais de censura (como sejam os conselhos de censura) como através de práticas informais (como sejam a ameaça e o uso de força e decisões executivas levadas a cabo por membros da sociedade civil, incluindo líderes religiosos e administrações de empresas).

Ademais, esta definição abrange o assédio e a força coerciva no processo de censura. Naturalmente que o assédio enquanto ato isolado não pode ser considerado, num sentido restrito, como censura. Porém, defende-se que se trata de um elemento intrínseco do *processo de*

7 Eve Ng, *Cancel Culture: A Critical Analysis* (Cham: Palgrave Macmillan, 2022), 6.

*censura*. O facto de o assédio poder ocorrer, e efetivamente ocorrer e ser uma ameaça para os indivíduos, funciona enquanto elemento de pressão para a autocensura. Como tal, os esforços do indivíduo para produzir resultados criativos de uma forma livre são perturbados com o objetivo claro de limitar ou alterar significativamente essa expressão. Com efeito, nos regimes repressivos por todo o mundo, os artistas abstêm-se de certas expressões artísticas não apenas devido às leis de censura ou à presença de censores, mas por causa das repercussões repressivas decorrentes da não adesão aos ditames do governo. Sem dúvida, nos Estados autoritários o policiamento dá à censura as suas garras, permitindo que esta seja muito mais assustadora do que seria de outra forma.

Em linha com o exposto, a noção de *processo de censura* é fundamental porque demonstra que a censura não ocorre desligada dos processos que a rodeiam, como a ordem jurídica, a crítica do público, a reação de *gatekeepers*, etc.

### 3. AUTOCENSURA

Esta definição inclui também a autocensura. É comum que as pessoas pratiquem a autocensura, devido à pressão exercida pelo Estado ou por outras entidades. Esta forma de autocensura pode ser entendida em termos do processo panótico da autovigilância descrito por Michel Foucault<sup>8</sup>. A supervisão do Estado e de outras entidades através da censura e de conselhos executivos, e o olhar do público em geral, representam uma forma de vigilância exercida sobre autores, músicos e outras pessoas envolvidas na publicação de ideias. As sanções para quem for descoberto a incumprir com esta vigilância externa são potencialmente severas. A influência inibidora do olhar panótico – enquanto «relação de disciplina»<sup>9</sup> – leva o indivíduo (e muitas vezes entidades, como uma editora literária, um jornal ou uma editora discográfica) a cumprir com os ditames do regulador externo durante

8 Michel Foucault, *The History of Sexuality. Volume 1: The Will to Knowledge* (Harmondsworth: Penguin, 1976), 195-228.

9 Foucault, *The History of Sexuality...*, 208.

o processo de publicação ou mesmo durante o próprio ato criativo (como a escrita). O processo de vigilância externa acaba, assim, por subjugar os indivíduos, influenciando-os no sentido de se autorregularem. Em alguns casos, isto pode incluir o local onde podem divulgar as suas ideias. Por exemplo, durante o *apartheid* na África do Sul, a política de zonas por grupo, de espaços segregados e a aquisição de licenças ou, a nível mundial, os ataques homofóbicos a espaços LGBTI+, podem impedir, ou pelo menos condicionar, os músicos a atuarem em determinados locais ou zonas.

No entanto, pode considerar-se que a autocensura é uma parte normal do quotidiano e, portanto, não deve ser abrangida na definição de censura. Sobre este aspeto é útil ter em conta o argumento apresentado por Bourdieu<sup>10</sup> de que as condições sociais da produção do discurso envolvem necessariamente um compromisso. Qualquer declaração envolve «uma combinação do que havia para ser dito, o que ‘precisava’ de ser dito e o que *podia* ser dito, considerando a estrutura de um determinado campo»<sup>11</sup>. A pessoa que entra num determinado campo está situada numa estrutura específica que exerce pressão sobre o indivíduo para dizer apenas o que é apropriado ou «dizível»<sup>12</sup>. Estes contextos sociais, que levam os indivíduos a censurar o que dizem antes de o dizerem, constituem a base do que Judith Butler<sup>13</sup> designou como «censura implícita». O termo «refere-se a operações implícitas de poder que excluem de um modo não dito o que permanecerá indizível. Nestes casos, não é necessária uma norma explícita para articular este impedimento»<sup>14</sup>. Para Butler<sup>15</sup>, esta forma de censura não é apenas entendida em termos de poder judicial. Uma vez que precede o texto é, na verdade, de certo modo responsável pela sua produção. Está relacionada não apenas com o que o indivíduo poderá proferir, mas também constitui o «domínio do que

10 Pierre Bourdieu, *Sociology in Question* (Londres: Sage, 1993), 90.

11 Bourdieu, *Sociology*.

12 Bourdieu, *Sociology...*, 91.

13 Judith Butler, *Excitable Speech: A Politics of the Performative* (Nova Iorque, NI: Routledge, 1997), 130.

14 Butler, *Excitable Speech*.

15 Butler, *Excitable Speech...*, 128.

poder ser dito»<sup>16</sup>, no âmbito do qual cada indivíduo começa por falar. Como tal, qualquer texto ou declaração resulta de um processo de seleção. Se assim é, porquê a preocupação com situações em que pessoas criativas e outras exercem autocensura, quando tais práticas são uma parte normal da nossa vida quotidiana?

Neste capítulo argumenta-se que existe uma diferença evidente entre a autocensura que resulta do cumprimento de uma regra formal inconsciente, de acordo com um conjunto de normas tácitas, e a autocensura decorrente de regras explícitas, leis ou pressão, por receio de represálias políticas e/ou económicas. Como nota Sigal Ben-Porath<sup>17</sup>, «por vezes a decisão de não falar não é mais do que uma simples cortesia ou uma escolha razoável para evitar fricções inúteis. Noutras ocasiões, perde-se algo valioso e a conversa é abafada». Por outras palavras, existe uma diferença entre decidir editar previamente o que se diz por opção e fazê-lo contra a vontade devido a normas explícitas e ao medo das repercussões associadas.

Apesar desta distinção, mantém-se uma dúvida incómoda porque, na primeira situação, o indivíduo, ainda assim, decide fazer declarações num contexto de normas restritivas, o que corresponde a autocensura. Basta considerar a discussão de Michel Foucault<sup>18</sup> sobre a subjugação do sexo ao nível da linguagem para compreender a severidade da censura que ocorre a um nível tácito em muitos domínios da sociedade ocidental. Efetivamente, para Foucault<sup>19</sup> o pudor envolve «instâncias de silenciamento» que, ao imporem silêncio, constituem censura. Este silenciamento deriva do contexto social em que o indivíduo está inserido, mas também depende até que ponto o indivíduo cumpre a proibição. Há, sem dúvida, um elemento de «ambiguidade da ação»<sup>20</sup> nestas circunstâncias, mas trata-se de uma ambiguidade semelhante à que opera quando os indivíduos são socializados em certas normas culturais. Ainda que possa constranger, a socialização não

16 Butler, *Excitable Speech...*, 133.

17 Sigal R. Ben-Porath, *Cancel Wars: How Universities Can Foster Free Speech, Promote Inclusion, and Renew Democracy* (Chicago, IL: University of Chicago Press, 2023), 155-156.

18 Foucault, *History of Sexuality...*, 17-18.

19 Foucault, *History of Sexuality...*, 17.

20 Butler, *Excitable Speech...*, 129.

condena os indivíduos a uma «prisão aberta»<sup>21</sup>. Stanley Cohen e Laurie Taylor sustentam que, longe de determinarem o nosso comportamento, os guiões da vida quotidiana permitem aos indivíduos:

elevar rotinas, regularidades e meras sequências comportamentais de forma a podermos afirmar a nossa superioridade perante o mundo quotidiano. Afirmer que existe somente um número finito de guiões não é mais «determinista» do que afirmar que, em qualquer altura, um artista dispõe de um leque limitado de formas, materiais e técnicas para se expressar<sup>22</sup>.

A censura implícita do diálogo convencional do dia a dia insere-se numa categoria idêntica, em oposição à autocensura impelida pela ameaça de repercussões da parte dos censores ou de outros. Por esse motivo, neste capítulo autocensura refere-se a qualquer decisão de alterar uma afirmação devido a pressão sentida em virtude de um processo formal ou informal de censura, seja este levado a cabo por um organismo público ou privado.

#### 4. «CULTURA DO CANCELAMENTO» E CENSURA

Uma vez que parte do processo da «cultura do cancelamento» envolve exercer pressão sobre pessoas para as impedir de exprimirem determinadas ideias e silenciar aqueles que adotaram determinados comportamentos, não é surpreendente que os comentadores a tenham considerado como uma forma de censura. Norman Finkelstein<sup>23</sup>, por exemplo, refere-se à «cultura do cancelamento» como uma «hostil e terrível censura» e Nadine Strossen<sup>24</sup> fala da «cultura do cancelamento

21 Stanley Cohen e Laurie Taylor, *Escape Attempts: The Theory and Practice of Resistance to Everyday Life* (Londres: Routledge, 1992), 30.

22 Cohen e Taylor, *Escape Attempts...*, 86.

23 Norman Finkelstein, *I'll Burn That Bridge When I Get to It: Heretical Thoughts on Identity Politics, Cancel Culture, and Academic Freedom* (Portland: Sublation Press, 2023), 49.

24 Nadine Strossen, *Hate: Why We Should Resist It with Free Speech, Not Censorship* (Nova Iorque, NI: Oxford University Press, 2018), 18-19.

nos polos universitários» como «polos de censura». Outros autores que se têm referido à «cultura do cancelamento» como censura incluem Luke Sheahan<sup>25</sup>, Deborah Appleman<sup>26</sup>, Alan Dershowitz<sup>27</sup> e Dan Kovalik<sup>28</sup>, que fala do «bastão da cultura do cancelamento» como uma forma de censura.

Tipicamente, a «cultura do cancelamento» começa pela crítica e denúncia perante o comportamento ou as declarações de alguém e, caso essas críticas ganhem força, é seguida de uma crítica generalizada que culmina naquilo a que Luke Sheahan<sup>29</sup>, na senda de Garfinkel, designa por «cerimónia de degradação», em que os indivíduos visados são publicamente vexados. Quando uma onda de indignação se transforma num crescendo antagónico, tendem a verificar-se quatro consequências: em primeiro lugar, as «organizações de vigilância» podem exercer o seu poder quebrando os laços com a pessoa visada ou reduzindo a sua produção artística ou outra; em segundo lugar, por vezes, a pessoa visada admite publicamente um erro, retratando-se e, se for caso disso, retirando as suas declarações; em terceiro lugar, são impostas algumas formas de boicote ao consumo através de apelos que visam evitar o consumo dos produtos criativos da pessoa visada ou por meio de protestos nos locais onde estes produtos surgem (para além dos ataques contínuos nas redes sociais), eventualmente com o intuito de proscrever<sup>30</sup> a pessoa visada. E, em quarto lugar, o efeito cumulativo das três consequências anteriores é o de gerar um clima de temor e cautela que pode resultar em autocensura.

25 Luke Sheahan, «Degradation and Revolution: A Taxonomy of Cancel Culture», em *International Comparative Approaches to Free Speech and Open Inquiry*, ed. L. C. Sheahan (Cham: Palgrave Macmillan, 2022), 193-218, 196.

26 Appleman, *Literature and the New Culture Wars*, 3-4.

27 Alan Dershowitz, *Cancel Culture: The Latest Attack on Free Speech and Due Process* (Nova Iorque, NI: Hot Books, 2020), 2.

28 Dan Kovalik, *Cancel This Book: The Progressive Case Against Cancel Culture* (Nova Iorque, NI: Hot Books, 2021), 6.

29 Sheahan, *Degradation and Revolution...*, 197.

30 Thomas Doherty observa que «colocar alguém numa lista negra é a prática de recusar contratar ou despedir um indivíduo cujas opiniões ou associações são consideradas como politicamente inconvenientes ou problemáticas do ponto de vista comercial»: Thomas Doherty, *Cold War, Cool Medium: Television, McCarthyism, and American Culture* (Nova Iorque, NI: Columbia University Press, 2003), 19.

Regressar-se-á a estas consequências adiante, mas importa antes notar que, pese embora o termo «cultura do cancelamento» ser relativamente recente, nenhum dos efeitos da «cultura do cancelamento» anteriormente descritos é único. Na verdade, a forma como a «cultura do cancelamento» opera é relativamente semelhante a formas de protesto cultural mais antigas. Finkelstein<sup>31</sup> defende que a «cultura do cancelamento» é tão antiga como a cultura. Todas as sociedades estabelecem limites ao que é considerado aceitável. Quem se posiciona no lado errado destes limites é cancelado». Tanto Finkelstein<sup>32</sup> como Dershowitz<sup>33</sup> se referem à cultura do cancelamento como o novo macarthismo. Para Finkelstein, a «cultura do cancelamento pode ser definida como a transformação de uma pessoa numa não pessoa. Depois da II Guerra Mundial, foi popularmente designada por macarthismo»<sup>34</sup>.

Para além da perseguição oficial das pessoas acusadas de terem ligações comunistas, o macarthismo forçou as empresas a assumirem o papel de censores e a silenciarem as pessoas acusadas de atividades comunistas, pelo que muitos cidadãos nesta situação, incluindo professores, atores e cantores, tiveram dificuldade em assegurar os seus empregos. Durante o macarthismo a pressão sobre as empresas era exercida pelo Estado, ao passo que no fenómeno mais recente da «cultura do cancelamento» a pressão surge sobretudo por parte do público. Certamente, sustenta Peter Coffin<sup>35</sup>, a existência da «cultura do cancelamento» «é um efeito lógico e necessário numa sociedade capitalista que depende da ideologia fetichista do mercado para se justificar». Isto sucede num «mundo onde tudo é comercializado, onde as relações e as interações se tornaram transacionáveis»<sup>36</sup>, constituindo «uma reação pública em massa na internet perante o que é percecionado como sendo erros cometidos por um indivíduo ou uma empresa,

31 Finkelstein, *I'll Burn That Bridge...*, 1.

32 Finkelstein, *I'll Burn That Bridge...*, 355.

33 Dershowitz, *Cancel Culture...*, 1.

34 Finkelstein, *I'll Burn That Bridge...*, 355.

35 Peter Coffin, *Cancel Culture: Mob Justice or a Society of Subscriptions?* (Independently published, 2022), 2.

36 Coffin, *Cancel Culture*.

retirando-lhes o apoio ou o patrocínio»<sup>37</sup>. A pressão, portanto, é para que as empresas contemporâneas se comportem de forma análoga à da era McCarthy – silenciando efetivamente os indivíduos visados. Apesar das diferenças entre o macarthismo e a «cultura do cancelamento», o efeito colateral das acusações iniciais é idêntico: a criação de listas negras e ações de boicote, que por sua vez, levam as empresas a proibirem as publicações e espetáculos dos indivíduos visados.

Assim, regressando à quarta consequência das práticas da «cultura do cancelamento» acima delineadas, a dimensão da «cultura do cancelamento» mais passível de ser tomada como censura é a «vigilância» exercida por empresas que proíbem os produtos artísticos ou outros dos indivíduos visados. Isto pode suceder formal ou informalmente, dependendo da abordagem do *gatekeeper* em questão. A pressão sobre as empresas para agir em conformidade depende da pressão, sob a forma de apelos ao boicote e à marginalização, que não são em si mesmas formas de censura, mas que se forem bem-sucedidas integram o processo de censura. Por exemplo, as pessoas que frequentemente decidem não comprar um objeto ou assistir a um espetáculo porque não querem apoiar o(s) artista(s) em questão. Por vezes, as pessoas têm uma convicção suficientemente forte para chamar a atenção de outros para questões problemáticas, o que poderá levar a apelos ao boicote. Sobre este aspeto, importa olhar para a distinção que Peter Blecha<sup>38</sup> faz entre censura e «cidadania em ação». Blecha afirma que um apelo ao boicote é uma estratégia fundamental para os apoiantes dos direitos civis, enquanto método para «assumir posições públicas de princípio contra o que se considera serem ideias ofensivas»<sup>39</sup>. Qualquer pessoa tem o direito de instar outros a assumirem posições políticas ou morais. Fazê-lo não constitui censura. O apelo ao boicote tende a resultar da pressão exercida sobre estações de rádio, televisão, indústria cinematográfica, editoras, lojas e instituições de ensino para os impedir de darem voz, ou *stock*, aos indivíduos visados, como já foi

37 Emma Monks, em Coffin, *Cancel Culture...*, 10.

38 Peter Blecha, *Taboo Tunes: A History of Banned Bands & Censored Songs* (São Francisco, CA: Backbeat Books, 2004).

39 Blecha, *Taboo Tunes...*, 120.

mencionado. É neste momento que a censura começa. Como já se tinha defendido noutro texto, «se o apelo ao boicote não incluir repercussões coercivas não é censura. No entanto, a partir do momento em que envolve ameaças, listas negras, sanções, castigos, proibições e coação passa a ser censura»<sup>40</sup>.

É fundamental salientar que nem todas as críticas públicas a pessoas conduzem à censura ou, de um modo mais geral, ao «cancelamento» dessa pessoa. A crítica aberta pode levar a pessoa visada a admitir publicamente um erro, a pedir desculpa e, eventualmente, a retratar-se de afirmações proferidas. Isto pode ser uma constatação sentida ou pode ser um expediente para evitar pressões contínuas e, eventualmente, perdas financeiras. Compare-se, por exemplo, o pedido de desculpas do músico David Byrne aos fãs depois de ter publicado uma imagem de todos os colaboradores do seu álbum *American Utopia*<sup>41</sup> – todos homens – e o pedido de desculpas das Dixie Chicks por terem criticado o Presidente Bush (em março de 2003).

No dia 1 de março de 2018, David Byrne publicou um comunicado no Facebook, acompanhado de uma fotografia (cf. figura 1) de todos os colaboradores do seu novo álbum:

Tenho um novo álbum a sair (daqui a 8 dias!!!) chamado *American Utopia*. Escrevi-o, gravei-o durante um período de dois anos e a sua evolução envolveu muitos colaboradores. Alguns eram velhos amigos e outros completamente novos para mim. Muitas vezes acabámos por ter uma série de colaboradores para uma canção, uma manta de retalhos – e de alguma forma funcionou. A *playlist* deste mês é uma amostra do trabalho deles<sup>42</sup>.

40 Michael Drewett, «The Cultural Boycott against Apartheid South Africa: A Case of Defensible Censorship?», em *Popular Music Censorship in Africa*, ed. Michael Drewett e Martin Cloonan (Londres: Ashgate, 2006), 28.

41 David Byrne, *American Utopia* (Nova Iorque, NI: Todo Mundo e Nonesuch Records, 2018).

42 David Byrne, «David Byrne Presents: 1 + 1 = 3 – When Collaboration Works». Acedido a 5 de Fevereiro de 2024, em <https://davidbyrne.com/radio/david-byrne-presents-when-collaboration-works?fbclid=IwAR0tCaFIN-qGHo7gNbzWPImbfPmKGVES3RnYhrTGsIoaKMRIJhrg4E1z70>.

Muitos fãs criticaram Byrne por não ter colaborado com nenhuma mulher neste álbum. René Kladzyk manifestou a sua desilusão numa crítica sensata:

Estava ansiosa pelo *American Utopia* até hoje, quando vi anunciada a lista de colaboradores e constatei uma ausência gritante. Porque é que, em mais de 20 artistas, optou por não colaborar com nenhuma mulher neste álbum?

Acho incrivelmente dececionante que, num álbum com TANTOS colaboradores, tenha procurado tamanha falta de diversidade entre esses colaboradores, e acho surpreendente atendendo ao seu percurso. Imagine que, trabalhando na indústria musical há tanto tempo, esteja ciente dos problemas intensos de sexismo no meio. A preponderância de colaboradores homens brancos foi uma decisão criativa? *American Utopia* trata a história da masculinidade branca? Não estou a ser sarcástica, estou genuinamente curiosa.



**Figura 1. Imagem postada no Facebook por David Byrne, que representa os músicos com quem colaborou no álbum *American Utopia*.**

Outras seguidoras do Facebook fizeram críticas de teor semelhante. Fabienne Landry comentou: «Que bom descobrir novos sons, novas caras; que bom dar visibilidade aos seus colaboradores. Mas isto é chocante. Será a igualdade de género apenas outra utopia americana?» Sloane Angel Hilton observou «Não parece um retrato realista dos maiores inovadores na música atual nem parece representativo de uma utopia.» Shauna Siggelkow comentou com ironia: «Não há mulheres na utopia. Fixe.» Michelle Bennethum também perguntou: «Porque não assumi-lo David e chamá-lo de *American Male Utopia* ou assim?» E Michelle Landwehr perguntou: «Não há mulheres com quem valha a pena colaborar, David?»

Em resposta a estas e outras críticas semelhantes, Byrne apresentou uma resposta introspectiva:

Houve algumas reações, algumas das quais chamando a atenção para a falta de mulheres neste grupo. Gostaria de agradecer a todos os que escreveram por terem alertado para este facto – é muito importante para mim. Esta falta de representatividade é algo de problemático e generalizado na nossa indústria. Arrependo-me de não ter contratado e colaborado com mulheres para este álbum – é ridículo, não é quem eu sou e certamente não corresponde à forma como trabalhei no passado. Não representa o meu atual espetáculo ao vivo, que tem uma série de diferentes criadores e colaboradores, o que torna isto ainda mais negligente da minha parte. Estou contente por vivermos numa época em que esta conversa está a acontecer. É difícil constatar que, por muito esforço que façamos para empurrar o mundo na direção certa, por vezes somos parte do problema. Nunca pensei em mim como sendo «um desses homens», mas acho que até certo ponto sou. As vossas reações servem como correção. Obrigado<sup>43</sup>.

No incidente com as Dixie Chicks, Natalie Maines dirigiu-se a um público em Londres dizendo: «Só para que saibam, temos vergonha

43 David Byrne, publicação na página pessoal de David Byrne a 5 de março de 2018. Acedido a 5 de fevereiro de 2024: <https://www.facebook.com/DBtodomundo/posts/pfbid051bDfEjgGbAy6JWpoNXGFeEJsVGWmgvk9vyialL9352vguZfpybXDEiYK6e3Xpyql>.

que o Presidente dos Estados Unidos seja do Texas»<sup>44</sup>. Quando as críticas à sua declaração aumentaram, Natalie Maines apresentou um pedido de desculpa estratégico pela declaração proferida:

Peço desculpa ao Presidente Bush porque o meu comentário foi desrespeitoso. Acredito que quem ocupa o cargo de Presidente deve ser tratado com o maior respeito... Só desejo que todas as alternativas possíveis possam ser esgotadas antes de se perderem vidas de crianças e de soldados americanos<sup>45</sup>.

No entanto, Maines manteve a sua crítica inicial a Bush, afirmando:

A formulação que usei, a forma como o disse, foi desrespeitosa. Se me arrependo de ter colocado questões e de não me ter limitado a seguir? Não. Sabe, arrependo-me da escolha ou não escolha de palavras. Se lamento ter dito aquilo? Sim. Se me arrependo por ter falado? Não<sup>46</sup>.

Apesar da tentativa de Maine de se desculpar, a crítica da direita dirigida às Dixie Chicks levou a um boicote à sua música e à censura através das estações de rádio, que retiraram as canções das Dixie Chicks das suas listas de reprodução. Estes incidentes podem ser vistos como «correção» positiva (na expressão de David Byrne) ou podem ser vistos como tentativas de pressionar terceiros no sentido da autocensura. Acima de tudo, o exemplo de David Byrne demonstra que as primeiras fases de um processo que poderia levar ao «cancelamento» de alguém ou do seu trabalho podem, na verdade, evoluir para uma interação de pendor progressista em que não ocorre qualquer cancelamento. Assim, num caso, a onda de crítica acabou por se tornar parte de um processo de censura e no outro caso isso não aconteceu.

44 Gabriel Rossman, «Elites, Masses, and Media Blacklists: The Dixie Chicks Controversy», *Social Forces*, 83, n.º 1 (2004): 61.

45 Emil Towner, «A 'Patriotic' Apologia: The Transcendence of the Dixie Chicks», *Rhetoric Review*, 29, n.º 3 (2010): 293-309, 296.

46 Towner, «A 'Patriotic' Apologia...», 297.

## CONCLUSÃO

Quando a crítica cultural contemporânea leva ao «cancelamento», ou censura, é manifesto que não são os cidadãos comuns que são os censores, embora, até certo ponto, a capacidade dos indivíduos de apelarem a outros para boicotarem e até proibirem determinadas expressões ou produções possa ser vista como a democratização do processo de censura, que anteriormente residia no domínio de um número restrito de censores formais a nível do Estado ou das empresas. Se a censura formal é um processo através do qual um órgão formal de censura toma decisões no sentido de impedir que determinadas ideias possam ser escutadas – limitando o discurso, o movimento ou a associação –, então os chamados «canceladores de cultura» não são censores, formais ou informais. Geralmente são críticos culturais, não fazendo parte de um organismo formal. Ocasionalmente podem ser membros de um órgão formal, mas, por norma, sem poderes de censura: podem alinhar-se com uma organização política ou cultural, mas não são oficialmente censores. Em vez disso, na maioria dos casos, estes críticos culturais consideram ser sua função exercer pressão sobre os órgãos de censura formais e as organizações formais, em particular as organizações empresariais que podem contratar e despedir pessoas, publicar ou não publicar o seu trabalho, etc.

Por sua vez, reais consequências negativas, ou perceção das mesmas, da «cultura do cancelamento» podem traduzir-se na autocensura ou no autocancelamento, para usar o termo de Finkelstein<sup>47</sup>. Cari Lee Skogberg Eastman observa que «enquanto o ato de protestar ou criticar as ideias de outros é intemporal, a responsabilização pública dos indivíduos pelo seu discurso foi muito facilitada pela internet e pela subsequente introdução das redes sociais. Os conflitos da ‘cultura do cancelamento’ resultam frequentemente em autocensura, prejudicando assim o espírito de liberdade de expressão»<sup>48</sup>. Como já foi referido, mesmo a liberdade de expressão envolve censura implícita, uma

47 Norman Finkelstein, *I'll Burn That Bridge...*, 5.

48 Cari Lee Skogberg Eastman, *Free Speech and Censorship: A Documentary and Reference Guide* (Santa Barbara, CA: Greenwood, 2022), 3.

vez que negociamos o que é apropriado dizer em determinadas circunstâncias. Contudo, o impacto da ação da «cultura do cancelamento» pode assemelhar-se a formas de censura explícita, nas quais os indivíduos temem danos financeiros, psicológicos, de reputação e físicos. Estes danos podem levar a que os indivíduos se abstenham de proferir certas declarações mesmo quando, idealmente, gostariam de o fazer. Isto é autocensura.

No entanto, o argumento de que as respostas das empresas e dos governos à crítica cultural conduzem a alguma censura por parte do Estado (por exemplo, no currículo escolar) e das empresas, e que esta, por sua vez, pode conduzir à autocensura, não implica que todos os elementos da «cultura do cancelamento» constituam censura. De facto, como sustenta Ernest Owens<sup>49</sup>, «a ligação entre a cultura do cancelamento e a censura tem sido repetida com tanta frequência que muitos americanos as aceitam como se fossem a mesma coisa, mas não são. Na verdade, a cultura do cancelamento permite que mais pessoas, e não menos, possam manifestar as suas verdades». É incorreto afirmar que o ponto de partida de muitos momentos de «cultura do cancelamento» – ou seja, a crítica das injustiças – é a censura. Como tem sido sustentado neste capítulo, não é. Pelo contrário, a crítica e a «chamada de atenção» são fases iniciais dos protestos culturais e, por vezes, conduzem à censura ou ao cancelamento, sobretudo no contexto empresarial. Como tal, a fase de crítica cultural é exatamente isso – crítica cultural. Não nos devemos deixar influenciar pelo discurso daqueles que utilizam o termo «cultura do cancelamento» para equiparar a crítica cultural à censura. Como tem sido demonstrado neste capítulo, as críticas iniciais podem ganhar força e levar à censura informal ou talvez formal, mas como tal devem ser consideradas parte de um processo de censura e não como censura. Esta distinção é fundamental porque precisamos de definir censura de uma forma que privilegie o termo, para que o mesmo não seja entendido de uma forma tão geral que se torne politicamente irrelevante ou uma arma para subverter o esforço dos críticos culturais progressistas.

49 Ernest Owens, *The Case for Cancel Culture: How This Democratic Tool Works to Liberate Us All* (Nova Iorque, NI: St. Martin Press, 2023), 122.

## BIBLIOGRAFIA

- Appleman, Deborah. *Literature and the New Culture Wars: Triggers, Cancel Culture and the Teacher's Dilemma*. Nova Iorque, NI: W. W. Norton & Company, 2022.
- Ben-Porath, Sigal R. *Cancel Wars: How Universities Can Foster Free Speech, Promote Inclusion, and Renew Democracy*. Chicago, IL: University of Chicago Press, 2023.
- Blecha, Peter. *Taboo Tunes: A History of Banned Bands & Censored Songs*. São Francisco, CA: Backbeat Books, 2004.
- Bourdieu, Pierre. *Sociology in Question*. Londres: Sage, 1993.
- Butler, Judith. *Excitable Speech: A Politics of the Performative*. Nova Iorque, NI: Routledge, 1997.
- Byrne, David. *American Utopia*. Nova Iorque, NI: Todo Mundo e Nonesuch Records, 2018.
- Byrne, David. «David Byrne Presents: 1 + 1 = 3 – When Collaboration Works». Acedido a 5 de fevereiro de 2024. <https://davidbyrne.com/radio/david-byrne-presents-when-collaboration-works?fbclid=IwAR0tCaFIN-qGHo7gNbzWPIImbfPMkGVES3RnYhrTGsIoaKMRILJhrG4E1z70>.
- Byrne, David. Publicação na página pessoal de David Byrne a 5 de março de 2018. Acedido a 5 de fevereiro de 2024. <https://www.facebook.com/DBtodomundo/posts/pfbid051bDfEjgGbAy6JWpoNXGFeEJsVGWmg-vk9vyiaL9352vguZFpbyoXDEiYK6e3Xpyql>.
- Coffin, Peter. *Cancel Culture: Mob Justice or a Society of Subscriptions?* Independently published, 2022.
- Cohen, Stanley, e Laurie Taylor. *Escape Attempts: The Theory and Practice of Resistance to Everyday Life*. Londres: Routledge, 1992.
- Dershowitz, Alan. *Cancel Culture: The Latest Attack on Free Speech and Due Process*. Nova Iorque, NI: Hot Books, 2020.
- Doherty, Thomas. *Cold War, Cool Medium: Television, McCarthyism, and American Culture*. Nova Iorque, NI: Columbia University Press, 2003.
- Drewett, Michael. «The Cultural Boycott against Apartheid South Africa: A Case of Defensible Censorship?». Em *Popular Music Censorship in Africa*, editado por Michael Drewett e Martin Cloonan, 23-38. Londres: Ashgate, 2006.
- Du Quenoy, Paul. *Cancel Culture: Tales from the Front Line*. Washington, WA: Academic Press, 2021.

- Eastman, Cari Lee Skogberg. *Free Speech and Censorship: A Documentary and Reference Guide*. Santa Barbara, CA: Greenwood, 2022.
- Finkelstein, Norman. *I'll Burn That Bridge When I Get to It: Heretical Thoughts on Identity Politics, Cancel Culture, and Academic Freedom*. Portland, OR: Sublation Press, 2023.
- Foucault, Michel. *Discipline and Punish*. Londres: Penguin, 1975.
- Foucault, Michel. *The History of Sexuality Volume 1: The Will to Knowledge*. Londres: Penguin, 1976.
- Kovalik, Dan. *Cancel This Book: The Progressive Case against Cancel Culture*. Nova Iorque, NI: Hot Books, 2021.
- Lukianoff, Greg, e Rikki Schlott. *The Canceling of the American Mind*. Nova Iorque, NI: Simon and Schuster, 2018.
- Ng, Eve. «No Grand Pronouncements Here...: Reflections on Cancel Culture and Digital Media Participation». *Television and News Media*, 21, n.º 6 (2020): 621-627.
- Ng, Eve. *Cancel Culture: A Critical Analysis*. Cham: Palgrave Macmillan, 2022.
- Owens, Ernest. *The Case for Cancel Culture: How This Democratic Tool Works to Liberate Us All*. Nova Iorque, NI: St. Martins Press, 2023.
- Pilon, Juliana Geran. «America and the Cancel Culture of Fool». *Israel Journal of Cultural Affairs* (2020): 1-14. DOI:10.1080/23739770.2020.1815365.
- Rossmann, Gabriel. «Elites, Masses, and Media Blacklists: The Dixie Chicks Controversy». *Social Forces*, 83, n.º 1 (2004): 61-79.
- Sheahan, Luke. «Degradation and Revolution: A Taxonomy of Cancel Culture». Em *International Comparative Approaches to Free Speech and Open Inquiry*, editado por Luke C. Sheahan, 193-218. Cham: Palgrave Macmillan, 2022.
- Strossen, Nadine. *Hate: Why We Should Resist It with Free Speech, Not Censorship*. Nova Iorque, NI: Oxford University Press, 2018.
- Towner, Emil. «A 'Patriotic' Apologia: The Transcendence of the Dixie Chicks». *Rhetoric Review*, 29, n.º 3 (2010): 293-309.

# CENSURA E MODERAÇÃO

EMILLIE DE KEULENAAR

Nos últimos dez anos, o debate público na Europa Ocidental tem mencionado cada vez menos a palavra «censura» em favor de «moderação». Exceto em casos flagrantes de censura, já não se acusa tanto um aparelho governamental de ocultar sistematicamente certas informações do conhecimento público. Em vez disso, são as plataformas de redes sociais que são acusadas de praticar a «moderação» de forma censória. Críticos (particularmente agentes políticos nos EUA) afirmaram que a moderação é uma forma conveniente de suavizar uma forma de censura mais implícita e matizada. Os conteúdos podem ser removidos sem o consentimento ou a deliberação de uma maioria, da mesma forma monocrática que acontecia nos meios de comunicação «ultrapassados», como a televisão ou o jornal impresso. Defensores de medidas de moderação alegaram que estas são um imperativo moral contra a propagação e subsequente normalização de discursos de ódio, e tendem a criticar as plataformas por permitirem que discursos historicamente questionáveis voltem a dominar o debate ou por capitalizarem discursos extremos.

No meio deste debate, ainda não está claro o que o conceito de «moderação» passou a significar. A palavra evoca a ética grega, romana ou até mesmo budista, todas elas contribuições para a filosofia política moderna. Fazer algo com moderação significa eliminar, diminuir ou evitar extremos; garante-se a normalidade dentro de um meio. É um conjunto de técnicas ou normas para manter a ordem em debates públicos, especialmente em democracias parlamentares. Mas a moderação também se refere à gestão de esferas públicas mais amplas, nas quais uma cacofonia de vozes, passadas ou presentes, devem ser equilibradas para garantir a inclusão, a equidade e a concórdia. É provável

que a noção de moderação *online* tenha emanado daí: num espaço onde todas as vozes podem falar, o objetivo é marginalizar e, se for necessário, remover aquelas que excedem um determinado limiar normativo.

O que significaria, então, o conceito de «moderação» em relação ao de «censura»? Como alguns autores afirmaram, a questão não é tanto confirmar se a censura ocorre ou não ocorre – a censura simplesmente «é»<sup>1</sup>. A questão é considerar «que tipo» de censura é esta e o que ela revela sobre a lógica normativa das sociedades que a utilizam<sup>2</sup>. Um comentário tão curto como este não cobrirá toda a sua história e possíveis significados. Em vez disso, este foca-se em algumas situações em que a moderação surgiu para complementar as limitações impostas à censura em sociedades (ditas) democráticas liberais. O meu argumento é que o uso exclusivo da censura se tornou impraticável (ou, em alguns casos, ilegítimo) por uma série de razões que impõem, por outro lado, a moderação como uma gestão de discurso *modular*.

Sob as premissas de um debate democrático pluralista e «livre» (facilitado em parte pela circulação irrestrita da informação nas economias de mercado), a moderação permite a circulação de grandes quantidades de informação até ser atingido um determinado limiar normativo. Este limiar pode ser determinado por acontecimentos históricos nos quais as normas básicas do discurso das esferas públicas (embora variáveis) foram formadas. À medida que uma informação se aproxima (mas ainda não transgrida) esse limiar, pode ser corrigida, parcialmente ocultada, marginalizada, embargada ou mesmo amplamente condenada. Se transgredir, será censurada – isto é, removida do acesso público sempre que possível. Estas são *técnicas de moderação* que consistem em diminuir o alcance e a posterior normalização de extremos historicamente determinados, antes de se recorrer à censura.

Para começar, gostaria de revisitar e comparar algumas das definições atribuídas à censura e à moderação. A minha pergunta inicial é:

1 Michael Holquist, «Introduction: Corrupt Originals: The Paradox of Censorship», *PMLA*, 109, n.º 1 (1994): 14-25, <https://doi.org/10.1632/S0030812900058363>.

2 Sue Curry Jansen, *Censorship: The Knot That Binds Power and Knowledge* (Oxford: Oxford University Press, 1988), 25.

até que ponto as definições e práticas associadas a estes dois conceitos são diferentes? A minha hipótese principal é que a moderação não difere essencialmente da censura, mas que a pode abranger dentro de um sistema modular de gestão da fala pública. Ainda assim, destaco algumas das suas discrepâncias ao descrever alguns dos paradoxos que se diz que a censura cria – como, por exemplo, que a censura tende a reproduzir aquilo que proíbe<sup>3</sup>; como nem sempre complementa as necessidades das atuais economias de mercado; ou como, está claro, a censura contraria os princípios dos valores institucionalizados pelo Iluminismo, particularmente os da tolerância e da proteção de crenças expressas como «opinião» – pessoais e discricionárias. Em seguida, tento aprofundar a definição de moderação que apresento acima, explicando o modo como cada uma das suas principais técnicas (marginalização, embargos, censura parcial e contradiscurso) são concebidas para complementar as limitações da censura de Estado ou total.

Parte desta tarefa consiste em contextualizar a moderação no tempo e no espaço. Embora os exemplos que utilizo sejam inicialmente provenientes de estudos sobre redes sociais e internet, quero mostrar como as técnicas de moderação surgiram há muito tempo e em tipos mais abrangentes de meios de comunicação do que é normalmente sugerido. A moderação ocorre quando o uso exclusivo da censura não é sustentável; quando, por exemplo, as sociedades democráticas liberais procuram inovar técnicas de censura para não interferir (explicitamente) na liberdade de expressão e na circulação de informação pública. Esta é uma luta contínua e, claro, continua nas plataformas de redes sociais que hoje monopolizam a gestão do discurso público. Mas há um exemplo valioso que pode ser encontrado na história fundamental da Europa Ocidental contemporânea: a «reforma» (por assim dizer) da Alemanha do pós-guerra, do totalitarismo nazi para a democracia liberal. O processo de desnazificação (1945-1949) criou várias inovações de gestão do discurso hoje visíveis

3 Judith Butler, «Ruled Out: Vocabularies of the Censor», em *Censorship and Silencing: Practices of Cultural Regulation*, ed. Robert C. Post (Los Angeles, CA: The Getty Research Institute for the History of Art and the Humanities, 1998).

e, sem dúvida, lançou as bases fundamentais da legislação do discurso e das estratégias de moderação na Europa (particularmente contra a ideologia racial, o discurso de ódio e a discriminação). Este processo tem algumas analogias com outras reformas fundamentais na Europa Oriental, no sul da Europa e na América Latina, incluindo a desmilitarização, a descomunicação ou a desrussificação.

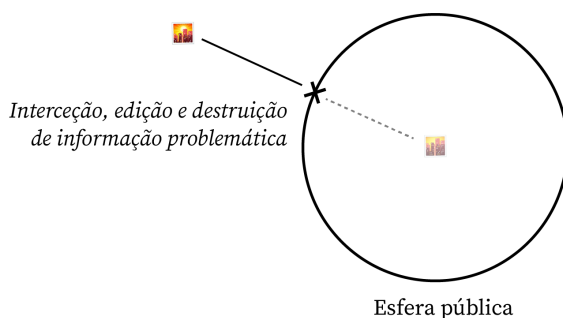
As normas de discurso que emanaram da desnazificação estão hoje na base de questões profundamente conflitantes, para citar, por exemplo, as incongruências entre multiculturalismo, integração e identidade nacional; as contradições entre a terminologia de justiça social americana e europeia; as dificuldades em limitar a ascensão popular (e populista) de movimentos e ideologias de extrema-direita; e assim por diante. O facto de tais questões provocarem conflitos tão desestabilizadores não é simplesmente o resultado de «maus algoritmos», meios de comunicação sensacionalistas ou políticos polarizados. Pode ser indicativo de uma perda mais profunda do consenso estabelecido nas normas de discurso do pós-guerra, particularmente porque vozes outrora protegidas pelos meios de comunicação tradicionais regressaram do exílio, por assim dizer, para questionar as normas que antes as sancionaram. À medida que reaparecem, poderemos lidar não tanto com um problema de «eficácia» nos sistemas de moderação de conteúdo, mas de recuperação de um consenso básico para as normas que regem a linguagem pública hoje.

## 1. CENSURA

Normalmente, «censura» refere-se a uma instituição responsável por escrutinar, modificar e remover informações públicas que representem uma ameaça existencial a uma determinada ordem normativa, seja ela blasfema, herética, imoral ou similar. Deve impedir a disseminação e, portanto, a normalização (ou «corrupção») de ideias questionáveis. Embora muitas instituições tenham assumido o papel de censores e inovado as suas técnicas ao longo dos anos, o método de censura poderia ser resumido da seguinte forma: designar informações questionáveis; interpretá-las ou «capturá-las» antes ou logo após

sua divulgação à vista do público; modificá-las ou substituí-las (no todo ou em parte); e se necessário destruí-las completamente.

A informação censória pode ser designada muito especificamente de uma forma um tanto dicotômica; algo é aceitável ou não, e pode permanecer assim até novo aviso. Isto pode incluir uma lista ou base de dados de palavras, símbolos, partes do corpo, eventos e figuras históricas e outros significados que podem evocar elementos indesejados do passado. A intercetção dessas informações normalmente é feita antes ou logo após a divulgação pública. Em redes sociais mais moderadas, por exemplo, ofensas racistas, imagens pornográficas e insígnias nazis provavelmente serão intercetadas e removidas antes ou logo após o lançamento. O mesmo pode ser dito de sistemas de *media* mais centralizados. Nestes, a censura será normalmente descrita como uma forma de «*gatekeeping*»: a informação é intercetada, modificada ou removida *a priori* da disseminação. Uma vez intercetada, pode ser modificada ou destruída: registros escritos ou visuais podem ser queimados ou apagados; as pessoas que os conheceram ou propagaram podem ser executadas ou suspensas permanentemente; estátuas, monumentos ou outros símbolos de censura podem ser destruídos de forma irreconhecível; e a linguagem quotidiana que reverbera crenças problemáticas pode ser silenciada.



**Figura 1. Uma representação simples da censura linear.**

É amplamente aceite que, apesar de elaborarem muitas defesas contra a censura, as chamadas sociedades democráticas liberais nunca

a abandonaram realmente<sup>4</sup>. Faz sentido que qualquer sociedade fundada num conjunto de normas dependa da censura para frustrar ameaças existenciais. Muitas vezes lembramos o paradoxo da tolerância de Popper, segundo o qual sociedades tolerantes não podem tolerar crenças que são propensas à intolerância<sup>5</sup>. Tornou-se uma questão premente para as nações recém-soberanas da Europa Oriental limitarem os processos de «russificação», bem como para as antigas ditaduras militares no sul da Europa e na América limitarem a propagação do militarismo fascista como uma ameaça existencial às instituições democráticas<sup>6</sup>. Noutros casos, a censura é feita à margem de meios legislativos. Vários movimentos sociais têm procurado reforçar as causas antidiscriminatórias da legislação sobre discurso de ódio, criticando ativamente e condenando ao ostracismo atitudes que consideram que normalizam ideias problemáticas do passado (sejam elas a língua russa, questões de racismo, colonialismo, género, sexualidade, etc.).

## 2. QUATRO NECESSIDADES

Ainda assim, as sociedades democráticas liberais apresentam pelo menos quatro necessidades que tornam impraticável o uso exclusivo da censura. A primeira é obedecer aos valores do Iluminismo que gradualmente se institucionalizaram nos domínios político, de comunicação e outros. Um desses valores é que as crenças são discricionárias; podem ser sustentadas e expressas livremente num debate pluralista, a menos que prejudiquem, por qualquer razão, outras pessoas. Até que tal aconteça, devem ser *toleradas*. Isto não quer dizer que toda e qualquer coisa

4 Jansen, *Censorship...*; Robert C. Post, «Censorship and Silencing», em *Censorship and Silencing: Practices of Cultural Regulation*, editado por Robert C. Post (Los Angeles, CA: The Getty Research Institute for the History of Art and the Humanities, 1998), 1-12.

5 Karl R. Popper, *The Open Society and Its Enemies* (Princeton, NJ: Princeton University Press, 2020), 581.

6 Procuradoria-Geral da República, «Apologia à ditadura militar é crime segundo a legislação brasileira, defende Câmara Criminal do MPF», MPF, 2019, <https://www.mpf.mp.br/pgr/noticias-pgr/apologia-a-ditadura-militar-e-crime-segundo-a-legislacao-brasileira-defende-camara-criminal-do-mpf>.

possa ser permitida, mas que o discurso questionável é permitido até atingir um certo ponto extremo. Esse ponto extremo pode ser um comportamento ou discurso ilegal, ou um discurso que não pode ser tolerado na maioria ou em nenhum dos casos. Por exemplo, o discurso nazi pode ser protegido pela Primeira Emenda nos Estados Unidos, mas pode muitas vezes ser marginalizado ou não ter uma «plataforma» para posterior divulgação (sejam estas *campi* universitários ou contas monetizadas no YouTube). No Twitter de Jack Dorsey (2015-2022), as equipas de moderação de conteúdo muitas vezes defenderam a suspensão permanente de utilizadores de extrema-direita, alegando que não visavam *crenças específicas*, mas *comportamentos* (geralmente medidos pelo grau de «assédio» contra outros utilizadores)<sup>7</sup>. Isto significa que deve haver uma certa condicionalidade à censura; deve-se ser capaz de qualificar o *grau* em que algo é questionável, bem como o contexto em que pode tornar-se censurável.

A segunda necessidade das sociedades democráticas liberais é que a censura ande de mãos dadas com a dinâmica das suas economias de mercado, que se alimentam da circulação irrestrita de informação como capital. Indiscutivelmente, a lógica do pluralismo foi convenientemente entrelaçada com a do capitalismo de mercado através do conceito de «mercado de ideias». Isto significa que, quando essas informações são regulamentadas pelas plataformas de redes sociais – especialmente pela legislação estado-unidense –, as crenças são protegidas como privadas e conformes aos direitos do consumidor. Na verdade, nos modelos anteriores de plataformas de redes sociais, a maior parte do conteúdo era tolerado como «gerado pelo utilizador» – com exceção de conteúdos ilegais ou objetivamente extremistas (pornografia infantil, incitação à violência e outros conteúdos ilegais)<sup>8</sup>. Quanto mais a censura se torna explícita, mais os utilizadores

7 «Joe Rogan Experience #1258 – Jack Dorsey, Vijaya Gadde & Tim Pool», *PowerfulJRE*, 5 de março de 2019. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=DZCBRH0g3PQ>, acessado a 10 de março de 2023.

8 Ver Twitter Help Center, «The Twitter Rules», Twitter. Disponível em: <https://web.archive.org/web/20100723013149/http://support.twitter.com/groups/33-report-a-violation/topics/121-guidelines-best-practices/articles/18311-the-twitter-rules>, acessado a 16 de julho de 2022.

poderão procurar concorrentes com regulamentações de censura alternativas, ou menos poderão gerar conteúdo. Isto não significa que as plataformas devam dispensar a censura a todo o custo, pois não há plataforma que possa existir sem moderação de conteúdo<sup>9</sup>. Significa que a censura deve tornar-se *invisível* – ou, como se costuma dizer hoje, *transparente*.

O terceiro problema da censura é que ela é necessariamente «incompleta» em vários aspetos<sup>10</sup>. Primeiro, raramente consegue destruir completamente a informação para sempre. Essa informação pode ser «dispersa e deslocada» após a remoção, escapando ou criando as suas próprias contraesferas protegidas<sup>11</sup>. Em segundo lugar, a censura «ensaia e prolifera os próprios termos que [procura] impedir o discurso»<sup>12</sup>. Dele emanam uma linha de discursos anticensura, entre os quais estão as ideias iluministas de liberdade de expressão como um direito democrático, bem como discursos «transgressivos» que se opõem ativamente às normas de censura. Somos frequentemente lembrados dos discursos provocativos das subculturas políticas contemporâneas de extrema-direita, mas podemos também recordar o ataque aos prisioneiros encarcerados na Bastilha por violarem (em parte) as leis de censura francesas<sup>13</sup>. Esta é outra razão para a censura não só se tornar invisível, mas também se basear num consenso mais amplo que não recorre imediatamente à punição.

A quarta necessidade das sociedades democráticas liberais é procurar alguma forma de flexibilidade normativa. Um regime de censura estrito será, na maioria das vezes, desestabilizado pela forma relativamente rápida como as normas de expressão se alteram. Costuma-se

9 Tarleton Gillespie, *Custodians of the Internet: Platforms, Content Moderation, and the Hidden Decisions That Shape Social Media* (New Haven, CT: Yale University Press, 2018).

10 Butler, «Ruled Out...», 148.

11 Richard Burt, «(Un)censoring in Detail: The Fetich of Censorship in the Early Modern Past and Postmodern Present», em *Censorship and Silencing: Practices of Cultural Regulation*, editado por Robert C. Post (Los Angeles, CA: Getty research Institute for the History of Art and the Humanities, 1998), 17; Nancy Fraser, «Rethinking the Public Sphere: A Contribution to the Critique of Actually Existing Democracy», *Social Text*, 25-26 (1990): 58-80.

12 Butler, «Ruled Out...», 250.

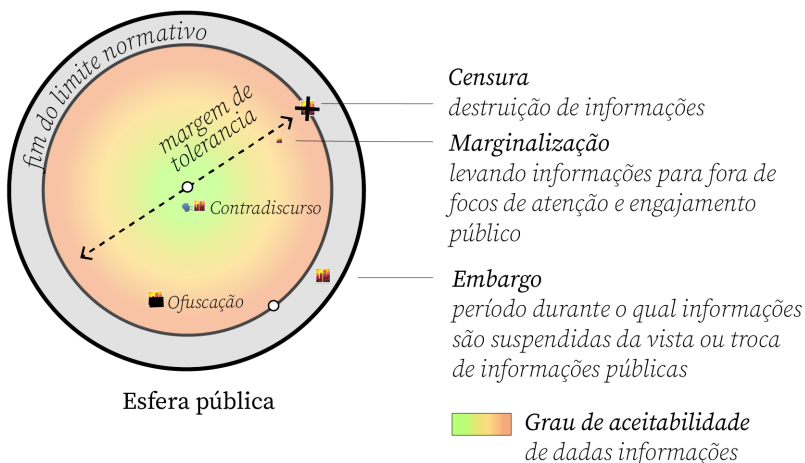
13 Angela Nagle, *Kill All Normies: Online Culture Wars from 4Chan and Tumblr to Trump and the Alt-Right* (Winchester: John Hunt Publishing, 2017).

dizer que, nos últimos dez anos, a velocidade crescente com que a comunicação e as ideias fluem no panorama mediático resultou em transformações normativas significativas. No Ocidente, isto é particularmente visível em questões de identidade e no que é considerado linguagem discriminatória. As formas como as mulheres eram mencionadas na televisão há vinte anos podem justificar hoje suspensões nas redes sociais, embora mesmo nas redes sociais algumas regras de moderação de conteúdo possam não encontrar um consenso generalizado. No meio destas transformações, o YouTube, por exemplo, foi rápido a atualizar a sua política de discurso de ódio em 2014, em defesa de mais uma dúzia de identidades além de «sexo, género e raça» – apenas para as remover um ano depois<sup>14</sup>. Isto torna necessário que a censura se adapte às formas como as normas do discurso evoluem, a fim de gozar de uma legitimidade duradoura.

### 3. MODERAÇÃO: QUATRO TÉCNICAS

Em resposta a estas necessidades, a gestão do discurso em jornais, rádios, televisões e fóruns online tem evitado a censura ativa ou imediata de informação. Conforme foi mencionado anteriormente, «moderar» significa controlar, guiar, governar ou regular um influxo de informações, vozes, sensações ou ações, sem necessariamente o interromper; é uma força *modulatória*. O seu objetivo é conter ou mitigar os extremos antes que eles atinjam um ponto de limiar normativo. Para dissuadir os extremos, pode utilizar uma combinação de técnicas que consistem em combater, marginalizar, ofuscar (parcialmente) e embargar informações questionáveis. Uma vez ultrapassado esse limite, é censurado: postagens ou utilizadores são removidos. Abordarei cada uma dessas técnicas em detalhe de seguida.

14 Emillie de Keulenaar, Anthony Glyn Burton e Ivan Kisjes, «Deplatforming, Demotion and Folk Theories of Big Tech Persecution», *Fronteiras – Estudos Midiáticos* 23, n.º 2 (2021): 118-139, <https://doi.org/10.4013/fem.2021.232.09>.



**Figura 2. Um modelo simples de como a moderação é aplicada numa esfera pública hipotética.**

### 3.1 *Contra discurso*

Uma objeção popular à censura nos Estados Unidos no início da década de 1920 veio do jurista Louis Brandeis, que argumentou a favor da proteção dos direitos de liberdade de expressão de uma mulher que, na época, se manifestou a favor do Partido Comunista Trabalhista dos EUA. Para cada «falsidade e falácia» ou «maldade» proferida, argumentou ele, pode haver «mais discurso» e outros «processos de educação» para os remediar<sup>15</sup>. Esta resposta foi mais tarde conhecida como o argumento subjacente ao «contra discurso», ou a ideia de que a solução para o «mau discurso» é «mais discurso». Parte do pressuposto de que informações questionáveis são provavelmente o produto de preconceitos, câmaras de eco ou debates altamente controversos, e podem ser dissuadidas através do encontro de argumentos ou perspetivas bem fundamentadas provenientes de informações opostas e aleatórias.

15 U.S. Supreme Court, *Whitney v. California*, 274 U.S. 357 (1927) (U.S. Supreme Court May 15, 1927).

*Online*, o contradiscurso pode ser encontrado sob a forma de «redirecionamentos» (moderadamente bem-sucedidos) – um projeto Google Jigsaw de 2015 delineado para redirecionar consultas de pesquisa jihadistas para vídeos educativos contra o jihadismo<sup>16</sup>. No Twitter, as publicações podem ser completadas com etiquetas ou notas concebidas para fornecer contexto adicional a publicações potencialmente enganosas, como «notas da comunidade»<sup>17</sup>. Da mesma forma, quando um utilizador pesquisa conteúdo possivelmente questionável no Google ou no YouTube (por exemplo, teorias de conspiração sobre a COVID-19 ou perguntas racistas), ele provavelmente verá uma maioria de «conteúdo oficial» destinado a educar ou «desmascarar» o conteúdo que estava a procurar consumir<sup>18</sup>. O mesmo pode ser visto na televisão ou nos livros, que podem começar com um longo aviso dissipando ou criticando o conteúdo que os espectadores estão prestes a ver. Na Alemanha, por exemplo, o Instituto Leibniz de História Contemporânea publicou *Mein Kampf* numa edição comentada e crítica, não na esperança de voltar a disseminar as suas ideias, mas de as contextualizar para fins de historiografia crítica<sup>19</sup>.

O contradiscurso pode rapidamente chegar a um impasse quando, no decurso do «combate» a conteúdos questionáveis, não pode deixar de recorrer à censura. Um exemplo tentador (embora mais antigo) da televisão foi quando, em 1982, um moderador da CNN convidou o *Imperial Wizard* do Ku Klux Klan, Bill Wilkinson, para extrapolar as suas crenças, com a intenção de dissipar e possivelmente o embaraçar com fins educacionais antirracistas. A discussão prosseguiu de forma moderadamente cívica durante os primeiros dois minutos, até que

16 The Redirect Method, «The Redirect Method», 2016, <http://redirectmethod.org>.

17 Liz Lee e Frank Oppong, «Adding More Context to Trends», *Twitter Blog* (blog), 1 de setembro de 2020, [https://blog.twitter.com/en\\_us/topics/product/2020/adding-more-context-to-trends](https://blog.twitter.com/en_us/topics/product/2020/adding-more-context-to-trends); Twitter Help Center, «About Community Notes on Twitter,» *Twitter*, 2023, <https://help.twitter.com/en/using-twitter/community-notes>.

18 YouTube, «The Four Rs of Responsibility, Part 2: Raising Authoritative Content and Reducing Borderline Content and Harmful Misinformation», *Youtube Official Blog*, 20 de fevereiro de 2021, <https://blog.youtube/inside-youtube/the-four-rs-of-responsibility-raise-and-reduce/>.

19 Institut für Zeitgeschichte. *Hitler, Mein Kampf: A Critical Edition*. Munique: Institut für Zeitgeschichte, 2015. Disponível em <https://www.ifz-muenchen.de/aktuelles/themen/edition-mein-kampf/mein-kampf-english>, acessado a 3 de setembro de 2023.

Wilkinson foi confrontado com os crimes que o Klan cometeu contra os negros americanos. A discussão terminou abruptamente quando o moderador se perguntou o que estava a fazer ao entrevistá-lo «em 1982»<sup>20</sup>. Embora este exemplo possa parecer extremo – no sentido em que hoje são poucas as ocasiões em que um membro do Klan é convidado a regressar à televisão convencional – também se aplica a processos institucionais mais sérios, como as eleições americanas de 2020. Naquela altura, a estratégia adotada pelas plataformas de redes sociais do Twitter era interferir o mínimo possível no debate público, optando por rotular ou «contextualizar» publicações potencialmente enganosas sobre fraude eleitoral, exceto em casos flagrantes de desinformação<sup>21</sup>. Esta estratégia chegou a um impasse quando, em 6 de janeiro de 2021, multidões se reuniram no Capitólio para depredar o Congresso americano e as suas contas no Twitter foram suspensas indefinidamente para evitar mais incitação à violência<sup>22</sup>. Neste sentido, o contradiscurso pode não funcionar para informações que estão perto de atingir um limiar normativo e pode simplesmente funcionar como um «tempo tampão» antes que a censura aconteça novamente.

### 3.2. *Marginalização*

Uma alternativa frequentemente utilizada tanto ao contradiscurso como à censura imediata é a marginalização de informações questionáveis. A estratégia subjacente à marginalização é, sem dúvida, fazer com que informações problemáticas percam envolvimento e relevância no debate público, atingindo assim um ponto de esquecimento (passivo) – o que, como foi postulado por Ricoeur, pode representar uma alternativa para diferenças imperdoáveis ou irreconciliáveis, além de ser uma alternativa mais eficaz à destruição material<sup>23</sup>.

20 1982: *Grand Wizard Defends KKK Policy on Segregation* (CNN, 2013), <https://www.youtube.com/watch?v=NYXZQ9BRiGw>.

21 Twitter Help Center, «Twitter's Civic Integrity and Election Fraud Policy», *Twitter Help Center*, janeiro de 2021, <https://help.twitter.com/en/rules-and-policies/election-integrity-policy>.

22 Emillie de Keulenaar, João C. Magalhães e Bharath Ganesh, «Modulating Moderation: A History of Objectionability in Twitter Moderation Practices», *Journal of Communication*, 73, n.º 3 (2023): 273-287, <https://doi.org/10.1093/joc/jqad015>.

23 Paul Ricoeur, «Le pardon peut-il guérir?», *Esprit*, 210 (1995): 77-82.

Existem vários exemplos de marginalização no domínio da política, sendo frequentemente citado o exemplo do «cordão sanitário» aos extremos políticos nas democracias parlamentares. A ideia é «procurar limitar a contaminação de alguma ameaça ou perigo percebido» sem a proibir totalmente<sup>24</sup>. Para conter uma «ameaça», as plataformas que usam sistemas de classificação (por exemplo, resultados de pesquisa do Google ou pesquisas, recomendações e *feeds* de notícias do YouTube, Facebook, Twitter e TikTok) irão enterrar ou «rebaixar» o conteúdo questionável nos resultados de pesquisa e recomendação, favorecendo aqueles de contradiscurso educativo. Para limitar o seu «contágio», desativarão as *affordances* de engajamento (ou seja, os utilizadores não poderão mais partilhar ou curtir determinado conteúdo) ou proibirão copiar e colar URL desse mesmo conteúdo<sup>25</sup>. Esta estratégia é particularmente aplicada às chamadas «informações limítrofes», um termo do YouTube usado para descrever «vídeos, comentários ou canais que não se enquadram no status de banimento por violarem as diretrizes da comunidade da plataforma, mas [chegam] perto de – sem ultrapassar a linha de – violar as nossas Diretrizes da Comunidade», a menos que ganhem mais engajamento ao se aproximarem da «linha política» de uma plataforma<sup>26</sup>.

Pode-se ver esta estratégia ser utilizada em processos de reorientação cultural, como a descomunicação na Europa Oriental. Na Ucrânia, estátuas soviéticas outrora imponentes podem ser encontradas abandonadas em áreas culturalmente insignificantes (como instalações de armazenamento) para perder o poder simbólico que outrora tiveram e, através da desvalorização política, recuperar outros valores, como objetos «retro» ou *kitsch*, aos olhos de pessoas historicamente insatisfeitas.

24 William M. Downs, «Is the Cordon Sanitaire Effective?», em *Political Extremism in Democracies: Combating Intolerance*, ed. William M. Downs (Nova Iorque, NY: Palgrave Macmillan US, 2012), 82, [https://doi.org/10.1057/9781137052834\\_4](https://doi.org/10.1057/9781137052834_4).

25 Keulenaar, Magalhães e Ganesh, «Modulating Moderation».

26 YouTube, «The Four Rs of Responsibility, Part 2»; Josh Constine, «Facebook Will Change Algorithm to Demote ‘Borderline Content’ That Almost Violates Policies», *TechCrunch* (blog), 15 de novembro de 2018, <https://social.techcrunch.com/2018/11/15/facebook-borderline-content/>.

O aspeto não tão eficaz da marginalização reside precisamente neste efeito: o conteúdo marginalizado pode recuperar valor de formas inesperadas. A informação problemática é agregada numa esfera marginalizada, seja dentro ou fora de plataformas com moderação (fora, o conteúdo marginalizado pode muitas vezes migrar para meios de comunicação social alternativos ou *alt-tech*)<sup>27</sup>. Nas condições certas, tais esferas podem recuperar força através do discurso dos «desempoderados» ou «incompreendidos». Isto é especialmente visível nos movimentos de extrema-direita de «maioria silenciosa» de 2016, que recuperaram visibilidade em várias plataformas de redes sociais e a mantiveram independentemente (ou por causa) de novos esforços de censura e marginalização. O mesmo pode ser dito sobre os discursos *anti-shadowbanning*. Embora não seja fácil identificar o que foi e o que não foi rebaixado nos sistemas de classificação, os utilizadores insatisfeitos podem facilmente suspeitar que tal pode ter acontecido por questões de crença política ou identidade, criando ressentimento contra os poderes da plataforma<sup>28</sup>.

### 3.3. Embargos

Uma solução possível para a marginalização é impor «embargos». O embargo pode consistir na suspensão temporária de informações questionáveis: em formato *online* postagens ou utilizadores podem ser temporariamente removidos ou bloqueados das suas contas; programas de televisão poderão ser retirados do ar até novo aviso; músicas podem ser reproduzidas apenas após um determinado horário do dia. No YouTube, Twitter e Facebook, os embargos são frequentemente denominados «suspensão»: um utilizador ou conteúdo pode ser suspenso temporária ou indefinidamente por um período de tempo pré-determinado ou até novo aviso.

27 Richard Rogers, «Deplatforming: Following Extreme Internet Celebrities to Telegram and Alternative Social Media», *European Journal of Communication*, 35, n.º 3 (2020): 213-229, <https://doi.org/10.1177/0267323120922066>.

28 Sarah Myers West, «Censored, Suspended, Shadowbanned: User Interpretations of Content Moderation on Social Media Platforms», *New Media & Society*, 20, n.º 11 (2018): 4366-4383, <https://doi.org/10.1177/1461444818773059>.

Existem pelo menos duas conveniências nos embargos. A primeira é que proporciona uma forma de redenção. Ou seja: os utilizadores suspensos podem voltar definitivamente a uma plataforma se cumprirem as suas regras. Antes de ser reintegrado sob Musk, Donald Trump foi primeiro temporariamente suspenso do Twitter e, após repetidas alegações de fraude eleitoral, foi permanentemente suspenso. A maioria dos utilizadores não precisa ser suspensa para sempre. Após 6 de janeiro de 2021, centenas de utilizadores suspensos foram autorizados a voltar à plataforma, dependendo da gravidade de suas violações iniciais. O fenómeno de «redenção» após um embargo pode ser encontrado mais atrás no tempo, quando durante a desnazificação milhares de alemães que não tinham estado diretamente envolvidos com o regime nazi foram autorizados a ser absolvidos sob uma política de «reabilitação»<sup>29</sup>. Ambas as políticas são fundadas numa ideia de proporcionalidade, bem documentada em estudos jurídicos sobre moderação de conteúdos<sup>30</sup>.

Mas talvez a maior conveniência dos embargos seja o facto de permitirem uma forma de flexibilidade. Ou seja, se ou quando surgirem circunstâncias em que o conteúdo suspenso se torne mais aceitável, este poderá ser devolvido ou «perdoado» até certo ponto. Mais uma vez, isto pode ser visto no caso de Donald Trump, que foi suspenso indefinidamente por representar uma ameaça à segurança após os distúrbios no Capitólio. Embora essa ameaça possa não se ter dissipado totalmente, ele foi reintegrado primeiro no Twitter sob o movimento de Musk para uma «amnistia geral» para utilizadores suspensos, e depois pelo YouTube e pelo Facebook no final de 2022, à medida que as eleições nos EUA se aproximavam.

### 3.4. *Ofuscação*

Finalmente, outra forma de moderação é mais conhecida como censura parcial. Uma censura parcial pode equivaler a barras de censura

29 Marie-Bénédicte Vincent, «Punir et rééduquer: le processus de dénazification (1945-1949)», em *La Dénazification*, ed. Marie-Bénédicte Vincent, Tempus (Paris: Perrin, 2008), 31.

30 Evelyn Douek, «Trump Is Banned. Who Is Next?», *The Atlantic*, 9 de janeiro de 2021, <https://www.theatlantic.com/ideas/archive/2021/01/trump-is-banned-who-is-next/617622/>.

em textos, imagens, vídeos; uma postagem numa rede social pode ficar oculta até ser clicada; palavras podem ser ofuscadas por um sinal sonoro em fragmentos de vídeo; e assim por diante. Isto significa ocultar apenas as partes mais questionáveis de um livro, imagem, vídeo ou postagem, sem o censurar completamente. A intenção é deixar o objeto censurado com contexto suficiente para que o seu espectador entenda os motivos da censura. Na maioria destes casos, ainda se pode supor aquilo que foi censurado – mas cabe à sua imaginação concebê-lo (ou não). Isto acaba com o problema da disseminação, que ainda pode ser encontrado nos métodos de contradiscurso e de marginalização – embora possa também ser combinado com estes últimos.

#### 4. PUNIÇÃO, REEDUCAÇÃO E MODERAÇÃO NA ALEMANHA DO PÓS-GUERRA

Gostaria agora de pintar um quadro mais concreto de como algumas das técnicas de moderação que descrevi acima, bem como a sua lógica subjacente, passaram a ser praticadas num período relevante da história: a desnazificação da Alemanha entre 1945 e 1947. Este período é relevante não (apenas) porque designou um dos conteúdos mais censurados da atualidade, mas porque precisava de resolver a seguinte questão: como censurar ao mesmo tempo que se promove a democracia? Ou em termos mais práticos: como censurar sem recorrer à censura? Esta questão é uma das muitas que fizeram da própria desnazificação um processo paradoxal e que, apesar de ter terminado oficialmente em 1949, permanece hoje em dia na Alemanha e em todo o hemisfério ocidental. A desnazificação também pode estabelecer um paralelo interessante com os processos contemporâneos, que produziram novas medidas de censura e moderação, não sem promoverem igualmente uma quantidade considerável de controvérsia: descolonização, esforços para definir novos vocabulários de discriminação contra identidades de género, sexuais e raciais, e assim por diante.

A desnazificação foi um objetivo comum estabelecido pelos Aliados na Conferência de Potsdam em 1945. Esse objetivo era

neutralizar a Alemanha ideológica e militarmente, bem como estabelecer as condições para que os desastres que esta causou nunca mais acontecessem – o que, apesar das ligeiras divergências entre Aliados, era considerado resultado direto das perversões intrínsecas da ideologia nazi<sup>31</sup>. Houve duas etapas para atingir esse objetivo. A primeira foi punir aqueles diretamente associados ao regime nazi, através de execução, prisão e exoneração<sup>32</sup>. Isto foi observado mais diretamente nos julgamentos de Nuremberga (1945-46), embora muitos outros julgamentos equivalentes de menor dimensão tenham tido lugar em zonas de ocupação distintas. A segunda era «democratizar» a Alemanha através de uma política de «reeducação» – isto é, que a Alemanha fosse «controlada de tal forma que as doutrinas nazis e militaristas fossem totalmente eliminadas e as ideias democráticas pudessem desenvolver-se com sucesso» em vários sectores da sociedade alemã: a educação inferior, superior e popular, a mobilização política da juventude, as artes, os meios de comunicação (jornais, rádios e revistas), a literatura e até a linguagem do dia a dia<sup>33</sup>.

O que era reeducação e o modo como ela era realizada difere ligeiramente dependendo da força aliada responsável. Para a URSS, o fascismo foi a consequência natural do capitalismo pequeno-burguês; para a França, as origens do nazismo estavam no nacionalismo prusiano e no militarismo; e para os EUA, como sugere o termo «reeducação», o objetivo era livrar os alemães do nazismo, tal como uma doença social<sup>34</sup>. Assim, nas áreas ocupadas pelos soviéticos, a solução foi substituir os quadros nazis por alternativos soviéticos ou membros de partidos alemães equivalentes, tornando a estratégia soviética muito mais radical do que a do Ocidente<sup>35</sup>. Nas zonas do Reino Unido, dos EUA e, até certo ponto, de França, a ideia era reformar ou «reorientar» a «mentalidade e as instituições» alemãs com um certo grau de flexibilidade, especialmente porque os alemães expressaram

31 Vincent, «Punir et rééduquer...», 40.

32 Vincent, «Punir et rééduquer...», 18, 32.

33 Vincent, «Punir et rééduquer...», 40.

34 Vincent, «Punir et rééduquer...», 38.

35 Vincent, «Punir et rééduquer...», 33.

resistência contra o excesso de censura<sup>36</sup>. Em 1947, por exemplo, o filólogo Victor Klemperer manifestou oposição à razão de ser das medidas de «reeducação» de desnazificação: se os Aliados insistiam em «democratizar» a Alemanha, porquê usar meios antidemocráticos<sup>37</sup>? Algumas soluções foram propostas para resolver este problema.

Um dos primeiros objetivos assumidos pelas forças dos EUA e do Reino Unido foi «descentralizar, desestruturar, pluralizar» os meios de comunicação alemães, a fim de «servirem ao [seu] processo de democratização»<sup>38</sup>. A Divisão de Controlo de Informações (ICD) primeiro proibiu as publicações alemãs, que passaram a ser autorizadas sob diretrizes editoriais americanas relativamente rígidas (*Betriebsanweisungen*). Essas diretivas deveriam indicar a fonte, data e localização das informações publicadas; não misturar informações com comentários; e dar aos comentários a sua própria secção para facilitar o pluralismo de opiniões. Os editores receberam licenças para publicar e era necessário que estivessem vinculados a diferentes partidos políticos pré-nazismo. O *Frankfurter Rundschau*, por exemplo, incluía três sociais-democratas, um democrata-cristão, um apartidário e (antes da rutura de 1947 entre os EUA e a URSS) dois editores comunistas<sup>39</sup>.

No entanto, esses editores foram limitados em vários graus. Os «oficiais de escrutínio» britânicos foram instruídos a censurar a linguagem problemática e outros itens, como livros escolares nazis, obras de teatro e música com conotações militaristas e palavras específicas, enquanto os nomes das ruas eram alterados. Nos *media*, foram censurados os termos conotados com a disseminação da ideologia nazi ou militarista, incluindo *volksgenosse* (compatriota), *gefolgschaft* (partidários), *Wermacht* (Forças Armadas), *soldatengrab* (túmulo do soldado), e *ehrenfriedhof* (cemitério de honra). O mesmo aconteceu com as fontes góticas, contra as quais os editores protestaram devido ao facto de terem sido usadas independentemente de sua apropriação nazi.

36 Vincent, «Punir et rééduquer...», 37.

37 Vincent, «Punir et rééduquer...», 37.

38 Vincent, «Punir et rééduquer...», 58.

39 Vincent, «Punir et rééduquer...», 58-59.

Parte do que foi censurado foi substituído por alternativas adequadas que pudessem complementar o significado original da palavra. Nos *media*, os editores foram instruídos a usar «Alemanha» em vez de «Reich»; «país» em vez de «Volksum»; «alemães» em vez de «Volksge-nossen»; «dança nacional» em vez de «valsa»; «indo-europeu» em vez de «ariano»; ou «Deutschland» em vez de «Deutsches Reich». Embora a intenção fosse censurar, os meios para isso não entravam em conflito direto com os interlocutores, na medida em que propunham novas formas de conceber essas noções. Aqui, pode-se começar a compreender porque é que as políticas de reeducação dos Aliados foram consideradas pelos alemães como «reorientação» (*Umerziehung*) em vez de «reeducação»<sup>40</sup>. Este tipo de censura «redirecionou» (tomando emprestada a terminologia do Google) o termo censurado para um que tivesse uma forma diferente, mas não abandonasse necessariamente o seu significado original. O que ficou de fora foi a sua parte simbólica, que era mais facilmente atribuível apenas à governação nazi. Os «seguidores» nazis – que foram absolvidos por não colaborarem diretamente com os nazis – poderiam submeter-se ao novo regime mais facilmente.

Outra estratégia foi tornar a censura menos visível através do *gate-keeping* dos meios de comunicação social. Como forma de resistência contra a censura de livros, peças de teatro ou outros, dois americanos de origem alemã fundaram um jornal que pretendia servir de modelo para os locais replicarem: o *Neue Zeitung*. Este jornal obteve um enorme sucesso, em parte porque permitiu críticas contra as forças de ocupação (incluindo os americanos) e contou com a contribuição de prestigiados colaboradores alemães (Heinrich e Thomas Mann, Erich Kästner, Hermann Hesse, entre outros). Além disso, graças à confiança preventiva concedida aos colaboradores Aliados nos meios de comunicação social, o Reino Unido e, em menor medida, os funcionários dos EUA deram «grandes liberdades» aos editores de jornais e rádios, e foram assim dispensados de «qualquer censura preventiva»<sup>41</sup>.

40 Vincent, «Punir et rééduquer...», 37.

41 Muriel Favre, «Faire d'un champ de ruines une démocratie», em *La Dénazification*, ed. Marie-Bénédicte Vincent, Tempus (Paris: Perrin, 2008), 182.

Os programas de rádio britânicos também procuraram disseminar comentários essencialmente punitivos, como as frequentes notícias difundidas dos julgamentos de Nuremberga, ao mesmo tempo que os tornavam tão atrativos quanto possível – uma estratégia descrita como «adoçar a pílula»<sup>42</sup>. Isto permitiu aos leitores e ouvintes alemães «esquecerem» que foram ativamente censurados e que os jornais ou programas que consultaram estavam sob as diretivas dos governos britânico e americano<sup>43</sup>. A estratégia subjacente tem, sem dúvida, um espírito semelhante ao das plataformas atuais, cujo objetivo é permitir a expressão plural e, ao mesmo tempo, tornar o *gatekeeping* invisível para os utilizadores. Faz sentido, na medida em que uma determinada esfera só pode permitir um determinado número de vozes antes de recorrer à censura explícita para manter a coerência.

Finalmente, juntamente com os esforços para expor os alemães ao debate pluralista nos meios de comunicação social, também surgiram várias tentativas de treinar uma educação «crítica» através do contra-discurso. O primeiro (e mais fácil) passo neste processo foi reabilitar aqueles que foram censurados durante o Terceiro Reich, pois poderiam fornecer uma contranarrativa sensata (e nativa) à Alemanha nazi sem mostrar provas diretas da influência aliada. Isto permitiu alargar o conjunto de narrativas sobre o estado da Alemanha nazi e o destino da Alemanha após a guerra, particularmente na classe intelectual mais influente. As reformas educativas na zona francesa relacionam-se precisamente com o envolvimento de tais pontos de vista alternativos, com uma insistência particular na tese de que Frederico II e o nacionalismo prussiano (*ergo* militarismo) deveriam ser examinados como as raízes intelectuais do nacional-socialismo<sup>44</sup>. Na zona britânica, a educação incentivou ativamente uma forma de «autoaprendizagem» inicialmente experimentada em prisioneiros de guerra, com a intenção de levar os habitantes locais a reexaminarem criticamente aspetos da sua herança por sua própria vontade, e ao fazê-lo (re)apropriarem-se dela apesar das evidências óbvias de

42 Favre, «Faire d'un champ de ruines...», 131.

43 Favre, «Faire d'un champ de ruines...», 59.

44 Favre, «Faire d'un champ de ruines...», 44.

interferência estrangeira<sup>45</sup>. Estas estratégias assemelham-se às técnicas de contradiscurso mencionadas acima, no sentido de que procuram confrontar crenças equivocadas com informações contrárias ou nuances, mantendo ao mesmo tempo a liberdade de deliberação. Esta liberdade não implica necessariamente o risco de pensarem de forma mais absurda ou diferente do que se esperava, mas sim de aceitar mudar com a condição de permanecerem agentes livres.

## 5. OS PARADOXOS HISTÓRICOS DA MODERAÇÃO

Comecei esta investigação perguntando: o que caracteriza a moderação como alternativa à censura exclusiva nas democracias liberais? Sugeri que as técnicas de moderação surgiram como alternativas a certas limitações que exigiam um sistema mais modular de gestão da fala. Vimos como estas técnicas consistem em adiar a censura imediata de informações questionáveis, optando, em vez disso, por as corrigir (contra-atacá-las), marginalizar, ocultar ou embargar, exceto quando violam normas fundamentais. Historicamente, estas técnicas têm consistido em dar uma espécie de «margem de manobra» às punições atribuídas ao «mau discurso» em regimes exclusivamente censórios: envolver-se criticamente nele; fazê-lo desaparecer temporariamente e possivelmente resgatá-lo; ocultá-lo parcialmente; ou marginalizá-lo ao ponto do esquecimento. Estas são, de uma forma ou de outra, técnicas de censura, na medida em que tentam dissuadir ativamente difusão de informações questionáveis com medidas mais ou menos brandas. Mas diferem da censura ativa na medida em que permitem outras formas pelas quais o discurso problemático pode desaparecer ou transformar-se noutras formas.

Ainda assim, a moderação continua a ser uma espécie de paradoxo. O conceito promete uma abordagem mais conciliatória à censura; o seu objetivo é encontrar outras formas de gerir o debate público sem recorrer aos impasses da discórdia permanente. Na verdade, Favre destaca a forma como, apesar da sua natureza punitiva, a

45 Favre, «Faire d'un champ de ruines...», 38.

desnazificação tinha uma ambição mais ampla de lançar as bases para uma paz duradoura na Europa<sup>46</sup>. A moderação implica que ideias com vários graus de divergência podem encontrar-se na esfera pública sob a premissa da tolerância à diferença. Contudo, a tolerância chega a um impasse quando certos pontos de vista infringem as condições básicas para o diálogo, que são, em parte, os limiares normativos mencionados anteriormente. Ouve-se frequentemente que não há debate com nazis, supremacistas brancos ou jihadistas, por exemplo. Esse limiar normativo é formado pela dor histórica e pede punição para retribuir. Um discurso extremo é prejudicial, nunca pode ser permitido, na medida em que nunca pode ser perdoado ou esquecido.

Nesse sentido, dissuadir (moderar) ou punir (censurar) linguagem extrema pode não fazer tanta diferença, na medida em que ambas as estratégias dependem de lógicas punitivas. E, como diz Ricoeur, para nos livrarmos dos extremos «para sempre» deveríamos estar dispostos (e prontos) a esquecê-los ativamente, ou, mais generosamente, a perdoá-los completamente<sup>47</sup>. Isto requer um diálogo (histórico) significativo, consigo mesmo ou com os adversários. Pode ser difícil se, na ausência de um censor ou instituição central, a censura for democratizada na forma de comunidades que impõem as suas próprias normas e punições de discurso, com base em dores que não podem ser perdoadas a menos que os adversários partilhem a mesma experiência vivida. Neste sentido, a moderação não precisa tanto de ser um mecanismo para dissuadir os extremos dos conflitos, mas para facilitar as condições de diálogo até que o perdão ou o esquecimento possam ser alcançados.

46 Favre, «Faire d'un champ de ruines...», 181.

47 Ricoeur, «Le pardon peut-il guérir?...», 80-81.

## BIBLIOGRAFIA

- «1982: Grand Wizard Defends KKK Policy on Segregation». CNN, 2013. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=NYXZQ9BRiGw>, acessado a 5 de setembro de 2023.
- Burt, Richard. «(Un)censoring in Detail: The Fetish of Censorship in the Early Modern Past and Postmodern Present». Em *Censorship and Silencing: Practices of Cultural Regulation*, editado por Robert C. Post, 17-41. Los Angeles, CA: Getty Research Institute for the History of Art and the Humanities, 1998.
- Butler, Judith. «Ruled Out: Vocabularies of the Censor». Em *Censorship and Silencing: Practices of Cultural Regulation*, editado por Robert C. Post, 247-259. Los Angeles, CA: The Getty Research Institute for the History of Art and the Humanities, 1998.
- Constine, Josh. «Facebook Will Change Algorithm to Demote ‘Borderline Content’ that almost Violates Policies». TechCrunch, 15 de novembro de 2018. Disponível em <https://social.techcrunch.com/2018/11/15/facebook-borderline-content/>, acessado a 20 de fevereiro de 2021).
- De Keulenaar, Emillie, Anthony Glyn Burton, e Ivan Kisjes. «Deplatforming, Demotion and Folk Theories of Big Tech Persecution». *Fronteiras – Estudos Midiáticos*, 23, n.º 2 (2021): 118-139. Disponível em <https://doi.org/10.4013/fem.2021.232.09>.
- De Keulenaar, Emillie, João C. Magalhães, e Bharath Ganesh. «Modulating Moderation: A History of Objectionability in Twitter Moderation Practices». *Journal of Communication*, 73, n.º 3 (2023): 273-287. Disponível em <https://doi.org/10.1093/joc/jqad015>.
- Douek, Evelyn. «Governing Online Speech: From ‘Posts-as-Trumps’ to Proportionality and Probability». *Columbia Law Review*, 121, n.º 3 (2021): 759-834. Disponível em <https://doi.org/10.2139/ssrn.3679607>.
- Douek, Evelyn. «Trump Is Banned. Who Is Next?». *The Atlantic*, 9 de janeiro de 2021. Disponível em <https://www.theatlantic.com/ideas/archive/2021/01/trump-is-banned-who-is-next/617622/>, acessado a 5 de setembro de 2023.
- Downs, William M. «Is the Cordon Sanitaire Effective?». Em *Political Extremism in Democracies: Combating Intolerance*, editado por William, M. Downs, 81-109. Nova Iorque, NI: Palgrave Macmillan US, 2012. Disponível em [https://doi.org/10.1057/9781137052834\\_4](https://doi.org/10.1057/9781137052834_4).

- Favre, Muriel. «Faire d'un champ de ruines une démocratie». Em *La denazification*, editado por Marie-Bénédicte Vincent, 175-188. Paris: Perrin, 2008,.
- Fraser, Nancy. «Rethinking the Public Sphere: A Contribution to the Critique of Actually Existing Democracy». *Social Text*, 25-26 (1990): 58-80.
- Gillespie, Tarleton. *Custodians of the Internet: Platforms, Content Moderation, and the Hidden Decisions That Shape Social Media*. New Haven, CT: Yale University Press, 2018.
- Holquist, Michael. «Introduction: Corrupt Originals: The Paradox of Censorship». *PMLA*, 109, n.º 1 (1994): 14-25. Disponível em <https://doi.org/10.1632/S0030812900058363>.
- Institut für Zeitgeschichte. *Hitler, Mein Kampf. A Critical Edition*. Munique: Institut für Zeitgeschichte, 2015. Disponível em <https://www.ifz-muenchen.de/aktuelles/themen/edition-mein-kampf/mein-kampf-english>, acessado a 3 de setembro de 2023.
- Jansen, Sue Curry. *Censorship: The Knot That Binds Power and Knowledge*. Oxford: Oxford University Press, 1988.
- «Joe Rogan Experience #1258 – Jack Dorsey, Vijaya Gadde & Tim Pool». *PowerfulJRE*, 5 de março de 2019. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=DZCBRHOG3PQ>, acessado a 10 de março de 2023.
- Lee, Liz, e Frank Oppong. «Adding More Context to Trends». *Twitter Blog*, 1 de setembro de 2020. Disponível em [https://blog.twitter.com/en\\_us/topics/product/2020/adding-more-context-to-trends](https://blog.twitter.com/en_us/topics/product/2020/adding-more-context-to-trends), acessado a 1 de agosto de 2021.
- Nagle, Angela. *Kill All Normies: Online Culture Wars from 4Chan and Tumblr to Trump and the Alt-Right*. Winchester: John Hunt Publishing, 2017.
- Popper, Karl R. *The Open Society and Its Enemies*. Princeton, NJ: Princeton University Press, 2020.
- Post, Robert C., ed. *Censorship and Silencing: Practices of Cultural Regulation*. Los Angeles, CA: Getty Research Institute for the History of Art and the Humanities, 1998.
- Procuradoria-Geral da República. «Apologia à ditadura militar é crime segundo a legislação brasileira, defende Câmara Criminal do MPF». MPF, 2019. Disponível em <https://www.mpf.mp.br/pgr/noticias-pgr/apologia-a-ditadura-militar-e-crime-segundo-a-legislacao-brasileira-defende-camara-criminal-do-mpf>, acessado a 5 de setembro de 2023.

- Ricoeur, Paul. «Le pardon peut-il guérir?». *Esprit*, 210 (1995): 77-82.
- Rogers, Richard. «Deplatforming: Following Extreme Internet Celebrities to Telegram and Alternative Social Media». *European Journal of Communication* (2020): 0267323120922066. Disponível em <https://doi.org/10.1177/0267323120922066>.
- The Redirect Method. «The Redirect Method». Disponível em <http://redirect-method.org>, acessado a 1 de outubro de 2017.
- Twitter Help Center. «Twitter’s Civic Integrity and Election Fraud Policy», *Twitter*, janeiro de 2021. Disponível em <https://help.twitter.com/en/rules-and-policies/election-integrity-policy>, acessado a 17 de agosto de 2021.
- Twitter Help Center. «The Twitter Rules». *Twitter*. Disponível em <https://web.archive.org/web/20100723013149/http://support.twitter.com/groups/33-report-a-violation/topics/121-guidelines-best-practices/articles/18311-the-twitter-rules>, acessado a 16 de julho de 2022.
- Twitter Help Center. «About Community Notes on Twitter». *Twitter*, 2023. Disponível em <https://help.twitter.com/en/using-twitter/community-notes>, acessado a 5 de setembro de 2023.
- U. S. Supreme Court. *Whitney v. California*, 274 U.S. 357 (1927). Disponível em <https://supreme.justia.com/cases/federal/us/274/357/>, acessado a 5 de setembro de 2023.
- Vincent, Marie-Bénédicté «Punir et rééduquer: Le processus de dénazification (1945-1949)». Em *La dénazification*, editado por Marie-Bénédicté Vincent. Paris: Perrin, 2008.
- West, Sarah Myers. «Censored, Suspended, Shadowbanned: User Interpretations of Content Moderation on Social Media Platforms». *New Media & Society*, 20, n.º 11 (2018): 4366-4383. Disponível em <https://doi.org/10.1177/1461444818773059>.
- YouTube. «The Four Rs of Responsibility, Part 2: Raising Authoritative Content and Reducing Borderline Content and Harmful Misinformation»- *Youtube Official Blog*, 2021. Disponível em <https://blog.youtube/inside-youtube/the-four-rs-of-responsibility-raise-and-reduce/>, acessado a 19 de fevereiro.



# TRÂNSITOS



## «NÃO SE PODE REIFICAR A CENSURA COMO SE FOSSE UMA COISA EM SI MESMA»: UMA ENTREVISTA A ROBERT DARNTON

*Robert Darnton (professor emérito Carl H. Pforzheimer na Universidade de Harvard) esteve em Lisboa como conferencista convidado da conferência «Decifrando censuras. Da regulação à produção de inexistências, do arquivo à internet: uma abordagem interdisciplinar», que decorreu na Biblioteca Nacional de Portugal nos dias 7 e 8 de setembro de 2023, onde proferiu a comunicação «How Censors Did Their Job: Absolutist France and Communist East Germany» no dia 8. Recebeu-nos no dia seguinte no seu hotel na Baixa de Lisboa, onde decorreu esta conversa.*

**Rita Luís** – *Uma das belezas do seu trabalho é que não explicita as regras ou os princípios do seu método. Todavia, nas histórias que conta, nas imagens que cria, é-nos possível captar as dimensões etnográfica e comparativa. Contudo, e considerando que cada caso empírico pode ser único e exigir adaptações dos métodos, poderia dizer-nos mais acerca destas regras e princípios de um bem-sucedido uso da descrição densa [thick description] na sua escrita? Na sua opinião, o que é que funciona e o que é que não funciona?*

**Robert Darnton** – Talvez eu devesse referir a palestra que dei ontem como um exemplo. Concordaria que há uma tentativa de fazer uma descrição densa e posso tentar explicar o que é que isso significa na prática. Eu não faço muitas afirmações teóricas, talvez por ter feito o meu trabalho original de doutoramento em Oxford, e podia contar-lhe uma anedota à *propos* da teoria que vai ilustrar isto, e depois regresso à sua questão. Cheguei a Oxford depois de três, quatro anos em Harvard, onde estudei bastante filosofia e também história, e fui ao meu primeiro tutorial em Oxford, porque lá tudo é feito como

um diálogo entre o tutor e o estudante. Tinha de vestir uma toga e ler em voz alta para este tutor. A minha primeira questão era «porque é que a Revolução Francesa eclodiu em 1789?». É uma questão muito inglesa, simples e direta, mas, no fundo, muito complicada. Eu tinha acabado de terminar um semestre em Harvard e a leitura de um livro, a *Crítica da Razão Pura*, de Kant, e nesse livro Kant discute a natureza da causalidade. Então, apresentei ao meu tutor a questão: «O que é uma causa?» Dei-lhe uma complexa explicação [na tradição da filosofia] continental da causalidade. Vi o meu tutor a afundar-se cada vez mais na sua cadeira. Finalmente, terminei o Kant e comecei a discutir os acontecimentos de 1787, 1788, 1789. Levou algum tempo, eu parei, houve uma pausa, e o meu tutor disse: «Porque é que não tira o andaime [*scaffold*] e deixa o edifício de pé?» Sabe o que é «*scaffolding*»? É uma estrutura utilizada para construir edifícios. Foi tudo o que ele disse! Ele podia ter sido muito cortante e ter feito pouco deste *cliché* de jovem estudante presunçoso, arrogante e filosófico. Mas não, ele, de uma maneira gentil, disse: «Tire o andaime e deixe o edifício.» Isso é muito inglês, estilo antigo. O melhor representante desta abordagem entre os historiadores da atualidade é Keith Thomas, que eu considero um historiador maravilhoso. É um modo particular de escrever, de pensar e por aí adiante. Não é só empirismo inglês, é um modo de... é quase uma questão de maneiras, um certo estilo cultural, que eu acho atraente. Então, em todos os meus livros eu raramente falo de mim próprio, quase nunca uso a primeira pessoa do singular, enquanto muitos historiadores da atualidade a usam o tempo inteiro. E não é uma questão de timidez, é devido a um sentido de correção, que lhe deve parecer muito antiquado, mas eu acredito nisso, e por isso não falo muito sobre mim. Também não falo sobre teoria da forma que falei naquele primeiro tutorial, mas acredito na teoria, e creio que é crucial termos uma abordagem concetual clara ao que estamos a fazer. Então, finalmente, chegamos à sua questão. Clifford Geertz fez um livro comparando Marrocos e a Indonésia intitulado *Islam Observed*, e de certa forma, como comparo diferentes tipos de censura [em *Censors at Work*], estava inconscientemente a seguir aquele modelo. Temos a censura, é mais ou menos a mesma coisa, mas no meu caso em três contextos diferentes. O que fiz, e

isso pode ser uma fraqueza no meu argumento, foi que no final do livro disse que existiam princípios organizadores para cada um destes sistemas culturais: no caso de França era o privilégio, no caso de Inglaterra era a vigilância, no caso da Alemanha de Leste era o planejamento. Eu acredito nisso e penso que a investigação o demonstra, e é como o Geertz, que também escreve com muita clareza sobre o princípio organizador central de um sistema cultural. Era isso que eu estava a tentar fazer. Agora, é antropológico? De certa maneira, porque diz que as coisas fazem sentido, que não são arbitrárias, que encaixam num padrão, e nós, do lado de fora, podemos entender esse padrão. Não é fácil, mas é uma questão de pesquisa, de diálogo, de recuos e avanços, de cometer erros, de corrigi-los, etcétera. Agora, este é o método. Se quiser, e é tentar compreender como é que os nativos compreendiam as coisas. Mas, ao fazê-lo, o movimento interpretativo é não reduzir tudo a um princípio, mas tentar demonstrar como um elemento organizador central dá coesão às coisas. Geertz tem sido criticado desde então por alguns jovens antropólogos astutos que dizem: «Estás a reificar a cultura, estás a fazer da cultura uma coisa demasiado em si mesma; estás, na verdade, a projetar o entendimento do antropólogo nos nativos. Nós somos diferentes, queremos ser mais dialógicos e ver como tudo é problemático, mais do que a forma como tudo faz sentido.» Achei que algumas destas críticas, não apenas a Geertz mas a outros antropólogos, eram válidas. Por outro lado, penso que, enquanto historiador, quero criar uma interpretação coerente e não ter um livro que simplesmente diga: «Bem, por um lado, mas pelo outro...» Isso não leva a lado nenhum. Então, alguém poderia criticar a minha palestra dizendo que foi demasiado reducionista, fez parecer tudo muito claro, mas a clareza é enganadora, e eu compreendo que isso possa ser um problema. Por isso, o que eu estou a tentar fazer em todos os livros que escrevo, incluindo um livro muito ambicioso que será publicado no próximo mês nos Estados Unidos sobre o advento da Revolução Francesa [*The Revolutionary Temper: Paris, 1748-1789*], é tentar apresentar uma forte interpretação e usar a linguagem estilisticamente de forma a que ela chegue aos leitores comuns e também aos académicos, mas expondo-me ao risco da crítica. Então, isto é um pouco o modo como o estilo da escrita

expressa um estilo de pensar sobre o assunto, o que acarreta tanto perigos como vantagens.

*Pensa que esta abordagem etnográfica pode ser usada em diferentes cenários e diferentes arquivos ou tem os seus limites em certos temas?*

Penso que possa ser usada em toda a parte. Poderá ser extravagante dizer que não há limites, mas é uma forma de procurar tudo. É como Max Weber. A análise weberiana pode ser aplicada a muitos e diferentes países, diferentes religiões, sistemas políticos, etcétera. O problema, penso eu, não é que isto funcione para uns temas e para outros não. Não penso que isso seja verdade. O problema é que para alguns temas não temos informação adequada, é um problema de documentação. Para algo assim, é preciso entrar nas fontes primárias e despende muito tempo. Uma pessoa desenvolve uma hipótese, muda de ideias, vê novas coisas no decurso da investigação. Embora a minha palestra só tenha durado cinquenta minutos, eu passei anos e anos a estudar. Exemplo disso é o meu estudo da Índia britânica, que para mim era algo novo, e que exigiu muita pesquisa detalhada. O mesmo é verdade para a Alemanha de Leste. Poderia ter escrito dez livros a partir da investigação que fiz. Em vez de escrever dez livros, decidi condensar isso numa parte de um livro.

*Mencionou a crítica produzida pelos jovens antropólogos relativamente ao trabalho de Geertz e, no seguimento destas críticas, que estratégias poderíamos usar para aprofundar esta metodologia, e até expandir o seu uso neste contexto?*

A chave é a investigação empírica. Isso não significa que não se deva passar muito tempo a ler os grandes antropólogos. Apesar de eu ser um amigo próximo de Geertz e de o admirar muito, ele não é o único. Na verdade, para mim, o antropólogo mais inspirador que eu alguma vez li foi Evans-Pritchard. Ler os seus livros é de cortar a respiração. Estão lindamente escritos e demonstram como um mundo mental realmente fazia sentido. Há também o antropólogo Victor Turner. Porém, parece-me a mim que, desde esta geração, Evans

Pritchard, os seus estudantes, Mary Douglas, que eu admiro tremendamente, há um outro chamado Keith Basso, que estudou o povo Navajo, que eu conheci em criança, jogámos *baseball* juntos. Ele já morreu, mas era um antropólogo fantástico. Trabalhavam em temas diferentes, de formas diferentes, mas tinham em comum a crença nos mundos simbólicos, e são por isso denominados escola simbólica da antropologia. Desde então, o que é que os antropólogos têm feito? Eu não tenho uma resposta para essa questão. Parece-me que depois desta crítica da antropologia simbólica, por esta fazer tudo parecer demasiado coerente, a tentativa de ser dialógico, que frequentemente significa que somos culpados, nós os antropólogos, porque de alguma forma estamos envolvidos no imperialismo, numa relação de poder ou no que quer que isso seja... Esta autocrítica tem sido debilitante e, apesar de eu já não ler antropologia sistematicamente, penso que ela perdeu fibra. A antropologia hoje não tem a energia, a criatividade que tinha nos tempos de, digamos, Mary Douglas, remontando a Evans-Pritchard. Então, não sei o que aconselhar, sabe? Não é que eu seja capaz de aconselhar de alguma forma, mas há outros trabalhos em sociologia, em muitas outras disciplinas, mas eu penso que no momento em que a história e a antropologia se juntaram, elas apaixonaram-se, não houve divórcio, mas terão elas filhos, e os filhos terão filhos? É difícil de dizer.

*Nesta natureza qualitativa do seu trabalho, focado nas singularidades, diferenças e similitudes entre e dentro sistemas, o que significa trabalhar com um extenso corpus, com grandes quantidades de documentos? Quando é que acredita que conseguiu informação suficiente, documentos suficientes, para retirar uma conclusão? E como é que extrai esta informação qualitativa da enorme quantidade de documentos? Apoia-se em modelos, diagramas, esquemas para fazer esta transição do quantitativo para o qualitativo? Como é que relaciona estas duas dimensões?*

Na prática, como é que isto acontece? Sabe, não há uma fórmula. Muita da minha investigação envolveu o estudo da edição e do comércio de livros. Encontrei este grande arquivo em Neuchâtel. Não fui a primeira pessoa, havia um habitante de Neuchâtel que já tinha

estudado um pouco do arquivo, mas, essencialmente, fui a primeira pessoa a usá-lo. São cinquenta mil cartas! Cinquenta mil. E regressei a Neuchâtel todos os verões durante vinte anos, passei um ano inteiro lá de licença sabática, e finalmente li quase todas as cinquenta mil cartas [risos]. Sabe, em retrospectiva, é claro que podia ter parado. Há trinta anos! Porque é que eu continuava? Bem, é divertido, eu adoro fazê-lo, é muito belo, há o lago de Neuchâtel, as montanhas, a Susan e eu fomos com os nossos filhos, as crianças aprenderam a língua, etcétera, mas isso é outro assunto. Mudei de ideias enquanto fazia a pesquisa. Originalmente, tinha planeado fazer um livro sobre edição e, à medida que ia mais fundo nos arquivos, descobri uma história tremenda sobre, justamente, a *Encyclopédie* de Diderot e d'Alembert. Seguindo estas cartas, foi possível descobrir quantas cópias existiam, para onde foram; fazer um estudo empírico aprofundado da difusão da bíblia do Iluminismo. Além disso, descobri uma espécie de história misteriosa publicada em *The Business of Enlightenment*, em francês chama-se *L'aventure de l'Encyclopédie*, e é uma aventura porque é uma espécie de história misteriosa. Tratou-se de uma especulação ao nível internacional envolvendo belgas, como chamaríamos hoje, franceses e suíços, e grandes somas de dinheiro para a época. Pensava-se que era a maior iniciativa de sempre na história da edição, e um deles, a peça-chave, era um duvidoso vendedor de livros em Lyon que geria o aspeto financeiro e organizava as coisas. E ele enganou os seus outros parceiros. Eles enviaram um espião ao seu *atelier*, e o espião descobriu que ele andava secretamente a vender centenas de cópias para fazer uma fortuna. Então, eles seguiram os seus passos e tiveram um grande confronto. Ele finalmente confessou, compensou-os, e todos silenciaram o caso. Mas a história do engano, da manipulação e o tipo de capitalismo de guerra parecem-me fascinantes. Então, em vez de fazer o que originalmente tencionava fazer, pensei: «Espera um minuto, isto é uma boa história! Escreve um livro sobre ela», e escrevi. São cerca de seiscentas páginas. O que eu estou a tentar explicar é que no decurso da investigação às vezes vemos coisas, vemos qual é o tema, qual é que poderia ser, qual é a história, e isso é algo que aprendi quando era repórter de jornal, porque o editor enviava-nos para cobrirmos um fogo ou um roubo, nós voltávamos e ele dizia: «Ok.

Qual é a história?» Penso que algumas pessoas, grandes repórteres, têm um sentido «da» história, e eu acho que a investigação é muito semelhante; uma pessoa deteta o que eu designo «a» história, na falta de uma palavra melhor, e organiza as coisas em torno disso. Então, não é que eu devesse ter parado de ler estes manuscritos; em vez disso, mudei e escrevi acerca da *Encyclopédie*. E foi aí que descobri outra tendência muito importante que era o que eles chamavam *livres philosophiques*, que são os livros estritamente proibidos. Ninguém sabia destes livros! Eles são *libelle* (libelos), não são trabalhos famosos de filósofos, mas eram *best-sellers* e muito importantes, e então fiz um outro estudo sobre isso, e nos últimos dois livros escrevi sobre tudo isso, foi por isso que levei tanto tempo. Penso que se os arquivos forem ricos o suficiente, modificamos as coisas à medida que avançamos. Da mesma maneira, estava a trabalhar nuns papéis em Paris, especialmente os arquivos da Bastilha, registos policiais, etcétera, e estava a olhar para o mesmo tipo de tema a partir de outra perspectiva, e isso conduziu-me a outros livros. Então, não estudei só em Neuchâtel, passei realmente muito tempo nos arquivos da polícia e tentei desenvolver outros temas também. Por isso, é uma longa resposta, talvez não seja uma resposta adequada à sua questão, mas o que estou a tentar dizer é que, à medida que vamos investigando, apercebemo-nos de temas possíveis, histórias que emergem, e a forma do que escrevemos muda à medida que vamos avançando. Penso que os estudantes de doutoramento frequentemente leem livros escritos pelas autoridades do campo e depois começam com uma espécie de noção rígida do que é a história, em vez de se abrirem e demorarem mais tempo e mergulharem mais a fundo nos arquivos.

*Não têm muito tempo. [risos]*

Não têm tempo, é verdade. É difícil! Eles vivem no mundo real, precisam de publicar, precisam de construir um nome, mas muitas vezes o resultado não é suficientemente profundo.

*É verdade. Avancemos um pouco para a questão da dimensão internacional e a natureza comparativa do seu trabalho. Em Censors at*

Work, o Robert afirmou o valor das comparações, que as comparações funcionam melhor a nível sistémico, e passo agora a citá-lo: «Quando tomadas no seu conjunto e comparadas, elas tornam possível repensar a história da censura em geral.» Porém, dado que sistemas e comparações pertencem ao fenómeno censório do caso específico em estudo, que cada uma delas é relativa ao seu próprio sistema, podemos continuar a falar de uma «história da censura em geral»? Não seria melhor falar de uma coleção de histórias, no plural, histórias de censura, sem tentar retratar um sistema, um sistema dos sistemas, dado que este sistema dos sistemas contradiria a natureza etnográfica do seu próprio trabalho, no qual os significados são localmente construídos e encontrados?

A minha resposta curta é sim. Não penso que exista algum sistema dos sistemas. Não penso que isso signifique que não se possam fazer comparações, mas significa que não se pode reificar a censura como se fosse uma coisa, a *ding an sich*, como diriam os alemães, uma coisa em si mesmo. Então, não se pode abordar o funcionamento da censura num determinado sistema olhando para esta coisa em si mesma. Pelo contrário, é preciso questionar como pensam os censores, como atua o Estado, quais são os procedimentos institucionais, o que é ser um escritor ou um produtor de televisão ou qualquer outra coisa. Então, concordo, não existe um sistema dos sistemas, não existe nenhum tipo de história universal da censura, mas pode-se, penso eu, de uma forma significativa, apresentar, escrever um relato geral de como os poderes autorizados tentaram controlar a expressão. Penso que não ajuda muito começar com uma definição de censura, e numa versão extensa da minha palestra eu mencionei isto. Algumas pessoas pensam que se deve começar com uma definição porque isso demonstra o quão rigorosos são. Julgo que isso coloca o perigo daquilo que os franceses chamam *une question mal posée*, uma questão mal colocada. Reifica a censura, já se sabe o que é quando se procura por ela. Assim, apesar de eu ser favorável à clareza concetual, não começo com definições para depois tentar encontrar a coisa.

*Não há uma definição estável de censura, mas é usado o mesmo significante: «censura». Como podem estas comparações ter lugar? Como podem*

*estes sistemas comunicar, ou seja, como pode a «censura» dentro destes sistemas tornar a comunicação entre outros sistemas exteriores? Porque todos usam a mesma palavra, mas provavelmente de diferentes maneiras, como o seu trabalho demonstra. Como é que o Ancien Régime comunicaria além das fronteiras francesas? Ou como é que podemos, para cada um destes sistemas, concebê-los como um sistema interconectado?*

Os livros não respeitam fronteiras, há bastante comunicação transnacional através dos livros, e havia também comunicação entre as pessoas que tentavam controlar os livros. Eu estudei os papéis no Ministério dos Negócios Estrangeiros francês no Quai d'Orsay. Acontece que o ministro dos Negócios Estrangeiros francês tinha uma enorme correspondência com o embaixador francês em Londres sobre livros que estavam a ser produzidos em francês em Londres. Estes livros eram altamente ilegais e sediciosos, e eram depois contrabandeados para França. As autoridades francesas, até nas rusgas de livros em Bruxelas, efetivamente capturaram escritores e trouxeram-nos de volta a França. Um deles foi Mirabeau. Portanto, eles compreenderam que havia uma dimensão internacional das coisas, e tiveram a cooperação frequente das autoridades em Bruxelas. Agora, essa história podia ser desenvolvida. Eu não entrei nela em grande detalhe, aposto que haveria muitas coisas interessantes que se podiam descobrir. No caso da Alemanha, da Europa germanófona, porque a Alemanha, o Estado-nação, não existia, havia o Sacro Império Romano, e a capital em Viena concedia privilégios para os livros e tentava controlar os privilégios por toda a Europa germanófona, mas claro que os Estados alemães individuais não prestaram atenção a isto, e em particular a Prússia, inimiga da Áustria. Falavam a mesma língua, os prussianos usavam o sistema de privilégios, mas eram inimigos. Existem características comuns a uma escala internacional, há comunicação de um país para o outro e, agora que penso nisso, seria possível olhar para todo o objeto do ponto de vista das relações internacionais e escrever um tipo diferente de livro. Alguém devia fazê-lo.

*Poderíamos pensar nesta construção de significados tais como o que é literário e o que é pornográfico, o que é obsceno, o que é sedição, como*

*conceitos que poderiam exceder o nível do Estado-nação e ser construídos transnacionalmente?*

Sim, com muita discordância e é aí que se torna interessante. O que são as discordâncias? Como é que as pessoas entendem o que denominam pornografia e por aí adiante. Penso que é um caminho de investigação promissor. E, sabe, tivemos isso no colóquio nos últimos dois dias. Foi fascinante! Havia estudos sérios sobre filme e pornografia<sup>1</sup> e fotografias de suspeitos criminais e por aí adiante. As pessoas estão a fazer isto! A comunicação sobre as fotografias dos suspeitos criminais mostra uma visão das fotografias completamente contraditória nos Estados Unidos e na Europa, isso é muito interessante e novo<sup>2</sup>.

*E regressando ao seu trabalho, que espaço existe para contextualizar a subjetividade do censor dentro de cada sistema? Os sistemas são muito holísticos, muito abrangentes, mas onde fica a subjetividade do censor? A questão para nós seria: qual é a relação que o sujeito estabelece com os meios de comunicação nestas duas posições diferentes, sendo um censor ou sendo um leitor? Em linha com esta questão da subjetividade do censor enquanto leitor, como poderemos responder atualmente à questão que Roger Chartier lhe colocou uma vez: qual é a relação entre ler livros banidos e fazer a revolução?*

Cada um dos censores era, claro, um indivíduo, com a sua própria subjetividade, simpatias, etcétera, e alguns censores da Alemanha de Leste disseram-me que tinham simpatias com os autores que censuravam. E havia um grande espaço de manobra, apesar de o sistema ter limites muito estritos. Então, eu penso que cada censor, cada editor nas editoras, participava à medida que os textos se iam desenvolvendo, e essa participação inevitavelmente envolvia um grau de subjetividade. Mas há limites muito rígidos. Portanto, o que eu penso que é crucial compreender é que os censores acreditavam naquilo que estavam a fazer, isso era parte da sua subjetividade. E isto também

1 Referência ao trabalho de Claudio Monopoli publicado na primeira secção deste livro.

2 Referência ao trabalho de Leonor Sá publicado na segunda secção deste livro.

terá sido verdade para os censores franceses do século XVIII. E sabemos alguma coisa sobre eles enquanto indivíduos. Havia flexibilidade, mas havia limites. Não é como num regime autoritário onde a subjetividade não existe e tudo é esmagado. Não. A razão pela qual um regime autoritário pode ser bem-sucedido, até certo ponto, é porque reúne as simpatias destas pessoas que o reforçam. Assim, a subjetividade está do lado do regime através dos censores, e depois penetra de forma muito insidiosa na mente dos escritores, e então temos isto que eu mencionei, o homenzinho verde na orelha, autocensura por parte dos autores. O Roger Chartier, que era, como sabe, um querido amigo meu, está muito interessado na história da leitura. Então, uma pessoa pode compreender a forma como os censores liam porque eles escreviam relatórios, e os relatórios, claro, focam-se nos aspetos ideológicos do livro, mais do que nos seus aspetos literários. Mas mostram o modo como eles liam, e isso era verdade relativamente ao memorando dos censores franceses que eu estudei. Então, sim, pode olhar para os censores como leitores, são leitores altamente treinados, e leitores inteligentes. O perigo é dizer que eles eram apenas estúpidos e que era só repressão, mas eu aposto que é sempre mais complicado do que isso. Contudo, numa história da leitura podemos inserir os censores como um aspeto, mas isso é só um aspeto, pelo que não estou certo se a minha investigação sobre a censura traz algo ao trabalho do Roger sobre a leitura. E o problema dele, como o meu, é que no caso da leitura não temos muita informação. Temos uma quantidade razoável, e o Roger fez um trabalho maravilhoso de compilação, e trabalhou com outros investigadores que estudavam marginália, etcétera. Mas será isso suficiente para desenvolver uma história completa da leitura? Penso que não, não temos isso, infelizmente. Quero dizer, estes ensaios que o Roger compilou e publicou, e que outras pessoas publicaram, são excelentes, mas penso que não estamos ainda num ponto em que possamos fazer uma história da leitura rigorosa.

*A dado ponto, no seu próprio trabalho, o Robert procurou um enquadramento concetual ou teórico, e sugeriu um circuito de comunicação [cf. figura 1]. Que aspetos do público leitor, já que estamos a falar de leitura, e da censura fomentaram a necessidade de um modelo? É este aspeto*

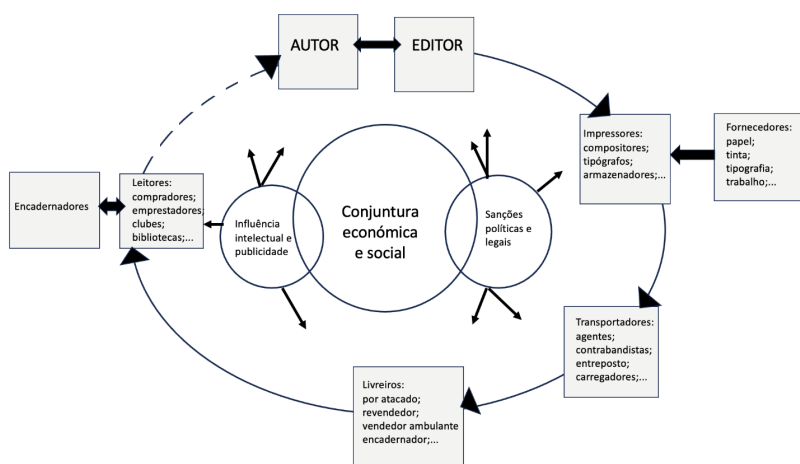
*fundamental da censura, enquanto comunicação, enquanto fenômeno comunicativo? Como é que atualmente vê a utilização destes modelos? Porque parece que em Censors at Work é mais cauteloso com o uso da palavra «modelo».*

Sim, é verdade. O modelo que eu produzi foi há muito tempo!

1982.

1982. Ok, estamos, portanto, a falar de há quarenta anos. Produzi-o porque na altura estava fascinado com a história da edição e do comércio de livros. E ao ler todos estes documentos nos arquivos de Neuchâtel tornou-se óbvio que todas as coisas estão ligadas, e que os carroceiros são parte do sistema de comunicação. Na verdade, era muito importante observar a diferença entre este e aquele tipo de carroça por causa dos regulamentos que diziam que o pacote de livros teria de pesar, pelo menos, 23 quilos para ser enviado por *voiture*, mais barata do que a *carrosse*. Era assim que embalavam os livros. E os carroceiros de *voiture* são um tipo de pessoa diferente dos carroceiros de *carrosse*. Bem, este tipo de distinção aplica-se a toda a parte. Então, estava a incluir os carroceiros na história dos livros e por isso... Também fiquei fascinado com o modelo de estudo de McKenzie das estruturas dos livros. E porque os manuscritos de Neuchâtel eram tão ricos, na verdade era possível reconstruir a forma como os trabalhadores trabalhavam, a forma como eles efetivamente colocavam os tipos móveis. E fui ajudado nisto por Jacques Rychner, que era bibliotecário em Neuchâtel e um querido amigo meu. Podia-se ver mesmo a estrutura do livro, e os registos da forma e da tipografia diziam-lhe que trabalhador produzia que tipo, que forma de tipo. Assim, temos história do trabalho, história do transporte, e muitas pessoas a verificarem marcas de água para descobrirem a proveniência do papel. Temos a correspondência das pessoas que fabricavam o papel, e elas diziam «não posso fazer papel no inverno, é demasiado húmido, e por isso tenho de atrasar a expedição em três meses», e isso interrompe o calendário do editor, etcétera. Mas, na verdade, nesse tempo tínhamos em Inglaterra grandes especialistas, principalmente no estudo de

Shakespeare, que olhavam para as marcas de água e tentavam imaginar o processo produtivo, e, mesmo sem terem os manuscritos, conseguiam reconstituir uma boa parte. Um trabalho maravilhoso! Mas foram totalmente afastados, e as pessoas que estudavam a história do trabalho, ou a história do transporte ou o que seja. Então, tenho a impressão de que em 1982, se é essa a data, tínhamos grandes especialistas, uns a trabalharem aqui, outros a trabalharem ali, e que não falavam uns com os outros. Então pensei como seria possível juntar isto tudo. Vamos experimentar um diagrama. E esse é o resultado.



**Figura 1. Adaptação do diagrama publicado por Robert Darnton em «What Is the History of Books?»<sup>3</sup>**

Agora, há deficiências nesse diagrama. Cada mês ou dois recebo alguém que tem uma versão melhor do diagrama e que me pede para o discutir [risos]. Creio que algo no diagrama atraiu as pessoas porque é um desafio fazer um tipo de livro de história mais integrado. A parte fraca, claro, é a linha quebrada entre os leitores de volta aos autores e ao editor. Então, isso é problemático, como eu alegremente aceito, mas claro que o leitor, que é uma forma de dizer procura literária, está

3 Robert Darnton, «What Is the History of Books?», *Daedalus*, 111, n.º 3 (1982): 68.

representado e os autores e os editores respondem a esta procura literária. Mas não é nem pouco mais ou menos tão concreto como a efetiva transmissão do papel e das páginas impressas, e por aí fora. De toda a crítica a este modelo, o que me surpreende por ser o mais importante é a crítica que diz que não existe uma dimensão real do tempo, que só estou a lidar com uma primeira ou segunda edição, como é que estas circulam. Mas e uma reimpressão do livro dez anos depois? E cem anos depois? E duzentos anos depois? Não é isso parte da história do livro? E é, eu concordo. Então, precisaríamos de uma espécie de versão tridimensional desse modelo para fazê-lo funcionar. Mas eu penso que funciona, desafia outros investigadores a olharem para a totalidade do sistema em vez de para um só aspeto.

*A conclusão de Censors at Work implica uma posição normativa relativamente à censura como eminentemente negativa, por oposição à posição relativista de Stanley Fish [autor de There's No Such Thing as Free Speech: And It's a Good Thing, Too, publicado em 1994], como o Robert mencionou na conferência, defendendo o valor da liberdade de expressão e a necessidade de resistir à vigilância, quando ilegítima, do Estado. Todavia, o empenho etnográfico do seu trabalho permite-nos observar os censores como nativos, como já mencionou, e contextualizar as suas ações dentro de sistemas operativos, o que de certa forma suspende o carácter absoluto desse juízo normativo. Que posição devemos nós, aqueles que nos dedicamos ao estudo da censura, tomar perante um objeto que exige uma profunda compreensão de todas as suas complexidades, que precisa de ser observado sem maniqueísmo nem pensamento dicotómico, quando simultaneamente reconhecemos a necessidade de o combater? Como relacionar a política e a etnografia neste lugar que ocupamos?*

É claro que é uma questão-chave e que tenho de responder. Digamos que o argumento é que deve existir um elemento de autoconsciência da parte do historiador etnográfico, ou do sociólogo, ou do antropólogo. E isso ficou claro na própria literatura antropológica. Então, apesar de eu, em geral, não usar a palavra «eu», no final da minha palestra usei-a porque senti a necessidade de dizer que eu não sou simplesmente um cientista frio que está a observar estes

fenómenos sem quaisquer sentimentos próprios. Eu tenho sentimentos, e isso implica um risco de compreender mal as coisas. Mas penso que se pode compreendê-las melhor se se estiver consciente dos sentimentos. E eu, de facto, tenho sentimentos muito fortes em relação à censura. O meu pai era um repórter de imprensa, foi morto durante a Guerra. Eu cresci a pensar que o jornalismo era o maior chamamento que havia, era onde se expunha a corrupção e as ilegalidades de pessoas e autoridades, e isso era o ideal para mim. Um repórter de imprensa com uma gabardine na rua a descobrir o que se passa. Constatei que essa é a função da imprensa livre, criticar a autoridade. E, claro, isso leva-nos à censura. Então, esta crença na imprensa livre, e a importância do jornalismo no funcionamento da democracia, está implícita no meu estudo, e tento explicitá-lo no final. Claro que os meios de comunicação mudaram. Agora vivemos num mundo totalmente diferente do mundo do meu pai, que eu nunca conheci. Eu tinha três anos quando ele foi morto na Guerra. Mas o seu mundo era um mundo em que o jornal diário era o meio dominante para comunicar as notícias, e hoje em dia já não é. O ambiente dos meios de comunicação é tão complicado que é difícil ter uma visão clara sobre ele, porque muitas coisas estão a acontecer ao mesmo tempo, mas isso não significa que não haja perigo. Pelo contrário, descobrimos um perigo maior por causa dos meios de comunicação social, etcétera, e nós vivemos, os cidadãos dos Estados Unidos vivem, na era do *trumpismo*. Agora, não penso que isso vá vingar, mas é uma espécie de fascismo ao estilo americano que levo muito a sério enquanto perigo, por isso no último minuto da minha palestra quis deixar claro onde me posiciono.

*Também neste livro, que foi escrito antes desta mudança política, o Robert começa por reconhecer que temos este problema: a internet é uma questão que deve ser colocada, mas também afirma de seguida que o que estamos prestes a ler não nos dará a solução para os problemas que enfrentamos hoje. Pensa que a materialidade do que fazemos hoje é tão diferente que não há lições a aprender da história?*

Sempre me senti desconfortável com a ideia de a história ensinar lições. Claro que no meu livro e na conferência o que eu estava a

tentar dizer era: vamos compreender as coisas como elas eram, e não moralizar acerca delas, ou retirar lições diretas. Isto é um pouco complicado, mas em novembro será lançado um novo livro meu, intitulado *The Revolutionary Temper: Paris, 1748-1789*, e é uma tentativa de compreender o advento da Revolução Francesa. E nele eu elaboro a noção de *conscience collective*, consciência coletiva, tal como desenvolvida por Durkheim, mas usada por muitas outras pessoas. O que eu tento demonstrar neste livro é o efeito cumulativo da comunicação de notícias, não apenas as notícias sobre o que acontece, mas a percepção das notícias sobre o que acontece, como é que isso é construído ao longo de quarenta anos de forma a preparar os parisienses para tomarem a Bastilha. Sabe, havia outras causas e elementos, como o preço do pão, mas penso que o que se desenvolveu foi uma mentalidade, uma consciência revolucionária em França. Penso que existe algo como uma consciência coletiva, por vezes é muito coerente, por vezes está quebrada, por vezes talvez nem exista de todo, mas é diferente da opinião pública. É o sentido da direção das coisas, para onde vamos, o que se passa. E eu sinto isto muito vividamente nos Estados Unidos atualmente com a polarização da extrema-direita, não há extrema-esquerda, mas há várias extremas-direitas, há um perigo, quão sério é eu não sei, mas um perigo daquilo que podemos chamar de fascismo ao estilo americano. Penso que, além da censura e da tentativa das autoridades de controlar a comunicação, atualmente há um tipo mais vasto de comunicação, e que ajuda a formular o que eu chamaria de consciência coletiva. E isso é um assunto importante, um assunto difícil, porque o que é a consciência coletiva? Então, escrevi um ensaio sobre isto e, se ler Durkheim, ele dá-lhe uma definição, mas é uma espécie de definição simples e ele próprio nunca trabalhou sobre ela. Penso que se quiser exemplos de bons trabalhos sobre consciência coletiva pode recorrer a Burckhardt, *A civilização do Renascimento italiano*. Eu acho que é mesmo do que ele está a falar! Eu até sinto que o livro de Max Weber, *A ética protestante*, é uma obra-prima que me inspira, foi refutada tantas vezes que deve ser verdade [risos].

*Finalmente, a nossa última questão refere-se à censura: o que resta perguntar, onde pensa que ainda estamos aquém neste assunto?*

Bem, eu parei de trabalhar diretamente com a censura há muito tempo, então desde aí escrevi quatro outros livros, mas não foi por pensar que o tema estava esgotado, longe disso! Parece-me que o tema é mais importante do que nunca, e eu tomaria a vossa conferência como um exemplo da importância e da riqueza do tema para estudos futuros. Não tenho uma fórmula para a forma como devia ser estudado, mas penso que as pessoas o fazem; quero dizer, fazem a investigação empírica sobre cinema e música, bem como sobre a palavra impressa, isso demonstra as grandes possibilidades de trabalho futuro nesta área. Então, sim, penso... A Rita fê-lo! [risos] E deve ser felicitada, como toda a gente que participou nisto. Eles não eram nomes famosos no mundo académico, eram quase todos pessoas mais jovens que estão a iniciar a investigação e a encontrar resultados. O colega francês, Patrick, sabe, isto é novo! Ele está nos seus quarenta, suponho, mas a sua pesquisa é nova. Achei a comunicação tremenda<sup>4</sup>. Então, sinto entusiasmo relativamente às perspectivas da futura academia e ao talento que vocês juntaram.

**Adalberto Fernandes** – *Apenas mais uma questão no seguimento desta. Pergunto-lhe se há algo que gostaria de ver mais investigado acerca da censura respeitante ao seu trabalho. Sente que algumas partes poderiam ser estendidas ou fazerem parte da agenda de futuros investigadores? O Robert já mencionou a parte da transnacionalidade, a comparativa....*

Isso é um bom exemplo. Penso que temos de compreender a forma como a internet está ligada à supressão da liberdade de expressão. Claro que fiz o meu trabalho antes de a internet existir, e quando ela apareceu houve um momento utópico no qual a informação quis ser livre, e pudemos todos comunicar uns com os outros a vastas distâncias sem pagar. Seria um tipo de República das Letras imaginada durante o Iluminismo, e vocês sabem o que aconteceu desde então! Houve uma espécie de tomada comercial da internet, não totalmente, mas em grande medida. Quando eu era diretor da biblioteca de Harvard fiz parte da criação de um repositório digital no qual toda a nova

4 Referência ao trabalho de Patrick Mougenet publicado na segunda secção deste livro.

investigação produzida em Harvard teria de ser disponibilizada livremente para o resto do mundo, e agora é uma coisa grande. Então, isso é um lado positivo, mas o lado negativo preocupa-me bastante, claro. Precisamos de investigação sobre isso, mas como é que investigamos, como é que temos acesso às coisas, e vamos precisar de bastante conhecimento tecnológico para isso. Talvez devêssemos ter equipas de investigadores, alguns com conhecimento tecnológico, outros com uma orientação literária, mas isto é para mim um assunto urgente: quão exequível é isto? Eu não sei, mas está no centro das nossas vidas porque a internet toca toda a gente todos os dias, incluindo pessoas em países em vias de desenvolvimento que não leem muito, mas que têm acesso à informação digital. Isto não é uma resposta muito boa, mas é um exemplo de onde podemos ir.

# AS AUTORIDADES FRANCESAS FACE A *PATHS OF GLORY* (S. KUBRICK, 1957): A CENSURA TRANSNACIONAL EM AÇÃO

PATRICK MOUGENET

A receção do filme de Stanley Kubrick *Paths of Glory*, que o próprio descreveu como um filme «antiguerra», oferece uma oportunidade única para observar o sistema de censura posto em prática pelas autoridades francesas à escala mundial, de forma a impedir a sua distribuição, assim como as resistências que este provocou. Onde quer que *Les Sentiers de la gloire*<sup>1</sup> fosse exibido em 1958 e novamente em 1959, a máquina diplomática francesa esteve ativa, interferindo e exercendo pressão. *Paths of Glory* foi suspenso em Montreal, proibido nas bases militares americanas nos Estados Unidos e em Israel; *Wege zum Ruhm*<sup>2</sup> foi proibido durante algum tempo em Berlim Ocidental; *La patrulla infernal*<sup>3</sup> não foi exibido nas Honduras e no Peru; *Les Sentiers de la gloire* foi retirado do cinema em Bruxelas e proibido na Suíça; *Horizontes de Glória*<sup>4</sup> foi proibido em Portugal...: por todo o lado, a sombra da censura francesa pairava. Esta censura, que «é uma das manifestações do exercício do Poder, uma das suas dimensões constitutivas»<sup>5</sup> é também «fundamentalmente política [e] aplicada pelo Estado»<sup>6</sup>. A censura é aqui definida como «a interposição, entre um – certo – emissor e o seu – suposto – recetor, de um terceiro agente que desfoca a transmissão, em graus variáveis, ao ponto de a tornar inaudível ou mesmo impossível»<sup>7</sup>.

1 Título de *Paths of Glory* para França e países francófonos.

2 Título para a Alemanha.

3 Título para a América de língua espanhola.

4 Título para Portugal e Brasil.

5 Laurent Martin, «Les censures: une histoire ancienne, des formes nouvelles». Em *Les censures dans le monde. XIX-XXIe siècles*, dir. Laurent Martin (Rennes: PUR, 2016), 7.

6 Robert Darnton, *De la censure: essai d'histoire comparée* (Paris: Gallimard, 2014), 299.

7 Pascal Ory, «Conclusions», em *La censure en France à l'ère démocratique (1848-...)*, dir. Pascal Ory (Bruxelas: Éditions Complexe, 1997), 333.

O filme *Paths of Glory* acompanha o destino trágico de três soldados franceses durante a I Guerra Mundial: o cabo Paris, o soldado Feral e o soldado Arnaud, acusados de cobardia perante o inimigo. Sob as ordens do general Broulard (Adolphe Menjou) e do general Mireau (George Macready), que procuram preservar as suas reputações, um tribunal militar é orquestrado à pressa para os condenar à morte, na esperança de encobrir erros de comando. O seu acérrimo defensor, o coronel Dax (Kirk Douglas), que está próximo dos seus homens em combate, não pôde lutar contra uma justiça sumária. O filme destaca a brutalidade da guerra, a corrupção hierárquica e a manipulação da verdade. *Paths of Glory*, baseado num romance homónimo de Humphrey Cobb publicado em 1935, é uma crítica mordaz e ácida à forma como os exércitos e os seus estados-maiores funcionam em tempo de guerra. É também, e talvez acima de tudo, o filme que «espoletou um dos raros casos de censura interessantes da história do cinema»<sup>8</sup>. Quando foi exibido em França, então em plena guerra da Argélia, instaurou um regime de censura. Mas como impedir a trajetória do filme no resto do mundo? Foi aqui que a censura de *Paths of Glory* assumiu uma dimensão transnacional, pois envolveu tanto atores estatais, através das intervenções da rede diplomática francesa no estrangeiro, como atores não estatais, através das empresas de produção e distribuição de filmes, e também através da influência da opinião pública.

Quem são os censores? Como atuam? Que resistências enfrentaram? A abertura dos arquivos diplomáticos franceses a partir dos anos 2000, as fontes administrativas difíceis de descobrir, os artigos de imprensa, a correspondência entre os diferentes níveis da hierarquia dos censores e entre estes e os organismos, instituições ou indivíduos sobre os quais exerciam pressão: tudo isto permite reconstituir «o trajeto das proibições e voltar às suas fontes»<sup>9</sup>.

8 Wilhelm Roth, «Generals and Censors: *Paths of Glory* and the Game of Power», em *Stanley Kubrick*, ed. Bernd Eichhorn (Frankfurt am Main: Deutsches Filmuseum, 2007), 45.

9 Emmanuel Pierrat, *Censurés. Interdire, indexer, surveiller* (Paris: Editions de l'IMEC, 2021), 16.

Antes de nos debruçarmos sobre o contexto de crise política e de guerra colonial que a França vivia na altura da estreia europeia do filme, momento «propício para pôr em evidência os limites das democracias em matéria de liberdade» de expressão<sup>10</sup>, e depois sondarmos o carácter múltiplo e polimorfo das tentativas de desviar a censura de *Paths of Glory*, vejamos como os arquivos diplomáticos, «matéria-prima das relações internacionais»<sup>11</sup>, nos permitem analisar em pormenor o funcionamento da censura instaurada para impedir a exibição do filme, se não em todo o mundo, pelo menos num «certo número de países amigos e aliados»<sup>12</sup> de França, e identificar o que estava em jogo.

## 1. O FUNCIONAMENTO E OS ATORES DA CENSURA TRANSNACIONAL

«Impedir a distribuição deste filme no seu país de residência» (Circular do MNE de 28 de fevereiro de 1958)<sup>13</sup>.

O facto de o Ministério dos Negócios Estrangeiros francês (MNE) ter elaborado uma circular com o objetivo de proibir um filme americano em todo o mundo levanta imediatamente questões, uma vez que esta instituição não se insere, em bom rigor, no âmbito da censura

10 Françoise Denoyelle, «Censorship and Photography», em *La censure en France...*, ed. Pascal Ory, 206.

11 Maurice Vaïsse, «Les documents diplomatiques français: outil pour la recherche?», *La revue pour l'histoire du CNRS*, 14 (2006): 102, <https://doi.org/10.4000/histoire-cnrs.1836>.

12 Arquivo do Ministério dos Negócios Estrangeiros (atual AMNE) – AM 1952-1963, Estados Unidos 91 QG 354. Circular 146/IP de Christian Pineau, ministro dos Negócios Estrangeiros, ao embaixador de França em Washington, 26 de fevereiro de 1958.

13 Pierre Baraduc, ministro plenipotenciário, diretor do Serviço de Imprensa e Informação do Ministério dos Negócios Estrangeiros (atual MNE), despacho n.º 120 dirigido a todos os chefes das missões diplomáticas francesas no mundo, Arquivo Diplomático, AMNE, Série AM 1952-1963, Estados Unidos 91 QG 354.

cinematográfica de filmes estrangeiros... no estrangeiro<sup>14</sup>. Podemos distinguir entre três tipos de censores: aqueles que viram o filme e pedem a sua proibição; os que o viram e tomam a decisão de impedir a sua difusão segundo instruções; e aqueles que não o viram, mas que o proibem como lhes foi instruído. Estes três níveis são apoiados por uma máquina bem oleada: a diplomacia francesa no estrangeiro.

### *1.1. Uma poderosa alavanca internacional de vigilância e intervenção: o MNE, uma estrutura burocrática antiga, piramidal e centralizada*

As relações entre os Estados são estabelecidas por via diplomática, que funciona através de uma rede de embaixadas e serviços consulares. Estas representações diplomáticas eram constituídas por «grandes corpos de funcionários experientes nas negociações e nos meandros da política internacional», cujos serviços «salvaguardavam os interesses nacionais nos países em causa»<sup>15</sup>. Para apoiar os diplomatas, França reestruturou os seus serviços após a II Guerra Mundial com o aparecimento de figuras como adidos e conselheiros militares, comerciais e culturais.

A representação diplomática e consular francesa, que esteve no centro da censura de *Paths of Glory*, tem fortes raízes territoriais. Embora, depois de 1919 e sobretudo em 1945, o inglês estivesse prestes a destroná-lo, o francês era a língua internacional da diplomacia desde o século XVIII. No final de 1958/início de 1959, entre os 82

14 Um decreto de julho de 1919, alterado em 1936, introduziu uma licença «equivalente à autorização de exibição de qualquer filme em território francês», estabelecendo efetivamente o controlo dos filmes estrangeiros até 1939, ver Laurent Martin, *Histoire de la censure en France* (Paris: Que Sais-je/Humensis, 2022), 79-83. Antes e depois de 1945, um representante do Ministério dos Negócios Estrangeiros estava presente nas comissões encarregadas do policiamento do cinema, mas apenas com o objetivo de emitir uma licença de exibição em França a pedido dos produtores. Para os filmes franceses, apenas a proibição de exportação era da competência do «poder discricionário do governo»: era neste quadro que o MNE francês exercia uma poderosa pressão sobre os filmes que tinham «prejudicado a imagem de França, o seu prestígio no estrangeiro ou a sua diplomacia, expondo em termos cinematográficos as nações amigas», ver Frédéric Hervé, *Censure et cinéma dans la France des Trente Glorieuses* (Paris: Nouveau Monde Éditions, 2015), 107 e 109. Em todo o caso, não existia qualquer quadro jurídico que autorizasse o MNE a intervir no estrangeiro para proibir a exibição de filmes estrangeiros.

15 Paul Claval, *Les relations internationales* (Paris: Scodel, 1970), 171.

Estados membros da ONU, a França gozava de uma presença mundial e de uma rede territorial sem rival. Dispunha de 78 embaixadas, cada uma delas chefiada por um embaixador plenipotenciário extraordinário (71), um enviado extraordinário e ministro plenipotenciário (5, nos países da Europa de Leste) e 2 embaixadores plenipotenciários extraordinários (em Marrocos e na Tunísia). Existiam 136 distritos consulares nos países europeus vizinhos e nos de maior dimensão, com os quais se alimentavam relações de intercâmbio, chefiados por um cônsul-geral, vice-cônsul ou outro cônsul. Por fim, 21 representantes de França tinham assento nas organizações internacionais (ONU, NATO, etc.) com diferentes estatutos (embaixador, ministro plenipotenciário, delegado permanente, governador de França)<sup>16</sup>.

Pode parecer uma lista superficial ou fastidiosa, mas coube a estes representantes de França no estrangeiro, a partir de 28 de fevereiro de 1958, pôr em prática a censura ao filme *Paths of Glory*, decidida pelo ministro francês dos Negócios Estrangeiros, Christian Pineau. Pineau enviou-lhes uma carta coletiva: «Para impedir a exibição de [*Paths of Glory*] no [seu] país de residência [...]: agradecia que intervissem junto das autoridades competentes»<sup>17</sup>. A circular enviada aos «Messieurs les chefs des missions diplomatiques» das 78 embaixadas e depois retransmitida por estes aos 136 chefes dos distritos consulares indicava uma linha de ação clara: intervir para «impedir a distribuição» do filme; mas associada a procedimentos vagos: «junto das autoridades competentes». No entanto, o embaixador francês em Washington, Hervé Alphand<sup>18</sup>, que parecia estar encarregado de centralizar a ação da censura, com a cossupervisão de Paris, era mencionado como tendo algumas pistas:

16 De acordo com a nossa contagem retirada do *Annuaire diplomatique et consulaire de la République française*, tomo LX (Paris: Imprimerie Nationale, 1960), 147-230. A representação consular local é muito variável. Por exemplo, com uma população equivalente em 1954 (8,6 milhões de habitantes) e excluindo o pessoal administrativo, havia 38 diplomatas, adidos e conselheiros em Portugal, contra 12 no Peru.

17 AMNE – AM 1952-1963, Estados Unidos 91 QG 354. Circular coletiva 120/IP do MNE aos chefes de missão diplomática, 28 de fevereiro de 1958.

18 Ele está no centro da questão, pois está em contacto com o chefe da empresa americana de distribuição mundial.

Embora ainda não tenha sido apresentado qualquer pedido de distribuição deste filme em França, o mesmo já suscitou reações da colónia francesa em algumas cidades europeias, nomeadamente em Bruxelas, no sentido da sua proibição. O Sr. Flaud, Diretor-Geral do Centre National de la Cinématographie, informou o Sr. Smadja, Vice-Presidente da United Artists, da nossa insatisfação; o Sr. Smadja indicou que recomendaria à sua empresa que o filme não fosse exibido na Europa<sup>19</sup>.

Os embaixadores e os cônsules podiam, portanto, contactar as empresas de distribuição cinematográfica no seu país, tal como Paris o pôde igualmente fazer: «O Departamento está a enviar instruções às nossas embaixadas em vários países amigos e aliados, pedindo-lhes que intervenham junto das autoridades locais para os avisar dos nossos sentimentos em relação a este filme e para lhes pedir que proibam a sua distribuição [...] e, ao mesmo tempo, que escrevam à empresa United Artists para igualmente os informar.»

Para os destinatários desta circular, tratava-se de uma questão importante: se a empresa distribuidora pensasse em explorar na Europa o seu «filme violentamente antimilitarista, que utiliza o exército francês de 1917 como objeto de prova», «consideraria a possibilidade de impedir a entrada em França de todos os filmes da United Artists durante três meses». Além disso, as missões diplomáticas, destinatárias da circular de 28 de fevereiro – embaixadas em Washington e Bruxelas, delegação da NATO, Ministério da Defesa Nacional, Direção Política do MNE e Direção dos Assuntos Culturais e Técnicos – deviam estar atentas e, se necessário, remeter o assunto aos seus superiores em Paris, no Quai d’Orsay.

### *1.2. Censores: vetores descentralizados da censura transnacional*

A censura de *Paths of Glory* apoiou-se, assim, em censores cuja presença local se articula à escala mundial. A sua eficácia dependeu deles. Onde quer que este filme fosse exibido, fosse qual fosse o seu título local, cabia-lhes interferir.

19 AMNE – AM 1952-1963, Estados Unidos 91 QG 354. Circular 146/IP, 26 de fevereiro de 1958.

Para compreender as razões da aplicação da censura a esta escala, é preciso recuar às suas origens imediatas, a 8 de janeiro de 1958, quando, após uma projeção de *Paths of Glory* na Califórnia, o cônsul-geral de França em Los Angeles, nada mais nada menos do que o escritor mundialmente famoso Romain Gary, escreveu à embaixada francesa em Washington<sup>20</sup>. Descreveu-se «escandalizado» com o filme de «um pretenso amigo de França [Kirk Douglas] casado com uma pretensa francesa [...] inspirado nos motins [...] aquando da ofensiva de Nivelles durante a I Guerra Mundial». Um filme que considerou «insultuoso para o exército francês», que «nesta altura não precisa de mais calúnias gratuitas»<sup>21</sup>. Em poucas linhas, Gary estabeleceu o cenário – a guerra da Argélia e a degradação da imagem de França nos Estados Unidos e na ONU –, questionou a memória e a identidade francesas – a *Grande Guerra*, o antiamericanismo – e lançou as bases do «mito contemporâneo»<sup>22</sup> que acompanhará doravante este filme, que, aliás, não relata de forma alguma os motins de 1917.

Qual é o peso real de Gary no mecanismo de censura que será posto em prática depois desta missiva, no mínimo rude e furiosa? Diplomata desde 1945, apreciado pelos seus sucessivos superiores pela clareza, pertinência e delicadeza das suas notas e sínteses geopolíticas, bem como pelo seu realismo e apoio inabalável à política externa francesa em plena febre descolonizadora, Romain Gary foi nomeado secretário de embaixada encarregado das relações com a imprensa na delegação permanente de França junto da ONU, de 1952

20 Vencedor do Prémio Goncourt em 1956, o escritor Romain Gary (1914-1980) aderiu à Resistência em junho de 1940 e iniciou a sua carreira de diplomata em 1945.

21 AMNE – AM 1952-1963, Estados Unidos 91 QG 354. Carta de Romain Gary a Hervé Alphand, embaixador de França em Washington, 8 de janeiro de 1958. Foi o historiador do cinema Laurent Véray que, num artigo pioneiro baseado num dossier dos arquivos do Quai d'Orsay, revelou o envolvimento diplomático francês na vigilância do filme e na sua tentativa de censura em vários países em 1958/1959: Laurent Véray, «Le cinéma américain constitue-t-il une menace pour l'identité nationale française? Le cas exemplaire des *Sentiers de la gloire*». Em *France/Hollywood: échanges cinématographiques et identités nationales*, ed. Martin Barnier e Raphaëlle Moine (Paris: L'Harmattan, 2002), 175-199.

22 No sentido utilizado por Roland Barthes, um objeto transformado em mito pela sociedade e pelos meios de comunicação social, em *Mythologies* (Paris: Seuil, 1957).

a 1956<sup>23</sup>. Estava há dois anos em Los Angeles quando enviou a sua demonstração de indignação por carta quer ao gabinete de Christian Pineau quer ao embaixador francês em Washington, Hervé Alphand. Este último parece ter levado a questão a sério, pois Alphand enviou um relatório sobre o filme a 21 de janeiro de 1958, aparentemente a pedido do MNE. Paris ficou então à espera. A tomada de decisão foi provavelmente precipitada pelos acontecimentos ocorridos em Bruxelas a 21 de fevereiro. Aí, confrontos organizados por oficiais franceses na reserva estacionados na capital belga e por veteranos franceses e belgas impediram a projeção do filme, com a aprovação da embaixada francesa na Bélgica, cujas intervenções junto do Ministro dos Negócios Estrangeiros e do presidente da Câmara Municipal da cidade foram registadas. A partir de então, as coisas evoluíram muito rapidamente. A 28 de fevereiro, o Quai d'Orsay emitiu a circular acima referida, enviou uma cópia ao ministro da Defesa, Jacques Chaban-Delmas, cujo chefe de gabinete mandou vir da Bélgica uma cópia do filme, e depois, numa carta datada de 14 de março, apoiou a decisão tomada por Christian Pineau, seu colega no Ministério dos Negócios Estrangeiros.

Por conseguinte, embora o filme não tenha sido exibido em França – só o foi em 1975 –, as questões que levantava influenciaram qualquer presença francesa no mundo. Não obstante, era preciso ter cuidado, pois a iniciativa podia voltar-se contra o censor, tal como aconteceu na Bélgica: a mobilização de intelectuais, da imprensa e do movimento estudantil conseguiu que o filme fosse suspenso, mas também que tivesse uma trajetória de sucesso no *plat pays*. O caso belga constituiu um precedente, ou mesmo um exemplo, para a diplomacia francesa, cujo lema será, a partir de então, atuar com eficácia, mas sobretudo com discrição.

O método mais prudente e comum, e também o mais bem-sucedido, era o embaixador contactar diretamente o executivo do seu país de residência. Foi assim que o Sr. Chambon, embaixador em San José,

23 Fabrice Larat, «Romain Gary (1914-1980), œuvre et engagement: une trajectoire dans le siècle. Ou la recherche et l'expression d'une identité européenne» (Tese de doutoramento IEP, 1996), volume I, 415-436.

contactou o governo da Costa Rica, em nome «da tradicional amizade franco-costa-riquenha»<sup>24</sup>, e obteve rapidamente a proibição do filme em junho de 1958. O Sr. Gilbert, embaixador em Telavive, contactou também diretamente o Ministério dos Negócios Estrangeiros israelita, que deu então instruções firmes aos censores, que decidiram proibir o filme em julho de 1958. Como em Cuba, sob o regime autoritário de Fulgencio Batista, onde o embaixador francês obteve a proibição do filme *La patrulla infernal* a pedido das autoridades de Havana, que declararam que «a produção é considerada ofensiva não só para o Exército francês, mas também para os militares de todos os países»<sup>25</sup>. Charles de Colonna-Cesari, embaixador francês em Tegucigalpa, foi um dos poucos altos funcionários em missão que, em outubro de 1958, pôde assistir a uma projeção à porta fechada do filme organizada pelo representante da United Artists nas Honduras. O representante assegurou-lhe que o filme não seria exibido ao público nas Honduras... antes de pedir uma licença de exibição à Comissão de Censura hondurenha. Ludibriado, o embaixador inquire o ministro do Interior, Lisandro Valle, que tomou as medidas necessárias para impedir a projeção do filme. Um último exemplo, bastante brutal, é a intervenção do general Gèze, chefe do governo militar francês em Berlim. Depois de ter convidado os seus homólogos dos sectores britânico e americano a darem instruções à United Artists para não exhibir o filme *Paths of Glory* (*Wege zum Ruhm*, em alemão) nas respetivas zonas de ocupação, decidiu fazer ameaças muito concretas em junho de 1958. Ameaçou os presidentes de câmara dos distritos da zona francesa, instando-os a pressionarem os diretores das salas de cinema que iam exhibir o filme, ou mesmo a confiscarem as bobinas. Intimidou os diretores de salas e gerentes de cinemas com ameaças de «processos nos nossos tribunais» e de «um inquérito contra uma pessoa desconhecida [que] seria aberto [e] poderia ou não resultar em acusações»<sup>26</sup>. A

24 AMNE – AM 1952-1963, Estados Unidos 91 QG 354 – Correio de 13 de junho de 1958.

25 AMNE – AM 1952-1963, Estados Unidos 91 QG 354. Carta de José Manuel Cortina (ex-ministro das Relações Exteriores e diplomata que trabalhava em França) a Philippe Grousset, embaixador de França em Cuba, 26 setembro de 1958.

26 AMNE – Embaixada de Bona. Telegrama do general Lacomme, sucessor do general Gèze, 5 de novembro de 1958.

tentativa do general Gèze de censurar o filme em pleno Festival Internacional de Cinema foi objeto de uma cobertura mediática mundial. Seguiu-se uma tempestade política e mediática em Berlim, tanto no Ocidente como no Leste. A situação envolveu uma intensa atividade diplomática entre cerca de quarenta intervenientes de seis países diferentes. O Quai d'Orsay, com base na sua experiência em Bruxelas e tendo em conta a delicada situação geopolítica de Berlim em 1958, ficou chocado com a falta de tacto do general Gèze, mas não tinha autoridade direta sobre ele...

### *1.3. A descentralização confere margem de manobra aos censores?*

O caso de Berlim, em junho de 1958, mostra que pode haver um certo grau de discricionariedade local em relação à administração central. Os arquivos dão-nos dois exemplos de diplomatas que, daquela vez, decidiram não atuar apesar da circular que tinham recebido.

O primeiro diz respeito ao embaixador francês no Panamá, Lionel Vasse. A 18 de abril de 1958, Vasse, homem de carácter e de convicções fortes, queixa-se de que o filme (que viu e considerou não só ofensivo, mas também «cheio de imprecisões militares, psicológicas e outras») é exibido no Panamá desde março, depois de ter obtido uma licença de exibição. Num tom que se manteve diplomático, queixou-se aos seus superiores: «Uma intervenção oficial junto da comissão de censura parece-me, à primeira vista, se não inútil, pelo menos muito tardia. Esta ação preventiva poderia sem dúvida ter sido útil se a carta coletiva de 28 de fevereiro me tivesse sido enviada por via aérea»<sup>27</sup>.

O segundo exemplo teve lugar na Austrália. Quando recebeu a circular de 28 de fevereiro de 1958, o embaixador encarregado de a distribuir aos seus três cônsules em Melbourne, Sydney e Perth escreveu à margem do parágrafo «intervir junto das autoridades competentes»: «aguardar»<sup>28</sup>. Só lhes enviou a carta a 18 de março. Três dias depois, o vice-cônsul em Perth, Roger Loubère, respondeu. Homem de

27 Sublinhado no texto original. AMNE-- AM 1952-1963, Estados Unidos 91 QG 354.

28 AMNE, Embaixada de Camberra, 1945-1959. Nota sobre a circular 120/IP de 28 de fevereiro de 1958 recebida em Camberra a 6 março de 1958.

meia-idade, da classe de 1894 e mobilizado durante a I Guerra Mundial, chanceler de categoria excepcional, estava prestes a completar o seu último ano na administração central do Quai d'Orsay, antes de se reformar. A sua resposta revela a tranquilidade de um diplomata de sucesso: «Tenho a honra de informar Vossa Excelência de que não existe qualquer sistema de censura neste Estado. Salvo erro, é o Governo Federal que tem o direito de censurar ou retirar um filme [...] Talvez fosse possível cortar as passagens mais difamatórias, se Vossa Excelência se queixasse às autoridades responsáveis»<sup>29</sup>.

Por vezes, o destinatário de uma circular ou de uma carta escreve uma ou duas palavras à margem, que nos podem dizer algo sobre o seu estado de espírito. Foi o que aconteceu após as consequências desastrosas, em termos de opinião pública, das decisões do general Gèze, em junho de 1958, com repercussões em ambas as alas de Berlim e mais além, quando a sede do Quai d'Orsay recebeu um telegrama cifrado do seu sucessor, o general Lacomme, a 4 de novembro. Este informava Paris de uma nova projeção de *Wege zum Ruhm* em vários teatros de Berlim Ocidental e não sabia o que fazer depois do episódio de junho. A reação da direção política em Paris foi: «De novo!»<sup>30</sup>.

#### 1.4. *Censores censurados: o exemplo da censura de Horizontes de Glória em Portugal*

Por vezes, o filme escapa à censura dos próprios censores, que veem a sua decisão ser anulada a um nível superior de poder. Foi o que aconteceu na Bolívia. O filme foi lançado tardiamente, em outubro de 1959, programado em duas salas de cinema de La Paz, e depois proibido antes de ser exibido, porque o corpo diplomático tinha interferido com os ministros da Defesa e dos Negócios Estrangeiros. As fontes não dão mais pormenores. Em contrapartida, são abundantes para Portugal e revelam-nos a mecânica da censura.

Embora *Horizontes de Glória* faça parte dos filmes proibidos em Portugal, foi aprovado pela comissão de censura. Inicialmente, os

29 AMNE, Embaixada de Camberra, 1945-1959.

30 AMNE, Europa 1956-1960, RFA. Telegrama de 4 de novembro de 1958.

arquivos da Comissão [de Exame e Classificação de Espetáculos] revelam que a Sonoro Filme, distribuidora da United Artists em Portugal, solicitou a licença de exibição a 22 de julho. Revelam também que os censores aprovaram o filme de Kubrick com grande entusiasmo, apesar de algumas reservas. Estas referiam-se sobretudo às legendas em português, que retratavam negativamente o Exército, nomeadamente as altas patentes. Além disso, há duas passagens nas quais um padre católico dá uma muito má representação do consolo a um soldado que está prestes a ser fuzilado, como exemplo para os outros<sup>31</sup>. Os dois censores, Caetano de Carvalho e Pedroso de Almeida, disseram à comissão de censura, a 5 de agosto de 1958, que o filme era «uma magnífica produção que, [...], poderá ser aprovada para adultos, mediante um ou outro corte»<sup>32</sup>. As notas manuscritas tomadas a 30 de julho, na ficha de censura após o visionamento, são inequívocas. Caetano de Carvalho considera que se trata de «um grande filme, excepcional de intenso conteúdo dramático»; talvez seja «a excessiva emotividade que provoca» que possa incomodar, mas, para remediar, «acha, no entanto, por bem aprovar o filme com alguns cortes»<sup>33</sup>. O seu colega concorda: cortes «que não diminuem o valor». No entanto, um breve recorte de imprensa, sem fonte nem data, inserido no processo, indica que o filme foi «proibido em França» por ter sido considerado «injurioso para o Exército francês». Pedroso de Almeida comunicou o facto ao plenário, que, como era regra, teve de decidir sobre o futuro do filme. A decisão foi adiada. A ficha de censura refere que «o assunto foi discutido na reunião de 12 de agosto de 1958, durante a qual foi deliberado autorizar a importação do filme»<sup>34</sup>. A projecção foi assim autorizada, sob reserva da modificação de

31 Instituto dos Arquivos Nacionais da Torre do Tombo (ANTT) / SNI (Secretariado Nacional de Informação) 1929-1974 / Direção Geral dos Serviços de Espetáculos (DGE) 1929-1974 / 14 Processos de censura a filmes / 1 Filmes reprovados.

32 ANTT / SNI 1929-1974 / DGE 1929-1974 / Atas das Sessões da Comissão de Censura 1954-1974 / 1958. Ata da sessão de 5 de agosto de 1958.

33 ANTT / SNI 1929-1974 / DGE 1929-1974 / 14 Processos de censura a filmes / 1 Filmes reprovados.

34 No entanto, a ata da reunião da comissão de 12 de agosto não contém qualquer registo escrito sobre este assunto.

11 legendas e de cortes em duas cenas. A cena em que o soldado Ferol é baleado, amarrado à sua maca que é levantada contra o poste de execução, e depois da cena do pelotão de fuzilamento, quando o padre abençoa os condenados. As legendas suprimidas referem-se ao patriotismo, quando o coronel Dax cita um autor que o compara ao «último refúgio dos malandros», ao pudor («a minha religião é esta») e à desmoralização dos soldados. Em suma, pouco para uma projecção num Estado ditatorial cujos pilares são o Exército e a religião. O realizador e o produtor acataram a proposta. A 14 de agosto, o coronel Óscar de Freitas, em nome da Comissão de Exame e Classificação de Espetáculos, informou a Sonoro Filme de que a Comissão tinha decidido aprovar o filme, que, uma vez legendado, teria de ser novamente exibido para verificação. A 7 de outubro, a empresa distribuidora enviou à Comissão o *trailer*, o filme legendado e o material publicitário constituído por 29 fotografias e três cartazes. A 3 de novembro, Óscar de Freitas informou a empresa de que o filme *Horizontes de Glória* tinha sido aprovado para exibição em todo o território nacional. No dia 5, o gerente da Sonoro Filme foi informado, sem mais explicações, de que «por ordem superior, é proibida, a partir desta data, a projecção em território português»<sup>35</sup>. Uma providência cautelar acompanhada da assinatura do censor, precedida da tradicional frase «A bem de nação». No mesmo dia, Óscar de Freitas envia uma carta ao presidente da Comissão [de Exame e Classificação de Espetáculos], Eurico Serra, informando-o desta reviravolta: «Em virtude de, por ordem da Presidência do Conselho, ter sido proibida a exibição do filme *Horizontes de Glória* a estrear no Cinema Império, em Lisboa, e, ao que parece, num outro cinema, no Porto, rogo a V. Exa se digna a ordenar a imediata suspensão da publicação de quaisquer anúncios ou referências ao mesmo filme»<sup>36</sup>. Uma nota manuscrita fecha a ficha de censura no mesmo dia: «Por determinação da Presidência do Conselho,

35 ANTT / SNI 1929-1974 / DGE 1929-1974 / 14 Processos de censura a filmes / 1 Filmes reprovados.

36 ANTT / SNI 1929-1974 / DGE 1929-1974 / 14 Processos de censura a filmes / 1 Filmes reprovados. Cartaz de 5 novembro de 1958.

proibida a exibição do filme»<sup>37</sup> – por decisão, portanto, do próprio António de Oliveira Salazar.

No entanto, só na reunião de 3 de março de 1959 é que Pedroso de Almeida interpela o todo-poderoso presidente da comissão<sup>38</sup>, Eurico Serra, para pedir esclarecimentos sobre a proibição do filme, «entendeu-se que não se justificava que o assunto fosse posto superiormente»<sup>39</sup>, Serra, depois de fingir que não se lembrava dos «pormenores do caso», admite «que não se tenha julgado necessário, depois da respectiva discussão, apresentá-lo superiormente». Depois mudou de ideias: o facto de «posteriormente ter sido mandado proibir pelo Senhor Presidente do Conselho [Salazar] filia-se, segundo elementos que lhe foram referidos, em razões surgidas mais tarde e estranhas ao conhecimento da Comissão». Prosseguiu explicando que o assunto tinha sido devidamente considerado e que tinha «mesmo sido apreciado por um representante do Ministério dos Negócios Estrangeiros»<sup>40</sup>.

Na ausência de fontes diretas do MNE francês sobre este assunto, é razoável supor que o embaixador francês em Lisboa, Bernard de Menthon, tenha intervindo junto de Marcello Mathias, ministro dos Negócios Estrangeiros português nomeado a 14 de agosto de 1958. Mathias, figura eminente da diplomacia portuguesa, grande francófilo e muito apreciado nos meios intelectuais e políticos parisienses,

37 ANTT / SNI 1929-1974 / DGE 1929-1974 / 14 Processos de censura a filmes / 1 Filmes reprovados.

38 No entanto, o Conselho de Censura reúne-se uma vez por semana, todas as semanas do ano.

39 ANTT / SNI 1929-1974 / DGE 1929-1974 / Atas das Sessões da Comissão de Censura 1954-1974 / 1959-1960. Ata da reunião de 3 de março de 1959.

40 O caso foi um marco na Comissão, uma vez que o seu presidente, Eurico Serra, achou por bem voltar ao assunto na reunião da Comissão de 21 de abril de 1959. Sublinhou «a recomendação feita na reunião de 3 de março de remeter à Comissão, nas reuniões semanais reservadas para o efeito, todos os casos duvidosos, [...] em especial os que contenham matéria de política nacional ou internacional, neste momento de grande acuidade e importância». Só assim, diz, «se evitam divergências de critérios entre os vogais da Comissão e o seu Presidente e sobretudo entre todos e o Governo, com quem procura estar em contacto por forma a receber orientações e instruções que facilitem e melhorem os trabalhos da Comissão» (ANTT / SNI 1929-1974 / DGE 1929-1974 / Atas das Sessões da Comissão de Censura 1954-1974 / 1959-1960. Ata da reunião de 21 de abril de 1959).

embaixador em Paris desde 1948, agraciado com a Grã-Cruz da Legião de Honra pelo Presidente da IV República René Coty, a 4 de junho de 1958<sup>41</sup>, conseguiu interceder junto do Presidente do Conselho, António de Oliveira Salazar, quando soube que o filme ia ser exibido em antestreia no cinema Império, em Lisboa. É preciso dizer que as relações entre os executivos franceses e portugueses, bem como com a imprensa lusófona, eram muito boas. Numa carta dirigida a Christian Pineau, enviada 12 dias após o bombardeamento da aldeia de Sakiet, a 8 de fevereiro de 1958, o embaixador francês em Portugal referia<sup>42</sup> que «a imprensa portuguesa [...] foi a única que saiu resolutamente em nossa defesa»<sup>43</sup>. Pineau conclui a sua carta referindo a «atitude favorável» dos dois países entre si, cada um atento ao seu território colonial, numa altura em que as independências começavam a impor-se no continente africano<sup>44</sup>.

41 Arquivos Nacionais de França / AG / SPH / 13: René Coty, relatório do serviço fotográfico Elisée n.º 1106.

42 Perto da fronteira argelina, o bombardeamento da aldeia tunisina de Sakiet pelos franceses matou 72 pessoas, incluindo 12 crianças de uma escola primária. A condenação foi mundial, tanto nos meios de comunicação social como por via diplomática. Este acontecimento conduziu à queda do governo de Gaillard em França e à internacionalização do conflito argelino, com o envolvimento, nomeadamente, dos Estados Unidos e da Grã-Bretanha. Cf. Irwin M. Wall, *Les États-Unis et la guerre d'Algérie* (Paris: Soleb, 2006), 157-206.

43 AMNE – Imprensa e Informação / 1945-1978. Carta do embaixador de França em Portugal, Bernard de Menthon, ao ministro dos Negócios Estrangeiros, Christian Pineau, 20 de fevereiro de 1958.

44 Em abril de 1958, a memória da I Guerra Mundial aproximou também Portugal a França, ao lado da qual tinha entrado na guerra em 1917. No dia 9 de abril, os embaixadores Marcello Mathias e Bernard de Menthon, o ministro da Defesa português, oficiais do Estado-Maior e uma delegação de veteranos portugueses da Grande Guerra residentes em França juntaram-se numa cerimónia com grande pompa e circunstância. Tudo começou numa data importante da história contemporânea de Portugal: 9 de abril de 1918. Nesse dia, o setor do Corpo Expedicionário Português (55 000 homens) foi apanhado na Batalha de La Lys lançada pelo Exército alemão na Flandres. O balanço foi duro: mais de 7000 soldados portugueses mortos, feridos ou feitos prisioneiros. O «Cristo das Trincheiras», um Cristo de madeira pregado numa cruz, quase incólume na paisagem desolada e fustigada pela artilharia alemã, tornou-se um símbolo para os soldados da península. Hoje exposto junto ao túmulo do Soldado Desconhecido, na sala capitular do Mosteiro da Batalha, foi trazido de Flandres a 9 de abril de 1958, a pedido do Governo de Salazar. Cf. C. J. Gonçalves Serpa, *D. José do Patrocínio Dias. Bispo-Soldado* (Lisboa: União Gráfica, 1959), 180-194.

## 2. PRODUÇÃO, DISTRIBUIÇÃO E RECEÇÃO: O ALCANCE DA CENSURA

### 2.1. *Uma breve cronologia do «Caso Kubrick»*

«O Caso Kubrick»<sup>45</sup>. O filme *Paths of Glory* é uma adaptação do romance homónimo de Humphrey Cobb, publicado pela Viking em Nova Iorque e um *bestseller* em 1935. A sua receção em França e a sua eventual adaptação cinematográfica após a sua estreia na Broadway já tinham provocado debate. O romance baseia-se em casos reais de soldados fuzilados durante a I Guerra Mundial que foram reabilitados pela justiça francesa na década de 1930. Cobb cita as suas fontes de inspiração numa pequena bibliografia no final do livro. Stanley Kubrick ficou tão impressionado com o livro quando era adolescente que, mais tarde, comprou os direitos do mesmo e abordou o tema em 1957. Produzido por James B. Harris, realizado por Kubrick e apresentado pela Bryna Productions, a empresa independente de Kirk Douglas, *Paths of Glory* foi inteiramente rodado na Alemanha Ocidental na primavera de 1957, com atores americanos, uma equipa técnica e figurantes alemães. Passado em 1916, o realizador denunciava a guerra e a instituição militar, mostrando como os soldados comuns eram sacrificados em nome do prestígio político. Elementos que já eram suscetíveis de ofender as autoridades francesas. A United Artists foi encarregada de distribuir o filme em todo o mundo. E foi aí que as coisas começaram. Após uma projeção especial em Munique, a 18 de setembro de 1957, perante uma audiência de 300 pessoas escolhidas a dedo, incluindo oficiais de alta patente do Exército, de uma estreia mundial na mesma cidade, a 1 de novembro, e de alguns problemas com a censura alemã, o filme foi exibido nos Estados Unidos a partir de 20 de dezembro, em Nova Iorque, e depois, em janeiro de 1958, na Costa Oeste, nomeadamente em Los Angeles, onde provocou a ira do cônsul-geral francês Romain Gary.

A sua aparição europeia em Bruxelas, a 21 de fevereiro de 1958, foi, como vimos, um caso muito controverso. O caso teve um enorme

45 Nicolas Offenstadt, *Les fusillés de la Grande Guerre et la mémoire collective (1914-2009)* (Paris: Odile Jacob, 2009), 124.

impacto em França, onde os títulos da grande imprensa e as críticas cinematográficas se multiplicaram. O mesmo aconteceu em junho de 1958, quando o filme foi retirado do ecrã de Berlim Ocidental por ocasião do Festival Internacional de Cinema, sob a autoridade marcial do general Gèze. Alguns meses mais tarde, *Paths of Glory* foi proibido na Suíça pelas autoridades suíças, desta vez sem qualquer intervenção francesa. No entanto, França comprometeu-se a impedir a projeção do filme em qualquer parte do mundo através da sua rede de embaixadas. O filme não poupa o pessoal militar pela sua indiferença em relação à vida dos soldados e pela sua preocupação excessiva com a sua própria reputação. As altas patentes são representadas como estando desligadas da realidade dos soldados e prontas a tomar decisões brutais para manterem a sua autoridade. O filme expõe, assim, a disfunção e o abuso de poder no seio da hierarquia militar. Haviam passado apenas alguns meses da Batalha de Argel, em 1957, quando o Exército francês, tendo obtido «poderes especiais» em março de 1956 para se opor às forças independentistas argelinas, recorreu à tortura e a execuções sumárias. Estas leis de exceção permitiram, igualmente, uma prática de controlo generalizado dos meios de comunicação social.

## 2.2. Um sistema cultural em que a censura é generalizada

Na primavera de 1958, enquanto o crítico de cinema Louis Marcolles se interrogava «será que vamos ver *Les Sentiers de la gloire* em França?»<sup>46</sup>, a revista *Esprit* denunciava vigorosamente o amordaçamento de «todos os meios de expressão»: «a rádio e a televisão foram expurgadas; o cinema não produziu um filme que tivesse alguma coisa a ver com o drama que estávamos a viver; os jornais foram apreendidos quando desagradavam; uma brochura de J.-P. Sartre foi retirada das tipografias [...] o governo [...] mandou apreender os semanários

46 *France Observateur*, 13 de março de 1958. No dia 6 de março, o semanário tinha acabado de ser alvo de uma grande apreensão. A 27 de fevereiro, o semanário colocava a questão: «O governo tem medo do exército?»

que falavam do livro de Alleg»<sup>47</sup>. De facto, durante a guerra da Argélia, as autoridades francesas dispunham de meios legais para censurar ou confiscar a imprensa como bem entendessem. Em 1958, mais de metade dos 27 jornais apreendidos na França continental continham informações que desacreditavam o Exército francês, quer se tratasse dos abusos que tinha cometido (torturas, desaparecimentos), quer do papel político que tinha atribuído a si próprio aquando da crise política e institucional de maio/junho e da chamada ao poder de de Gaulle, um militar<sup>48</sup>. O jornalista Jean Boniface, que trabalhou no – sensível – Ministério da Informação depois da guerra, recorda que «de 1952 a 1959, ou seja, em sete anos, [os censores] proibiram completamente 40 longas-metragens e fizeram cortes em 105»<sup>49</sup>.

As colónias francesas também foram alvo de censura à imprensa, não só local, mas também na oriunda da metrópole. O diário liberal *Nieuwe Rotterdam Courant* informou o público holandês que o jornal *Témoignage Chrétien* tinha sido apreendido 68 vezes na Argélia, entre o início do conflito, em novembro de 1954, e fevereiro de 1958. De acordo com os relatórios dos embaixadores junto do Serviço de Imprensa e Informação do Quai d'Orsay, a imprensa internacional ficou perturbada com as apreensões das revistas *L'Express* e *France Observateur* em 1958, nomeadamente o número em que o intelectual Jean-Paul Sartre publicou um longo artigo intitulado «Une victoire», cujo tema era a tortura exercida pelo Exército francês na Argélia e o livro de Henri Alleg apreendido pelas autoridades. Em contrapartida, os jornais e semanários alemães (*Die Zeit*: 13/03/1958), gregos (*Athens News*: 13/03, *Hellenicos Vorras*: 13/03, *Vima*: 11/03), escandinavos, sul-africanos e até no Paquistão publicaram o artigo de Sartre, censurado em França, e encheram as suas colunas com

47 «La décomposition du pouvoir», *Esprit*, abril de 1958, 513-515, o livro de Henri Alleg, antigo combatente da Resistência e comunista que lutou ao lado dos independentistas argelinos, foi publicado pelas Éditions de Minuit a 12 de fevereiro de 1958. Intitulado *La Question*, relata as torturas que sofreu depois de ter sido detido por paraquedistas franceses na Argélia.

48 Ver Christophe Barthélémy. «Les saisies de journaux en 1958», em *La France en guerre d'Algérie. Novembre 1954-juillet 1962*, ed. Laurent Gervereau, Jean-Pierre Rioux e Benjamin Stora (Paris: MHC-BDIC, 1992), 122-126.

49 Jean Boniface, *Art de masse et grand public. La consommation des Français* (Paris: Les Éditions ouvrières, 1961), 92.

passagens do livro de Alleg. A agência noticiosa inglesa Observer News Service difundiu a informação em todo o mundo anglófono e na Commonwealth. A imprensa americana tomou conhecimento e Roger Vaurs, chefe do serviço de informação da embaixada de França em Nova Iorque, manifestou a sua preocupação às autoridades francesas<sup>50</sup>.

Por outro lado, as autoridades francesas censuraram diretamente a imprensa estrangeira que divulgava os métodos do seu Exército na Argélia. A edição de 28 de março de 1958 do semanário suíço *Weltwoche*, por exemplo, foi muito lida na Alemanha e pela diáspora suíça germanófona, incluindo 25 000 pessoas em Paris, para onde foi exportada um terço da sua tiragem, apreendida na alfândega pelas razões acima referidas. Em maio de 1958, em pleno centro de Paris, a polícia apreendeu jornais britânicos pelo mesmo motivo. No dia seguinte, a edição europeia do *Herald Tribune* foi atacada pelos censores, o que levou Thomas P. Whotney, presidente do Overseas Press Club of America, a enviar um telegrama mordaz à embaixada francesa: «Não conhecemos nenhuma ocasião em que a censura da imprensa tenha resolvido os problemas de um governo e consideramos um dia triste para a França e para o mundo ocidental o facto de recorrer às táticas de um Estado totalitário»<sup>51</sup>.

### 2.3. Contexto: a internacionalização da guerra da Argélia e a perda de influência francesa

Em plena guerra da Argélia, foi rapidamente estabelecido o paralelismo entre a censura à imprensa e à edição, o controlo da informação em França e as pressões exercidas sobre o filme *Paths of Glory*, considerado «antimilitarista» e até «antifrancês» pela direita e pela extrema-direita. «Não será a Argélia que torna este filme insuportável para algumas pessoas?»<sup>52</sup>, pergunta-se a revista de cinema *Positif*. O jornalista Paul Morelle, num longo artigo publicado no grande diário de esquerda *Libération*, insiste no assunto a 22 de março de 1958:

50 AMNE – Imprensa e Informação – 1945-1978. Nota de 12 de março de 1958.

51 AMNE – Imprensa e Informação – 1945-1978. Telegrama de 27 de maio de 1958.

52 *Positif. Revue de Cinéma*, n.º 29, 57.

Pergunta: este filme critica certos oficiais generais ou costumes de comando? Sim, sem dúvida. E é por isso que, por muito que nos agrade (sic), não pode ser exibido em França numa altura em que os mesmos métodos ou costumes ainda estão em uso numa frente de operações atual. Entre o bombardeamento das nossas linhas pelos nossos 75, comandados em 1914-1918 por um general francês em pleno gozo das suas faculdades mentais, e o bombardeamento de Sakiet, há apenas uma diferença de latitude e de data. Mas o princípio e a responsabilidade são os mesmos. Em ambos os casos, estes crimes foram ordenados ou cometidos para satisfazer o sector mais chauvinista da opinião pública, a imprensa e o Parlamento, que exigiam sucesso. É inútil esperar que o nosso Estado-Maior e as autoridades que o encobrem aceitem que este filme seja exibido aqui, pois isso soaria como uma bofetada na cara<sup>53</sup>.

Em França, a imprensa local acompanha igualmente a crítica. O semanário comunista *Le Journal d'Aubervilliers*, na sua coluna «Crítica cinematográfica» de 28 de agosto de 1959, abandonou pontualmente o seu antiamericanismo. Lembrava aos seus leitores que a guerra da Argélia ainda não tinha terminado e que, enquanto nos Estados Unidos era possível exibir filmes pacifistas sobre os erros do Exército, em França era «proibido pôr um general ‘paras’ na berlinda, e o filme de Stanley Kubrick, *Les Sentiers de la gloire*, continua a ser proibido em França porque relata acontecimentos reais, embora não muito agradáveis, ocorridos no Exército francês durante a I Guerra Mundial»<sup>54</sup>.

Estes são apenas alguns dos muitos argumentos que nos ajudam a apreciar as tensões que a estreia do filme de Kubrick provocou, mesmo quando no estrangeiro, junto das autoridades francesas: os independentistas argelinos optaram por internacionalizar a sua causa taticamente e através dos meios de comunicação social, e o MNE tentou

53 Paul Morelle, «*Les Sentiers de la gloire* dévoile le vrai visage de la guerre», *Libération*, 22 de março de 1958.

54 *Le Journal d'Aubervilliers. Hebdomadaire d'informations*, 28 de agosto de 1959, 2.

adaptar-se e empenhar-se na mesma escala<sup>55</sup>. Nenhum dos jornalistas que acompanham a recepção e a (não) distribuição do filme em França teve ilusões: *Paths of Glory* nunca seria exibido em França. Significava isto que não podiam viajar para o ver e escrever sobre ele?

### 3. SUPERAR A PRESSÃO DOS CENSORES E DA CENSURA

«Eu vi um filme proibido – e por boas razões – no qual oficiais franceses matavam os seus homens»<sup>56</sup>.

«Limitar o estudo da censura aos próprios censores seria contar apenas metade da história»<sup>57</sup>: para além do censurado, no contexto da cultura e do consumo de massas, tal como no de um mundo democrático, há várias formas de desconcertar a censura. Num sentido literal, para a despistar, e em sentido figurado, para a embaraçar e desconcertar. Uma vez que é «a própria comunicação que é visada pela censura» e que a censura «afeta tanto o emissor como o recetor, a pessoa que fez o filme e a pessoa que o vê»<sup>58</sup>, temos de considerar a reação daqueles que suportam o peso da censura e dos censores, e as múltiplas formas de resistência que os primeiros encontram como forma de resistência ao plano de invisibilização dos censores: tornar visível um filme não exibido.

#### 3.1. *A reação da censura: cumprir as exigências da censura, para que o filme possa ser exibido*

A primeira resposta, num modelo económico capitalista, é cumprir as exigências dos censores quando isso parece viável para o autor,

55 Ver Jean-Pierre Rioux, *La Guerre d'Algérie et les Français* (Paris: Fayard, 1990) e Leila Latrèche, ed., *La guerre d'Algérie au prisme de la guerre froide: Actes du colloque du 18 mars 2021* (Fondation pour la Mémoire de la guerre d'Algérie et des combats du Maroc et de Tunisie [FMGACMT], Riveneuve, 2022).

56 Título do artigo de Isa Bergier, para o diário regional *Sud-Ouest*, 8 de fevereiro de 1959.

57 Darnton, *De la censure*, 103.

58 Jean-Paul Valabrega, «Fondement psycho-politique de la censure», *Communication*, n.º 9 (1967): 117.

neste caso o realizador, sem alterar nem a letra nem o espírito da sua obra, para que o seu filme vá ao encontro do público. Em dezembro de 1956, iniciou-se um diálogo entre a Harris-Kubrick Pictures Corporation, a produtora de Stanley Kubrick e do seu fiel amigo James B. Harris, e Geoffrey M. Shurlock, que dirigia a administração do Código de Produção, mais conhecido como Código Hays, supervisionado pela Motion Picture Association of America (MPAA) e presidido por Eric Johnston<sup>59</sup>. A breve e eficaz correspondência levou rapidamente a alterações em aspetos menores do guião: alguns diálogos grosseiros, um aviso sobre o decote na última cena do filme, em que aparece a única mulher mencionada nos créditos, e uma cena em que um padre é espancado. No entanto, Shurlock apercebeu-se rapidamente dos problemas de distribuição que o filme poderia encontrar, especialmente em França. Numa nota interna, escreveu que tinha «falado hoje com o Sr. Harris sobre o guião e, em particular, sobre o retrato pouco lisonjeiro do Alto-Comando francês durante a I Guerra Mundial». Diz ter «evocado a possibilidade de o filme provocar protestos por parte do público francês e causar dificuldades aos distribuidores no seu lançamento no estrangeiro»<sup>60</sup>.

Harris disse ao telefone que ele e Stanley estavam «conscientes deste fator» e que tinham discutido um possível acordo com os responsáveis da Metro-Goldwyn-Mayer e da Warner Bros, ambos também «conscientes deste possível perigo, mas inclinados a pensar que valia a pena correr o risco»<sup>61</sup>. Na carta enviada no mesmo dia à Harris-Kubrick Pictures Corporation, Shurlock, embora não mencionando França, convidava os dois jovens produtores a «consultarem a [sua] organização de distribuição no estrangeiro»<sup>62</sup>, uma prova, se necessária, da natureza colaborativa entre o produtor e o censor, com este último a aconselhá-los a

59 Margaret Herrick Library (MHL), Beverly Hills, Califórnia / Academia de Artes e Ciências Cinematográficas / Motion Picture Association of America (MPAA).

60 MHL/MPAA, Memorando «RE: Paths of Glory (Harris-Kubrick)», Shurlock, 10 de janeiro de 1957.

61 MHL/MPAA, Na altura, estavam em curso conversações com Kirk Douglas para a distribuição pela United Artists.

62 MHL/MPAA, Carta de Shurlock a Harris-Kubrick Pictures Corporation, 10 de janeiro de 1957.

tomarem medidas para prevenirem quaisquer problemas que pudessem surgir aquando do pedido de licenças para a exibição no estrangeiro.

De facto, quando as comissões de censura do Reino Unido (dezembro de 1957), de Itália (janeiro de 1958) ou da Austrália (julho de 1958) pediram a Kubrick para fazer pequenos cortes, este acedeu imediatamente. Tal como após os incidentes na Bélgica, aceitou prefaciá-lo com uma inserção em que se afirmava que os acontecimentos descritos eram isolados e não refletiam as ações do Alto-Comando francês durante a guerra. Esta decisão foi tomada na sequência de uma troca de impressões entre a direção da United Artists em Nova Iorque, o Centre National du Cinéma (Paris) e as autoridades belgas. Uma carta de Arthur B. Krim, presidente da United Artists, dirigida ao diretor do CNC, a 6 de março de 1958, tranquilizava todas as partes: «Congratulo-me por ter aceitado considerar a ideia de um ‘prefácio’ a inserir em todas as cópias do filme distribuídas pelo mundo inteiro»<sup>63</sup>. A inserção deste na montagem do filme foi imediata, como testemunha Georges Sadoul: «Em Antuérpia, no domingo passado, o filme foi precedido por um prefácio muito bem escrito em francês e flamengo. Dizia basicamente que, embora o filme se passasse em França durante a guerra de 1914-1918, não era de modo algum um ataque ao nosso país, mas sim aos acontecimentos lamentáveis que tinham tido lugar na maior parte dos países em guerra»<sup>64</sup>. Em seguida, o MNE enviou uma nova circular coletiva aos «chefes de missões diplomáticas», a 23 de março, especificando o texto da inserção no início do filme e assinalando que este deveria igualmente figurar nos cartazes que anunciavam a projeção da longa-metragem<sup>65</sup>.

Estas adaptações não alteraram o filme. Foi sobre o ambiente de

63 Arquivos do CNC, Bois d’Arcy, ficheiro 43 878, «Les Sentiers de la gloire». Carta de Arthur B Krim, Presidente da United Artists, a Jacques Flaud, diretor do CNC, 6 de março de 1958.

64 Georges Sadoul, «*Les Sentiers de la gloire, œuvre indésirable?*», *Les Lettres françaises*, n.º 713, 13-19 de março de 1958, 8.

65 AMNE – Embaixada de Camberra. Correio datado de 23 de março (por vezes indicado 25 de março). O texto que precede a projeção é o seguinte: «Esta é uma história da I Guerra Mundial; uma história da loucura de alguns que foram apanhados no seu turbilhão. É uma história isolada, desligada daquela que foi vivida pela grande maioria dos franceses corajosos que combateram nesta guerra e cujos atos de coragem, tal como o seu apego aos princípios da liberdade, pertencem imprescindivelmente à história.»

censura promovido pelas autoridades francesas que Stanley Kubrick se interrogou numa carta à revista *L'Express*, publicada pelo semanário a 5 de março de 1959:

Devo confessar alguma surpresa perante a severidade com que o filme foi tratado no vosso país. Não tenho senão o mais profundo respeito por França em todos os aspetos imagináveis e, no entanto, não posso concordar com a supressão total de um filme por razões políticas. Não conheço nenhuma outra grande potência ocidental que atualmente impeça a estreia de um filme deste lado da Cortina de Ferro por razões políticas. O erotismo e a brutalidade são os únicos problemas de que ouvimos falar, e isso pode sempre ser resolvido com alguns cortes aqui e ali.

O próprio Kubrick acompanhou de perto o lançamento de *Paths of Glory* em cada um dos países onde foi apresentado um pedido de licença de exibição. Prestou especial atenção às tentativas de obstrução francesas em Bruxelas, em fevereiro/março de 1958, e em Berlim, em junho de 1958. Na Suíça, onde o filme foi proibido a nível nacional pelo Ministério Público Federal a 6 de dezembro de 1958, a censura provocou um debate aceso entre a população suíça, os seus representantes políticos e o mundo intelectual e artístico. A partir da Califórnia, Kubrick encomendou à agência da United Artists em Genebra uma brochura de 272 páginas agrafadas, compilando mais de 650 recortes de imprensa em alemão, francês e italiano, colados por ordem cronológica, para compreender as razões da proibição do filme<sup>66</sup>.

Stanley Kubrick também não gostou do ângulo promocional adotado pela United Artists na pessoa de Stan Margulies, agente publicitário de Kirk Douglas. Este último, então uma estrela de Hollywood mundialmente famosa, foi o centro dos slogans publicitários, dos anúncios de imprensa e das entrevistas<sup>67</sup>. Em dezembro de 1958, Kubrick contactou os irmãos Siritzky, cujo pai tinha dirigido a Société des Cinémas de l'Est

66 Universidade das Artes, Londres, Arquivo Stanley Kubrick, SK/8/4/Publicité Suisse.

67 James Fenwick, «A Film 'Highly Offensive to Our Nation': Stanley Kubrick's *Paths of Glory* (1957), Censorship, and Militaristic Representations of Post-war Europe», em *The Routledge Companion to European Cinema*, ed. Gábor Gergely e Susan Hayward (Londres: Routledge, 2022), 219-231.

na França do pré-guerra, com o objetivo de encontrar uma forma de explorar o filme em França. O jovem realizador aproveita a polémica, que seguia de perto desde os incidentes na Bélgica: «A controvérsia que daí resultaria seria sem dúvida notícia e daria origem a manifestações públicas. Correndo o risco de parecer cínico, dificilmente se poderia esperar melhor tipo de publicidade e promoção para um filme»<sup>68</sup>. O objetivo deste contacto era convencer o distribuidor francês a comprar *Les Sentiers de la gloire* à United Artists, que considerava «provavelmente um dos maiores sucessos da história francesa». No entanto, a tentativa não foi bem-sucedida. A primeira forma de censura foi a autocensura, por parte do realizador, do produtor e da sua empresa de distribuição: ninguém pediu uma licença de exibição que permitisse a distribuição do filme em França – ou não, caso fosse proibida – antes de 1972.

### 3.2. Mobilizar-se para denunciar a censura em vigor

As mobilizações populares que conseguiram influenciar a censura foram geralmente efetuadas por estudantes. Foi o que aconteceu na primavera de 1958, na Bélgica, como resume o crítico François Maurin: «Se o filme volta a ser exibido» na capital belga é «essencialmente graças à ação dos estudantes de Bruxelas e de Lovaina, que lutaram contra a decisão de retirar o filme com base no princípio da liberdade de expressão»<sup>69</sup>. Os estudantes da Université Libre de Bruxelles, aos quais se juntaram os da Universidade de Lovaina, tanto francófonos como neerlandófonos, conseguiram reunir entre 1500 e 2000 pessoas na conferência de imprensa que precedeu uma projeção «privada» do filme. A iniciativa impulsionou a programação comercial de *Paths of Glory* na capital belga, que permaneceu nas salas de cinema durante dois meses<sup>70</sup>.

68 *Ibidem*, Carta de Stanley Kubrick a Jo Siritzky, 12 de dezembro de 1958.

69 François Maurin, «Un très grand film interdit en France: *Les Sentiers de la gloire*», *L'Humanité Dimanche*, 23 de março de 1958.

70 O êxito foi semelhante na Flandres (Antuérpia – também em exibição durante dois meses –, Bruges, Gand, Ostende, Mechelen) e na Valónia (Liège, Mons). Ver Catherine Lanneau, «Quand la France surveillait les écrans belges: la réception en Belgique des *Sentiers de la gloire* de Stanley Kubrick», *Histoire@Politique*, 2, n.º 8 (2009), <http://www.cairn.info/revue-histoire-politique-2009-2-page-91.htm>, consultado a 3 de julho de 2023.

A mesma mobilização estudantil e mediática teve lugar no Canadá em janeiro de 1959, depois de Boyer de Sainte-Suzanne, o recém-nomeado cônsul-geral em Montreal, ter cometido o erro de suspender a projeção de *Paths of Glory* no cineclube universitário, apesar de o filme estar em exibição nos cinemas United Artists do país. Para encobrir a sua intervenção desastrada, o cônsul disse ao embaixador francês em Otava que a sua ação tinha sido discreta e bem-sucedida: se não tivesse conseguido cancelar o filme, este teria tido apenas uma pequena audiência. Mas a leitura de vários títulos da imprensa quebequense demonstra o contrário: foi descoberto um «incidente diplomático» e *Le Quartier Latin*, o jornal estudantil, comove-se com o facto através do seu direito de resposta. Um artigo denunciava como «inaceitáveis» as «pressões do consulado francês» para impedir a projeção de um «filme proibido em França» e concluía: «Acabamos de dar mais um passo atrás em termos de [liberdade de] expressão»<sup>71</sup>. O semanário ilustrado e literário de Montreal, *Photo Journal*, não ficou atrás. Um longo artigo de Jean Bouthillette traça a genealogia das pressões consulares, repreende o cônsul e a sua «audácia» e lamenta «um gérmen de censura política» em Montreal como em França, que «[a] proíbe no seu próprio país, o que nos surpreende no país da Revolução»<sup>72</sup>.

### 3.3. *Passar a fronteira para ver o filme no local onde é projetado*

«Em 1958, para ver *Les Sentiers de la gloire*, era preciso ir a Bruxelas», recorda um jornalista do *L'Humanité-Dimanche*, em 1975<sup>73</sup>. Mas atravessar a fronteira ali tão perto não era tarefa fácil. Surpreende-nos que entre os seis críticos de cinema presentes no estúdio do principal programa cultural da rádio francesa, *Le Masque et la Plume*, nenhum ou nenhuma tenha visto o filme quase um ano após a sua estreia europeia, apesar de este ter sido exibido não só na Bélgica, mas também no Reino Unido, Itália, Alemanha Ocidental, Suécia<sup>74</sup>...

71 *Le Quartier Latin*, 22 de janeiro de 1959, 3.

72 Jean Bouthillette, «Incident à l'Université. (Nouvelle) censure au nom de l'amitié», *Photo Journal*, 31 de janeiro de 1959, 15.

73 *L'Humanité-Dimanche*, 6 de abril de 1975.

74 *Le Masque et la plume*, 29 de janeiro de 1959, programa de crítica cinematográfica e teatral transmitido pela rádio Paris-Inter desde outubro de 1957.

Alguns grandes jornais, como o *Le Monde*, tinham os seus próprios correspondentes, como Pierre de Vos em Bruxelas, que foi o primeiro a relatar em França, num pequeno artigo escrito a 28 de fevereiro de 1958 e publicado na edição de 1 de março, a «emoção» suscitada na Bélgica «na sequência da proibição do filme antimilitarista de Kubrick»<sup>75</sup>. Talvez tenha sido Georges Sadoul, crítico e grande historiador de cinema, a sussurrar ao ouvido dos seus colegas as instruções para relatarem o filme que foi alvo de críticas na Bélgica: «Creio que sou o primeiro crítico francês a conseguir relatar o melhor filme americano da temporada de 1957-1958 [...] Para ver *Paths of Glory* tive de percorrer mais de 500 quilómetros: a viagem de ida e volta de Paris a Antuérpia»<sup>76</sup>. Jacques Deltour, o crítico de cinema de *L'Humanité*, não se deixou ficar para trás e deslocou-se a Bruxelas no mesmo instante. O *Libération* enviou o seu diretor do serviço cultural, Paul Morelle, a Bruxelas. Ambos publicaram longos artigos a 19 e 22 de março de 1958.

O crítico da revista *Radio Télévision Cinéma*, de pseudónimo Ulysse, seguiu um caminho diferente, o da Itália, e não se mostrou muito entusiasmado com o filme: «Visto em Roma, onde é exibido numa versão dobrada em italiano»<sup>77</sup>, e cortada, face à versão belga integral, a qual, muito provavelmente, não conhece. Outros têm os seus próprios jornalistas «enviados especiais». É o caso do semanário satírico *Le Canard enchaîné*, que enviou Jérôme Gauthier, supostamente para cobrir a Exposição Universal e Internacional *Bruxelas 58*, inaugurada a 17 de abril. O semanário relata o filme, as pressões exercidas pelos militares franceses em Bruxelas, apoiados pela embaixada de França, e depois cobre o rescaldo do caso na Bélgica.

O cineasta François Truffaut, quatro anos mais novo do que Kubrick, fundou um cineclubes aos 16 anos, o Cercle Cinémane, começou a fazer curtas-metragens em 1954 e foi assistente de realização de Roberto Rossellini em 1957. Desde 1954 que, nas horas vagas, é

75 *Le Monde*, 1 de março de 1958, 12.

76 Georges Sadoul, «*Les Sentiers de la gloire*: uma obra indesejável», 1.

77 Ulysse, «*Les Sentiers de la gloire*, film américain sur les fusillades de 1917», *Radio Télévision Cinéma*, n.º 426, 16 de março de 1958. «Ver este filme americano no estrangeiro», objetou, «é tanto mais embaraçoso quanto os créditos incluem uma maioria de nomes alemães.»

crítico mordaz e polémico da revista intelectual de direita *Arts*, e foi aí, a 12 de março de 1958, que apareceu a crítica de *Les Sentiers de la gloire*, que «portanto viu». Segundo algumas fontes, Truffaut viu o filme em Bruxelas, enquanto outras afirmam que assistiu a uma projeção privada no Ministério da Defesa, em Paris, «graças a um cúmplice local»<sup>78</sup>. Em todo o caso, Truffaut associa-o ao contexto da descolonização francesa, muito tenso na época:

Poder-se-ia pensar que Stanley Kubrick, que desde o início decidiu não realizar o seu filme em França, teria encontrado melhores exemplos de abusos militares em guerras mais recentes: a guerra de 1940, com a vagabundagem dos oficiais franceses nas estradas; a guerra da Indochina, com todos os seus escândalos; e a recente guerra da Argélia, onde, depois de Henri Alleg, o cineasta teria colocado «a questão» de forma mais forte e útil<sup>79</sup>.

Charles Bitsch, diretor de fotografia e operador de câmara do cineasta Jacques Rivette, declarou: «Vários colaboradores dos *Cahiers du Cinéma* puderam ver este filme [...] em Londres, Roma, Bélgica e mesmo em Paris para uma projeção privada»<sup>80</sup>.

Blanche Maupas, a viúva de um dos quatro cabos de Souain, fuzilados a 17 de março de 1915, cujo caso inspirou Humphrey Cobb e foi retomado por Stanley Kubrick, terá tentado viajar para a Bélgica. Assim que soube da primeira menção do caso no *Le Canard enchaîné* de 5 de março de 1958, «formulei imediatamente o plano [de] apanhar um avião, chegar a Antuérpia, onde o filme ia ser lançado e... falar». Mas problemas de saúde impediram-na de o fazer<sup>81</sup>.

78 François Truffaut, *Chroniques d'Arts-Spectacle (1954-1958)*, organizado por Bernard Bastide (Paris: Gallimard, 2019), 427, nota 1. Neste último caso, pode ter sido durante a projeção do filme na companhia de André Schmit, chefe de gabinete do ministro da Defesa, que «mandou trazer uma cópia da Bélgica» e viu o filme no início de março de 1958 (AMNE – AM 1952-1963, Estados Unidos 91 QG 354. Correspondência de 14 de março).

79 François Truffaut, «*Les Sentiers de la gloire* de Stanley Kubrick», *Arts*, n.º 661, 12-18 de março de 1958.

80 Charles Bitsch, «Kubrick contre l'armée», *Les Cahiers du cinéma*, n.º 81, março de 1958, 48.

81 Carta de Blanche Maupas de 12 de março de 1958. Arquivos de *Le Canard enchaîné*.

Podemos especular que os cinéfilos franceses, já bem informados sobre a atitude das autoridades francesas em relação ao filme, se deslocaram à capital belga, sobretudo aqueles do norte de França. O mesmo se pode dizer da Alsácia e do Mosela, que fazem fronteira com a Alemanha Ocidental, enquanto «os cinéfilos do Midi atravessaram a fronteira para Itália», onde o filme foi exibido<sup>82</sup>. Por vezes, a viagem era impressionante e meticulosamente preparada. Tal foi o caso a 9 e 10 de janeiro de 1960, quando «230 leitores de *Le Canard* viajaram a Bruxelas» para assistir à projeção do filme no âmbito do Ciné-club des Amis du Canard, que foi transferido para a ocasião<sup>83</sup>.

### 3.4. *Publicar para contrabalançar a censura e a pressão*

As cidadãs e os cidadãos informados não ignoravam as questões que envolveram a estreia do filme de Kubrick. A imprensa nacional, regional e local deu-lhe ampla cobertura: artigos informativos, resumos de notícias e reportagens. Todos eles, baseados em simples despachos de agências, atestam as peripécias do percurso agitado do filme: as pressões diplomáticas em Bruxelas, em março de 1958, a intenção das autoridades militares de impedir a exibição do filme em Berlim Ocidental, por ocasião do Festival Internacional de Cinema, em junho, e, finalmente, o anúncio da proibição de *Les Sentiers de la gloire* na Suíça, em dezembro de 1958.

Aqueles que atravessaram uma fronteira para ver o filme testemunharam este facto de forma mais detalhada. É evidentemente o caso dos jornalistas e dos críticos de cinema acima referidos. Na imprensa noticiosa, de opinião, cultural ou especificamente cinematográfica, são publicadas críticas do filme, por vezes muito

82 Raymond Lefèvre, «Les Sentiers de la gloire», suplemento de *Image et Son*, n.º 140, abril de 1961, número consagrado à censura no cinema, IX. Segundo o jornal *La Suisse*, de 20 de abril de 1959, «milhares» de habitantes de Basileia atravessaram a fronteira próxima para a Alemanha Ocidental, onde o filme era exibido livremente, para formarem «a sua própria opinião» (Hadrien Buclin, «Stanley Kubrick entre la France et la Suisse: le film *Les Sentiers de la gloire* interdit», *Guerres mondiales et conflits contemporains*, 53, n.º 1 (2014): 108.

83 *Le Canard enchaîné*, 13 de janeiro de 1960.

extensas, que na maioria das vezes colocam aos leitores a questão: «Será que vamos ver um dos melhores filmes inspirados na I Guerra Mundial?»<sup>84</sup>.

Talvez se deva reservar um lugar especial ao semanário satírico *Le Canard enchaîné* pela sua coerência no acompanhamento do percurso do filme, que associou intrinsecamente ao caso dos «fuzilados para dar o exemplo»<sup>85</sup>. Jérôme Gauthier escreveu nada menos do que 12 artigos em 16 edições, entre março e junho de 1958. O caso criado em torno da censura do filme de Kubrick reavivou em França a memória da Grande Guerra, ultrapassada pela da II Guerra Mundial, mais próxima. Um leitor do semanário, depois de ter perguntado aos seus amigos e familiares se tinham ouvido falar dos soldados fuzilados para dar o exemplo em Vingré, Flirey e Souain, que inspiraram o romance de Cobb e o filme de Kubrick, concluiu que «as pessoas com menos de quarenta anos não sabem nada» sobre estes acontecimentos. E continua: «Não seria possível reeditar as obras» *Les crimes des conseils de guerre* de R.-G. Réau (1926) e *Le Fusillé* de Blanche Maupas (1934) «para as distribuir [e] aproveitar a ‘publicidade’ gerada pelo *Sentiers interdito?*»<sup>86</sup>. Em novembro de 1958, *La Volonté populaire* reeditou o livro de Blanche Maupas num número especial<sup>87</sup>.

Outra publicação importante acompanha o percurso caótico do filme: o livro de Humphrey Cobb, um grande sucesso editorial nos Estados Unidos em 1935, foi traduzido pela primeira vez para francês em abril de 1958 e distribuído em França e na Bélgica. Não foi censurado. Além disso, a sua sobrecapa apresenta um fotograma de Kirk Douglas, recortado do filme, acompanhado do seguinte texto: «O romance que inspirou o filme, que provavelmente não veremos em França.» Ao longo do livro, oito fotografias acompanham o texto, personificando as suas personagens e as transpostas no filme de Kubrick<sup>88</sup>. A sobrecapa inclui

84 Rádio, Cinema, Televisão, 9 de fevereiro de 1958.

85 Offenstadt, *Les fusillés de la Grande Guerre*, nomeadamente os capítulos II e III, 69-139.

86 *Le Canard enchaîné*, 16 de abril de 1958.

87 *La Volonté populaire, pacifiste, espérantiste et sociale*, 4.º trimestre 1958.

88 Humphrey Cobb, *Les Sentiers de la gloire*, traduzido de *Paths of Glory* (Nova Iorque, NI: Viking, 1935), por André Falk para Éditions Gérard & C°, Verviers (Bélgica) e Éditions Seghers, Paris, 1958, 261.

vários excertos de críticas ao filme<sup>89</sup>. O romance apresentou o filme a um público não cinéfilo. Foi um êxito: foram necessárias reimpressões em 1959, saindo em livro de bolso na Marabout em 1961. Porque é que o filme foi censurado e não o livro? Talvez porque «as autoridades desconfiam muito do cinema. No centro de todas as suspeitas, considerado perigoso devido à sua capacidade de impressionar decisivamente a opinião pública, os responsáveis políticos colocam-no constantemente sob vigilância apertada»<sup>90</sup>. Porque, no cinema, «o passado é atualizado»<sup>91</sup> e «a relação afetiva filme-espectador», amplamente estudada pelo sociólogo Edgar Morin na década de 1950, mostra que, para além de informar, «o filme ganha vida para o espectador [...] identifica os heróis e os acontecimentos do filme consigo próprio e com os seus problemas»<sup>92</sup>.

Em 1961, por ocasião da publicação de dois novos decretos que reforçavam a censura cinematográfica, um dossier de 30 páginas foi consagrado à «censura contra o cinema» na revista *Image et son*. Uma nova oportunidade, realizada numa «ficha cultural» de oito páginas escrita pelo crítico Raymond Lefèvre, para apresentar ao público a decupagem, as fontes, os retratos e a crítica de imprensa de *Paths of Glory*<sup>93</sup>.

### 3.5. Apresentar o filme em festivais internacionais de cinema

No âmbito da «série de iniciativas» destinadas a «reanimar a vida cultural» no pós-guerra, «a criação de vários festivais de cinema, a maior parte deles internacionais»<sup>94</sup> incentivou os produtores e distri-

89 De órgãos de imprensa franceses, belgas, canadianos e americanos, nomeadamente o *New York Times*.

90 Laurent Véray, *La Grande Guerre au cinéma. De la gloire à la mémoire* (Paris: Ramsay, 2008), 158-159.

91 Jean-Louis Comolli e Vincent Sorrel, *Cinéma, mode d'emploi. De l'argentique au numérique* (Lagrasse: Verdier, 2015), 401.

92 Edgar Morin, «Le rôle du cinéma», *Esprit*, n.º 6 (junho de 1960), em Edgar Morin, *Le cinéma. Un art de la complexité*, ed. Monique Peyrière e Chiara Simonigh (Paris: Nouveau Monde, 2018), 140.

93 *Image et son. Revue culturelle de cinéma*, n.º 140-141, abril-maio de 1961, 3-33.

94 Caroline Moine, «Les festivals internationaux de cinéma, lieux de rencontre et de confrontation dans l'Europe de la Guerre froide», em *Les relations culturelles internationales au XXe siècle. De la diplomatie culturelle à l'acculturation*, ed. Anne Dulphy, Robert Frank, Marie-Anne Matard Bonucci e Pascal Ory (Bruxelas: P.I.E. Peter Lang, 2010), 301.

buidores a aí apresentarem os seus filmes. Esta foi uma oportunidade para a Harris-Kubrick Pictures Corporation e para a United Artists, pois estes recentemente criados festivais rapidamente se tornaram «locais importantes de reconhecimento artístico, tanto para realizadores como para atores, e estabeleceram-se como eventos mediáticos, seguidos por todos os meios de comunicação social»<sup>95</sup>, dando ao seu trabalho uma ressonância para além das fronteiras do país que acolhia o festival.

Nos países europeus, onde o filme foi alvo de críticas, os profissionais e críticos de cinema premiaram-no. Foi o caso da Bélgica. O Grande Prémio da União da Crítica do Cinema (UCC), atribuído desde 1954, foi atribuído a *Les Sentiers de la gloire*, que ganhou entre 300 filmes inscritos, superando por pouco *Le Septième sceau*, de Bergman. Assim que a notícia foi divulgada, Kubrick enviou um telegrama ao presidente da UCC:

Sinto-me muito orgulhoso e honrado por ter recebido a vossa distinção por *Les Sentiers de la gloire* – stop – Lamento sinceramente que, devido a circunstâncias alheias à minha vontade, não possa deslocar-me à Bélgica para receber pessoalmente o Grande Prémio – stop – Espero que esta distinção chame uma vez mais a atenção da imprensa francesa para o meu filme e que contribua para criar um clima de simpatia para a eventual estreia de *Les Sentiers de la gloire* em França – Atenciosamente<sup>96</sup>.

Em plena Feira Mundial de Bruxelas, o filme atraiu uma atenção mediática considerável. O mesmo aconteceu em França, quando o filme ganhou o Prix Chevalier de la Barre de 1958, fundado no ano anterior pelo Syndicat National des Instituteurs, a Ligue de l'Enseignement, a Fédération Nationale des Parents d'Elèves des Écoles

95 Philippe Poirrier, «Introduction: les festivals en Europe, XIXe-XXIe siècles, une histoire en construction», *Festivals et sociétés en Europe XIX-XXe siècles*, ed. Philippe Poirrier, *Territoires contemporains*, nouvelle série, n.º 3, disponível em [http://tristan.u-bourgogne.fr/CGC/publications/Festivals\\_societes/P\\_Poirrier\\_intro.html](http://tristan.u-bourgogne.fr/CGC/publications/Festivals_societes/P_Poirrier_intro.html), acedido a 24 de outubro de 2023.

96 Citado por Raymond Lefèvre, «*Les Sentiers de la gloire*», *Image et Son*, n.º 140-141, encarte, III-IV.

Publiques, a Fédération de l'Éducation Nationale e os Amigos do *Canard Enchaîné*. Em 1958, o filme foi novamente homenageado na Europa: o Prémio Jussi, um dos mais antigos prémios europeus e equivalente aos Óscares na Finlândia, fundado por jornalistas de cinema em 1944, foi atribuído a Stanley Kubrick na categoria de melhor realizador estrangeiro. E foi por pouco que *Paths of Glory* não ganhou o prémio BAFTA de melhor filme estrangeiro no Reino Unido.

Do outro lado do Atlântico, o filme circulou por toda a América Latina, embora, como vimos, tenha sido travado aqui e ali pela censura francesa. Em julho/agosto de 1958 foi exibido no Brasil, no âmbito do festival História do Cinema Americano, organizado pelo Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. Logo na sua primeira edição, o festival contou com o apoio oficial dos governos brasileiro e norte-americano, através das suas embaixadas, da Motion Picture Association of America (MPAA) e da cinemateca do Museum of Modern Art (MoMA), em Nova Iorque. Os *media* «não pouparam espaço na cobertura do evento meses antes do início do festival», que serviu de base para a criação, no ano seguinte, de uma cinemateca no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, então um dos pontos centrais da vida cultural e artística da capital do Sudeste<sup>97</sup>. Sob o título de *Glória Feita de Sangue*, *Paths of Glory* sagrou-se o «campeão absoluto do Festival», ganhando cinco dos nove prémios e conquistando os 21 membros do júri, formado por críticos de cinema, imprensa, rádio e revistas, «os mais conhecidos do Rio»: melhor filme, melhor direção, melhor argumento, melhor fotografia e melhor papel secundário<sup>98</sup>. *Glória Feita de Sangue* teve um percurso de sucesso em Porto Alegre, São Paulo, Salvador e Rio de Janeiro até dezembro de 1958.

Por fim, o Prémio Cantaclaro tem um simbolismo político, pois foi atribuído poucos meses após a queda do governo ditatorial do general Marcos Pérez Jiménez (1953-1958) na Venezuela. O prémio atribuído

97 José Luiz de Araujo Quental, «A preservação cinematográfica no Brasil e a construção de uma cinemateca na Belacap: a Cinemateca do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro» (trabalho de pós-graduação em comunicação, imagem e informação, Universidade Federal Fluminense, Rio de Janeiro, 2010), 115.

98 «A glória feita de sangue cobre-se de glórias no Festival 'A história do cinema americano', *A Tarde*, Salvador, 9 de setembro de 1958.

a *Patrulla infernale*, título espanhol de *Paths of Glory*, na primavera de 1959, foi outorgado pelo Círculo de Críticos de Cinema de Caracas: «A organização cinematográfica mais importante da Venezuela para o melhor filme em língua inglesa de 1958. É o equivalente ao nosso Óscar», disse Myer P. Beck, representante de Kirk Douglas<sup>99</sup>.

## CONCLUSÃO

Enquanto as fontes que revelam a censura nas democracias liberais são mais fáceis de apreender, em particular através da imprensa, traçar a história da censura transnacional do filme de Stanley Kubrick *Paths of Glory* é um desafio arquivístico. A dispersão dos arquivos – e até a sua fragmentação à escala mundial –, os problemas de acesso e de abertura das coleções, a indexação aleatória, as dificuldades de compreensão da recepção dos filmes, as lacunas nos acervos de imprensa e a dificuldade de acesso aos mesmos constituem obstáculos ao acompanhamento e análise detalhados dos procedimentos de censura<sup>100</sup>.

Quando são detetados, o *modus operandi* dos censores altera-se, assim como os resultados. Os arquivos diplomáticos do Quai d'Orsay, uma vez descobertos e por muito poucos que sejam, em comparação com outras coleções, permitem-nos analisar com algum pormenor as suas ações e abordagens: contactos marciais ou sociais, protestos firmes ou cortesies, expressões urgentes de impaciência. O mesmo acontece com os executores, a maior parte dos quais estão bem preparados e à vontade com o protocolo. Quanto ao círculo de decisão, é fluido no espaço e no tempo. No que respeita ao espaço, o Quai d'Orsay domina a estratégia a pôr em prática, em consonância com a política externa francesa. Depende também dos locais onde o filme é exibido, que não

99 Sociedade Histórica do Wisconsin / Divisão de Bibliotecas / Arquivos e Coleções de Museus / Kirk Douglas Papers. Carta datada de 3 de abril de 1959 a Stan Margulies, supervisor de publicidade da Bryna Production,

100 A identificação dos arquivos é o primeiro desafio no estudo da censura. Cf. Olivier Forcade, «Faire l'histoire de la censure politique», em *Archives 'secrètes', secrets d'archives? Historiens et archivistes face aux archives sensibles*, ed. Sébastien Laurent (Paris: CNRS, 2003), 201-209.

têm a mesma carga simbólica: Berlim Ocidental não é Tegucigalpa. No fundo, era a «máquina diplomática cultural francesa»<sup>101</sup> que estava em ação, atravessando uma crise institucional, duas repúblicas e uma guerra colonial. Com efeito, foi durante a IV República que a censura transnacional foi posta em prática à escala mundial, muito antes do acesso por etapas do general de Gaulle ao poder (junho de 1958 e janeiro de 1959), contrariamente ao que é frequentemente apresentado na literatura anglo-saxónica sobre o assunto. Os elementos que asseguraram a continuidade da República foram o corpo diplomático francês.

Esta censura, oficial nos seus atores e oficiosa nos seus métodos, por vezes revelada pela imprensa, mas abafada pelas autoridades, operava sem qualquer enquadramento legal em nome da República Francesa em territórios soberanos. As suas repetidas intervenções revelam uma perda de influência na cena internacional que se acentuou a partir de 1945, ao mesmo tempo que ocorrem em plena guerra da Argélia, contexto que parece decisivo. Com efeito, quando a United Artists solicitou finalmente uma licença para exibir *Les Sentiers de la gloire* em França, em junho de 1972, o representante do Exército na comissão de controlo parecia ter vindo diretamente de 1958 na sua avaliação do filme «que apresenta um Exército sob uma luz injusta, minando frequentemente a dignidade da imagem do oficial francês»<sup>102</sup>. Pediu que o filme fosse examinado em sessão plenária, que concedeu a licença com algumas restrições. Stanley Kubrick apresentou finalmente o filme nas salas de cinema de Paris em 1975, altura em que a França já não estava em guerra.

101 Robert Frank, «La machine diplomatique culturelle française après 1945», *Relations internationales*, n.º 115 (2003): 325.

102 Arquivos do CNC, Bois d'Arcy, Formulário do Comité de Controlo de 5 de julho de 1972.

## BIBLIOGRAFIA

- Annuaire diplomatique et consulaire de la République française*. Volume LX. Paris: Imprimerie Nationale, 1960.
- Barthélémy, Christophe. «Les saisies de journaux en 1958». Em *La France en guerre d'Algérie. Novembre 1954-juillet 1962*, editado por Laurent Gervereau, Jean-Pierre Rioux e Benjamin Stora, 122-126. Paris: MHC-BDIC, 1992.
- Barthes, Roland. *Mythologies*. Paris: Seuil, 1957.
- Boniface, Jean. *Art de masse et grand public. La consommation des Français*. Paris: Les Éditions ouvrières, 1961.
- Claval, Paul. *Les relations internationales*. Paris: Scodel, 1970.
- Comolli, Jean-Louis, e Vincent Sorrel. *Cinéma, mode d'emploi. De l'argentique au numérique*. Lagrasse: Verdier, 2015.
- Darnton, Robert. *De la censure: essai d'histoire comparée*. Paris: Gallimard, 2014.
- Denoyelle, Françoise. «Censorship and Photography». Em *La censure en France à l'ère démocratique*, editado por Pascal Ory. Bruxelas: Éditions Complexe, 1997.
- Fenwick, James. «A film 'Highly Offensive to Our Nation': Stanley Kubrick's *Paths of Glory* (1957), Censorship, and Militaristic Representations of Post-war Europe». Em *The Routledge Companion to European Cinema*, editado por Gábor Gergely e Susan Hayward, 219-231. Londres: Routledge, 2022.
- Forcade, Olivier. «Faire l'histoire de la censure politique». Em *Archives «secrètes», secrets d'archives? Historiens et archivistes face aux archives sensibles*, editado por Sébastien Laurent. Paris: CNRS, 2003.
- Frank, Robert. «La machine diplomatique culturelle française après 1945». *Relations internationales*, 115 (2003).
- Frank, Robert, dir. *Pour l'histoire des relations internationales*. Paris: Presses Universitaires de France, 2012.
- Hervé, Frédéric. *Censure et cinéma dans la France des Trente Glorieuses*. Paris: Nouveau Monde Éditions, 2015.
- Lanneau, Catherine. «Quand la France surveillait les écrans belges: la réception en Belgique des *Sentiers de la gloire* de Stanley Kubrick», *Histoire@Politique*, 8 (2009). Disponível em <http://www.cairn.info/revue-histoire-politique-2009-2-page-91.htm>.

- Larat, Fabrice. «Romain Gary (1914-1980), œuvre et engagement: une trajectoire dans le siècle. Ou la recherche et l'expression d'une identité européenne». Tese de doutoramento, IEP, 1996, volume I. Disponível em <https://theses.hal.science/tel-02265580>.
- Latrèche, Leila, ed. *La guerre d'Algérie au prisme de la guerre froide: Actes du colloque du 18 mars 2021*. Fondation pour la Mémoire de la guerre d'Algérie et des combats du Maroc et de Tunisie [FMGACMT], Riveneuve, 2022.
- Martin, Laurent. «Les censures: une histoire ancienne, des formes nouvelles». Em *Les censures dans le monde. XIX-XXIe siècles*, dirigido por Laurent Martin. Rennes: PUR, 2016.
- Martin, Laurent. *Histoire de la censure en France*. Paris: Que Sais-je/Humensis, 2022.
- Moine, Caroline. «Les festivals internationaux de cinéma, lieux de rencontre et de confrontation dans l'Europe de la Guerre froide». Em *Les relations culturelles internationales au XXe siècle. De la diplomatie culturelle à l'acculturation*, editado por Anne Dulphy, Robert Frank, Marie-Anne Matard Bonucci e Pascal Ory. Bruxelas: P.I.E. Peter Lang, 2010.
- Morin, Edgar. «Le rôle du cinéma». Em *Le cinéma. Un art de la complexité*, editado por Monique Peyrière e Chiara Simonigh. Paris: Nouveau Monde, 2018.
- Offenstadt, Nicolas. *Les fusillés de la Grande Guerre et la mémoire collective (1914-2009)*. Paris: Odile Jacob, 2009.
- Ory, Pascal. «Conclusions». Em *La censure en France à l'ère démocratique (1848-...)*, dirigido por Pascal Ory. Bruxelas: Éditions Complexe, 1997.
- Philippe Poirrier. «Introduction: les festivals en Europe, XIXe-XXIe siècles, une histoire en construction». Em *Festivals et sociétés en Europe XIXe-XXe siècles*, editado por Philippe Poirrier. *Territoires contemporains*, 3. Disponível em [http://tristan.u-bourgogne.fr/CGC/publications/Festivals\\_societes/P\\_Poirrier\\_intro.html](http://tristan.u-bourgogne.fr/CGC/publications/Festivals_societes/P_Poirrier_intro.html), acedido a 24 de outubro de 2023.
- Pierrat, Emmanuel. *Censurés. Interdire, indexer, surveiller*. Paris: Editions de l'IMEC, 2021.
- Quental, José Luiz de Araujo. «A preservação cinematográfica no Brasil e a construção de uma cinemateca na Belacap: a Cinemateca do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro». Trabalho de pós-graduação em comunicação, imagem e informação, Universidade Federal Fluminense, 2010.

- Rioux, Jean-Pierre. *La Guerre d'Algérie et les Français*. Paris: Fayard, 1990.
- Roth, Wilhelm. «Generals and Censors: *Paths of Glory* and the Game of Power». Em *Stanley Kubrick*, editado por Bernd Eichhorn, 45-55. Frankfurt am Main: Deutsches Filmuseum, 2007.
- Vaisse, Maurice. «Les documents diplomatiques français: outil pour la recherche?». *La revue pour l'histoire du CNRS*, 14 (2006): 102. Disponível em <https://doi.org/10.4000/histoire-cnrs.1836>.
- Valabrega, Jean-Paul. «Fondement psycho-politique de la censure». *Communication*, 9 (1967): 114-121.
- Véray, Laurent. «Le cinéma américain constitue-t-il une menace pour l'identité nationale française? Le cas exemplaire des *Sentiers de la gloire*». Em *France/Hollywood: échanges cinématographiques et identités nationales*, editado por Martin Barnier e Raphaëlle Moine, 175-199. Paris: L'Harmattan, 2002.
- Véray, Laurent. *La Grande Guerre au cinéma. De la gloire à la mémoire*. Paris: Ramsay, 2008.

# ABORDAGEM PÚBLICA DAS MUGSHOTS NA EUROPA E NOS EUA: CENSURA VERSUS TOTAL EXPOSIÇÃO

LEONOR SÁ

O facto de na realidade existir uma *proibição* de censura, mas não uma *definição* de censura social e científica geralmente aceite, torna visível uma ironia central do *problema* da censura...; mas tê-la avistado poderá significar um pequeno avanço no entendimento científico das coisas<sup>1</sup>.

O tema do retrato judiciário está hoje no top da agenda devido à *mugshot* viral de Donald Trump de 24 de agosto de 2023, com 19 500 000 resultados no motor de busca Google<sup>2</sup>, incluindo a criação de uma entrada na *Wikipedia* logo a 25 de agosto (com 37 referências bibliográficas<sup>3</sup>), artigos em revistas de renome como *The Atlantic* ou *The New Yorker*, e em jornais e revistas como o *The New York Times* (mais de 15 artigos!), *The Economist* ou *The Guardian*, e notícias e vídeos em ou a partir de agências noticiosas ou cadeias emissoras como a Reuters, a BBC e a CNN.

Contudo, a relevância deste tema ultrapassa largamente esta conjuntura momentânea, pois constitui, a nosso ver, uma das tipologias fotográficas mais densas e significativas, como comprovam o interesse que lhe dedicaram autores como Allan Sekula e Susan Sontag, ou

1 Helmut K. J. Ridder, «Bemerkungen eines Juristen zum Zensurproblem», em *Zensur und Selbstzensur in der Literatur*, ed. Peter Brockmeier e Gerhard R. Kaiser (Würzburg: Königshausen und Neumann, 1996), 21. Tradução nossa. Texto original em alemão: «Damit, dass es zwar ein Zensurverbot, aber keinen allgemein sozialwissenschaftlich akzeptierten Zensurbegriff gibt, ist eine Pointe des Zensurproblems sichtbar geworden, [...] sie gesichtet zu haben bedeutet aber wohl auch einen kleinen wissenschaftlichen Erkenntnisfortschritt.»

2 Contabilizados a 16 de novembro de 2023.

3 *Idem*.

artistas como Duchamp, Warhol ou Ai Weiwei<sup>4</sup>. Nesta linha, e como veremos, a sua análise – ou a análise da sua receção, neste caso em contraponto com o conceito de censura – pode ser muito estimulante e surpreendente, levando-nos a alcançar e a questionar criticamente fenómenos culturais muito mais vastos.

Num primeiro momento – e no quadro temático deste volume, assim como da atual proliferação de conceitos de censura – considerámos necessário um breve enfoque inicial no próprio conceito em si. Este enfoque começa por expor um sucinto resumo da abundante discussão evolutiva recente sobre o conceito de censura e termina com a definição operativa generalista de censura por que se optou para o início da análise, assumindo a sua futura complexificação ao longo do texto.

Num segundo momento, procura-se abordar comparativamente – embora de modo necessariamente não exaustivo – a diferença abissal por parte do que poderemos considerar como as duas principais componentes geográficas do atual «Ocidente» – a Europa e os EUA – na divulgação do retrato judiciário e nas subsequentes alegadas práticas censórias (em sentido alargado do termo, como veremos) assim reveladas. Esta análise acompanha o retrato judiciário não só nos domínios policial, judicial, político e burocrático, mas também na esfera cultural, remetendo para diferentes entendimentos, sensibilidades e, porventura, possíveis afastamentos culturais crescentes entre a Europa e os EUA, cujas origens e razões procuraremos detetar e analisar.

No que diz respeito à Europa, faz-se pontualmente um enfoque especial para Portugal, não só por razões de localização e nacionalidade, mas sobretudo pelo facto de os estudos sobre esta tipologia fotográfica – existentes na Europa e nos EUA desde os anos 1980 – se terem desenvolvido aqui apenas muito recentemente<sup>5</sup> – sendo por isso porventura útil divulgá-los nesta sede.

4 Leonor Sá, *Infâmia e fama: o mistério dos primeiros retratos fotográficos judiciários em Portugal 1869-1895* (Lisboa: Edições 70, 2018).

5 Leonor Sá, «Dimensões performativas do retrato judiciário: elaboração, receção e autonomia retórica», *Comunicação & Cultura*, 14 (2012): 125-158; Sá, *Infâmia e fama...*; Leonor Sá, *Polícias, ladrões & outras revelações: Arquivo Histórico Fotográfico do Museu de Polícia Judiciária 1912-1945* (Lisboa: INCM, 2022).

No final apontar-se-á para um possível contributo na atual discussão conceptual sobre a censura, através da colocação de duas grandes questões críticas que emergem ao longo da referida análise comparativa sobre a abordagem pública de retratos judiciais na Europa e nos EUA.

## 1. ENFOQUE NO CONCEITO DE CENSURA NA ATUALIDADE

Como sabemos, no contexto contemporâneo o conceito de censura tem sido alvo de particular e extensiva atenção, análise e debate. Muito sinteticamente poderemos concluir que esse debate mais recente se centrou sobretudo na distinção de dois conceitos principais: o primeiro, mais tradicional, que poderemos designar por *censura regulatória*; o segundo, mais inovador, designado como *censura constitutiva* ou *estrutural*<sup>6</sup>.

A censura regulatória, conceito mais antigo e seguido sobretudo por historiadores e/ou historiadores literários, é vista como restrita a «formas diretas de intervenção regulatória por parte de autoridades políticas (sobretudo o Estado e a Igreja)», com a intenção de «salvaguardar o seu próprio poder sobre o que ocorria na esfera pública», sendo «a sua motivação em última análise de natureza ideológica, quer se tratasse da dimensão moral, política, ou ética, num determinado caso»<sup>7</sup>. Esta noção convencional de censura implica uma lógica binária e um quadro regulatório em que uma entidade detentora de poder o exerce coercivamente (através da censura) sobre outra(s) entidade(s) individuais e/ou coletivas que lhe estão subordinadas.

A censura constitutiva (ou *estrutural*), conceito muito mais recente e por isso também conhecida como «nova censura», traduz-se numa noção muito mais alargada que abarca inúmeros mecanismos

6 Sophia Rosenfeld, «Writing the History of Censorship in the Age of Enlightenment». Em *Postmodernism and the Enlightenment*, ed. Daniel Gordon (Nova Iorque, NI: Routledge, 2001), 117-145.

7 Beate Müller, «Censorship and Cultural Regulation: Mapping the Territory». Em *Censorship & Cultural Regulation in the Modern Age*, ed. Beate Müller (Amesterdão e Nova Iorque, NI: Rodopi, 2004), 4.

humanos de seleção/rejeição produtores de comunicação, incluindo mecanismos estruturais conscientes ou inconscientes operativos ao nível da linguagem, as mais das vezes dependentes das contingências sociais e políticas de qualquer contexto. Este novo conceito de censura, que está ligado sobretudo ao estruturalismo e ao pós-estruturalismo, nasce a partir de Foucault e de Bourdieu, e deu origem a outros desenvolvimentos particularmente interessantes nas décadas de 1980 e 1990 através dos académicos liberais americanos no contexto das *Culture Wars*, demonstrando fenómenos censórios em contexto democrático<sup>8</sup>, ou a criação de novas e significativas designações coincidentes com a de censura, como *foreclosure*, por parte de Judith Butler, a partir da psicanálise<sup>9</sup>.

Este conceito de censura constitutiva ou estrutural significou um salto epistemológico que inegavelmente trouxe novas e enriquecedoras perspectivas de análise para um renovado e aprofundado entendimento não só da censura *per se*, mas porventura sobretudo de muitos comportamentos e condicionamentos humanos básicos, constituindo assim um avanço na compreensão do funcionamento dos mecanismos de poder e na evolução comunicativa do Homem que lhe está interligada. Contudo, o *abuso* desta abordagem amplificada poderá acarretar também o perigo de alargar o conceito ao ponto de este se dissolver e se tornar não produtivo ou mesmo contraproducente<sup>10</sup> sobretudo no quadro político das práticas censórias regulatórias coercivas concretas, perigosamente esvaziando de sentido a oposição às mesmas<sup>11</sup>.

8 Richard Burt, ed. *The Administration of Aesthetics: Censorship, Political Criticism, and the Public Sphere* (Minneapolis, MN: University of Minnesota Press, 1994).

9 Judith Butler, «Ruled Out: Vocabularies of the Censor», em *Censorship and Silencing: Practices of Cultural Regulation*, ed. Robert C. Post (Los Angeles, CA: The Getty Research Institute for the History of Art and the Humanities, 1998).

10 Burt, *The Administration of Aesthetics...*, xiii; Müller, «Censorship and Cultural Regulation...», 9-11. Para uma visão que se poderá interpretar como de sentido contrário, leia-se Bourdieu: «I would quote Poincaré, who defined mathematical generalization as ‘the art of giving the same name to different things’, and who insisted on the decisive importance of the choice of words: as he used to say, when the language has been well chosen, then what has been shown with regard to a known object can be applied to all sorts of new objects.» Pierre Bourdieu, *Language and Symbolic Power* (Cambridge: Polity Press, 1991), 117.

11 Rosenfeld, «Writing the History of Censorship...», 125; Butler, «Ruled Out...», 253.

Tendo em conta o objeto de estudo que aqui nos move – a abordagem pública do retrato judiciário –, o conceito de censura que escolhemos para o início da nossa análise aproxima-se, como veremos, muito mais de uma censura *regulatória* do que de uma censura *constitutiva*. Contudo, a definição bastante abrangente por nós escolhida tem já o embrião de algumas componentes da censura constitutiva ou estrutural, que serão crescentemente aprofundadas ao longo do texto.

Neste quadro, citemos a definição do dicionário<sup>12</sup> *online Oxford Languages* por que optámos para a abertura deste percurso, que corresponde a um núcleo duro de certo modo consensual que nos permitiu começar a operar de modo semanticamente alargado mas, ainda assim, delimitado e rigoroso: «Análise, feita por censor, de trabalhos artísticos, informativos, etc., gerada com base em critérios morais ou políticos, para julgar a conveniência de sua liberação à exibição pública, publicação ou divulgação.»

## 2. DIVULGAÇÃO PÚBLICA DE RETRATOS JUDICIÁRIOS NA EUROPA

Na Europa é comum a noção de que o retrato judiciário constitui um fator de exclusão social porventura incontornável, indestrutível e permanente. Citando About e Denis, «o retrato judiciário afirma-se como uma imagem indelével que parece selar o destino dos indivíduos»<sup>13</sup>.

Esta sensibilidade não é, contrariamente ao que se poderia pensar, recente.

12 «The all-purpose word in the dictionary, a product of the neutralization of the practical relations within which it functions, has no social existence: in practice, it is always immersed in situations, to such an extent that the core meaning which remains relatively invariant through the diversity of markets may pass unnoticed. [...] The different meanings of a word are defined in the relation between the invariant core and the specific logic of the different markets, themselves objectively situated with respect to the market in which the most common meaning is defined. They exist simultaneously only for the academic mind which elucidates them by breaking the organic solidarity between competence and market.» Bourdieu, *Language and Symbolical Power*, 39.

13 Ilse About e Vincent Denis, *Histoire de l'identification des personnes* (Paris: La Découverte, 2010), 83.

Com efeito, a noção de que a infâmia se abate sobre os judiciarmente fotografados e os estigmatiza socialmente de modo permanente é algo que emerge logo desde o advento dos primeiros retratos de criminosos. De facto, já em 1854 – quinze anos apenas após o anúncio da «invenção» da fotografia em França – encontramos, no periódico francês *La Lumière*, a que será, a nível internacional, a primeira de muitas referências nesse sentido, equiparando o retrato judiciário à infamante marca-de-ferro. Se levarmos em conta que eram passados apenas 22 anos da abolição da mesma marca-de-ferro naquele país<sup>14</sup>, esta proximidade temporal leva-nos a compreender melhor o grau de intolerabilidade e repúdio da fotografia criminal assim expressos, assim como a frequência desta equiparação específica e dramática na imprensa europeia da época<sup>15</sup>, incluindo em Portugal. De facto, logo a partir do momento em que a recém-criada e moderníssima Polícia Civil de Lisboa começa a prática – então absolutamente inovadora – de captar os primeiros retratos de detidos, o *Diário de Notícias* de 31 de março de 1869 publica a seguinte notícia: «A photografia foi para os criminosos o que era antigamente o ferrete com que os marcavam. Hoje não se estampa com ferro quente a marca ignominiosa na testa do criminoso para ser conhecido. Tira-se-lhe o retrato»<sup>16</sup>.

Curiosa e paradoxalmente, na mesma época encontramos em Portugal esta visão negativa e estigmatizante do retrato judiciário na própria autoridade repressiva que o instituiu, a direção da Polícia. De facto, uma «Ordem de Serviço» de 14.11.1876 do comissário-geral de Polícia, Christovão Pedro Moraes Sarmento, acabado de ser nomeado (substituindo D. Diogo de Sousa), foca o assunto nos seguintes termos:

14 A marca-de-ferro era aplicada na pele com ferro incandescente a criminosos condenados e foi imposta pela Justiça europeia entre o século XVI e os finais do século XVIII/princípios do século XIX. Em França, a marca-de-ferro foi definitivamente abolida em 1832, e em Inglaterra em 1834 – ver Michel Foucault, *Vigiar e punir: nascimento da prisão* (Petrópolis: Vozes, 1991), 16 – e em Portugal em 1822. Ver António Manuel de Almeida Costa, «O Registo Criminal. História. Direito Comparado. Análise Político-Criminal do Instituto». Suplemento do *Boletim da Faculdade de Direito da Universidade de Coimbra*, Separata do vol. XXVII (1985): 78-79. A marca-de-ferro foi considerada por muitos equivalente a um *Registo criminal* ancestral (Costa, «O Registo Criminal...», 13-85).

15 About e Denis, *Histoire de l'identification...*, 42-44; 83.

16 Sá, *Infâmia e fama...*, 51, 81.

- Considerando que as exposições nos comissariados e estações de polícia de retratos de indivíduos sobre quem tem pesado acusações criminosas, constituem uma verdadeira pena perpétua e degradante, a qual nem mesmo o poder judicial tem a faculdade de aplicar, por contrariar a disposição do art.º 68 do código penal;
- Considerando que à polícia não compete a aplicação de penas de qualidade alguma;
- e considerando finalmente que, quando mesmo a polícia tivesse essa faculdade, seria contra todos os princípios da sã justiça, o perpetuar-se a pena a indivíduos que poderia muito bem acontecer, uns terem sido absolvidos no poder judicial das acusações feitas pela polícia, e outros, tendo sido condenados terem já cumprido as respetivas sentenças mostrando-se posteriormente totalmente regenerados e cidadãos úteis à sociedade;
- por estas e várias outras razões de fácil intuição, determino que de hoje para o futuro fiquem expressamente proibidas as aludidas degradantes exposições nos comissariados e estações de polícia civil<sup>17</sup>.

Ficam muito claras, neste articulado, as ideias e preocupações deste dirigente policial português do último quartel do século XIX para tentar *impedir*, com medidas efetivas, penas consideradas perpétuas e degradantes ou infamantes<sup>18</sup>, e para possibilitar a reabilitação de indivíduos que já haviam cumprido penas e que se pretendiam regenerar. Considero que este exemplo porventura inesperado se torna não só demonstrativo da evolução das ideias e das reformas do Direito europeu neste período – das teorias reformadoras do século

17 ANTT / Arquivo de Polícia Civil – NT: 262; NP: 78; Registo de «Ordens de Serviço» expedidas 1876-1890, p. 14 – ordem n.º 319. Cf. Sá, *Infâmia e fama...*, 82.

18 Sobre a origem das penas infamantes («pena-facti» e «infamia-iuris»), ver: Costa, «O Registo Criminal...», 13-85. Sobre o conceito de pena infamante ligado ao retrato judiciário, ver Sá, *Infâmia e fama...*, 42-43.

XVIII às reformas efetivas dos sistemas judicial e penal do século XIX – como particularmente ilustrativo da precoce e abrangente sensibilidade europeia nesta matéria. Esta sensibilidade explica não só a referida contenção censória na divulgação pública do retrato judiciário, mas também de toda a documentação que o envolve, limitando cada vez mais o acesso dos registos criminais e policiais a um círculo restrito de operadores do sistema de justiça criminal obrigados a sigilo, e obrigando mesmo à sua supressão (*cancelamento*) em certos casos específicos, no sentido de dar possibilidades efetivas de reabilitação e reinserção social, perspetiva teoricamente plasmada nos códigos penais desde o século XIX mas que só recentemente começou a ter concretização plena<sup>19</sup>.

Com efeito, a partir da publicação de *Dei Delitti e delle Pene* (1764), por parte do iluminista penal Cesare Bonesana, marquês de Beccaria, as conceções sobre o fundamento e a finalidade do direito de punir modificam-se profundamente, em nome dos ideais humanitários e correcionais, não só reagindo em primeiro lugar contra a barbaridade das penas corporais, consideradas inadmissíveis, mas também contra os inconvenientes estigmatizantes das penas infamantes, consideradas reações desproporcionadas e anticorrecionais. As ideias de Beccaria tiveram enorme repercussão, à época, sendo muitas delas incorporadas no texto constitucional norte-americano, assim como na *Declaração dos Direitos do Homem e do Cidadão* durante a Revolução Francesa, dando origem à chamada *escola clássica* do direito penal.

O direito penal do século XIX sofreu assim profundas alterações, não só a partir das ideias iluministas de Beccaria e da escola clássica, mas também, posteriormente, a partir da escola positivista, passando a haver uma crescente laicização e racionalização do conceito de crime. Passou igualmente a dar-se particular atenção ao delinquentes enquanto indivíduo, a par de uma crença na corrigibilidade do seu comportamento. Estas linhas de pensamento desembocaram

19 Costa, «O Registo Criminal...».

na reforma e na reorganização dos sistemas judicial e penal de diferentes países ocidentais, incluindo Portugal<sup>20</sup>.

Com a recente evolução sem precedente das novas realidades mediáticas e a gigantesca repercussão que estas tiveram na escala de qualquer tipo de divulgação, surgiram na Europa – como reação proporcional, em continuidade com a linha seguida – ainda maiores restrições na divulgação de certos conteúdos, ao abrigo de novos conceitos como o de «proteção de dados», ou em nome da «privacidade dos indivíduos».

Em Portugal, e a título de exemplo, o Arquivo Histórico Fotográfico do Museu de Polícia Judiciária, de que a autora do presente texto é responsável, foi impedido através de uma deliberação da Comissão Nacional de Proteção de Dados (CNPd) de 2014<sup>21</sup> de divulgar com carácter permanente retratos judiciais antigos – mesmo com mais de cem anos – sem a ocultação dos olhos e do sobrenome dos retratados<sup>22</sup>. Esta deliberação da CNPD baseou-se no direito fundamental à proteção de dados (art.º 35 da Constituição da República Portuguesa, 1976), no direito fundamental à reserva da intimidade da vida privada (art.º 21 também da Constituição da República Portuguesa), e no direito à imagem (honra, reputação ou simples decoro da pessoa retratada, plasmado no art.º 79 do Código Civil, 1966).

A partir de 2014, com o desenvolvimento da internet e das novas redes sociais, a preocupação e a implementação de medidas para a proteção de dados e o respeito da privacidade dos indivíduos aprofundou-se ainda mais, no contexto europeu, com a adoção de um novo conceito: o «direito ao esquecimento».

O «direito ao esquecimento», sobre o qual se começou a falar nos anos 1960<sup>23</sup>, foi estabelecido pela primeira vez na União Europeia em

20 Para uma visão abrangente das teorias reformadoras do século XVIII e das reformas efetivas do século XIX dos sistemas judicial e penal sobretudo em França e no Reino Unido, ver Michel Foucault, *Power. Essential Works of Foucault 1954-1984*, ed. James Faubion (Londres: Penguin, 2002). Aí se faz a distinção entre a tónica na defesa social das teorias e penas propostas no final do século XVIII por teóricos como Cesare Beccaria e Jeremy Bentham, a par de legisladores franceses que contribuíram para o primeiro código penal revolucionário, e a tónica das reformas penais do século XIX, que passa a incidir no controlo e na reforma psicológica e moral dos indivíduos.

21 Deliberação da CNPD n.º 681/2014, proc. n.º 6968/2013.

22 Sá, *Polícias, ladrões & outras revelações*.

23 Rodrigo Cetina Presuel, José Manuel Martínez Sierra e Ángela Moreno Bobadilla, «El Derecho al Olvido en Europa y en Estados Unidos. Dos soluciones diferentes para una misma realidad», *Ciência da Informação*, 51, n.º 2 (2022).

maio de 2014, como resultado de uma decisão do Tribunal Europeu de Justiça. Este tribunal considerou que a lei europeia de proteção de dados deveria dar aos indivíduos o direito de, em determinadas circunstâncias, solicitarem a motores de pesquisa (como o Google) a remoção de resultados de consultas relacionadas com o nome de uma pessoa.<sup>24</sup> Ao decidirem o que remover, os motores de pesquisa têm de considerar se as informações em questão são «incorretas, inadequadas, irrelevantes ou excessivas», bem como se existe *um interesse público* em manter as informações disponíveis nos resultados da pesquisa. Subsequentemente, em 2018, e não sem polémicas de acusação de censura por parte de alguns quadrantes sociais e políticos, a União Europeia adotou o «Regulamento Geral sobre a Proteção de Dados» (RGPD), cujo artigo 17.º estabelece o «direito à eliminação» nos motores de busca aqui anteriormente descrito.

Logo em 2014 surgiram importantes acusações de censura resultantes deste RGPD, denunciando por exemplo a eliminação de artigos da BBC e do *The Guardian*<sup>25</sup>. Alguns desses *links* foram restaurados e, em resposta às críticas, a União Europeia publicou uma *factsheet* e um documento intitulado *Mythbuster: The Court of Justice of the EU and the Right to Be Forgotten*<sup>26</sup>. Este documento foi aparentemente

24 Court of Justice of the European Union, «Press Release no 70/14», Luxemburgo, 13 de maio de 2014, Judgment in Case C-131/12, *Google Spain SL, Google Inc. v Agencia Española de Protección de Datos and Mario Costeja González*.

25 Alguns dos artigos em questão diziam respeito a um árbitro da primeira liga de futebol da Escócia que, em 2010, havia mentido sobre a razão de ter assinalado um penálti durante um jogo entre o Celtic e o Dundee United e que acabaria por se demitir na sequência da controvérsia. Outro dos artigos eliminados das pesquisas do Google datava de 2007 e dizia respeito a Stan O’Neal, na altura presidente do banco Merrill Lynch, forçado a abandonar o cargo devido a investimentos que causaram perdas consideradas «colossais». Ana Castanho, «O direito a ser esquecido ‘apaga’ artigos da BBC e do *The Guardian*», *Observador*, 3 de julho de 2014, disponível em <https://observador.pt/2014/07/03/o-direito-ser-esquecido-apaga-artigos-da-bbc-e-guardian/>, acessado a 19 de novembro de 2023.

26 European Commission, «Myth-Busting – The Court of Justice of the EU and the ‘Right to be Forgotten’», 18 de setembro de 2014, disponível em [https://web.archive.org/web/20150105003816/http://ec.europa.eu/justice/data-protection/files/factsheets/factsheet\\_rtfb\\_mythbusting\\_en.pdf](https://web.archive.org/web/20150105003816/http://ec.europa.eu/justice/data-protection/files/factsheets/factsheet_rtfb_mythbusting_en.pdf), acessado a 11 de fevereiro de 2024.

removido do site oficial da União Europeia<sup>27</sup>, podendo o seu conteúdo ser apenas (parcialmente) acedido indiretamente noutras fontes<sup>28</sup>.

De então para cá, as polémicas abrandaram, e em 2022 a União Europeia publicou o *First Report on the Application of the Data Protection Regulation for European Union Institutions, Bodies, Offices and Agencies (Regulation 2018/1725)* que conclui que o RGPD europeu «está a funcionar bem e é adequado ao seu objetivo», apontando apenas para «possíveis alterações na relação do capítulo da aplicação do regulamento europeu em causa a outras disposições da mesma regulamentação»<sup>29</sup>.

## **DIVULGAÇÃO PÚBLICA DE RETRATOS JUDICIÁRIOS (MUGSHOTS) NOS EUA**

Nos EUA o retrato judiciário é designado por «mugshot»<sup>30</sup>, denominação que de certo modo alastrou geograficamente e se popularizou sobretudo em países de língua inglesa.

O entendimento da divulgação de *mugshots*, nos EUA, é não só diverso, como diametralmente oposto do europeu. Assim, nos EUA a divulgação de *mugshots* – mesmo de detidos não condenados – sempre foi pública, sem restrições, e só muito recentemente começou a ser questionada e parcialmente limitada.

27 No *link* do site da União Europeia ([https://commission.europa.eu/strategy/justice-and-fundamental-rights/data-protection\\_en](https://commission.europa.eu/strategy/justice-and-fundamental-rights/data-protection_en)) lê-se: «The page you requested could not be found. This might have happened because – the page has moved; – the page no longer exists.»

28 Milana Knezevic, «Myth-busting: European Commission misrepresents right to be forgotten objections», *Index on Censorship*, 22 de setembro de 2014, disponível em <https://www.indexoncensorship.org/2014/09/myth-busting-european-commission-misrepresents-right-to-be-forgotten-objections/>.

29 European Commission, *First Report...*, 17-18. Tradução nossa.

30 Segundo o *Online Etymology Dictionary*, a primeira referência escrita ao termo «mugshot» terá surgido em 1873, num relatório policial de Boston, tendo-se popularizado nos EUA a partir dos anos 50 do século XX. Etimologicamente, a componente *mug* designava, em 1708, a face de um indivíduo – possivelmente baseada nas antigas canecas (drinking mugs) formatadas com rostos grotescos, populares em Inglaterra no século XVII. A segunda componente *shot* designa, como sabemos, uma exposição fotográfica.

Atualmente, esta disseminação inclui a internet e as redes sociais – Facebook, Instagram, Twitter – onde departamentos policiais publicam direta e habitualmente retratos judiciais de indivíduos detidos, *incluindo detidos posteriormente absolvidos*.

Nesta sequência, surgiram oportunisticamente inúmeros sites criados especificamente para a divulgação de *mugshots* que aceitam pagamentos substanciais para obliterar as fotos divulgadas *online*. Contudo, mesmo obliterando o retrato num destes sites, nada garante que outros sites não o divulguem, prejudicando inúmeros cidadãos americanos apanhados nesta armadilha sem fim.

Este estado de coisas – tão surpreendente, ou mesmo chocante, para um europeu – advém da importância primordial e central, na sociedade americana, do *direito fundamental à liberdade de expressão* declarada na Primeira Emenda da *Bill of Rights* da Constituição norte-americana.

Nunca será demais enfatizar a proeminência estruturante desta primeira emenda na história, na mundovisão e na vivência dos Estados Unidos da América e dos seus cidadãos. Trata-se do *entendimento das liberdades de expressão e de imprensa como «as» pedras angulares de um Estado democrático*. Como tal, deverão estar subjacentes a todo o pensamento e a toda a atuação, e a sua supressão, sob qualquer forma, equivale, ou é entendida naquele país, de modo generalizado, como censura.

Por outro lado, o direito à privacidade não é um direito explicitamente referido na Constituição americana, embora tenha emergido na sua jurisprudência e se entenda como implícito<sup>31</sup>.

Esta proeminência de um direito em relação ao outro explica em parte como nos EUA a imprensa conta com amplas proteções contra a acusação de difamação, baseadas na jurisprudência e no «Princípio de Sullivan» (1967), segundo o qual um órgão de comunicação social só poderá ser acusado de difamação de personalidades públicas se tiver conhecimento de que a informação falsa que publica é falsa, ou se ignorar «dolosamente a veracidade ou falsidade dessa

31 Lloyd Weireb, «The Right to Privacy», *Social Philosophy & Policy*, 17, n.º 2 (2000), *apud* Presuel *et al.*, «El Derecho al Olvido», 136.

informação»<sup>32</sup>. Outros casos de jurisprudência confluíram e reforçaram este entendimento, sobretudo um caso de 1975 em que o Supremo Tribunal dos EUA declarou inconstitucional uma lei do Estado da Geórgia que havia permitido ao pai de uma falecida vítima de violação processar uma cadeia de televisão por publicar o nome da mesma vítima. A partir daí ficou estabelecido que a imprensa não pode ser responsabilizada, nem pode sofrer consequências, por publicar informação pública e verdadeira, pois tal é abarcado pelo princípio da liberdade de imprensa<sup>33</sup>.

A crescente e volumosa nova jurisprudência envolvendo os novos órgãos de comunicação social – como a televisão ou a internet – segue os mesmos princípios aparentemente inabaláveis, ratificando o anteriormente estabelecido, exercendo fortes e explícitas críticas ao *direito ao esquecimento* europeu, que é considerado inconstitucional pela lei americana e visto como sinónimo de censura<sup>34</sup>.

Contudo, a partir de 2012 alguns Estados americanos – como Illinois, Oregon, Geórgia e Utah – introduziram nova regulamentação para combater os prejuízos causados por sites de divulgação de *mugshots*. Em 2019, o Estado de Nova Iorque banuiu mesmo a sua publicação policial, ato legal muito criticado por certos setores americanos, que o consideraram censório<sup>35</sup>.

Na mesma linha, foram criadas recentemente nos EUA leis que protegem a privacidade de menores *online*, nomeadamente a *Califórnia Minor Eraser Law*, que entrou em vigor a 1 de janeiro de 2015, seguindo o princípio ao «direito ao esquecimento» europeu.

Por último – e voltando ao tema referido logo no início da nossa introdução, a *mugshot* de Donald Trump de 24 de agosto de 2023 –, é

32 Presuel *et al.*, «El Derecho al Olvido», 136.

33 Presuel *et al.*, «El Derecho al Olvido», 137-140.

34 Presuel *et al.*, «El Derecho al Olvido», 137-140.

35 Cf. Elizabeth A. McNamara e Samuel M. Bayard, «The Right to Be Forgotten or Not Exposed». Davis Wright Tremaine LLP, novembro de 2014. Disponível em <https://www.dwt.com/blogs/media-law-monitor/2014/11/the-right-to-be-forgotten-or-not-exposed>, acessado a 19 de novembro de 2023; Fox 40, «‘Mugshots’ Removed from Public Record in New York State», disponível em <https://www.wicz.com/story/40255428/mugshots-removed-from-public-record-in-new-york-state>, acessado a 19 de novembro de 2023.

curioso verificar e salientar o seguinte: Trump apenas foi judiciosamente fotografado na sua quarta acusação formal e apresentação protocolar às autoridades, embora o protocolo oficial deste procedimento preveja a obrigatoriedade da dita fotografia. Vários argumentos poderão explicar este desvio da norma.

Em primeiro lugar, o facto de a principal razão de ser das *mugshots* residir em possibilitar a identificação de arguidos, sobretudo em caso de fuga, e Trump ter uma das faces mais identificáveis do planeta, dispensando assim completamente esse dispositivo<sup>36</sup>.

Em segundo lugar, o potencial benefício financeiro e a capitalização que Trump poderia tirar de uma *mugshot* – facto que se veio a comprovar, pois mesmo *antes* do retrato judiciário que realmente lhe tiraram em agosto na Geórgia, a sua equipa já tinha *inventado* uma falsa *mugshot* com que fabricou T-shirts e canecas. E a divulgação da *mugshot* verdadeira em agosto terá alegadamente rendido a Trump 7 milhões de dólares<sup>37</sup>.

Contudo, muitos comentadores apontam também para outro fator central e que poderá ser determinante para o nosso tema: o cariz altamente infamante e chocante de uma *mugshot* recaindo pela primeira vez num presidente dos EUA, fator que a pode ter impedido – na prática censurado – nas três primeiras apresentações às autoridades. Poderemos considerar este argumento parcialmente comprovado pelas ameaças recebidas pelo *sheriff* de Fulton County, Geórgia, que ordenou a captação efetiva da *mugshot*<sup>38</sup> e pelas reações do próprio Trump e de várias personalidades republicanas que se declararam chocadas e escandalizadas com a mesma<sup>39</sup>.

36 Michael Gold e William K. Rashbaum, «Here's Why Trump Is Not expected to Have a Mug Shot Taken», *The New York Times*, 4 de abril de 2023.

37 Rebecca Davis O'Brien, «Without a Mug Shot, the Trump Campaign Creates One for a T-shirt», *The New York Times*, 4 de abril de 2023.

38 Richard Fausset e Danny Hatkim, «Atlanta Sheriff Rules Out Special Treatment if Trump Is Indicted There», *The New York Times*, 1 de agosto de 2023.

39 Maggie Habermann e Shane Goldmacher, «Trump's Mugshot: Not Comfortable, but Potentially Lucrative», *The New York Times*, 25 de agosto de 2023.

#### 4. O RETRATO JUDICIÁRIO NA ESFERA CULTURAL

Como já referimos, o fenómeno do retrato judiciário não se confinou à esfera burocrática e/ou governativa na política e na justiça, cedo penetrando a esfera cultural e o imaginário coletivo, nomeadamente na arte contemporânea. De facto, a densa e ambígua problemática do tema das *mugshots* e a sua relação multifacetada com a censura provocou/inspirou vários artistas contemporâneos eminentes, como Duchamp na Europa, Andy Warhol nos EUA, ou Ai Weiwei – de nacionalidade chinesa mas de atuação e projeção mundial – em obras que abordaremos sucintamente de seguida e cuja receção também causou impacto e mudança nas práticas censórias europeias e americanas.

##### I. Marcel Duchamp:



**Figura 1. Marcel Duchamp, *Wanted: \$2,000 Reward*, litografia de 1961, réplica de original de 1923 presumivelmente destruído. Fotografia de Frances Beatty e Allen Adler. © 2009 Man Ray Trust / Artists Rights Society (ARS), NY / ADAGP, Paris / Succession Marcel Duchamp. <https://npg.si.edu/blog/wanted-2000-reward-marcel-duchamp>.**

Nesta obra, Marcel Duchamp representa-se a si próprio no formato clássico do *Wanted Poster*, a partir do modelo do retrato judiciário frente/perfil criado – menos de cinquenta anos antes – por um conterrâneo seu, o funcionário da Préfecture de Police de Paris Alphonse Bertillon, que ficaria para a História por ter concebido a *bertillonage*, ou seja, o primeiro sistema de identificação judiciária e criminal eficaz. Trata-se aqui, nitidamente, de um «ostensivo antirretrato»<sup>40</sup> que parodia o género do retrato artístico e simultaneamente o procedimento judicial habitual de identificação e divulgação (popularizado sobretudo pelos Westerns), cujo potencial infamante – normativamente censurado na Europa e portanto também em França – assim se esvazia, anulando a necessidade e a prática habitual de proibição deste tipo de retratos. Esta «adoção da mascarada para desafiar» e subverter de um modo satírico as convenções da época<sup>41</sup> a partir de objetos já existentes é, como sabemos, um traço característico de Duchamp. Também o jogo entre o *falso* e o *verdadeiro* tem aqui um papel importante: embora sejam falsos a utilização da *moldura retórica* do *Wanted poster* e os nomes inscritos no texto da sua legenda, todos têm conotações que remetem para referências *verdadeiras* que a moral vigente censurava. «Rose Sélavy», por exemplo, é um trocadilho em francês com «Eros, c'est la vie» e designa uma personagem fictícia feminina personificada por Duchamp numa série de fotografias que Man Ray lhe tirou, vestido de mulher<sup>42</sup>. O todo pretende, assim, perturbar o modo de pensar e agir instituído – e as respetivas práticas censórias regulatórias e constitutivas –, assim como as suas categorias taxonómicas clássicas e os seus valores, relativizando a carga moralizante estabelecida através de mecanismos eufemísticos e irónicos que podem ser equiparados a mecanismos de autocensura criativa e adaptativa.

40 Richard Brilliant, *Portraiture* (Londres: Reaktion Books, 2002), 174.

41 Shearer West, *Portraiture. Oxford History of Art* (Oxford e Nova Iorque, NI: Oxford University Press, 2004), 206.

42 West, *Portraiture*, 206. Sobre as conotações dos restantes nomes usados nesta obra por Duchamp, ver Brilliant, *Portraiture*, 173.

## II. Andy Warhol



**Figura 2. Andy Warhol, *13 Most Wanted Men*, 1964. © The Andy Warhol Foundation for the Visual Arts, Inc. / Licensed by DACS, London 2021. <https://archiveofdestruction.com/artwork/most-wanted/>.**

O conjunto de retratos judiciários que vemos nesta imagem constituía a obra *13 Most Wanted Men*, de Andy Warhol, criada para a *World's Fair* de 1964 em Nova Iorque.

Contudo, a obra acabou por não ser vista pelos visitantes desse evento, pois, devido a controvérsias não totalmente esclarecidas – a que voltaremos adiante – acabou por ser censurada, tendo sido pintada por cima com tinta de alumínio antes da abertura do certame.

Inserindo-se no contexto da Pop Art de Warhol – com a celebração do retrato, da exploração das imagens dos *media*, do consumo, e da celebridade de personagens icónicas (Marilyn Monroe, Elvis Presley, Judith Garland, Jackie Onassis, etc.) – também os delinquentes retratados nas *mugshots* se associam à noção de celebridade e tragédia. Ao contrário das referidas celebridades, porém, o que o observador aqui imediatamente identifica é a *moldura retórica* do retrato judiciário frente/perfil, que leva ao reconhecimento também imediato dos

retratados como criminosos – que assim ganham estatuto de celebridade. Paralelamente, enquanto nos casos das verdadeiras celebridades Warhol muitas vezes replica imagens da mesma personagem lado a lado, num significativo jogo de repetição, em *13 Most Wanted Men* a repetição frente/perfil já existe no original, limitando-se o artista a adicionar imagens de outros criminosos: aqui é a condição de criminoso que confere notoriedade, e já não a identidade e a repetidamente exaltada celebridade do indivíduo específico retratado.

De facto, sabemos que a escolha da celebridade como tema recorrente por parte de Warhol não é de todo inocente, mas vincada e assumida, apontando para um novo facto importante da segunda metade do século XX que, no caso das imagens de criminosos em questão, se torna ainda mais notório e impactante: neste período, a fama torna-se por vezes autónoma, podendo não só existir independentemente dos habituais atributos do poder – classe, estatuto, autoridade – como conferir ela própria poder, assim invertendo totalmente a ordem dos fatores até então existente: «The fame of the sitter has become a new kind of authority»<sup>43</sup>.

Por outro lado, podemos também reconhecer nesta obra uma linha homoerótica. *13 Most Wanted Men* constrói um *contramodelo* de poder visual no qual um indivíduo fora da lei (o criminoso) é observado – e desejado – por outro (o artista homossexual)<sup>44</sup>, ideia transmitida sobretudo através da ambiguidade do termo *Wanted*. O facto de alguns meses após a conclusão do presente trabalho, Warhol ter continuado a explorar o tema, tornando-o mais explícito, ao produzir um filme intitulado *Thirteen Most Beautiful Boys*, acaba por reforçar esta interpretação.

Independentemente do que se poderia ainda acrescentar à análise desta obra de Warhol, o que aqui foi referido sobre atribuição de celebridade e estatuto de tema artístico a criminosos – ainda para mais de um modo potencialmente homoerótico – será mais do que suficiente para entendermos o que poderá ter levado à sua censura em 1964,

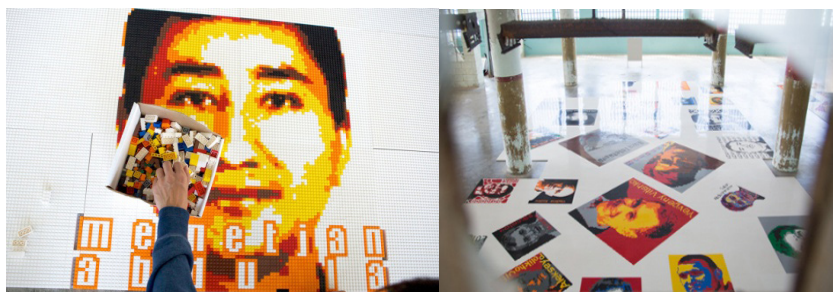
43 West, *Portraiture*, 93.

44 Richard Meyer, *Outlaw Representation: Censorship and Homosexuality in Twentieth-Century American Art* (Oxford: Oxford University Press, 2002).

num país que então não proibia – nem hoje proíbe, como vimos, embora com algumas exceções – a livre divulgação de *mugshots*.

Significativamente, *13 Most Wanted Men* foi reexibida recentemente, de 27 de setembro de 2014 a 4 de janeiro de 2015, no Museu Andy Warhol, também em Nova Iorque, a pouca distância do primeiro local *censurado* – o que, de certo modo, demonstra a evolução das mentalidades e das práticas censórias nos EUA nos últimos cinquenta anos.

### III. Ai Weiwei



**Figura 3.** Ai Weiwei, *@Large: Trace, Politic prisoners' portraits made in LEGO*, 2014. Fotografias de Jan Stürmann e Mae Ryan. <https://www.nytimes.com/2014/09/21/arts/design/ai-weiwei-takes-his-work-to-a-prison.html>; <https://www.theguardian.com/artanddesign/2014/sep/24/ai-weiwei-alcatraz-lego-extraordinary>.

A exposição *@Large: Trace, Politic prisoners' portraits made in LEGO*, de Ai Weiwei, realizou-se em 2014-2015 na antiga prisão de Alcatraz. Outrora local interdito vedado ao público, passou a atração turística atraindo anualmente milhares de visitantes. Compreende-se assim a importância não aleatória desta localização e de como a mesma se torna uma componente estruturante da própria exposição, dada a enorme carga simbólica desta prisão desativada que rapidamente percorreu o eixo infâmia-fama associado a este tema<sup>45</sup>. A exposição em si mesma consistiu numa enorme instalação formada por peças de Lego compondo retratos *pixelizados* de 175 presos políticos recentes de todo

45 Sá, *Infâmia e fama*.

o mundo, nomeadamente Nelson Mandela, Edward Snowden, ou o próprio Ai Weiwei, também ex-presos políticos. Censuradas e perseguidas no contexto político dos seus próprios países, estas figuras ganham aqui um estatuto crítico-artístico perturbador das ordens instituídas. O facto de os retratos serem formados por peças de Lego – processo lúdico e infantil com o qual tudo se constrói e desconstrói com enorme facilidade –, aponta para a efemeridade e fragilidade dos procedimentos censórios de regimes políticos que se pretendem eternizar no poder, assim como dos respetivos *constructos* social e politicamente impostos (por vezes sacralizados) nas várias sociedades e regiões do globo.

Como constatámos em estudos anteriores<sup>46</sup>, o alastramento e a penetração do tema do retrato judiciário na esfera cultural não se limita aos três artistas anteriormente referidos, nem tampouco às artes plásticas da contemporaneidade no geral<sup>47</sup>, como veremos também de seguida.

Pelo contrário, o tema da *mugshot* ganha novos contornos sobretudo quando vista à luz do conceito de «remediação» nos séculos XX e XXI<sup>48</sup>, que enfatiza a contaminação e a renovação dinâmicas entre os diversos *media* (impressos, digitais, eletrónicos) de modo não só prospetivo como retrospectivo. Este tipo de contaminação afetou todo o desenvolvimento *exponencial* da literatura e do filme policial, assim como dos *Western* (e respetivos *WANTED posters*), a explosão de séries televisivas policiais e, por fim, nada menos do que canais televisivos exclusivamente dedicados a temas policiais e criminais. A tudo isto há que acrescentar toda a propagação continuada destes temas na esfera do marketing visual, na net e nas redes sociais, onde constatamos que as molduras retóricas deste tipo de retrato se independentizaram, ganhando vida própria<sup>49</sup>.

É nesse sentido que podemos compreender o significado corrente e instantâneo que adquiriu na sociedade contemporânea o retrato judiciário

46 Sá, «Dimensões performativas...»; Sá, *Infâmia e fama*.

47 Ver outros artistas que também trabalharam este tema, como Boltansky e Gerhard Richter, em Sá, *Infâmia e fama...*, 78-82.

48 Jay D. Bolter e Richard Grusin, *Remediation – Understanding New Media* (Cambridge, MA e Londres: MIT Press, 2000).

49 Sá, «Dimensões performativas...».

– ou qualquer retrato que se assemelhe –, como Barthes tão bem notou em *A câmara clara*: «nada como uma ‘fotografia’ objetiva, do género Photomaton, para fazer de nós um assassino, procurado pela polícia»<sup>50</sup>. Ou Jerry Salz, Prémio Pulitzer da Crítica 2018, na *New York Magazine*, a 27 de agosto de 2023: «A fotografia de rosto não revela a essência de uma pessoa; pelo contrário, fá-la parecer criminosa. A polícia deveria deixar de as utilizar. [...] Talvez [as fotografias de rosto] até redefinem a imagem que nos vem à cabeça quando pensamos nesta palavra, criminoso».<sup>51</sup>

Muito cedo esta perceção generalizada acabou por ter, nalguns países anglo-saxónicos, consequências e repercussões porventura inesperadas que poderão, de certa maneira, ser também consideradas censórias, assim como geográfica e culturalmente determinadas.

De facto, a polémica sobre a obrigatoriedade de retratos no bilhete de identidade que surgiu em vários países na década de 30 do século XX – tendo como principais argumentos a favor a eficácia contra a criminalidade e a imigração ilegal, e como argumentos contra o facto de se considerar um método vexatório que transformaria todos os cidadãos em suspeitos – acabou por levar países como os EUA e o Reino Unido<sup>52</sup> a pura e simplesmente não adotarem o Bilhete de Identidade, situação que se mantém até aos nossos dias<sup>53</sup>.

Esta recusa liminar do retrato *que não chega a ser judiciário mas que dele se aproxima* por parte dos EUA (e do Reino Unido), por oposição à maior parte da Europa<sup>54</sup>, surpreende-nos, sobretudo, por nos

50 Roland Barthes, *A câmara clara. Nota sobre a fotografia* (Lisboa: Edições 70, 2009), 20.

51 Texto original em inglês: «The mug shot does not reveal a person’s essence; rather, it makes them seem criminal. Police departments should stop using them. [...] They [the mugshots] might even redefine what picture comes to mind when we think of that word, criminal.» Tradução nossa.

52 Em 2006, o parlamento do Reino Unido publicou uma lei que criava Bilhetes de Identidade nacionais, um documento de identificação pessoal e um documento de viagem do Espaço Económico Europeu, ligados a uma base de dados conhecida como o Registo Nacional de Identidade (NIR). Em 2011 essa lei foi revogada, seguindo-se a destruição do NIR.

53 About e Denis, *Histoire de l’identification*, 92. Os EUA criaram, entretanto, cartões de identificação *opcionais* sobretudo para quem não possui carta de condução.

54 Na Áustria, Finlândia, França, Hungria, Islândia, Irlanda, Suécia e Suíça o bilhete de identidade não é obrigatório dentro de um determinado contexto e a Dinamarca tem um bilhete de identidade simplificado que não corresponde às normas de segurança de um documento de identificação não acompanhado de carta de condução.

parecer paradoxal relativamente ao que descrevemos no ponto 3 sobre os critérios quase totalmente abertos de divulgação de retratos judiciais nos mesmos EUA – e *vice versa*. Ou seja: os EUA, que rejeitaram – e rejeitam – o bilhete de identidade por conter uma foto identificativa, não colocaram restrições à divulgação de *mugshots*. Por outro lado, a Europa (exceto o Reino Unido, cuja cisão o Brexit veio confirmar) introduziu quase sem reservas o bilhete de identidade com foto identificativa<sup>55</sup>, mas restringiu ao máximo a divulgação dos retratos judiciais. Julgamos que este paradoxo merecerá uma reflexão alargada cuja abordagem iniciaremos no ponto seguinte.

## 5. POSSÍVEIS RAZÕES DA DUALIDADE DE CONCEITOS DE LIBERDADE DE EXPRESSÃO E DE CENSURA NA EUROPA E NOS EUA

No final do ponto anterior, e a culminar o que expusemos anteriormente, enfatizámos as reações contrárias e paradoxais de rejeição/censura – no velho e no novo continente<sup>56</sup> – relativamente ao retrato judicial. Na origem das duas abordagens em questão, opostas entre si, como foi referido, estão certamente ordens de razões de cariz cultural, ético, ideológico e legal de grande complexidade que não teremos a pretensão de expor ou explorar na totalidade, mas que aqui tentaremos começar a desbravar, apontando sobretudo para duas ordens de razões:

Em primeiro lugar, o entendimento primordial – próximo, mas diferenciado – do conceito de *liberdade de expressão (e também de pensamento)*. Essa diferença de entendimento de um conceito estrutural e estruturante para as sociedades democráticas modernas pós-Antigo Regime está explícita logo no articulado dos dois documentos-base redigidos no final do século XVIII dos dois lados do Atlântico, em consequência das revoluções americana e francesa, a saber: a *Declaração dos Direitos do Homem e do Cidadão* (especialmente o seu artigo

55 Ver nota anterior.

56 Nota: no Canadá as «mugshots» não são do domínio público.

11.º), datada de 1789, mais tarde incluída na Constituição francesa e hoje considerada de cariz universal, e a *Bill of Rights* (em especial a sua Primeira Emenda), proposta em 1789 e ratificada em 1791, que equivale à Constituição americana.

Estes dois documentos fundamentais e determinantes para o delinear político e social do Ocidente, e a nível mundial nos séculos seguintes – com matriz, espírito e alcance muito semelhantes – tiveram origem sobretudo nas ideias iluministas e revolucionárias que se impuseram neste período tanto na Europa como nos recém-criados EUA. Esta proximidade ideológica evidencia-se a vários níveis, incluindo a dimensão pessoal, já que Thomas Jefferson, por exemplo, na altura embaixador dos EUA em Paris, era grande amigo e *consultor* de Lafayette, o principal redator da *Declaração* em causa.

Uma vez sumariamente apontadas as semelhanças e o espírito universal e comum destes dois documentos, passemos a focar a diferença determinante para o nosso tema, que surge logo no momento da redação de ambos, precisamente no que concerne à liberdade de expressão e de pensamento.

Ao contrário da *Primeira Emenda da Bill of Rights*<sup>57</sup>, o artigo 11.º da *Declaração dos Direitos do Homem e do Cidadão* reconhece explicitamente a possibilidade de abuso destes direitos e aponta para limites a este direito impostos pela lei<sup>58</sup>. Na prática, o documento europeu, ao contrário do americano, subordina e faz depender estas liberdades da lei<sup>59</sup>, assumindo a possibilidade da sua limitação através de procedimentos que, no limite, se poderão considerar censórios no sentido alargado e não (necessariamente) pejorativo do termo. No fundo, a *Declaração* francesa seguia a tradição e o modelo inglês, cuja matriz ia

57 Texto da Primeira Emenda da *Bill of Rights*: «Congress shall make no law respecting an establishment of religion, or prohibiting the free exercise thereof; or abridging the freedom of speech, or of the press; or the right of the people peaceably to assemble, and to petition the Government for a redress of grievances.»

58 Art.º 11 da *Declaração dos Direitos do Homem e do Cidadão*, de 1789: «A livre comunicação das ideias e das opiniões é um dos mais preciosos direitos do homem; todo cidadão pode, portanto, falar, escrever, imprimir livremente, respondendo, todavia, pelos abusos desta liberdade nos termos previstos na lei.»

59 Rosenfeld, «Writing the History of Censorship...», 120; 130-131.

beber às ideias precursoras de John Locke e John Milton, dois grandes defensores da liberdade de expressão que haviam considerado imprescindíveis algumas limitações a uma liberdade de expressão que pretendiam qualificada, por razões de segurança pública e de defesa dos valores iluministas, não permitindo, por exemplo, a difamação ou a obscenidade<sup>60</sup>.

Consideramos que esta diferença seminal no entendimento do conceito-base de liberdade de expressão – estrutural e estruturante, como referido, para as futuras democracias – marcou de modo indelével os desenvolvimentos teóricos e práticos futuros decorrentes relacionados como nosso tema, cunhando forçosamente também dois paradigmas, ou duas diferentes matrizes de conceitos de censura e de práticas censórias na Europa e nos EUA. Assim, nas constituições europeias contemporâneas continuamos a encontrar, além da proibição de censura, algumas limitações específicas à liberdade de expressão subordinadas à lei, no sentido de alcançar uma liberdade de expressão qualificada<sup>61</sup>. Por razões compreensíveis, o espírito que originou estas exceções, que se poderia – ou poderá, como veremos no final – considerar positivo, parece não ter sido alvo de grande atenção por parte da academia, que preferencial, repetida ou implicitamente foca os perigos, também bem reais, do seu possível abuso ou derrapagem. Müller, por exemplo, designa as exceções à proibição de censura constantes da Constituição alemã como *loopholes* que terão permitido o “infame” «Decreto contra os radicais» (*Radikalenerlass*) dos anos 1970 naquele país<sup>62</sup>, e Rosenfeld chama também pertinentemente a atenção para grande parte da teoria marxista, nomeadamente o famoso ensaio de Marcuse intitulado «Tolerância repressiva», no qual a censura de Estado é vista como libertadora e não opressiva, com o objetivo de *desmascarar* as contingências da sociedade capitalista<sup>63</sup>.

Nos EUA, embora hoje também sejam reconhecidas algumas limitações à liberdade de expressão – por difamação, mentira, fraude,

60 Rosenfeld, «Writing the History of Censorship...», 130-131.

61 A título de exemplo, vejamos o art.º 5 da Constituição alemã ou o art.º 18 da Constituição portuguesa.

62 Müller, «Censorship and Cultural Regulation...», 19.

63 Rosenfeld, «Writing the History of Censorship...», 125.

obscenidade ou pornografia infantil<sup>64</sup> –, a Primeira Emenda continua a ter, como já foi referido, uma preponderância estrutural e estruturante quase absoluta. Desta situação resulta a *Teoria da Primeira Emenda (First Amendment Theory)* que determina o importante conceito de *Political Self-government*, no qual a Primeira Emenda é vista como salvaguarda de uma *self-governance* individual numa sociedade livre e democrática em cujos discursos o governo não intervém. O maior defensor desta teoria e da defesa absoluta da liberdade de expressão política terá sido Alexander Meiklejohn (1872-1964), que preconizava que em democracia o cidadão é o governante por excelência e que a discussão política assegurava aos cidadãos toda a informação necessária para fazerem os seus julgamentos informados, assegurando assim uma sociedade autónoma sem interferências estatais de monta.

Em segundo lugar, nesta tentativa de enunciação das motivações que pensamos que possam estar na origem de sensibilidades tão diferentes e opostas aos retratos judiciários na Europa e nos EUA, refiramos a valoração e o entendimento, por parte de ambas as partes, do conceito de *mercado* e das consequências desses entendimentos nos conceitos de censura e de liberdade de expressão.

Na Europa, o primeiro golpe decisivo na conceção iluminista e liberal de oposição à censura e direito à liberdade de expressão terá sido dado por Karl Marx. Embora lutando contra a censura existente para conseguir publicar e, portanto, de certo modo louvando o conceito em si no abstrato, Marx chamou a atenção para a impossibilidade da análise crítica do mesmo sem se ter em conta o contexto económico e social da sua enunciação, quando na prática o acesso à imprensa, mesmo que livre e não censurada, se restringia à classe dominante dos ricos, poderosos e seus representantes. Ou seja, chamou a atenção para um contexto em que o *mercado* – e já não o Estado – exercia a sua própria tirania e «censura material». Segundo Marx, numa sociedade *burguesa e injusta*, os apelos à liberdade de expressão

64 Cf. «First Amendment – Permissible restrictions on expression». *Britannica*, disponível em <https://www.britannica.com/topic/First-Amendment/Permissible-restrictions-on-expression>, acessado a 14 de fevereiro de 2024.

até então existentes serviam apenas para legitimar o domínio da burguesia para com os cidadãos por ela oprimidos<sup>65</sup>.

Este conceito de *mercado* que exerce a sua própria censura sem necessitar do Estado foi depois também retomado como conceito central pelas influentes correntes de pensamento do estruturalismo e do pós-estruturalismo, de origem também europeia. Contudo – e também influenciadas pelas ideias de Freud – estas teorias aplicavam o conceito de *mercado* não já apenas às estruturas clássicas do poder, mas também ao *discurso* e/ou à *linguagem*, como constructos históricos que na prática determinam conceitos centrais em cada cultura, como a verdade ou o conhecimento. Segundo as linhas de pensamento decorrentes, existem várias condições e normas dominantes de discurso que a sociedade e o *mercado* impõem aos cidadãos (mesmo de modo inconsciente) em diferentes áreas, que acabam por ter uma função censória e de poder – mas também uma função constitutiva e estruturante dos mesmos enunciados discursivos<sup>66</sup>.

Estas ideias nascem sobretudo a partir de Michel Foucault e de Pierre Bourdieu. Em Foucault (sobretudo nos livros *História da sexualidade* e *Vigiar e punir*), o conceito de censura é mais implícito do que explícito. Interessado sobretudo em revelar e analisar formas de dominação e poder não clássicas e furtivas, Foucault insiste que os discursos dominantes, embora produtivos – já que geram conhecimento e uma aparente *verdade* –, agem também de forma subtilmente coerciva, eliminando possibilidades social e politicamente não aceites. Bourdieu, pelo contrário, aborda explicitamente e reformula completamente a história do conceito de censura, desviando radicalmente a tónica de uma censura manifesta, tradicional e regulatória para uma censura *estrutural* invisível que, de modo permanente, subterrâneo e por vezes inconsciente, determina, na sociedade e nos indivíduos que a compõem, nomeadamente através do *mercado*, modos discursivos inquestionáveis e o próprio senso comum, impedindo e censurando todo um

65 Karl Marx, «Debates on the Freedom of the Press and Publication» (1848), em *On Freedom of the Press and Censorship*, ed. Saul K. Padover (Nova Iorque, NI: Karl Marx Library, 1974), vol. 4.

66 Rosenfeld, «Writing the History of Censorship...», 125.

universo de possibilidades que assim não pode ser dito nem sequer pensado. Também Barthes dá um importante contributo a este desenvolvimento de ideias. Citemo-lo: «O verdadeiro instrumento de censura não é a polícia, é a endoxa. Tal como uma língua se define melhor pelo que obriga a dizer (as suas rubricas obrigatórias) do que pelo que proíbe dizer (as suas regras retóricas), também a censura social não se encontra onde o discurso é impedido, mas onde é restringido»<sup>67</sup>.

Nos EUA, onde os anticorpos ao marxismo são de um modo geral por demais conhecidos (embora a *New Left* americana, emergente sobretudo a partir dos anos 1960, tenha, como é sabido, influências marxistas) e onde o estruturalismo tendeu sobretudo a afunilar-se para a linguística – embora as ideias de Foucault e de Bourdieu e os respetivos conceitos de poder e censura estrutural, assim como o pós-estruturalismo, tenham tido profunda influência nos meios académicos americanos (cf., por exemplo, a chamada *French theory*) –, o cenário é muito diferente no que diz respeito ao entendimento e valoração gerais do conceito de mercado e à sua relação com os conceitos de liberdade de expressão e de censura.

Sendo os EUA um país capitalista de livre mercado, baseado, como a designação indica, em mercados altamente competitivos onde a política governamental preferencialmente ou praticamente não intervém, o conceito de *mercado* tem, no geral, não só uma conotação positiva, como um valor estrutural e estruturante da sociedade americana. Neste contexto, surge o conceito ideologicamente gémeo designado *market place of ideas*, que defende que o debate aberto da troca e da competição de ideias é a única forma de as pessoas discernirem a verdade da falsidade e de rejeitarem esta última. O conceito de *mercado de ideias* surgiu na verdade como metáfora em 1919, introduzida na doutrina do Supremo Tribunal pelo juiz Oliver Wendell Holmes no caso *Abrams v. EUA*, ao defender que o bem último da sociedade era

67 Roland Barthes, «Censorship, Invention», em Roland Barthes, *Sade, Fourier, Loyola*, trad. Richard Howard (Nova Iorque, NY: Hill and Wang, 1976), 126. Texto original em inglês: «The real instrument of censorship is not the police, it is the endoxa. Just as a language is better defined by what it obliges to be said (its obligatory rubrics) than by what it forbids to be said (its rhetorical rules), so social censorship is not found where speech is hindered, but where it is constrained.» Tradução nossa.

«mais bem alcançado pelo livre comércio de ideias» e que «o melhor teste da verdade é o poder do pensamento que é aceite na competição do mercado»<sup>68</sup>.

Num país profundamente crente no *self-fulfillment*, ou seja, em que a realização individual do potencial humano significa o direito a ter e a formar as suas próprias crenças e opiniões e o direito a exprimi-las, esta metáfora foi aceite praticamente sem questionamento e passou a conceito mais invocado pelo Supremo Tribunal Federal dos EUA na resolução de casos de liberdade de expressão. Os juizes americanos usaram-na para reforçar a liberdade de expressão em praticamente todas as áreas da jurisprudência da Primeira Emenda, e o seu uso aumentou dramaticamente desde a década de 1970, com a também dramática explosão dos *media*. Caso após caso, o Supremo Tribunal repetiu que o objetivo principal da *Primeira Emenda* era proteger um *mercado* desinibido onde ideias divergentes pudessem colidir, sem interferência do Estado<sup>69</sup>.

No domínio artístico e das ciências humanas, especialmente no que diz respeito à arte, à literatura ou à estética no geral – nas suas aceções políticas –, o cenário americano foi e é muito menos unívoco, acabando por contaminar a agenda e o debate políticos dos anos 1980 e 1990. De facto, a par da crescente contestação e bipolarização dos posicionamentos políticos naquele país (*New Left* a partir dos anos 1960 e *New Right* nos anos 1960 e 1970), nos meios académicos dos EUA as obras de Foucault e de Bourdieu tiveram um profundo impacto e importantes desenvolvimentos próprios, demonstrando fenómenos censórios em contexto democrático, propiciando um importante, inovador e cerrado debate académico sobre o conceito de censura que lançou novas perspetivas sobre o tema<sup>70</sup>, num contexto culturalmente turbulento mais vasto conhecido por *Culture Wars*.

O espírito das *Culture Wars*, que muitos dão como mortas, continua hoje como discussão disruptiva e fraturante na sociedade

68 Joey Senat, «First Amendment Theories», School of Media and Strategic Communications, Oklahoma State University, 2013, <https://media.okstate.edu/faculty/jsenat/jb3163/theorists.html>, consultado a 19 de novembro de 2023.

69 Senat, «First Amendment Theories».

70 Burt, *The Administration of Aesthetics*.

americana. Muito sumariamente, assistimos aí atualmente a uma quase batalha campal na praça pública entre várias posições bipolarizadas, sobretudo aglutinadas à volta de dois movimentos extremados e opostos, *Woke* e *Maga*.

No primeiro temos os criadores e defensores da chamada *cultura do cancelamento* (a que adiante voltaremos), e no segundo apoiantes de Trump que, através da manipulação, pretendem desacreditar resultados de eleições ou opositores políticos, acusando esses mesmos opositores dessa mesma manipulação. Num clima as mais das vezes irracional, há uma efervescente acusação mútua de censura ou abuso de liberdade de expressão, com reflexos na Europa e no resto do mundo<sup>71</sup>.

A partir dos cenários ideológicos e de atuação que acabámos de explanar relativamente à dualidade de entendimentos dos conceitos de liberdade de expressão e de censura na Europa e nos EUA, comecem a clarificar-se os contornos de possíveis razões que poderão ter levado a dois modelos distintos de divulgação de *mugshots*.

De um modo sucinto, no modelo europeu constatámos uma problematização precoce do conceito de liberdade de expressão. Essa problematização refletiu-se *ab initio* em preocupações expressas e assumidas de uma liberdade de expressão qualificada, com limitações legais protetoras da segurança pública e dos valores de origem iluminista, como aqui de novo enfatizamos. Consideramos que o *molde* deste ponto de partida – aliado aos modelos políticos democráticos europeus tendencialmente de Estado-providência, que incluem objetivos explícitos de proteção da população no geral e dos mais fracos em particular – poderá ter formatado a abordagem europeia à divulgação de retratos judiciais já descrita, cujas proibições são aceites porque

71 Leiam-se, entre muitos e a título de exemplo: Evette Alexander, «New Survey of 4,000 Americans: We Agree That Free Speech Is Important, But Disagree on What’s Acceptable Post-2020», *Knight Foundation*, 6 de janeiro de 2022; Pablo Delcan, «America Has a Free Speech Problem», *The New York Times*, 18 de março de 2022; Conor Friedersdorf, «The Threat to Free Speech, Beyond ‘Cancel Culture’», *The Atlantic*, 23 de março de 2022; Robert Spicer, «The Marketplace of Ideas, Cancel Culture, and Misunderstanding the First Amendment», *Communication and Democracy*, 56, n.º 2 (2022); Alan Z. Rosenshtein, «The First Amendment Is no Defense for Trump’s Alleged Crimes», *The Atlantic*, 15 de agosto de 2023.

consistem em práticas censórias legitimadas e de cariz positivo que visam viabilizar a reabilitação de indivíduos que cumpriram penas e terão mais hipóteses de se reabilitar e regenerar em contextos assim modificados.

Nos EUA verificámos, de modo contrastante, uma matriz de omissão a limitações no texto fundador da Primeira Emenda, matriz que podemos considerar indiciadora de uma problematização mais tardia do conceito de liberdade de expressão, e, portanto, de censura. Em segundo lugar, enfatizamos que neste país somos ainda hoje confrontados com sistemas de assistência social muito menos generosos do que os europeus, ou mesmo inexistentes. Além disso, o mercado e a competição imperam numa lógica de *self-governance*, e a ingerência do Estado em quase todos os assuntos é malvista. Neste quadro compreende-se que, coerentemente, o poder jurídico e/ou o governo não pudessem em princípio interferir na divulgação de *mugshots*, e que esta disseminação naquele país tenha sido encarada de modo menos problemático do que na Europa, pois o modelo político e a mentalidade norte-americanas não funcionam em função de uma lógica e de uma política sustentadas de proteção dos mais fracos ou fragilizados, onde incluímos, por exemplo, detidos pontuais depois absolvidos, ou indivíduos que depois de cumprirem as suas penas necessitam de determinadas condições para lograrem ter maiores chances de reabilitação e reinserção social.

Já com indivíduos poderosos e supostamente bem-sucedidos no competitivo *mercado das ideias*<sup>72</sup> – como Donald Trump –, a divulgação e até a produção policial da respetiva *mugshot* parece ter sido considerada parcial e ambigualmente problemática, como vimos, levantando objeções dos seus pares republicanos igualmente *bem-sucedidos*.

Nesta linha e sequência, também se poderá começar a compreender melhor a rejeição, naquele país, de bilhetes de identidade por ostentarem uma foto próxima da judiciária. Em primeiro lugar

72 Lisa Herzog, «What's Wrong with the 'Marketplace of Ideas'?», em *Citizen Knowledge: Markets, Experts, and the Infrastructure of Democracy* (Nova Iorque, NI: Oxford Academic, 2023), disponível em <https://doi.org/10.1093/oso/9780197681718.003.0005>, acedido a 19 de novembro de 2023.

relembremos, por exemplo, que na época da rejeição em causa os *media* e as vigilâncias e controlos eletrónicos biopolíticos estavam a anos-luz da projeção, sofisticação e *normalização* de hoje, e, portanto, a noção de intrusão na privacidade era totalmente outra. Além disso, numa sociedade democrática que valoriza mais o individual que o coletivo, que considera que o cidadão é o governante por excelência, que preconiza uma lógica de competição, de *mercado de ideias*, de *self-governance* e de não intervenção do Estado, esse mesmo cidadão poderá ser negativamente sensível – num grau muito superior a um europeu – à possibilidade de um documento identificativo com uma foto sua (que associa às *mugshots* de criminosos, tão populares na cultura do seu país), considerando-o como uma grave ingerência na sua vida e privacidade, e como potencial ameaça ao seu bom nome.

## 6. CENSURA À CENSURA, OU A POSSÍVEL METACENSURA

Forçoso será reconhecer que ambas as práticas de rejeição/censura específicas aqui focadas – a proibição da divulgação de retratos judiciais na Europa e a de fotografias identificativas em documentos de identidade nos EUA –, embora institucionalmente postas em prática pelo (poder do) Estado, ocorrem hoje em contexto democrático e, de modo expresso, para *defender os direitos e interesses dos cidadãos*, por eles expressos ou aceites, e não para, como tradicionalmente nas práticas censórias de cariz regulador, *exercer coercivamente o poder sobre os cidadãos*. De facto, o poder estatal, em qualquer uma das duas práticas censórias aqui especificamente focadas não só não ganha poder como quase certamente perde poder ao abdicar de instrumentos eficazes e diretos de controlo biopolítico.

Poderão alguns argumentar que todas as formas de censura regulatória política e religiosa do passado – incluindo a preconizada por Marcuse – foram defendidas e/ou criadas precisamente para alegadamente *proteger* os cidadãos de ideias e práticas contrárias à ordem instituída pelo(s) poder(es) e consideradas nocivas pelo(s) mesmo(s) para os referidos cidadãos. Mas essa censura era sempre coerciva e

imposta aos cidadãos, independentemente da sua vontade e do que a partir do século XVIII consideramos os direitos humanos. Visava, muito especificamente, defender e proteger o(s) poder(es) (políticos, religiosos), instituído(s) de forma não democrática, contra os valores considerados subversivos e ameaçadores por esse(s) mesmo(s) poder(es).

Pelo contrário, nos dois casos presentes em contexto democrático – com quadros éticos e legais próprios, mas opostos entre si – estamos perante uma censura regulatória institucional que não atenta contra a democracia, nem contra os direitos humanos, e que procede, sim, de modo legalmente controlado e publicamente sufragado, em benefício e defesa dos interesses dos cidadãos, sobretudo os mais fracos e/ou temporariamente fragilizados.

Podemos assim inferir, contra todos os pressupostos canónicos já sucintamente abordados, que poderemos estar perante a possibilidade de existência de uma censura regulatória positiva, ou de cariz positivo, em contexto democrático, promotora e defensora, como referimos, dos direitos humanos e dos mais fracos ou fragilizados<sup>73</sup>.

A ausência dessa hipótese no cânone de textos sobre censura que temos vindo a referir é tanto mais curiosa porquanto o peso quantitativo dos estudos e das perspetivas utilizadas é, no mínimo, expressivo. Nele incluímos os quadros jurídicos nacionais em contexto democrático – em regra Constituições e Códigos Penais – que a proíbem limitadamente, enfatizando assim implicitamente o seu carácter negativo (embora frequentemente prevejam exceções de limitações legais, como vimos no contexto europeu), impedindo assim qualquer hipótese de uma qualificação positiva de qualquer tipo de censura regulatória.

73 Burt e os coautores do seu volume *The Administration...* fazem questão de referir explicitamente a existência de uma dimensão positiva da censura (censura como um «exercício positivo de poder»), mas apenas num sentido facilitador da circulação de discursos, ou sentido performativo, onde caberiam por exemplo queimas públicas de livros: «Even burning books is not the simple, negative exercise of power it at first appears to be: public book burnings are less about blocking access to forbidden books than they are about staging an opposition between corruption and purifying forces and agencies.» Burt, *The Administration...*, xvii-xviii.

Observemos, então, o caráter altamente pejorativo deste conceito mais tradicional de censura – que não desaparece totalmente na *nova censura* constitutiva e estrutural – sobretudo em sociedades que sofrem ou sofreram (recentemente) regimes ditatoriais. A marca negativa em questão tem motivações racionais claras numa contemporaneidade e num quadro geográfico sobretudo ocidental onde a democracia moderna ganhou terreno, mas tem também uma pesadíssima carga ideológica política e emocional herdeira do enorme condicionamento também ideológico e político de sinal contrário, concretizado com graus de violência psicológica e/ou física mais ou menos severos.

Ideologia e racionalidade encontram-se frequentemente em lados opostos da barricada. Tendendo a racionalidade a reconhecer a complexidade e as sutilezas dos vários fenômenos, a ideologia tende a uma lógica binária de preto e branco, e a radicalizar-se num de dois únicos extremos por si reconhecidos. A já referida chamada de atenção explícita de Bourdieu e Barthes para mecanismos linguísticos censórios subterrâneos e insidiosos – mesmo em discursos supostamente rigorosos – poderá contribuir para o que estamos a pretender detetar ou denunciar. Vejamos o que Bourdieu nos tem a dizer sobre a utilização desses mecanismos linguísticos censórios especificamente em discursos de cariz religioso ou político: «Todas as teologias religiosas e teodiceias políticas tiraram partido do facto de as capacidades generativas da linguagem poderem ultrapassar os limites da intuição ou da verificação empírica e produzir afirmações formalmente impecáveis mas semanticamente vazias»<sup>74</sup>.

A esta ideia acresce que, nos casos das Constituições e Códigos Penais, estamos perante um tipo de linguagem ainda mais específica, que é a linguagem da lei. O discurso jurídico dos referidos documentos-base, em que assentam os Estados modernos democráticos, tem características específicas únicas que lhe conferem um poder especial

74 Bourdieu, *Language and Symbolic Power...*, 41. Texto original em inglês: «All religious theologies and political theodicies have taken advantage of the fact that the generative capacities of language can surpass the limits of intuition or empirical verification and produce statements that are formally impeccable but semantically empty» Tradução nossa.

efetivo, que muitos atribuem inteiramente ao domínio do racional. Bourdieu tem uma visão diferente que partilhamos e que não resistimos a citar extensivamente:

Aqueles que, como Max Weber, opuseram a lei mágica ou carismática do juramento coletivo ou do calvário a uma lei racional baseada na calculabilidade e na previsibilidade, esquecem que a lei mais rigorosamente racionalizada nunca é mais do que um ato de magia social que funciona.

O discurso jurídico é uma fala criativa que dá existência àquilo que pronuncia. [...] Por outras palavras, é a palavra divina, a palavra do direito divino, que, tal como o *intuitus originarius* que Kant atribuía a Deus, cria o que afirma, ao contrário de todos os enunciados derivados, observacionais, que se limitam a registar um dado pré-existente<sup>75</sup>.

Esta linha de pensamento pode ajudar-nos a entender o referido curioso não questionamento generalizado – mas também o silenciamento – da possibilidade de existência de uma censura regulatória positiva em contexto democrático, no atual quadro crítico, em que praticamente tudo no conceito de censura é analisado, questionado e esquadrinhado.

Antes de continuarmos esta linha de raciocínio mais teórica, atenemos noutra questão que poderá também explicar os anticorpos existentes contra uma hipotética forma de censura de cariz positivo. Trata-se da muito polémica e já aqui mencionada *cultura do cancelamento* (com raízes nos *escraches* latino-americanos), que ganhou visibilidade e um conteúdo específico nos EUA. Este fenómeno, que

75 Bourdieu, *Language and Symbolic Power...*, 42. Texto original em inglês: «Those who, like Max Weber, have set the magical or charismatic law of the collective oath or the ordeal in opposition to a rational law based on calculability and predictability, forget that the most rigorously rationalized law is never anything more than an act of social magic which works. Legal discourse is a creative speech which brings into existence that which it utters. [...] In other words, it is the divine word, the word of divine right, which, like the *intuitus originarius* which Kant ascribed to God, creates what it states, in contrast to all derived, observational statements, which simply record a pre-existent given.» Tradução nossa.

ainda hoje tem apoiantes acadêmicos<sup>76</sup> e que pretende defender causas progressistas como justiça social e preservação ambiental através de métodos censórios que considera positivos, acabou condenado à esquerda e à direita por se ter transformado numa prática fundamentalista e inflamatória de lógica simplista, binária, intolerante e intransigente. Ao impor as suas ideias, literalmente difama e expulsa pessoas ou grupos de uma posição de influência devido às suas atitudes, que considera *questionáveis*, tanto *online* como na vida real. Tendo *cancelado* livros universalmente aclamados e perseguido muitas personalidades de reconhecido mérito em diversos quadrantes – editores, professores, jornalistas, investigadores académicos, etc., – emitindo juízos de valor e realizando crucificações na praça pública à luz de ideologias inflexíveis supostamente iluminadas, a *Cancel Culture* foi acusada de «dissolver questões políticas complexas numa cega certeza moral» numa carta intitulada «A Letter on Justice and Open Debate» publicada na *Harper's Magazine* e assinada por figuras tão díspares e insuspeitas como Noam Chomsky, Margaret Atwood, Martin Amis ou J. K. Rowling.

O que distingue a *cultura do cancelamento* de uma forma de *censura regulatória positiva* cuja hipótese de existência aqui propomos? Em primeiro lugar, e muito sucintamente, a *cultura do cancelamento* não emana do Estado (poder legislativo, executivo ou judicial), nem tampouco é verdadeiramente institucional, no sentido de legitimamente representar oficial e credivelmente instituições públicas ou privadas, sendo uma espécie de movimento não sufragado de contornos e constituição vagos e indefinidos. Em segundo lugar, e em consequência do que acabámos de dizer, a *cultura do cancelamento* não se pode considerar democrática – ou imbuída de valores democráticos – nem representante legitimada de valores jurídicos vigentes ou científicos aceites pela comunidade jurídica ou científica no geral, suscitando pelo contrário oposição por essas mesmas comunidades acreditadas, independentemente da sua vinculação política.

Dito isto, tomamos a liberdade de voltar a uma abordagem teórica da questão no ponto em que estávamos, ou seja, o ponto do *silenciamento*

76 Por exemplo, Arionne Nettles, da Northwestern University.

que impede inclusivamente determinados questionamentos. Ao debruçar-se sobre o conceito de censura, Judith Butler refere-se explicitamente a um tipo de «silenciamento» que considera resultado de «uma norma constitutiva através da qual o pronunciável é diferenciado do impronunciável» e que «opera a um nível que antecede a própria linguagem», como uma forma de «repressão primária»<sup>77</sup>, em termos psicanalíticos, a que esta disciplina deu recentemente a denominação de *foreclosure*. Butler decide apropriar-se deste termo para pensar a censura de um modo «produtivo», tornando-o equivalente ao próprio conceito de censura estrutural, e afirma: «Entendida como *foreclosure*, a censura produz regimes discursivos através da produção de um domínio do indizível»<sup>78</sup>.

Estas reflexões sobre esta poderosíssima *repressão primária* que Butler designa como *foreclosure*, e que diferencia o pronunciável do impronunciável, permitem-nos colocar a segunda grande questão do presente texto, porventura mais pertinente do que aparenta: será que em todos os discursos, teorias e ideias que analisámos até aqui sobre censura estamos precisamente perante um «domínio do impronunciável» (ou «inominável») produzido por uma *foreclosure* que em absoluto silencia ou esvazia a hipótese de uma *censura regulatória positiva*? Será que podemos estar hoje perante um fenómeno de censura à censura, um fenómeno de *metacensura* constitutiva e estrutural eventualmente inconsciente? Em caso afirmativo, a quem – ou a que poderes – serve esta *metacensura* tão profunda e insidiosa que atualmente passa incólume perante o escrutínio supostamente aberto, profundo e rigoroso? Ou, para rematar a questão com chave de ouro através das palavras de Butler, «o que é que deve permanecer indizível para que os regimes de discurso contemporâneos continuem a exercer o seu poder? Como é que a exclusão de certos lugares de enunciação dentro da lei produz o sujeito perante a lei?» Estas são, certamente, as *million dollar questions* para as quais gostaríamos de obter respostas e que

77 Butler, «Ruled Out...», 255. Tradução nossa.

78 Butler, «Ruled Out...», 255. Texto original em inglês: «Understood as *foreclosure*, censorship produces discursive regimes through the production of a domain of the unspeakable». Tradução nossa.

lançamos como desafio à reflexão futura, tendo como certo que, usando ainda as palavras de Butler, «não há oposição às linhas traçadas pela *foreclosure*, exceto através do redesenho dessas mesmas linhas»<sup>79</sup>.

Como ponto de partida para essa desejada reflexão e discussão futuras – e à laia de conclusão – daremos aqui um primeiro contributo para procurar responder às perguntas enunciadas e abrir o caminho para, na linha de Butler, repensar a normatividade e redesenhar as suas linhas. Para tal recorremos a Helmut Ridder, jurista, constitucionalista e académico alemão citado em epígrafe, fechando assim um círculo cuja única função será servir de plataforma de projeção para avanços futuros. Trata-se do autor da exceção – porventura única – que não só confirma a regra do grande e inquestionado silenciamento atual relativamente à hipótese de uma censura regulatória positiva (exceção duplamente enunciada no seu texto crítico aqui enunciado sobre o articulado da atual Constituição alemã) como declara mesmo a impossibilidade de enunciar um conceito geral de censura sem incluir também o que designa por «uma censura ‘positiva’»: «Não poderia apresentar-lhes um conceito geral de censura, porque tal conceito também teria de incluir uma censura ‘positiva’, cuja existência, no entanto, não é permitida (pelo menos de acordo com as ideias que dominam não apenas a ‘esquerda’, mas também toda a consciência social)»<sup>80</sup>.

79 Butler, «Ruled Out...», 255. Texto original em inglês: «what must remain unspeakable for contemporary regimes of discourse to continue to exercise their power?» e «there is no opposition to the lines drawn by foreclosure except through the redrawing of those very lines.» Tradução nossa.

80 Texto original em alemão: «Ich konnte Ihnen keinen allgemeinen Zensurbegriff vortführen, weil ein solcher auch ‘positive’ Zensur umfassen müsste, die es aber nicht geben darf (so jedenfalls nach den nicht nur die ‘Linke’, sondern das gesamtgesellschaftliche Bewusstsein beherrschenden Vorstellungen).» Ridder, «Bemerkungen eines Juristen zum Zensurproblem», 21. Tradução nossa. Sobre a *impossibilidade* de as instâncias jurídicas (alemãs) aceitarem ou conceberem a existência de uma censura *positiva*, ver também o mesmo autor e artigo em: Ridder, «Bemerkungen eines Juristen zum Zensurproblem», 11-12.

## BIBLIOGRAFIA

- About, Ilsen, e Vincent Denis. *Histoire de l'identification des personnes*. Paris: La Découverte, 2010.
- Alexander, Evette. «New Survey of 4,000 Americans: We Agree That Free Speech Is Important, But Disagree on What's Acceptable Post-2020», Knight Foundation, 6 de janeiro 2022. Disponível em <https://knightfoundation.org/articles/new-survey-of-4000-americans-we-agree-that-free-speech-is-important-but-disagree-on-whats-acceptable-post-2020/>, acessado a 19 de novembro de 2023.
- Barthes, Roland. «Censorship, Invention», em *Sade, Fourier, Loyola*, Roland Barthes, traduzido por Richard Howard. Nova Iorque, NY: Hill and Wang, 1976.
- Barthes, Roland. *A câmara clara. Nota sobre a fotografia*. Lisboa: Edições 70, 2009.
- Bolter, Jay D., e Richard Grusin. *Remediation – Understanding New Media*. Cambridge, MA e Londres: MIT Press, 2000.
- Bourdieu, Pierre. *Language and Symbolic Power*. Cambridge: Polity Press, 1991.
- Brilliant, Richard. *Portraiture*. Londres: Reaktion Books, 2002.
- Burt, Richard, ed. *The Administration of Aesthetics: Censorship, Political Criticism, and the Public Sphere*. Minneapolis, MN: University of Minnesota Press, 1994.
- Butler, Judith. «Ruled Out: Vocabularies of the Censor». Em *Censorship and Silencing: Practices of Cultural Regulation*, editado por Robert C. Post, 247-259. Los Angeles, CA: The Getty Research Institute for the History of Art and the Humanities, 1998.
- Castanho, Ana. «O direito a ser esquecido ‘apaga’ artigos da BBC e do *The Guardian*». *Observador*, 3 de julho de 2014. Disponível em <https://observador.pt/2014/07/03/o-direito-ser-esquecido-apaga-artigos-da-bbc-e-guardian/>, acessado a 19 de novembro de 2023.
- Comissão Nacional de Proteção de Dados, Deliberação n.º 681/2014, proc. n.º 6968/2013.
- Commission to the Parliament and the Council. «First Report on the Application of the Data Protection Regulation for European Union Institutions, Bodies, Offices and Agencies, 2022. (Regulation 2018/1725)». Disponível

- em [https://commission.europa.eu/publications/communication-commission-european-parliament-and-council-first-report-application-data-protection\\_en](https://commission.europa.eu/publications/communication-commission-european-parliament-and-council-first-report-application-data-protection_en).
- Costa, António Manuel de Almeida. «O Registo Criminal. História. Direito comparado. Análise político-criminal do Instituto». Suplemento do *Boletim da Faculdade de Direito da Universidade de Coimbra*, Separata do vol. XXVII (1985): 225-612.
- Court of Justice of the European Union, «Press Release no 70/14», Luxemburgo, 13 de maio de 2014, Judgment in Case C-131/12, *Google Spain SL, Google Inc. v Agencia Española de Protección de Datos and Mario Costeja González*. Disponível em <https://curia.europa.eu/jcms/upload/docs/application/pdf/2014-05/cp140070en.pdf>, acessado a 19 de novembro de 2023.
- Delcan, Pablo. «America Has a Free Speech Problem». *The New York Times*, 18 de março de 2022. Disponível em <https://www.nytimes.com/2022/03/18/opinion/cancel-culture-free-speech-poll.html>, acessado a 19 de novembro de 2023.
- European Commission. *First Report on the application of the data protection regulation for European Union institutions, bodies, offices and agencies*, 2022, (Regulation 2018/1725). Disponível em [https://commission.europa.eu/publications/communication-commission-european-parliament-and-council-first-report-application-data-protection\\_en](https://commission.europa.eu/publications/communication-commission-european-parliament-and-council-first-report-application-data-protection_en).
- European Commission's Directorate General for Justice and Consumers. «Myth-Busting – The Court of Justice of the EU and the ‘Right to be Forgotten’», 18 de setembro de 2014, disponível em [https://web.archive.org/web/20150105003816/http://ec.europa.eu/justice/data-protection/files/factsheets/factsheet\\_rtbf\\_mythbusting\\_en.pdf](https://web.archive.org/web/20150105003816/http://ec.europa.eu/justice/data-protection/files/factsheets/factsheet_rtbf_mythbusting_en.pdf), acessado a 11 de fevereiro de 2024.
- Fausset, Richard, e Danny Hakim. «Atlanta Sheriff Rules Out Special Treatment If Trump Is Indicted There», *The New York Times*, 1 de agosto de 2023. Disponível em <https://www.nytimes.com/2023/08/01/us/trump-indictment-georgia.html>, acessado a 19 de novembro de 2023.
- «First Amendment – Permissible restrictions on expression». *Britannica*, <https://www.britannica.com/topic/First-Amendment/Permissible-restrictions-on-expression>, acessado a 14 de fevereiro de 2024.
- Foucault, Michel. *The History of Sexuality. Vol. I, An Introduction*. Nova Iorque, NI: Random, 1978.

- Foucault, Michel, *Vigiar e punir: nascimento da prisão*. Petrópolis: Vozes, 1991.
- Foucault, Michel. *Power – Essential Works of Foucault 1954-1984*, editado por James Faubion. Londres: Penguin, 2002.
- Foucault, Michel. *Security, Territory, Population, Lectures at the Collège de France, 1977-1978*, editado por Michel Senellart. Hampshire e Nova Iorque, NI: Palgrave Macmillan, 2009.
- Fox 40. «‘Mugshots’ Removed from Public Record in New York State». Disponível em <https://www.wicz.com/story/40255428/'mugshots'-removed-from-public-record-in-new-york-state>, acessado a 19 de novembro de 2023.
- Friedersdorf, Conor. «The Threat to Free Speech, beyond ‘Cancel Culture’», *The Atlantic*, 23 de março de 2022. Disponível em <https://www.theatlantic.com/newsletters/archive/2022/03/the-threat-to-free-speech-beyond-cancel-culture/627599/>, consultado a 19 de novembro de 2023.
- Gold, Michael, e William K. Rashbaum, «Here’s Why Trump Is Not Expected to Have a Mug Shot Taken». *The New York Times*, 4 de abril de 2023. Disponível em <https://www.nytimes.com/2023/04/04/nyregion/trump-mug-shot.html>, consultado a 19 de novembro de 2023.
- Haberman, Maggie, e Shane Goldmacher. «Trump’s Mugshot: Not Comfortable, But Potentially Lucrative». *The New York Times*, 25 de agosto de 2023. Disponível em <https://www.nytimes.com/2023/08/25/us/politics/trumps-mug-shot-fund-raising.html>, consultado a 19 de novembro de 2023.
- Herzog, Lisa. «What’s Wrong with the ‘Marketplace of Ideas’?». Em *Citizen Knowledge: Markets, Experts, and the Infrastructure of Democracy*. Nova Iorque, NI: Oxford Academic, 2023. Disponível em <https://doi.org/10.1093/oso/9780197681718.003.0005>, acessado a 19 de novembro de 2023.
- Knezevic, Milana. «Myth-busting: European Commission Misrepresents Right to Be Forgotten Objections». *Index on Censorship*, 22 de setembro de 2014. Disponível em <https://www.indexoncensorship.org/2014/09/myth-busting-european-commission-misrepresents-right-to-be-forgotten-objections/>, acessado a 19 de novembro de 2023.
- Lacan, Ernest. «Photographie signalétique ou Application de la photographie au signalement des libérés, par Moreau-Christophe». *La Lumière. Revue de photographie*, n.º 29, 22 de julho de 1854.

- Marx, Karl. «Debates on the Freedom of the Press and Publication» (1848). Em *On Freedom of the Press and Censorship*, ed. Saul K. Padover. Nova Iorque, NI: Karl Marx Library, 1974, vol. 4.
- McNamara, Elizabeth A., e Samuel M. Bayard, «The Right to Be Forgotten or Not Exposed». Davis Wright Tremaine LLP, novembro de 2014. Disponível em <https://www.dwt.com/blogs/media-law-monitor/2014/11/the-right-to-be-forgotten-or-not-exposed>, acessado a 19 de novembro de 2023.
- Meyer, Richard. *Outlaw Representation: Censorship and Homosexuality in Twentieth-Century American Art*. Oxford: Oxford University Press, 2002.
- Müller, Beatte. «Censorship and Cultural Regulation: Mapping the Territory». Em *Censorship & Cultural Regulation in the Modern Age*, editado por Beatte Müller, 1-31. Amesterdão e Nova Iorque, NI: Rodopi, 2004.
- New York Civil Liberties Union. 2019. «Legislative Memo: *mugshot* and Booking Information Ban». 28 de março de 2019. Disponível em <https://www.nyclu.org/en/legislation/legislative-memo-mugshot-and-booking-information-ban>, acessado a 11 de fevereiro de 2024.
- O’ Brien, Rebecca Davis. «Without a Mug Shot, the Trump Campaign Creates One for a T-shirt». *The New York Times*, 4 de abril de 2023. Disponível em <https://www.nytimes.com/2023/04/04/us/politics/trump-mug-shot-shirt.html>, acessado a 19 de novembro de 2023.
- Online Etymology Dictionary. «Mug Shot». Disponível em <https://www.etymonline.com/word/mug-shot>, acessado a 19 de novembro de 2023.
- Post, Robert C., ed. *Censorship and Silencing: Practices of Cultural Regulation*. Los Angeles, CA: Getty Research Institute for the History of Art and the Humanities, 1998.
- Presuel, Rodrigo Cetina, José Manuel Martínez Sierra, e Ángela Moreno Bobadilla. «El Derecho al Olvido en Europa y en Estados Unidos. Dos soluciones diferentes para una misma realidad». *Ciência da Informação*, 51, n.º 2 (2022).
- Ridder, Helmut K. J., «Bemerkungen eines Juristen zum Zensurproblem». Em *Zensur und Selbstzensur in der Literatur*, editado por Peter Brockmeier e Gerhard R. Kaiser, 5-24. Würzburg: Königshausen und Neumann, 1996.
- Rosenfeld, Sophia. «Writing the History of Censorship in the Age of Enlightenment». Em *Postmodernism and the Enlightenment*, editado por Daniel Gordon, 117-145. Nova Iorque, NI: Routledge, 2001.

- Rosenshtein, Alan Z., «The First Amendment Is No Defense for Trump's Alleged Crimes». *The Atlantic*, 15 de agosto de 2023. Disponível em <https://www.theatlantic.com/ideas/archive/2023/08/january-6-indictment-trump-first-amendment/675012/>, consultado a 19 de novembro de 2023.
- Sá, Leonor. «Dimensões performativas do retrato judiciário: elaboração, receção e autonomia retórica». *Comunicação & Cultura*, 14 (2012): 125-158.
- Sá, Leonor. *Infâmia e fama: o mistério dos primeiros retratos fotográficos judiciais em Portugal. 1869-1895*. Lisboa: Edições 70, 2018.
- Sá, Leonor. *Polícias, ladrões & outras revelações: Arquivo Histórico Fotográfico do Museu de Polícia Judiciária. 1912-1945*. Lisboa: INCM, 2022.
- Salz, Jerry. «The Art of the Mug Shot». *New York Magazine*, 28 de agosto de 2023. Disponível em <https://nymag.com/intelligencer/2023/08/the-art-of-trumps-mug-shot.html>, acessado a 19 de novembro de 2023.
- Schauer, Frederick. «The Ontology of Censorship». Em *Censorship and Silencing: Practices of Cultural Regulation*, ed. Robert C. Post, 147-168. Los Angeles, CA: Getty Research Institute for the History of Art, 1998.
- Senat, Joey. «First Amendment Theories». School of Media and Strategic Communications, Oklahoma State University, 2013. Disponível em <https://media.okstate.edu/faculty/jsenat/jb3163/theorists.html>, acessado a 19 de novembro de 2023.
- Spicer, Robert. «The Marketplace of Ideas, Cancel Culture, and Misunderstanding the First Amendment». *Communication and Democracy*, 56, n.º 2 (2022): 192-197. 10.1080/27671127.2022.2141713, acessado a 19 de novembro de 2023.
- Weireb, Lloyd. «The Right to Privacy». *Social Philosophy & Policy*, 17, n.º 2 (2000): 25-44.
- West, Shearer. *Portraiture. Oxford History of Art*. Oxford e Nova Iorque, NI: Oxford University Press, 2004.

# O OFICIAL E O OFICIOSO: REPENSAR A CENSURA ATRAVÉS DA MÚSICA POPULAR NA ESPANHA DO PRIMEIRO FRANQUISMO (1939- -1959)

IVÁN IGLESIAS

Até há duas décadas, a censura musical tinha recebido escassa atenção académica<sup>1</sup>. Os estudos identificavam-na como um exercício institucional ou oficial consistente na privação deliberada e repressiva da liberdade de expressão. Tal reflete-se na entrada sobre censura do mais importante dicionário sobre música, em que John Rosselli observou em 2001 que «apenas em dois regimes a censura foi sistematicamente dirigida à música. São estes a Alemanha nazi e a União Soviética sob Estaline»<sup>2</sup>. De facto, a maioria dos estudos sobre a censura musical centravam-se então nos totalitarismos europeus da primeira metade do século xx e, mais especificamente, no nazismo, no fascismo e no estalinismo. Nos últimos anos, em contrapartida, sob a influência da *New Censorship Theory*, a censura musical tem sido concebida como um fenómeno ubíquo e disperso, envolvendo múltiplos agentes.

Na Espanha de Franco, a censura afetou a criação, a difusão e o consumo da música popular, indo além dos seus autores, de forma imprevisível e duradoura. Os estudos sobre o assunto têm-se centrado nos limites oficialmente impostos à liberdade de expressão durante o chamado «segundo franquismo» (1959-1975), uma vez que até então não existia legislação específica sobre registos musicais. No entanto, a censura musical foi muito mais férrea na primeira fase da ditadura, quando as restrições eram menos sistematizadas e se deviam a

1 Este artigo insere-se no âmbito das atividades do projeto de I+D+I *Música popular y cultura urbana en el franquismo (1936-1975): Sonidos cotidianos, dinámicas locales, procesos transnacionales* (Referência: PID2021-128307OB-I00), financiado pelo Ministerio de Ciencia e Innovación de España (MICIU/AEI /10.13039/501100011033) e por FEDER, UE.

2 *Grove Music Online*, s. v. «Censorship», por John Rosselli, acessido a 3 de novembro de 2023, <http://www.oxfordmusiconline.com/>.

preceitos ou hábitos pouco regulamentados e a redes complexas e dissimuladas. Neste artigo adoto uma perspectiva etnográfica que evita reificar a censura nas ditaduras como monolítica e, ao mesmo tempo, torná-la tão recôndita quanto previsível. Para o efeito, considero algumas abordagens da *New Censorship Theory* através do conceito de *oficioso*, proposto por Pierre Bourdieu e desenvolvido por Luc Boltanski, a fim de considerar as proibições e subversões silenciadas pelo arquivo.

## 1. ALÉM DA DISTOPIA: INTENÇÕES E EFEITOS DA CENSURA OFICIAL DO JAZZ

Ainda antes do fim da Guerra Civil Espanhola (1936-1939), a ditadura do general Francisco Franco levou a cabo um processo de «fascistização» com o objetivo de estabelecer um sistema totalitário semelhante ao da Alemanha de Hitler ou da Itália de Mussolini<sup>3</sup>. A 19 de abril de 1937, Franco decretou a unificação de todos os partidos sob a égide da Falange e da sua liderança, e três meses mais tarde declarou que o governo da Espanha «libertada» seguiria «a estrutura dos regimes totalitários, como a Alemanha e a Itália»<sup>4</sup>. Pouco tempo depois, o autoproclamado bando «nacional» adotou oficialmente a saudação romana, o braço levantado à frente com a palma da mão aberta, bem como a camisa azul, o tratamento de «camarada», a bandeira vermelha e preta, o símbolo do jugo e das flechas, o hino «Cara al Sol» e o slogan «Arriba España»<sup>5</sup>. Tendo-se tornado o único partido e o terceiro pilar institucional da ditadura, juntamente com o Exército e a Igreja, a Falange forneceu ao regime a maior parte do seu quadro simbólico e da sua capacidade de mobilização<sup>6</sup>.

3 Ismael Saz Campos, «El franquismo, ¿régimen autoritario o dictadura fascista?», em *El régimen de Franco, 1936-1975: Política y relaciones exteriores*, coord. Javier Tusell (Madrid: Universidad Nacional de Educación a Distancia), vol. 1, 189-201.

4 Francisco Franco Bahamonde, *Palabras del Caudillo, 19 de abril de 1937-31 de diciembre de 1938* (Barcelona: Fe, 1939), 148.

5 Stanley G. Payne, *El régimen de Franco, 1936-1975* (Madrid: Alianza, 1987), 183.

6 Zira Box, *España, año cero: la construcción simbólica del franquismo* (Madrid: Alianza, 2010).

A 20 de maio de 1939, foi criada a Vicesecretaría de Educación Popular, à semelhança do Ministério da Propaganda de Joseph Goebbels, encarregada da censura e do controlo dos meios de comunicação<sup>7</sup>. Foi uma das instituições franquistas que melhor conciliou os postulados fascistas e ultracatólicos: dependia da Secretaria General del Movimiento, liderada pela Falange, e embora o seu principal responsável, Gabriel Arias Salgado, fosse membro da Asociación Católica Nacional de Propagandistas, era também abertamente germanófilo e próximo de destacados membros da Falange. Sob uma clara influência nazi, que gerou problemas com a Grã-Bretanha, a França e os Estados Unidos, a Vicesecretaría controlou diretamente os periódicos a partir de 1941, exigindo um «relatório político-social» a cada um dos responsáveis pela redação e edição, dominando a censura e enviando circulares e avisos<sup>8</sup>. Toda a informação mediática estava nas suas mãos e até as composições musicais, as conferências e as palestras tinham de obter a sua autorização<sup>9</sup>. A Ordem de 15 de julho de 1939 previa a censura das composições musicais. O conteúdo das conferências foi regulamentado pela Ordem de 18 de abril de 1940. No seu seio foi criada a Delegación Nacional de Cinematografía y Teatro, já em 1941, e o Sindicato Nacional del Espectáculo, um ano mais tarde, que sujeitavam a um controlo rigoroso as atuações musicais, teatrais e exibições cinematográficas. Todos os profissionais da música foram obrigados a aderir ao Sindicato Nacional del Espectáculo, o único reconhecido pelo Estado franquista, cujo Grupo de Música tinha como principais incumbências a luta contra o desemprego e a fixação de salários, mas também a purga de artistas e a supervisão dos espetáculos<sup>10</sup>. A Vicesecretaría dominava

7 Benito Bermejo Sánchez, «La Vicesecretaría de Educación Popular (1941-1945): Un 'ministerio' de propaganda en manos de Falange», *Espacio, tiempo y forma. Historia Contemporánea*, 4 (1991): 73-96.

8 Justino Sinova, *La censura de prensa durante el franquismo* (Madrid: Espasa-Calpe, 1989), 98-99.

9 Gemma Pérez Zalduondo, «Música, censura y Falange: el control de la actividad musical desde la Vicesecretaría de Educación Popular (1941-1945)», *Arbor*, 751 (2011): 875-886.

10 Beatriz Martínez del Fresno, «Realidades y máscaras de la música de posguerra», em *Dos décadas de cultura artística en el franquismo*, eds. Ignacio Henares Cuéllar, María Isabel Cabrera García, Gemma Pérez Zalduondo e José Castillo Ruiz (Granada: Universidad de Granada, 2001), vol. 2, 46-73.

também aquele que era já o principal meio de comunicação em Espanha: a rádio. As emissoras eram obrigadas a enviar «com a devida antecedência» os pedidos musicais adequados e, além disso, uma lista detalhada dos discos<sup>11</sup>.

A receção do jazz entre 1940 e 1943 foi influenciada pelo discurso fascista, que incentivava uma identificação com as políticas totalitárias da Alemanha e da Itália, a xenofobia contra as culturas negra e judaica, o ultracatolicismo e o desprezo pelas manifestações musicais dos países capitalistas, liderados pelos Estados Unidos. O diretor da *Ritmo*, a mais importante revista de música da década de 1940, era Nemesio Otaño, um padre jesuíta que tinha gerido grande parte da vida musical do bando franquista durante a guerra civil<sup>12</sup>. Num artigo de maio de 1941, oferecia a sua visão sobre o jazz:

O «jazz» moderno e os seus derivados são uma preferência abusiva, que não se justifica nem como passatempo agradável, nem como moda dominante, nem mesmo a pretexto dos pedidos de alguns ouvintes de rádio, por muito que neguem a arte e insistam em aprender a fazer palhaçadas ao ritmo dessas danças negras exóticas, produto das selvas americanas. [...] Se os americanos se vangloriam de ter inundado o mundo com o seu folclore selvagem, é preciso declarar que, em termos de moral e de bom gosto, estão a regredir às cavernas primitivas. [...] Estas pequenas melodias tão vis e estas canções manifestamente indecorosas devem ser eliminadas sem compaixão, com a intervenção severa das autoridades civis e eclesiásticas, se necessário<sup>13</sup>.

As preocupações raciais e nacionalistas também estavam bem patentes nos artigos dos principais críticos de música do país. Francisco Padín opôs-se repetida e fervorosamente à difusão do jazz, convencido de que não era do nosso agrado «que nós, espanhóis, gostemos

11 «Reglamento de Ordenación Musical en las radios», correspondencia de radio, sem data, Archivo General de la Administración (AGA), Alcalá de Henares (Madrid), AGA (3) 49.1 21/1462.

12 Federico Sopena, *Historia crítica del Conservatorio de Madrid* (Madrid: Dirección General de Bellas Artes, 1967), 157.

13 Nemesio Otaño, «La música de las emisoras de radio», *Ritmo*, 145 (1941): 3.

de imitar os negros, que precisamente receberam o batismo e a civilização cristã dos nossos conquistadores e dos nossos evangelizados»<sup>14</sup>. Eduardo López Chavarri foi outro dos muitos que viam o «americanismo» musical como uma grave ameaça racial, sob a forma de conspiração, e identificava a Europa e a sua elite musical com os países fascistas:

Quem é que gosta destes ritmos interjetivos, que não têm a menor relação com o espírito de Espanha e da Europa? Acontece que a Espanha, a Alemanha e a Itália são os grandes países musicais do mundo. Porque é que havemos de continuar a prestar homenagem àquilo que se adapta bem à alma dos negros e dos bárbaros da América do Norte, mas que fere a sensibilidade de povos que atingiram alturas sublimes na sua arte popular? Acabemos de uma vez com os *fox-trots*. Fazem parte do arsenal de almas judaicas que são postas em jogo para degradar as raças eleitas<sup>15</sup>.

Este discurso ultranacionalista afetou a censura de discos. Embora não houvesse uma legislação específica sobre gravações musicais até 1957<sup>16</sup>, as restrições eram realizadas através de ordens e circulares da Vicesecretaría de Educación Popular. A primeira foi a Circular 95, através da qual se informava todas as emissoras de rádio que:

É estritamente proibido transmitir, através de discos ou de especialistas que atuem em estúdio, a chamada música «negra», as danças «swing» ou qualquer outro género de composições cujas letras estejam em língua estrangeira ou que, de alguma forma, possam ofender a moral pública ou o mais elementar bom gosto. [...] Os organismos de radiodifusão

14 Francisco Padín, «Nuevamente en favor de la buena música», *Ritmo*, 157 (julho-agosto de 1942): 8.

15 Eduardo López Chavarri, «Sigue la ‘matanza’ de grandes maestros», *Ritmo*, 153 (fevereiro-março de 1942): 4.

16 Roberto Torres Blanco, «La censura bibliográfica y discográfica en el franquismo: una comparación legislativa», *Historia y Comunicación Social*, 14 (2009): 161; Xavier Valiño, *Veneno en dosis camufladas: La censura en los discos de pop-rock durante el franquismo* (Lleida: Milenio, 2012), 39-40.

podem dedicar uma secção especial à música de dança, mas todas as obras abrangidas pela proibição acima referida devem ser eliminadas dessa secção<sup>17</sup>.

O jazz não era apenas desprezado como género em si mesmo, mas também como elemento de hibridação ou como parte integrante de outros espetáculos. Evitar a adaptação de obras clássicas ao jazz, especialmente as pertencentes aos cânones alemão e italiano, foi uma das obsessões dos musicógrafos no início da era franquista. A ofensiva mediática foi tal que, em agosto de 1942, o Sindicato Nacional del Espectáculo decidiu proibir a «execução, pelas orquestras de jazz e orquestras de dança em geral, de obras do repertório clássico»<sup>18</sup>. A norma entrou em vigor a 2 de setembro e, um mês depois, o sindicato alargou-a à «difusão pública de discos de gramofone dessa natureza» e às «salas de cinema, relativamente aos discos difundidos nos intervalos e no início e fim do espetáculo»<sup>19</sup>.

Em setembro de 1942, a Circular 98 proibiu o foxtrot «Ébano Swing», de Santiago Crespo, e a rumba «Cachita», de Rafael Hernández<sup>20</sup>. A censura da segunda faixa foi um erro, devido ao facto de se encontrar no mesmo disco, tendo sido posteriormente autorizada de novo<sup>21</sup>. No final de junho de 1943, a Delegación Nacional de Propaganda enviou a todas as estações de rádio uma série de circulares em que se afirmava a obrigação de apoiar «fundamentalmente a nossa

17 «Emisiones musicales», Circular n.º 95, Vicesecretaría de Educación Popular, Delegación Nacional de Propaganda, Sección de Radiodifusión, 17 de setembro de 1942, AGA (3) 49.1 21/701.

18 Ordem de 25 de agosto de 1942, *Boletín del Sindicato Nacional del Espectáculo*, 5 (agosto de 1942): 17. Citado em Martínez del Fresno, «Realidades y máscaras de la música de posguerra», 69.

19 «Nota del Sindicato Nacional del Espectáculo», *La Vanguardia Española*, 1 de outubro de 1942.

20 «Prohibición de 'Ébano Swing' y 'Cachita'», Circular n.º 98, Vicesecretaría de Educación Popular, Delegación Nacional de Propaganda, Sección de Radiodifusión, 22 de setembro de 1942, AGA (3) 49.1 21/806.

21 Fernando Centenera Sánchez-Seco, «La prohibición de 'Ébano Swing' y 'Cachita' en el primer franquismo (Circular 98): mucho más que la simple censura de dos temas musicales», *Cuadernos Electrónicos de Filosofía del Derecho*, 41 (2019): 65-96.

música», de acordo com a «raça espanhola»<sup>22</sup>. Para o efeito, as expressões musicais a privilegiar na difusão radiofónica eram «o folclore», «as canções menores de maior ou menor êxito», «e a música cénica». A própria Vicesecretaría descreveu, numa das suas circulares de emissão obrigatória, o desafio que o jazz representava para o renascimento cultural espanhol:

Nestes anos gloriosos, que marcam alegre e utilmente o renascimento de todos os valores morais da raça, não podia faltar o reconhecimento responsável do papel transcendentemente social e político que a música desempenha na vida dos homens. Por isto é encarado com fundamentada preocupação o desenvolvimento que pode atingir a chamada *música negra*, por isto é fundamental o estudo da fórmula para travar a sua influência perniciosa. [...] O que queremos banir é a onda arbitrária, antimusical e até anti-humana, poderíamos dizer, do «jazz» com que a América do Norte tem invadido a Europa desde há anos. Nada mais afastado das nossas viris características raciais do que essas melodias mortas, doces, decadentes e monótonas, que, como um lamento de impotência, amolecem e efeminam a alma, embalando-a numa doentia languidez; nada mais afastado da nossa dignidade espiritual do que essas danças deslocadas, desconcertadas, em que a nobreza humana da atitude, a correção seletiva do gesto, descem a um ridículo e grotesco contorcionismo. [...] Espanha é rica como nenhuma outra nação em música popular e bailes castiços e em danças e melodias tradicionais que respondem a uma expansão legítima do nosso temperamento, [...] e não se deve deixar conquistar, ainda que temporariamente, pelo ruído desconcertado de um «jazz» sem qualquer justificação artística, nem tão-pouco pelo rastejar insinuante de melodias que, na sua ondulante preguiça, parecem não ter outro objetivo senão o de agitar poços ocultos do subconsciente, secos em nós, graças a

22 «Nuestra música actual ante Europa», Circular n.º 80, Vicesecretaría de Educación Popular, Delegación Nacional de Propaganda, Sección de Radiodifusión, 25 de julio de 1943; «Sobre el folklore y la canción popular», Circular n.º 82, Vicesecretaría de Educación Popular, Delegación Nacional de Propaganda, Sección de Radiodifusión, 26 de junho de 1943, AGA (3) 49.1 21/808.

Deus, pelo luminoso sol meridional e latino que, para a eternidade cristã, forjou em luz e fogo a nossa alma<sup>23</sup>.

Perante um discurso tão radical, quem investiga pode facilmente ser tentado a pensar que a ditadura de Franco tornou a prática do jazz quase impossível. No entanto, foi um dos géneros musicais mais presentes no pós-guerra. Longe de diminuir, a atividade do jazz aumentou em Barcelona e Madrid ao longo da década de 1940, como demonstram os cartazes e os programas de rádio. Tanto os filmes musicais americanos como as réplicas espanholas que copiavam as suas fórmulas superaram o discreto êxito de público de muitos dos filmes propagandísticos de «cruzada» e das longas-metragens alemãs e italianas importadas pelo Departamento Nacional de Cinematografía. De facto, a relativa escassez de filmes americanos até 1943 fez com que houvesse um número considerável de musicais espanhóis de sucesso com os principais grupos de jazz da época, como as orquestras Montoliu, Plantación, Demon's, Luis Rovira, Martín de la Rosa, Rafael Medina, o Quinteto de José Puertas e o Quarteto Vocal Orpheus. Este êxito explica-se em parte pelo facto de a atitude da ditadura em relação ao jazz nos seus primeiros cinco anos não ter sido categórica, previsível ou coerente: oscilou entre a sua condenação como música degenerada, a sua tolerância como apoio económico e a sua naturalização como entretenimento de massas<sup>24</sup>.

Para Nicole Moore, historicamente, a censura é uma estrutura fundacional do Estado-nação, que continua a ser o seu horizonte administrativo e ideológico. Neste sentido, conclui, a censura é uma tecnologia geopolítica<sup>25</sup>. Embora se possa questionar esta centralidade

23 «Por qué combatimos la música negra», Circular n.º 79, Vicesecretaría de Educación Popular, Delegación Nacional de Propaganda, Sección de Radiodifusión, 25 de junho de 1943, AGA (3) 49.1 21/808. Citado em Iván Iglesias, «(Re)construyendo la identidad musical española: el jazz y el discurso cultural del franquismo durante la Segunda Guerra Mundial», *Historia Actual Online*, 23 (2010): 119-135.

24 Iván Iglesias, *La modernidad elusiva: jazz, baile y política en la guerra civil española y el franquismo (1936-1968)* (Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2017), 103-130.

25 Nicole Moore, «Censorship Is», *Australian Humanities Review*, 54 (2013): 45-65.

da nação nalguma censura atual, a observação de Moore é especialmente relevante para a Europa do período de entre guerras, quando os Estados baseavam a sua identidade e legitimidade em discursos exagerados da nação. É aqui que a censura se liga à propaganda, outra tecnologia geopolítica fundamental do Estado-nação. Pamela Potter observou que os estudos sobre as artes nos Estados totalitários do período de entre guerras tomaram a retórica hiperbólica dos seus meios de comunicação ao pé da letra, ajudando a construir uma espécie de «distopia de contenção artística». Além disso, Potter advertiu contra uma noção de totalitarismo como poder absoluto que pode apagar numerosas contradições e exonerar os artistas de qualquer envolvimento voluntário nas políticas estatais<sup>26</sup>.

A análise da música «proibida» que foi efetivamente suprimida remete-nos para a distância que frequentemente separa o discurso e a prática, a intenção e o efeito da censura. Há quarenta anos, Frederick Starr revelou a persistência do jazz americano na União Soviética desde a década de 1920, apesar das frequentes intervenções do Estado, incluindo o confisco de todos os saxofones no seu território em várias ocasiões e até a tentativa de criar um «dhaz» distintivamente soviético e proletário em 1938<sup>27</sup>. Por seu lado, Michael Kater mostrou que o inflamado discurso nazi contra a música popular americana como «degenerada» não impediu que o jazz fosse regularmente transmitido na rádio durante o Terceiro Reich, que as gravações americanas chegassem regularmente à Alemanha durante a II Guerra Mundial, e que os oficiais das SS e das SA ouvissem jazz todas as semanas em teatros musicais e clubes noturnos<sup>28</sup>. Algo semelhante aconteceu na França de Vichy, pois «a ideia, profundamente enraizada no imaginário social, de que o jazz foi proibido durante a ocupação é falsa, mas ajuda

26 Pamela Potter, *Art of Suppression: Confronting the Nazi Past in Histories of the Visual and Performing Arts* (Oakland, CA: University of California Press, 2016), 244.

27 S. Frederick Starr, *Red and Hot. The Fate of Jazz in the Soviet Union. 1917-1980* (Oxford: Oxford University Press, 1983). Ver também Martin Lücke, *Jazz im Totalitarismus: eine komparative Analyse des politisch motivierten Umgangs mit dem Jazz während der Zeit des Nationalsozialismus und des Stalinismus* (Münster: Lit, 2004).

28 Michael H. Kater, *Different Drummers: Jazz in the Culture of Nazi Germany* (Oxford: Oxford University Press, 1992).

a sustentar a crença muito real e duradoura de que tocar ou mesmo ouvir jazz era então uma forma de resistência»<sup>29</sup>. Aliás, apesar do discurso da Itália de Mussolini contra o jazz como um produto negro, americano e judeu, e do facto de o fascismo ter chegado a proibir em várias ocasiões tanto o próprio termo como as atuações e gravações do género, a música continuou disponível e foi tolerada, especialmente em certas formas «italianizadas» promovidas pelo Estado<sup>30</sup>. Anna Harwell Celenza chega mesmo a afirmar que «de 1922 a 1943, o jazz serviu de banda sonora para a geração *Giovinezza* italiana»<sup>31</sup>. Em Portugal, a atitude do Estado Novo em relação ao jazz foi contraditória: embora os ataques contra ele fossem virulentos e frequentes nos meios de comunicação oficiais, a ditadura de António de Oliveira Salazar nunca promulgou qualquer lei contra esta música<sup>32</sup>.

Em Espanha, muitas das incoerências da censura nos meios sonoros e audiovisuais podem ser explicadas pelas dificuldades da ditadura em decidir o que proibir. Os filmes precisavam de pelo menos um argumento para serem examinados pela Junta de Censura e, por isso, os documentários musicais estavam isentos de qualquer avaliação. Um bom exemplo foi o filme *Música de Hot*, de 1941, que apresentava

29 Gérard Régnier, *Jazz et société sous l'Occupation* (Paris: L'Harmattan, 2009), 263.

30 Luca Cerchiari, *Jazz e fascismo: dalla nascita della radio a Gorni Kramer* (Palermo: L'Epos, 2003), 129-150; Anna Harwell Celenza, *Jazz Italian Style: From Its Origins in New Orleans to Fascist Italy and Sinatra* (Cambridge: Cambridge University Press, 2017); Camilla Poesio, *Tutto è ritmo, tutto è swing: Il jazz, il fascismo e la società italiana* (Milão: Mondadori, 2018).

31 Celenza, *Jazz Italian Style*, 73.

32 Pedro Cravinho, «Gosto de jazz porque gosto da verdade': O Clube Universitário de Jazz, a contestação e o discurso alternativo ao meio 'jazzístico' em Portugal entre 1958-1961», em *Performa 2011. Encontros de Investigação em Performance*, ed. Rosário Pestana e Sara Carvalho (Aveiro: Universidade de Aveiro, 2011), 1-13; Pedro Cravinho, «A Kind of 'In-Between': Jazz and Politics in Portugal (1958-1974)», em *Jazz and Totalitarianism*, ed. Bruce Johnson (Nova Iorque, NI: Routledge, 2016), 218-238; Pedro Cravinho, *Encounters with Jazz on Television in Cold War Era Portugal, 1954-1974* (Nova Iorque, NI: Routledge, 2022); Pedro Roxo e Salwa Castelo-Branco, «Jazz, Race and Politics in Colonial Portugal: Discourses and Representations (1924-1971)», em *Jazz Worlds/World Jazz*, ed. Philip Bohlman e Goffredo Plastino (Chicago, IL: The University of Chicago Press, 2016), 200-235; Pedro Roxo, «Jazz and the Portuguese Dictatorship before and after the Second World War: From Moral Panic to Suspicious Acceptance», em *Jazz and Totalitarianism*, ed. Bruce Johnson (Nova Iorque, NI: Routledge, 2016), 193-217.

a atuação de várias orquestras de jazz e que, como refletia o relatório, por se tratar de «matéria documental em que não há enredo, não pôde ser enviado à Censura»<sup>33</sup>. As peças que tinham letra eram aceites se estivessem traduzidas, mesmo que a música não variasse. Ainda assim, havia várias formas de contornar a censura. As reedições de gravações americanas eram permitidas desde que o título fosse em espanhol e, de preferência, evitando a palavra «swing». Assim, por exemplo, foram lançados entre 1940 e 1942 clássicos de Duke Ellington como «Solitude» («Soledad»), «In a Sentimental Mood» («Sentimental»), «Sophisticated Lady» («Dama fingida»), «Don't Get around Much Anymore» («Ya no voy por el club») ou «Cotton Tail» («Rabo de algodón»). Em muitas versões de *foxtrots* americanos interpretados por músicos espanhóis, o título foi traduzido na versão impressa, mas sabemos pela imprensa e pelas gravações que o texto foi cantado em inglês.

O próprio sistema de censura cinematográfica e teatral, dependente da Vicesecretaría de Educación Popular, era um processo fragmentado em três fases com muitas discrepâncias. Antes da filmagem, no caso do cinema, ou da estreia, no caso do teatro, era necessário fornecer o guião ou libreto, os desenhos dos figurinos e dos cenários e uma lista completa dos intérpretes. No cinema, as filmagens eram por vezes autorizadas após a análise do enredo, do argumento e do texto das canções incluídas no projeto – as partituras não eram incluídas –, mas partes posteriores eram suprimidas aquando do visionamento do filme já terminado ou da estreia da obra. Se o filme conseguisse superar estes dois pareceres, ficava ainda à mercê dos críticos de cinema locais, que enviavam as suas opiniões para a Vicesecretaría de Educación Popular e influenciavam muitas vezes os resultados comerciais. Um caso paradigmático dessa complexidade foi o filme *Melodías prohibidas*. Trata-se da história de um maestro de uma prestigiada orquestra sinfónica que, na clandestinidade, é um compositor de sucesso de jazz e de música de dança. Embora inicialmente tente esconder esta atividade, acaba por reconhecê-la orgulhosamente com a ajuda da sua filha, dos seus músicos e do seu público. A Junta de

33 «Música de Hot», s/d [começos de 1941], AGA (3) 121 36/4659.

Censura autorizou a sua rodagem em novembro de 1941, incluindo todas as canções, e o filme foi estreado em Madrid. No entanto, em Ciudad Real, o crítico do jornal *Lanza* enviou uma apreciação muito negativa à Delegación Provincial. Como resultado, proibiu-se a projeção do filme na província. Em Barcelona, por outro lado, foi autorizado, mas um dos *foxtrots*, «Triunfar, gozar», foi suprimido porque um dos censores encarregados do seu visionamento o considerou «indecoroso»<sup>34</sup>. No entanto, o disco foi distribuído sem problemas e a canção continuou a ser tocada na rádio<sup>35</sup>. No teatro, uma vez autorizada a peça, a sua representação seria visada pela censura no ensaio geral, dois dias antes da estreia. Mesmo assim, havia sempre lugar para a oficialmente temida improvisação, sobretudo em certos géneros. O próprio delegado nacional de Propaganda, David Jato, reconhecia que os espetáculos de variedades eram «pouco acessíveis a uma fiscalização sistemática e unânime», pelo que confiava a censura de cada um dos seus números e o visionamento prévio aos delegados provinciales de Educación Popular e advertia-os para terem o cuidado de «não desacreditarem esta nova função que lhes foi atribuída, nem no sentido de cometerem arbitrariedades, nem no sentido de usarem esse poder para obterem favores femininos»<sup>36</sup>.

Um dos melhores exemplos da atitude contraditória do regime em relação ao jazz, e da distância que muitas vezes separa o discurso da prática, é talvez o produto cultural mais emblemático, do ponto de vista ideológico e propagandístico, do início do regime franquista: o filme *Raza*, realizado por José Luis Sáenz de Heredia em 1941<sup>37</sup>. O próprio general Franco escreveu o argumento, sob o pseudónimo Jaime de Andrade, supervisionou o filme e assistiu à sua estreia

34 Para a aprovação do guião, sem alterações, ver: «Melodías prohibidas», Junta de Censura, 17 de novembro de 1941, AGA (3) 121 36/3185. Ver relatório da Delegación Provincial de Ciudad Real e a crítica jornalística à sua estreia em «Melodías prohibidas», 26 de novembro de 1943, AGA (3) 121 36/4551.

35 Sobre a estreia em Barcelona, ver Jordi Pujol Baulenas, *Jazz en Barcelona* (Barcelona: Almendra Music, 2005), 106-107.

36 David Jato, «Censura y control de espectáculos de variedades», *Boletín del Sindicato Nacional del Espectáculo*, 23 (fevereiro de 1944): 44.

37 «Material para la Campaña de Propaganda de 'Raza'», Consigna n.º 49, Vicesecretaría de Educación Popular, 19 de dezembro de 1941, AGA (3) 49.1 21/76.

perante o corpo diplomático em janeiro de 1942. Narra de forma ficcional, mas com claras alusões à vida do general, a história de Espanha desde o conflito de 1898 contra os Estados Unidos até 1939, e tem como objetivo glorificar a atitude de Franco e dos seus partidários durante a guerra civil. A música heroica do filme, cuidadosamente composta por Manuel Parada, estava bem adaptada aos sucessivos momentos patrióticos e militares que compunham o enredo. Mas uma das cenas, a festa de casamento de Isabel Churruca e Luis Echevarría, em 1928, exigia um acompanhamento musical diferente: durante mais de três minutos, ainda que discretamente, os sons de uma orquestra de dança servem de fundo aos diálogos em casa da família Churruca. A utilização de uma grande orquestra dividida em secções (metais, madeiras e secção rítmica), o protagonismo quase absoluto dos saxofones, a melodia cantável e sincopada, a homofonia combinada com efeitos responsoriais, a ausência de improvisação coletiva e o ritmo dançável tornam claro que se trata de um *fox* que combina elementos de jazz sinfónico e de *swing*. Não deixa de ser paradoxal que o jazz fizesse parte da música de um filme de ideologia claramente fascista, dedicado à exaltação da raça espanhola, sobretudo se tivermos em conta que o momento de maior esplendor comercial e propagandístico do filme coincidiu com a emissão da já referida Circular 95 da Vicesecretaría de Educación Popular, que proibia terminantemente a «chamada música negra» e os «bailáveis *swing*».

Apesar de uma ligeira indulgência de muitas autoridades para com o jazz, portanto mais inconsciente do que voluntária, estas medidas constituíram verdadeiros obstáculos à sua difusão. Outro impedimento à divulgação do jazz através do cinema provinha da política cinematográfica da ditadura, cujo principal órgão, o Departamento Nacional de Cinematografía, se havia comprometido seriamente a excluir do mercado espanhol o cinema procedente dos Estados Unidos<sup>38</sup>. Se, imediatamente antes da guerra civil, os filmes americanos representavam quase setenta por cento do número total de

38 Pablo León Aguinaga, *Sospechosos habituales: El cine norteamericano, Estados Unidos y la España franquista, 1939-1960* (Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2010), 78-82.

longas-metragens importadas por Espanha, entre o segundo semestre de 1939 e o primeiro de 1942 estas não chegavam a dez por cento<sup>39</sup>. O cinema de Hollywood era então um dos principais veículos do jazz, e qualquer acordo que afetasse o primeiro teria consequências para a música. A associação mental que as autoridades franquistas faziam entre ambos ficou clara quando o editorial que inaugurou a revista *Primer Plano*, órgão de imprensa oficial do Departamento Nacional de Cinematografía, alertava para os riscos de «se adotar o ritmo americano» e dançar «ao som da sua música»<sup>40</sup>.

## 2. O QUE O ARQUIVO SILENCIA: DA CENSURA OFICIAL À CENSURA OFICIOSA

Em todo o caso, a grande maioria destas restrições e proibições ineficazes desapareceu antes de 1945, devido tanto às circunstâncias internas do regime como, sobretudo, à situação internacional. Após a derrota do fascismo na II Guerra Mundial e perante as dificuldades de integração da ditadura na nova ordem política, os meios de comunicação social iniciaram uma operação de propaganda destinada a apresentar Franco como um neutralista distante de Hitler e de Mussolini e, sobretudo, como o grande aliado do Ocidente na sua luta contra o comunismo<sup>41</sup>. A partir de novembro de 1944, na chamada «Prensa del Movimiento» proliferou a cobertura da literatura, do cinema, da arte e da música americanas. Já nessa altura, a revista semanal da emissora oficial, *Radio Nacional*, abandonava o seu filofascismo e dedicava artigos laudatórios ao desempenho, criação e gosto musicais americanos. Em agosto de 1945, o jornalista Manuel Tovar, explicando aos leitores «o que é o jazz», esclareceu que «não é uma música inferior, como muitos detratores têm repetidamente afirmado, uma vez que

39 Emeterio Díez Puertas, *Historia social del cine en España* (Madrid: Fundamentos, 2003), 141.

40 Manuel Augusto García Viñolas, «Manifiesto a la cinematografía española», *Primer Plano*, 1 (20 de outubro de 1940): 3.

41 Enrique Moradiellos, *La España de Franco (1939-1975)* (Madrid: Síntesis, 2000), 68-69.

todos os grandes compositores europeus, desde o tempo de Debussy, sentiram, em maior ou menor proporção, a sua influência»<sup>42</sup>. A revista *Ritmo* também suavizou a sua posição inicial em relação ao jazz com um artigo de José Ibarra intitulado «O ‘jazz’, dialeto musical do nosso século»<sup>43</sup>. Esta música foi incluída na propaganda estatal destinada a mostrar a Espanha de Franco como um país renovado, tolerante e pró-americano. Desde então, e até aos anos sessenta, não há registo de qualquer censura ao jazz nos arquivos oficiais, nem de gravações, nem de partituras, nem de filmes.

No entanto, esta ideia contradiz a memória do jazz como transgressão durante as décadas de 1940 e 1950, um lugar-comum para a maioria das memórias da ditadura<sup>44</sup>. Aqueles que viveram essas décadas recordam a experiência de ouvir e dançar jazz como oficialmente impertinente, até mesmo desafiadora. Creio que a chave para compreender este paradoxo reside em duas premissas: por um lado, assumir que, durante o início do regime franquista, o jazz foi indissociável das chamadas «danças modernas» (*hot, swing e boogie*); por outro, distinguir entre o *oficial* e o *oficioso*, uma diferenciação de Pierre Bourdieu desenvolvida pelo seu discípulo Luc Boltanski que serve para articular tipos de censura e para considerar os silêncios dos arquivos estatais. Originalmente, tanto Bourdieu, no seu estudo do parentesco na Cabília argelina, como Boltanski, no seu trabalho sobre a maternidade e o aborto, conceberam o *oficioso* como clandestino e inerentemente subversivo, ligado a uma prática de resistência das mulheres ao poder masculino público e oficial<sup>45</sup>. Num trabalho mais recente sobre a narrativa de detetives e espões, Boltanski expandiu o conceito para

42 Manuel Tovar, «Lo que la música debe a la radio», *Radio Nacional*, 352 (5 de agosto de 1945): 6-7.

43 José Ibarra, «El ‘jazz’, dialecto musical de nuestro siglo», *Ritmo*, 192 (dezembro de 1945): 6.

44 Rosario Mariblanca Caneyro, *Bailar en Madrid (1833-1950)* (Madrid: Mariblanca Caneyro, 1999), 215-220; Isabel Ferrer Senabre, «Les pistes de ball durant el primer franquisme: espais de lleure a l’Horta-Albufera» (Tese de Doutoramento, Universitat Autònoma de Barcelona, 2013).

45 Pierre Bourdieu, *El sentido práctico* (Buenos Aires: Siglo XXI, 2007 [1980]), 175-176; Luc Boltanski, *La condición fetal: Una sociología del engendramiento y del aborto* (Madrid: Akal, 2016 [2004]), 16-18.

se referir a instituições e grupos que exercem poder sem expressão legal, mas com efeitos semelhantes aos do Estado<sup>46</sup>. Embora o sociólogo francês tenha mantido o oficioso como resistência, proponho aqui despojá-lo das suas intrínsecas conotações subversivas, para o entender como complementar e não como oposto ao poder legislativo do Estado. Deste ponto de vista, a censura oficiosa seria a praticada por instituições e coletivos que não têm autoridade para promulgar leis, mas que são legitimados pelo Estado para levarem a cabo práticas que implicam um controlo real da expressão. Esta capacidade que certos grupos têm para sub-repticiamente exercer o poder e a censura, geralmente não deixa vestígios nos registos administrativos. A censura oficiosa serviria, assim, para articular aquilo a que Sue Curry Jansen chamou «censura regulatória ou normativa», ou seja, supressões e proibições institucionais e deliberadas, e «censura constitutiva ou existencial», que deriva das normas tacitamente assumidas por uma sociedade<sup>47</sup>.

Uma das principais características do regime franquista foi a substituição da legalidade liberal, típica do sistema republicano anterior, por um direito que se baseava principalmente na legitimidade derivada da sua vitória na guerra civil<sup>48</sup>. Neste novo modelo jurídico, a censura tornou-se em parte discricionária, difusa e difícil de prever e rastrear. Como observou Michel-Rolph Trouillot, os silêncios têm sido inerentes à criação de arquivos e à escrita da história<sup>49</sup>. No caso da censura da música popular, a investigação deve incluir o que os documentos oficiais evitam, nomeadamente as restrições corporais. Como argumenta Diana Taylor, a memória incorporada (de rituais, teatro, desporto, danças...) excede a capacidade dos arquivos

46 Luc Boltanski, *Enigmas y complots: Una investigación sobre las investigaciones* (México, DF: Fondo de Cultura Económica, 2016 [2012]), 34, 59 e 309.

47 Sue Curry Jansen, *Censorship: The Knot That Binds Power and Knowledge* (Oxford: Oxford University Press, 1988), 7-8.

48 Sebastián Martín Martín, «Los juristas en los orígenes de la dictadura (1937-1943)», em *Los juristas y el régimen: Revistas jurídicas bajo el franquismo*, ed. Federico Fernández-Crehuet López e Sebastián Martín Martín (Granada: Comares, 2014), 11-132.

49 Michel-Rolph Trouillot, *Silenciando o passado: poder e a produção da história* (Curitiba: Huya, 2016 [1995]).

tradicionais. Isto leva muitas vezes a um falso binarismo entre o escrito ou o arquivo como poder hegemónico e o corpo como desafio contra-hegemónico. No entanto, esclarece Taylor, não se trata de uma relação binária, mas de uma interação. Em vez de privilegiarmos os textos e as narrativas da censura, devemos também olhar para os seus gestos e cenários<sup>50</sup>. São estes que revelam a capacidade subversiva do jazz no início do franquismo, na medida em que foram objeto de uma sistemática censura oficiosa, tanto por parte da Igreja como da Falange.

Em 1943, existiam em Espanha 1544 salas de baile, que dois anos mais tarde eram 2707, um número consideravelmente superior às 2215 salas de cinema<sup>51</sup>. O período do pós-guerra marcou a receção em Espanha de danças ligadas a movimentos mais frenéticos e imprevisíveis do que os das décadas anteriores. Nos anos quarenta, a designação «danças modernas» abrangia o *hot*, o *swing* (a partir de 1942) e o *boogie-woogie* ou *bugui-bugui* (a partir de 1945). Esta ligação do jazz ao entretenimento e ao prazer físico foi acentuada em Espanha pela importância limitada das gravações sonoras. O número de lares espanhóis com gira-discos não atingiu os cinco por cento até aos anos sessenta<sup>52</sup>. Por outro lado, as empresas discográficas não podiam controlar a utilização das suas gravações e, durante anos, não obtiveram qualquer lucro com a sua reprodução pública. O pagamento de direitos de autor sobre as obras radiodifundidas, que afetava tanto os próprios radiodifusores como os estabelecimentos comerciais e que tinha sido suspenso durante a guerra civil, foi novamente regulamentado em 1942<sup>53</sup>. No entanto, a remuneração das empresas discográficas ficou explicitamente excluída. Esta particularidade espanhola não só tornou as empresas discográficas não rentáveis na Espanha do

50 Diana Taylor, *O arquivo e o repertório: Performance e memória cultural nas Américas* (Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013).

51 «Servicio de Estadística», *Boletín del Sindicato Nacional del Espectáculo*, 23 (fevereiro de 1944): 43.

52 Susana Sueiro Seoane, «La publicidad comercial en la España de los años cincuenta: el *American way of life* y la transformación de la sociedad española», em *La España de los años cincuenta*, ed. Abdón Mateos (Madrid: Eneida, 2008), 334.

53 *Boletín del Sindicato Nacional del Espectáculo*, 5 (agosto de 1942): 7.

pós-guerra, também manteve o jazz durante anos ligado à esfera pública através da rádio, do cinema e do salão de baile. Neste sentido, o jazz constituiu, desde a instauração do regime, um desafio à ditadura através dos espaços alternativos de interação entre homens e mulheres. De facto, dançar jazz tornou-se uma prática somática alternativa e, por conseguinte, uma das causas da obsessão franquista com o corpo e a moral no período do pós-guerra.

O que perdurou para além da viragem diplomática da ditadura em 1944-1945 foram os ataques ao jazz como dança, como prazer físico e libertação que desafiaram o que Michel Foucault chamou a *anátomopolítica* e a *biopolítica* oficiais. Se a *anátomopolítica* designa a vigilância e a intervenção disciplinar do Estado sobre os corpos individuais, a biopolítica engloba o controlo estatal e coletivo dos processos vitais<sup>54</sup>. Numa perspetiva foucaultiana, os gestos, o decoro e o cumprimento dos papéis de género não são apenas uma questão de moralidade, mas parte integrante da saúde do corpo social, da sua produção e reprodução. A ditadura de Franco visibilizou de novo a *anátomopolítica*, que no final do século XVIII tinha sido integrada na biopolítica moderna, para levar a cabo um duplo processo de corporização da nação e de nacionalização dos corpos<sup>55</sup>. Para o efeito, recorreu ao Exército, através do serviço militar obrigatório, à Igreja, que controlou através da eucaristia, da confissão e da publicação de pastorais, e a três instituições da Falange que desempenharam um papel estruturante na formação das novas gerações: a Frente de Juventudes – responsável pela doutrinação e mobilização dos jovens com menos de 18 anos –, o Sindicato Español Universitario (SEU) – instrumento de vigilância e controlo dos estudantes do ensino superior – e a Sección Femenina – cujo objetivo era «formar mulheres com sentido cristão e

54 Michel Foucault, *Em defesa da sociedade* (São Paulo: Martins Fontes, 2005 [1997]), 288-294.

55 Iván Iglesias, «Performing the Anti-spanish Body: Jazz and Biopolitics in the Early Franco Regime», em *Jazz and Totalitarianism*, ed. Bruce Johnson (Nova Iorque, NI: Routledge, 2016), 157-173; Zira Box, «Cuerpo y nación: sobre la España vertical y la imagen del hombre», *Ayer*, 107 (2017): 205-228.

nacional-sindicalista»<sup>56</sup>. Através destes biopoderes e das suas tecnologias do corpo, os indivíduos foram corrigidos e canalizados, sujeitos à disciplina de uma divisão rígida entre masculino e feminino, de comportamentos estandardizados e gestos precisos.

A censura do jazz como dança foi um desafio difícil de administrar, especialmente após as mudanças diplomáticas, que já não era realizada por dispositivos e normas oficiais, mas principalmente pelas redes e discursos da Falange e da Igreja. Os corpos das «miúdas *swing*» ou «miúdas *topolino*» funcionavam como uma alteridade, como o lado oposto ao exibido nas danças regionais reinventadas e nos exercícios de ginástica da Sección Femenina que serviam à construção dos corpos da «Nova Espanha» e que ocupavam regularmente páginas das publicações do «Movimiento» e minutos do noticiário de propaganda ou NO-DO<sup>57</sup>. Este discurso falangista sobre a «miúda *swing*» assemelhava-se ao que a propaganda oficial tinha consagrado à mulher moderna em Itália, nos anos trinta, como emblema da degenerescência feminina, em contraste com o ideal fascista: a *donna-crisi* era cosmopolita, urbana, fraca, frívola e sem filhos; a *donna-madre* era nacional, rural, forte, responsável e prolífica<sup>58</sup>. A frivolidade, tão intimamente ligada às «miúdas *swing*», era precisamente a atitude que Mercedes Sanz Bachiller, uma das ideólogas da Sección Femenina, tinha identificado em 1939 como o principal obstáculo a evitar pelas mulheres falangistas na sua vida quotidiana e na educação dos seus filhos<sup>59</sup>.

Não se tratava apenas de mulheres: as danças modernas representavam também o enfraquecimento do «corpo forte e alma sã» do

56 Salvador Cayuela Sánchez, *Por la grandeza de la patria: La biopolítica en la España de Franco* (Madrid: Fondo de Cultura Económica, 2014).

57 Estrella Casero, *La España que bailó con Franco: Coros y Danzas de la Sección Femenina* (Madrid: Nuevas Estructuras, 2000); Beatriz Martínez del Fresno, «Women, Land, and Nation: The Dances of Falange's Women' Section in the Political Map of Franco's Spain (1939–1952)», em *Music and Francoism*, ed. Gemma Pérez Zalduondo e Germán Gan Quesada (Turnhout: Brepols, 2013), 99-125.

58 Victoria de Grazia, *How Fascism Ruled Women: Italy, 1922–1945* (Berkeley, CA: University of California Press, 1992), 73; Natasha V. Chang, *The Crisis-Woman. Body Politics and the Modern Woman in Fascist Italy* (Toronto: University of Toronto Press, 2015).

59 Mercedes Sanz Bachiller, *La mujer y la educación de los niños* (Madrid: Auxilio Social de FET y de las JONS, 1939), 79.

homem falangista. No contexto da «cruzada» e do fascismo, o modelo masculino hegemónico dos anos quarenta, partilhado pelos círculos militares, falangistas e eclesiásticos, caracterizava-se pela virilidade militar e pelo patriotismo católico. Nesta perspetiva de ligação entre sexualidade e poder, a pior humilhação para um homem era ser transformado em mulher<sup>60</sup>. A imprensa referia frequentemente que uma das principais características dos «miúdos *swing*» que acompanhavam as «miúdas *topolino*» era o facto de imitarem «os penteados das mulheres»<sup>61</sup>. Em 1946, o escritor Cristóbal de Castro observou que os homens espanhóis estavam então a reafirmar a sua identidade, através da rejeição da obsessão pela aparência física, a alimentação vegetariana e, sobretudo, «o *swing*, efébio e equívoco, fraco e frouxo»<sup>62</sup>. Os adeptos masculinos do jazz e da dança moderna eram tachados de doentes que tinham perdido grande parte das suas características masculinas e se tinham entregado ao estrangeiro, ao massivo e ao frívolo. De facto, alguns representantes da Frente de Juventudes distinguiram o jovem falangista por:

Um ar combativo e camponês, com um riso vegetal e antigo, por oposição ao sorriso hipócrita e à postura envelhecida desses homens «*swing*» que também existem nas capitais de província. [...] Não percam, camaradas, esse magnífico gesto de maravilhosa e ingénua superioridade que trazem do campo. Porque estais a ser perseguidos – como esses doentes que têm prazer em contagiar-vos – pelos espécimes de *swing* que a cidade tem para sufocar a vossa sã alegria com esses gestos podres [...] que lhes contraem a alma e o rosto, reflexo de pulmões e espíritos mortalmente tocados por uma irremediável decadência<sup>63</sup>.

Após o abrandamento oficial das críticas ao jazz, os meios de comunicação ultracatólicos prosseguiram a sua cruzada contra o jazz

60 Pierre Bourdieu, *A dominação masculina* (Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2012 [1998]), 32.

61 Luis García de Linares, «Voluptuosidad malsana», *ABC (Madrid)*, 29 de setembro de 1945.

62 Cristóbal de Castro, «La curva de la felicidad», *ABC (Madrid)*, 11 de julho de 1946.

63 Saturio San Miguel, «Color de la ciudad», *Labor*, 1 de setembro de 1942.

como dança pagã e anticristã que comportava uma «malícia satânica», como escreveu Justo Ruiz Encina, crítico musical do jornal tradicionalista *El Correo Catalán*<sup>64</sup>. A proliferação de prescrições e manuais de comportamento sobre a dança escritos por clérigos, particularmente abundantes na segunda metade dos anos quarenta, pode ser inserida neste contexto. O padre Carlos Salicrú Puigvert sancionou a dança moderna como um «pecado mortal em si mesmo» num livro publicado em 1944 e reeditado três vezes por ordem do bispado<sup>65</sup>. Os salões de baile eram «centros de prostituição moral, onde os corpos não se prostituem porque não podem, mas as almas se prostituem pelo desejo». O que o envergonhava era «tanto jazz-band, tanta dissonância, tantas contorções epiléticas, tantas melodias sincopadas, tanto hot, swing e boogie». A questão prestava-se mesmo a metáforas clínicas e eugénicas, em que a dança era «o vírus da carne pagã a penetrar num organismo social moldado por dezanove séculos de espiritualismo cristão e dignidade moral»<sup>66</sup>.

A 27 de março de 1946, o cardeal Pedro Segura promulgou a sua pastoral «Sobre os bailes, a moral católica e a ascese cristã»<sup>67</sup>. O então arcebispo de Sevilha denunciava a «febre do divertimento que se manifesta precisamente nos bailes. Uma febre infecciosa, um verdadeiro paludismo das almas, que ataca mesmo as pessoas consideradas piedosas». Considerava que as danças modernas se tinham «degradado» ao ponto de serem «incompatíveis, não só com a ascese e a moral, mas até com a decência». Apenas as danças religiosas, os exercícios de ginástica e as «danças estritamente populares» estavam isentos de condenação. A pastoral era acompanhada por cinco normas obrigatórias para todas as arquidioceses, publicadas na revista *Ecclesia* em abril de 1946, que reprovavam particularmente a «participação em danças modernas, positivamente pecaminosas» e, portanto,

64 Justo Ruiz Encina, «Concepto 'hot' sobre la vida y la muerte», *El Correo Catalán*, 11 de janeiro de 1944.

65 Carlos Salicrú Puigvert, *¿Es lícito bailar?* (Barcelona: La Hormiga de Oro, 1947).

66 Salicrú Puigvert, *¿Es lícito bailar?*, 14, 26 e 31.

67 Pedro Segura, «Sobre los bailes, la moral católica y la ascética cristiana», 27 de março de 1946, *Boletín Oficial del Arzobispado de Sevilla*, 1493 (1 de abril de 1946): 182-214.

inconciliáveis com a comunhão<sup>68</sup>. De igual modo, os meios de comunicação católicos estavam proibidos de «anunciar, publicitar e fazer a crítica dos bailes que se organizam na arquidiocese ou fora dela, pois esta ação da imprensa contribui não pouco para a difusão do mal que os bailes causam às almas». Ideias semelhantes podem ser lidas num livro do reverendo Jeremías de las Sagradas Espinas, publicado em 1949 e reeditado dois anos depois. Trata-se de um texto teológico erudito destinado aos sacerdotes, principalmente aqueles das zonas rurais. Segundo o autor, as danças eram, talvez acima de todos os outros fenómenos, o espelho da modernidade:

O historiador que pretende dar à posteridade uma imagem completa da vida moderna só parcialmente consegue cumprir a sua tarefa ao descrever as guerras que a ensanguentaram e os acontecimentos políticos que a abalaram. Houve outros aspetos mais modestos, mas também mais íntimos, mais espontâneos e mais enraizados da sociedade europeia moderna, nos quais a alma desta sociedade pode ser melhor percecionada. Entre esses fenómenos íntimos, não há dúvida de que devem ser incluídos os bailes da era moderna<sup>69</sup>.

O padre apresentava a dança como «uma coleção de pecados», a verdadeira causa das relações sexuais ilícitas, em que «todos os sentidos gozam e concorrem para a produção da luxúria». Os responsáveis por esta degeneração eram, por um lado, a mulher, que tinha «cooperado com demasiada docilidade na prática do mandamento satânico» e, por outro, o confessor, devido à tolerância de muitos padres. O livro estabelecia um critério «objetivo» e corporal para determinar a imoralidade das danças de pares: dependia da forma como eram praticadas e não da consciência do dançante. Assim, dividiu as danças de agarrar em dois grupos. O seu principal objetivo era condenar as do segundo grupo, a valsa, a polca e a mazurca, identificadas pelo «contacto dos dançantes da cintura para cima» e já consentidas pela

68 *Ecclesia*, 248 (1946): 412.

69 Jeremías de las Sagradas Espinas, *¿Grave inmoralidad del baile agarrado?* (Bilbau: Vizcaína, 1949), 48.

maioria dos párocos. Entre as do primeiro grupo, estavam as mais recentes, como «o tango, o foxtrot, o turkey-trot, o camel-trot, o schim-niy [sic] e outras do mesmo género», «todas de origem americana». Estas últimas eram «obscenas em grau superlativo», mas a sua reduzida difusão nas zonas rurais fazia delas um «próximo perigo grave», mais do que uma realidade a combater<sup>70</sup>.

É frequente referir-se que a dança do casal «agarrado» foi o grande alvo da ira franquista, e foi sem dúvida uma parte importante das reticências eclesiásticas, mas a verdade é que *o swing* ou *o boogie-woogie*, que eram executados na maioria das vezes individualmente, foram tão criticados ao longo dos anos quarenta como a maioria das danças em que o homem e a mulher permaneciam unidos. No seu já citado livro sobre as danças, Salicrú Puigvert deixava claro que a sua condenação se dirigia «também a certas danças exóticas, menos ‘agarradas’, mas profundamente provocadoras e inequivocamente sensuais»<sup>71</sup>. Durante o início do regime franquista, o jazz foi associado à excitação física e até a um desarranjo mental transitório que ameaçava espaços e pessoas. Com este argumento, o Conselho de Administração do Palau de la Música de Barcelona recusou-se durante anos, a partir de meados da década de 1940, a acolher «a celebração de atividades musicais que tivessem qualquer relação com a música jazz», uma resistência que nem a eventual visita de artistas ilustres, como o trompetista Buck Clayton, conseguiu ultrapassar<sup>72</sup>.

Estes textos exaustivos iluminam os possíveis critérios das comissões de censura, nas quais os padres eram uma presença regular. A ideia de que o regime de Franco, pelo menos até ao final dos anos cinquenta, proibiu a música negra americana, mas permitiu as danças afro-cubanas e latino-americanas com base no argumento de que faziam parte da tradição imperial hispânica<sup>73</sup> não é arbitrária, mas é demasiado generalista. Não há dúvida de que a proveniência do jazz

70 Sagradas Espinas, *¿Grave inmoralidad del baile agarrado?*, 44-45 e 154-164.

71 Salicrú Puigvert, *¿Es lícito bailar?*, 10.

72 José Luis Castellá, «Concierto frustrado», *Ritmo*, 227 (abril de 1950): 21.

73 Jo Labanyi, «Censorship or the Fear of Mass Culture», em *Spanish Cultural Studies: An Introduction. The Struggle for Modernity*, ed. Helen Graham e Jo Labanyi (Oxford: Oxford University Press, 1995), 210.

desempenhou um papel importante na sua receção na Espanha do pós-guerra, nem que a América Latina foi um dos principais alvos da propaganda de Franco<sup>74</sup>. No entanto, a explicação puramente histórica e geoestratégica, que invalidaria em parte o argumento biopolítico, baseia-se na crença duvidosa de que a música e a dança americanas e as suas congéneres latino-americanas eram entidades perfeitamente discerníveis para os ouvintes espanhóis e para as autoridades franquistas. A análise de partituras e gravações revela que, desde a «fascistização» até ao Plano de Estabilização de 1959, ambas as músicas partilharam edições de partituras e discos, foram interpretadas pelos mesmos grupos e nos mesmos locais, e que denominações como «fox-rumba» ou «son-fox» não eram estranhas a autores de sucesso como Luis Araque, Juan Durán Alemany, Cástor Vilá, Augusto Algueró ou Facundo Rivero. O tango, que se distinguia claramente como género, tanto pela dança como pelos conjuntos musicais que o interpretavam – as chamadas «orquestras argentinas» –, foi duramente reprovado pelas autoridades eclesíásticas espanholas<sup>75</sup>, mas a sua condenação foi-se atenuando ao longo da década de 1940, à medida que diminuía a sua presença nos palcos urbanos. Por outro lado, a revista *Ecclesia*, porta-voz oficioso da Igreja em Espanha, exprimia ainda em 1949 o seu desagrado pela difusão das danças afro-americanas em geral e a sua convicção de que «não é possível que os negros preguiçosos do porto de Havana nos derrotem, impondo-nos a sua algazarra, o seu espanhol esfarrapado, o seu melado obsceno, os seus critérios inartísticos»<sup>76</sup>.

De facto, exceto no discurso propagandístico e na prática jurídica, as chamadas «danças modernas» não foram diferenciadas em função da sua origem. A censura dos bailes com base na sua imoralidade

74 Lorenzo Delgado Gómez-Escalonilla, *Imperio de papel. Acción cultural y política exterior durante el primer franquismo* (Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1992); Rosa Pardo Sanz, *¡Con Franco hacia el Imperio!: la política exterior española en América Latina, 1939-1945* (Madrid: Universidad Nacional de Educación a Distancia, 1995).

75 Francisco Esteve Blanes, *Hacia tu ideal. Unas palabras a una joven* (Barcelona: Pontificia, 1943), 42.

76 «Selección de discos», *Ecclesia*, 432 (22 de outubro de 1949): 4.

afetou uma variedade de espetáculos e obras de compositores pouco suspeitos de ideologias antifranquistas, como Francisco Alonso ou Federico Moreno Torroba<sup>77</sup>. Por outro lado, o novo regime estabeleceu que todos os locais especificamente destinados a estes bailes estavam vinculados ao consumo de luxo e impôs-lhes a política fiscal correspondente. Em março de 1946 foi emitida uma ordem que facilitava a abertura de «novas discotecas e outros locais de diversão pública em que se realizem bailes, mediante um processo em que se acredite a boa conduta e os antecedentes do requerente» e previa que os locais se comprometessem a «velar pela moralidade pública dos costumes»<sup>78</sup>. Mas dois meses mais tarde, o imposto sobre as entradas foi aumentado para 60 %, enquanto os teatros e auditórios mantiveram a sua isenção fiscal<sup>79</sup>. Os elevados impostos estatais sobre os clubes e salões de baile em Espanha chamaram a atenção do americano Dave Sternberg, que representou o quinteto de George Johnson durante os seus meses em Barcelona, numa carta publicada íntegra nas revistas *Down Beat* e *Billboard* em dezembro de 1946<sup>80</sup>.

## CONCLUSÃO

Na análise dos totalitarismos, a atenção exclusiva à legalidade pode obscurecer o modelo jurídico das ditaduras e os seus procedimentos, frequentemente difusos e discricionários. A censura da cultura popular no início do franquismo não foi regulada tanto pelas leis como por publicações e práticas oficiosas, principalmente da Falange e da Igreja, que foram sistemáticos e ostensivos, mas que não deixaram vestígios nos arquivos administrativos e são muitas vezes esquivos

77 Walter Aaron Clark e William Craig Krause, *Federico Moreno Torroba: A Musical Life in Three Acts* (Nova Iorque, NI: Oxford University Press, 2013); Celsa Alonso González, *Francisco Alonso: Otra cara de la modernidad* (Madrid: Instituto Complutense de Ciencias Musicales, 2014).

78 Ordem de 9 de março de 1946, Ministerio del Interior (BOE de 12 de março de 1946).

79 Ordem de 14 de maio de 1946, Ministerio de Hacienda (BOE de 17 de maio de 1946).

80 Dave Sternberg, «Spanish Ork Life Can Be Hectic, Too», *Billboard*, 51 (dezembro de 1946): 28.

à investigação. A análise do controlo officioso questiona a separação entre a censura regulatória ou normativa e a censura constitutiva ou estrutural, para articular ambas. De um ponto de vista produtivo, abre também a porta para repensar as resistências à ditadura, que se têm centrado excessivamente na legislação e nas manifestações de dissidência política explícita. No caso da música, esse papel foi reduzido a práticas como as canções de protesto, que foram claramente veículos e promotores de uma ideologia antifranquista, não por acaso tardiamente<sup>81</sup>. Convém incluir práticas cuja subversão não foi tão manifesta, mas que perturbaram todas as culturas políticas do regime desde os seus primórdios, como as músicas e as danças populares. Para o efeito, proponho uma análise pragmática e situada da censura numa perspetiva etnográfica, centrada nas experiências e nos efeitos, que evita reificá-la e tornar o poder previsível e invisível. Estudar o poder dos regimes autocráticos a partir de uma abordagem distribuída, como uma rede em que o oficial e o officioso se complementam, multiplica os seus agentes e, ao mesmo tempo, visibiliza as incongruências, os conflitos e os espaços de resistência.

81 Roberto Torres Blanco, *La oposición musical al franquismo. Canción protesta y censura discográfica en España* (Bilbau: Brian's Records, 2010); Jaume Ayats e Maria Salicrú-Maltas, «Singing against the Dictatorship (1959–1975): The Nova Cançó», em *Made in Spain: Studies in Popular Music*, ed. Sílvia Martínez e Héctor Fouce (Nova Iorque, NI: Routledge, 2013), 28-41; Sílvia Martínez, «Judges, Guitars, Freedom and the Mainstream: Problematising the Early Cantautor in Spain», em *The Singer-Songwriter in Europe: Paradigms, Politics and Place*, ed. Isabelle Marc e Stuart Green (Londres: Routledge, 2016), 123-135.

## FONTES

- Boletín del Sindicato Nacional de Espectáculo*, 5 (agosto de 1942): 7.
- Castellá, José Luis. «Concierto frustrado». *Ritmo*, 227 (abril de 1950): 21.
- Castro, Cristóbal de. «La curva de la felicidad». *ABC (Madrid)*, 11 de julho de 1946.
- Ecclesia*, 248 (1946): 412.
- «Emisiones musicales», Circular n.º 95. Vicesecretaría de Educación Popular, Delegación Nacional de Propaganda, Sección de Radiodifusión, 17 de setembro de 1942, Archivo General de la Administración, Alcalá de Henares (Madrid), AGA (3) 49.1 21/701.
- Esteve Blanes, Francisco. *Hacia tu ideal. Unas palabras a una joven*. Barcelona: Pontificia, 1943.
- Franco Bahamonde, Francisco. *Palabras del Caudillo, 19 de abril de 1937-31 de diciembre de 1938*. Barcelona: Fe, 1939.
- García de Linares, Luis. «Voluptuosidad malsana». *ABC (Madrid)*, 29 de setembro de 1945.
- García Viñolas, Manuel Augusto. «Manifiesto a la cinematografía española». *Primer Plano*, 1 (20 de outubro de 1940): 3.
- Ibarra, José. «El 'jazz', dialecto musical de nuestro siglo». *Ritmo*, 192 (diciembre de 1945): 6.
- Jato, David. «Censura y control de espectáculos de variedades». *Boletín del Sindicato Nacional del Espectáculo*, 23 (fevereiro de 1944): 44.
- López Chavarri, Eduardo. «Sigue la 'matanza' de grandes maestros». *Ritmo*, 153 (fevereiro-março de 1942): 4.
- «Material para la Campaña de Propaganda de 'Raza'». Consigna n.º 49 de la Vicesecretaría de Educación Popular, 19 de diciembre de 1941, AGA (3) 49.1 21/76.
- «Melodías prohibidas», 17 de novembro de 1941, AGA (3) 121 36/3185.
- «Melodías prohibidas», 26 de novembro de 1943, AGA (3) 121 36/4551.
- «Música de Hot», s/d [começos de 1941], AGA (3) 121 36/4659.
- «Nota del Sindicato Nacional del Espectáculo». *La Vanguardia Española*, 1 de outubro de 1942.
- «Nuestra música actual ante Europa». Circular n.º 80. Vicesecretaría de Educación Popular, Delegación Nacional de Propaganda, Sección de Radiodifusión, 25 de julho de 1943.

- Orden del 25 de agosto de 1942. *Boletín del Sindicato Nacional del Espectáculo*, 5 (agosto de 1942): 17.
- Orden del 9 de marzo de 1946. Ministerio de Gobernación (BOE, 12 de marzo de 1946).
- Orden del 14 de maio de 1946. Ministerio de Hacienda (BOE, 17 de maio de 1946).
- Otaño, Nemesio. «La música de las emisoras de radio». *Ritmo*, 145 (1941): 3.
- Padín, Francisco. «Nuevamente en favor de la buena música». *Ritmo*, 157 (julho-agosto de 1942): 8.
- «Por qué combatimos la música negra». Circular n.º 79. Vicesecretaría de Educación Popular, Delegación Nacional de Propaganda, Sección de Radiodifusión, 25 de junho de 1943, AGA (3) 49.1 21/808.
- «Prohibición de ‘Ébano Swing’ y ‘Cachita’». Circular n.º 98. Vicesecretaría de Educación Popular, Delegación Nacional de Propaganda, Sección de Radiodifusión, 22 de setembro de 1942, AGA (3) 49.1 21/806.
- «Reglamento de Ordenación Musical en las radios». Correspondência de radio, sem data, AGA (3) 49.1 21/1462.
- Ruiz Encina, Justo. «Concepto ‘hot’ sobre la vida y la muerte». *El Correo Catalán*, 11 de janeiro de 1944.
- Sagradas Espinas, Jeremías de las. *¿Grave inmoralidad del baile agarrado?*. Bilbao: Vizcaína, 1949.
- Salicrú Puigvert, Carlos. *¿Es lícito bailar?*. Barcelona: La Hormiga de Oro, 1947.
- San Miguel, Saturio. «Color de la ciudad». *Labor*, 1 de setembro de 1942.
- Sanz Bachiller, Mercedes. *La mujer y la educación de los niños*. Madrid: Auxilio Social de FET y de las JONS, 1939.
- Segura, Pedro. «Sobre los bailes, la moral católica y la ascética cristiana» [Pastoral], 27 de marzo de 1946, *Boletín Oficial del Arzobispado de Sevilla*, 1493 (1 de abril de 1946): 182-214.
- «Selección de discos». *Ecclesia*, 432 (22 de outubro de 1949): 4.
- «Servicio de Estadística». *Boletín del Sindicato Nacional del Espectáculo*, 23 (fevereiro de 1944): 43.
- «Sobre el folklore y la canción popular». Circular n.º 82. Vicesecretaría de Educación Popular, Delegación Nacional de Propaganda, Sección de Radiodifusión, 26 de junho de 1943, AGA (3) 49.1 21/808.
- Sternberg, Dave. «Spanish Ork Life Can Be Hectic, Too», *Billboard*, 51 (dezembro de 1946): 28.

Tovar, Manuel. «Lo que la música debe a la radio». *Radio Nacional*, 352 (5 de agosto de 1945): 6-7.

## BIBLIOGRAFIA

- Alonso González, Celsa. *Francisco Alonso: Otra cara de la modernidad*. Madrid: Instituto Complutense de Ciencias Musicales, 2014.
- Ayats, Jaume, e Maria Salicrú-Maltas. «Singing against the Dictatorship (1959–1975): The Nova Cançó». Em *Made in Spain: Studies in Popular Music*, editado por Sílvia Martínez e Héctor Fouce (Nova Iorque, NI: Routledge, 2013), 28-41.
- Bermejo Sánchez, Benito. «La Vicesecretaría de Educación Popular (1941-1945): Un ‘ministerio’ de propaganda en manos de Falange». *Espacio, tiempo y forma. Historia Contemporánea*, 4 (1991): 73-96.
- Boltanski, Luc. *Enigmas y complots: Una investigación sobre las investigaciones*. México, DF: Fondo de Cultura Económica, 2016 [2012].
- Boltanski, Luc. *La condición fetal: Una sociología del engendramiento y del aborto*. Madrid: Akal, 2016 [2004].
- Bourdieu, Pierre. *El sentido práctico*. Buenos Aires: Siglo xxi, 2007 [1980].
- Bourdieu, Pierre. *A dominação masculina*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2012 [1998].
- Box, Zira. «Cuerpo y nación: sobre la España vertical y la imagen del hombre». *Ayer*, 107 (2017): 205-228.
- Box, Zira. *España, año cero: la construcción simbólica del franquismo*. Madrid: Alianza, 2010.
- Casero, Estrella. *La España que bailó con Franco: Coros y Danzas de la Sección Femenina*. Madrid: Nuevas Estructuras, 2000.
- Cayuela Sánchez, Salvador. *Por la grandeza de la patria: La biopolítica en la España de Franco*. Madrid: Fondo de Cultura Económica, 2014.
- Celenza, Anna Harwell. *Jazz Italian Style: From Its Origins in New Orleans to Fascist Italy and Sinatra*. Cambridge: Cambridge University Press, 2017.
- Centenera Sánchez-Seco, Fernando. «La prohibición de ‘Ébano Swing’ y ‘Cachita’ en el primer franquismo (Circular 98): mucho más que la simple censura de dos temas musicales». *Cuadernos Electrónicos de Filosofía del Derecho*, 41 (2019): 65-96.

- Cerchiari, Luca. *Jazz e fascismo: dalla nascita della radio a Gorni Kramer*. Palermo: L'Epos, 2003.
- Chang, Natasha V. *The Crisis-Woman. Body Politics and the Modern Woman in Fascist Italy*. Toronto: University of Toronto Press, 2015.
- Clark, Walter Aaron, e William Craig Krause. *Federico Moreno Torroba: A Musical Life in Three Acts*. Nova Iorque, NI: Oxford University Press, 2013.
- Cravinho, Pedro. «'Gosto de jazz porque gosto da verdade': O Clube Universitário de Jazz, a contestação e o discurso alternativo ao medio 'jazzístico' em Portugal entre 1958-1961». Em *Performa 2011. Encontros de Investigação em Performance*, editado por Rosário Pestana e Sara Carvalho, 1-13. Aveiro: Universidade de Aveiro, 2011.
- Cravinho, Pedro. «A Kind of 'In-Between': Jazz and Politics in Portugal (1958–1974)». Em *Jazz and Totalitarianism*, editado por Bruce Johnson, 218-238. Nova Iorque, NI: Routledge, 2016.
- Cravinho, Pedro. *Encounters with Jazz on Television in Cold War Era Portugal, 1954–1974*. Nova Iorque, NI: Routledge, 2022.
- Delgado Gómez-Escalonilla, Lorenzo. *Imperio de papel. Acción cultural y política exterior durante el primer franquismo*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1992.
- Díez Puertas, Emeterio. *Historia social del cine en España*. Madrid: Fundamentos, 2003.
- Ferrer Senabre, Isabel. «Les pistes de ball durant el primer franquisme: espais de lleure a l'Horta-Albufera». Tese de doutoramento, Universitat Autònoma de Barcelona, 2013.
- Foucault, Michel. *Em defesa da sociedade*. São Paulo: Martins Fontes, 2005 [1997].
- Grazia, Victoria de. *How Fascism Ruled Women: Italy, 1922–1945*. Berkeley, CA: University of California Press, 1992.
- Iglesias, Iván. *La modernidad elusiva: jazz, baile y política en la guerra civil española y el franquismo (1936-1968)*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2017.
- Iglesias, Iván. «Performing the Anti-Spanish Body: Jazz and Biopolitics in the Early Franco Regime». Em *Jazz and Totalitarianism*, editado por Bruce Johnson, 157-173. Nova Iorque, NI: Routledge, 2016.
- Iglesias, Iván. «(Re)construyendo la identidad musical española: el jazz y el discurso cultural del franquismo durante la Segunda Guerra Mundial». *Historia Actual Online*, 23 (2010): 119-135.

- Jansen, Sue Curry. *Censorship: The Knot That Binds Power and Knowledge*. Oxford: Oxford University Press, 1988.
- Kater, Michael H. *Different Drummers: Jazz in the Culture of Nazi Germany*. Oxford: Oxford University Press, 1992.
- Labanyi, Jo. «Censorship or the Fear of Mass Culture». Em *Spanish Cultural Studies: An Introduction. The Struggle for Modernity*, editado por Helen Graham e Jo Labanyi. Oxford: Oxford University Press, 1995.
- León Aguinaga, Pablo. *Sospechosos habituales: El cine norteamericano, Estados Unidos y la España franquista, 1939-1960*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2010.
- Lücke, Martin. *Jazz im Totalitarismus: eine komparative Analyse des politisch motivierten Umgangs mit dem Jazz während der Zeit des Nationalsozialismus und des Stalinismus*. Münster: Lit, 2004.
- Mariblanca Caneyro, Rosario. *Bailar en Madrid (1833-1950)*. Madrid: Mariblanca Caneyro, 1999.
- Martín Martín, Sebastián. «Los juristas en los orígenes de la dictadura (1937-1943)». Em *Los juristas y el régimen: Revistas jurídicas bajo el franquismo*, editado por Federico Fernández-Crehuet López e Sebastián Martín Martín, 11-132. Granada: Comares, 2014.
- Martínez, Sílvia. «Judges, Guitars, Freedom and the Mainstream: Problematizing the Early Cantautor in Spain». Em *The Singer-Songwriter in Europe: Paradigms, Politics and Place*, editado por Isabelle Marc e Stuart Green, 123-135. Londres: Routledge, 2016.
- Martínez del Fresno, Beatriz. «Realidades y máscaras de la música de posguerra». Em *Dos décadas de cultura artística en el franquismo*, editado por Ignacio Henares Cuéllar, María Isabel Cabrera García, Gemma Pérez Zalduondo e José Castillo Ruiz, vol. 2, 46-73. Granada: Universidad de Granada, 2001.
- Martínez del Fresno, Beatriz. «Women, Land, and Nation: The Dances of Falange's Women' Section in the Political Map of Franco's Spain (1939-1952)». Em *Music and Francoism*, editado por Gemma Pérez Zalduondo e Germán Gan Quesada, 99-125. Turnhout: Brepols, 2013.
- Moore, Nicole. «Censorship Is». *Australian Humanities Review*, 54 (2013): 45-65. <https://doi.org/10.2307/820433>.
- Moradiellos, Enrique. *La España de Franco (1939-1975)*. Madrid: Síntesis, 2000.

- Pardo Sanz, Rosa. *¡Con Franco hacia el Imperio!: la política exterior española en América Latina, 1939-1945*. Madrid: Universidad Nacional de Educación a Distancia, 1995.
- Payne, Stanley G. *El Régimen de Franco, 1936-1975*. Madrid: Alianza, 1987.
- Pérez Zaldondo, Gemma. «Música, censura y Falange: el control de la actividad musical desde la Vicesecretaría de Educación Popular (1941-1945)». *Arbor*, 751 (2011): 875-886.
- Poesio, Camilla. *Tutto è ritmo, tutto è swing: Il jazz, il fascismo e la società italiana*. Milão: Mondadori, 2018.
- Potter, Pamela. *Art of Suppression: Confronting the Nazi Past in Histories of the Visual and Performing Arts*. Oakland, CA: University of California Press, 2016.
- Pujol Baulenas, Jordi. *Jazz en Barcelona*. Barcelona: Almendra Music, 2005.
- Régnier, Gérard. *Jazz et société sous l'Occupation*. Paris: L'Harmattan, 2009.
- Rosselli, John. *Grove Music Online*, s. v. «Censorship», acedido a 3 de novembro de 2023, <http://www.oxfordmusiconline.com/>.
- Roxo, Pedro, e Salwa Castelo-Branco. «Jazz, Race and Politics in Colonial Portugal: Discourses and Representations (1924–1971)». Em *Jazz Worlds/World Jazz*, editado por Philip Bohlman e Goffredo Plastino, 200-235. Chicago, IL: The University of Chicago Press, 2016.
- Roxo, Pedro. «Jazz and the Portuguese Dictatorship before and after the Second World War: From Moral Panic to Suspicious Acceptance». Em *Jazz and Totalitarianism*, editado por Bruce Johnson, 193-217. Nova Iorque, NI: Routledge, 2016.
- Saz Campos, Ismael. «El franquismo, ¿régimen autoritario o dictadura fascista?». Em *El régimen de Franco, 1936-1975: Política y relaciones exteriores*, coordinado por Javier Tusell, vol. 1, 189-201. Madrid: Universidad Nacional de Educación a Distancia.
- Sinova, Justino. *La censura de prensa durante el franquismo*. Madrid: Espasa-Calpe, 1989.
- Sopeña, Federico. *Historia crítica del Conservatorio de Madrid*. Madrid: Dirección General de Bellas Artes, 1967.
- Starr, S. Frederick. *Red and Hot. The Fate of Jazz in the Soviet Union 1917-1980*. Oxford: Oxford University Press, 1983.
- Sueiro Seoane, Susana. «La publicidad comercial en la España de los años cincuenta: el *American way of life* y la transformación de la sociedad española». Em *La España de los años cincuenta*, editado por Abdón Mateos. Madrid: Eneida, 2008.

- Taylor, Diana. *O arquivo e o repertório: Performance e memória cultural nas Américas*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.
- Torres Blanco, Roberto. «La censura bibliográfica y discográfica en el franquismo: una comparación legislativa». *Historia y Comunicación Social*, 14 (2009): 157-175.
- Torres Blanco, Roberto. *La oposición musical al franquismo. Canción protesta y censura discográfica en España*. Bilbao: Brian's Records, 2010.
- Trouillot, Michel-Rolph. *Silenciando el pasado: El poder y la producción de la historia*. Granada: Comares, 2017 [1995].
- Valiño, Xavier. *Veneno en dosis camufladas: La censura en los discos de pop-rock durante el franquismo*. Lleida: Milenio, 2012.



## BIOGRAFIAS DOS AUTORES

**Adalberto Fernandes** é doutorado em Filosofia pela Universidade de Lisboa com uma tese sobre Michel Foucault, mestre em comunicação e mestre em bioética. Colaborador do Instituto de História Contemporânea, foi investigador no Centro de Filosofia das Ciências da Universidade de Lisboa. Publicou 13 artigos e capítulos e fez 19 apresentações nos temas de comunicação política, filosofia política, biopolítica, *soft power*, processos participativos, *media*, jornalismo, ética da comunicação, comunicação de ciência, comunicação de saúde e bioética.

**Claudio Monopoli** é doutorado em História pela Universidade de Pádua, Universidade Ca' Foscari de Veneza e Universidade de Verona. Em 2022, foi Visiting Research Student no Photographic History Research Centre da De Montfort University (Leicester, Reino Unido), sob a supervisão do Prof. Gil Pasternak. O resultado desta colaboração foi a conferência *Censorship & Visual Culture. Ruling Images, Shaping Societies*, realizada em dezembro de 2022, que dará origem a dois volumes editados pela Palgrave Macmillan. Em abril de 2023, Claudio recebeu uma menção honrosa para o Prémio Jan Lucassen, na Conferência Europeia de Ciências Sociais e História.

**Emillie de Keulenaar** é candidata a doutoramento na Universidade de Groningen, investigadora no Open Intelligence Lab e Digital Methods Initiative da Universidade de Amsterdão e consultora de investigação para a Célula de Inovação DPPA da ONU. A sua investigação incide sobre a formação de normas de discurso na moderação de conteúdos em plataformas e o seu impacto na formação de contraesferas em linha.

**Iván Iglesias** é professor associado de música popular na Universidade de Valladolid e foi professor visitante na The City University of New York, na Freie Universität Berlin, na Cardiff University, na La Sapienza Università di Roma e na Universidad de La Habana. Entre 2008 e 2014 foi membro da direção da SIBE – Sociedad de Etnomusicología e, desde 2021, é presidente da IASPM-Espanha. É autor do livro *La modernidad elusiva: jazz, baile y política en la guerra civil española y el franquismo* (CSIC, 2017), Prémio Nacional para a Melhor Monografia em Arte e Humanidades em 2018 e Prémio IASPM em 2019, e co-editor de *Current Issues in Music Research* (Colibri, 2012) e *Music and the Spanish Civil War* (Peter Lang, 2021).

**Leonor Sá** é conservadora responsável do Museu da Polícia Judiciária Portuguesa e respetivo Arquivo Histórico Fotográfico, que organizou de raiz. É doutorada em Estudos de Cultura (Universidade Católica Portuguesa – UCP), pós-graduada em Museologia (Universidade Lusófona) com estágio no Ecomusée de la Haute Bausse, Quebeque, Canadá, e licenciada e mestre em Estudos Literários Alemães (Universidade de Lisboa e Universidade Nova de Lisboa – UNL). Entre outras atividades culturais, criou e coordenou projetos de salvaguarda do Património Cultural premiados a nível nacional e internacional (‘Projeto Igreja Segura-Igreja Aberta’/ ‘Prémio APOM 2007’, e ‘Projeto SOS Azulejo’/ ‘Grande Prémio da União Europeia para o Património Cultural/EUROPA NOS-TRA 2013’). Investigadora do IHC-UNL e do CECC-UCP, escreveu dezenas de artigos, apresentou mais de 150 comunicações e publicou três livros, dois deles sobre os primórdios da fotografia judiciária em Portugal (Edições 70 e INCM), um deles duplamente premiado (Prémio Lisbon Consortium UCP/BPI e uma MH do Grémio Literário).

**Michael Drewett** é professor de Sociologia na Universidade de Rhodes, África do Sul. É coeditor (com Martin Cloonan) de *Popular Music Censorship in Africa* (Ashgate, 2006) e (com Sarah Hill e Kimi Kärki) de *Peter Gabriel: From Genesis to Growing Up* (Ashgate, 2010) e está atualmente a trabalhar num livro sobre a censura da música popular na África do Sul. Produziu o documentário *Stopping the Music* (2002) sobre um caso de censura musical na África do Sul.

É o coordenador do arquivo Cutting Grooves Censorship of Popular Music in South Africa e, nesta qualidade, trabalhou numa exposição sobre censura musical.

**Nicole Moore** é professora de Inglês e de Estudos dos *Media* na UNSW Canberra. O seu livro de 2012 *The Censor's Library: Uncovering the Lost History of Australia's Banned Books* ganhou o prémio Walter McCrae Russell da Association for the Study of Australian Literature. Foi também coordenadora de livros coletivos editados recentemente sobre temas da censura literária a nível global ou da literatura australiana na República Democrática Alemã. A sua investigação dedica-se às questões em jogo nas culturas políticas da escrita e da leitura, e nas complexas relações entre literatura, governança e história dentro e fora das fronteiras nacionais. Foi *visiting fellowship* no Menzies Centre, no Kings College London; na English Faculty, da Universidade de Cambridge; nos Arquivos Nacionais da Austrália, e no Humanities Research Centre, Australian National University. Entre 2018 e 2022 foi Reitora Associada das Coleções Especiais da UNSW Canberra, promovendo a investigação, curadoria e parcerias utilizando os ricos materiais manuscritos e livros raros das coleções de alto nível da UNSW Canberra.

**Patrick Mougenet** é professor associado e doutorando na UMR 8138 SIRICE (Sorbonne – identidades europeias, relações internacionais e civilizações), Paris 1 Panthéon-Sorbonne. Diretor do site [www.cinema-et-histoire.fr](http://www.cinema-et-histoire.fr), autor de manuais de história e de produções pedagógicas desde 2000 (Éduscope, Nathan, Hatier), criador de cursos de formação e de jornadas de estudo sobre a relação entre história, imagens e cinema, a sua investigação incide sobre a história social das representações e das culturas visuais no século XX, nomeadamente em tempo de guerra e num contexto transnacional (circulação de imagens, imaginários sociais, usos políticos e encenação do passado).

**Rita Luís** é investigadora no Instituto de História Contemporânea da Universidade Nova de Lisboa e no Laboratório associado IN2PAST. No IHC, coordena o grupo de investigação Cultura – Poder, Mediações

e Arte e desenvolve um projeto sobre Entangled Iberian Censorship (CEECIND/02813/2017), com o qual obteve a Fellowship François Chevallier, na Casa Velázquez em Madrid em 2022. Foi investigadora responsável pelo projeto coletivo *Censura(s): um modelo analítico de processos censórios* (EXPL/COM-OUT/0831/2021), financiado pela FCT. Publica sobre história dos mass media no contexto das ditaduras ibéricas do século XX, focando-se na relação entre jornalismo e política, mas também nos fenómenos censórios, nos fluxos transnacionais e de transferência cultural, característicos da cultura audiovisual.

**Robert Darnton** estudou na Universidade de Harvard (A.B., 1960) e na Universidade de Oxford (B. Phil., 1962; D. Phil., 1964), onde foi Rhodes scholar. Após um breve período como jornalista do *The New York Times*, tornou-se membro da Society of Fellows em Harvard. Ensinou em Princeton de 1968 até 2007, quando se tornou Professor Carl H. Pforzheimer e Diretor da Biblioteca da Universidade de Harvard. Tem sido professor visitante em diversas universidades e institutos de estudos avançados e colaborado com entidades como a New York Public Library ou a Oxford University Press. Foi presidente da American Historical Association e da International Society of Eighteenth-Century Studies, tendo sido distinguido com uma MacArthur Prize Fellowship, um Prémio do National Book Critics Circle, uma condecoração de Chevalier of the Légion d'Honneur, uma National Humanities Medal, conferida pelo Presidente Obama em fevereiro de 2012, e o Prix Mondial Cino del Duca, atribuído pelo Institut de France em 2013. Escreveu e editou muitos livros, incluindo *The Business of Enlightenment: A Publishing History of the Encyclopédie* (1979), *The Great Cat Massacre and Other Episodes in French Cultural History* (1984), *Berlin Journal, 1989–1990*, (1991), *The Forbidden Best-sellers of Prerevolutionary France* (1995) e *Censors at Work. How States Shaped Literature* (2014).

OBRAS DA IMPRENSA  
DE HISTÓRIA CONTEMPORÂNEA

COLECCÃO CONTEMPORÂNEA

Ricardo Noronha  
*«A banca ao serviço do povo»:  
Política e Economia durante o PREC  
(1974-1975)*

Daniel Ribas  
*Uma dramaturgia da violência:  
os filmes de João Canijo*

António Duarte Silva  
*O Império e a constituição colonial portuguesa  
Fernando Ampudia de Haro*

Matheus Serva Pereira  
*«Grandiosos Batuques»: Tensões, arranjos  
e experiências coloniais em Moçambique (1890-1940)*

Fernando Ampudia de Haro  
*O processo civilizacional da tourada:  
Guerreiros, cortesãos, profissionais... e bárbaros?*

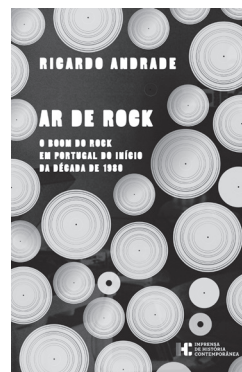
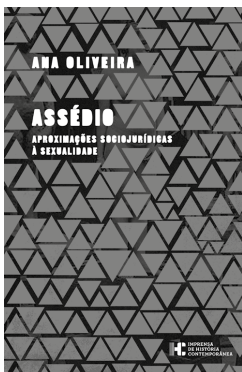
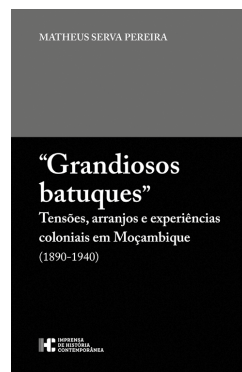
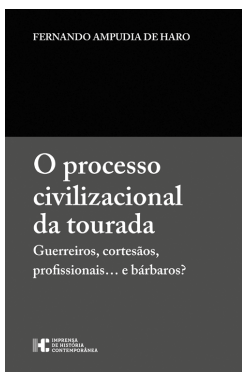
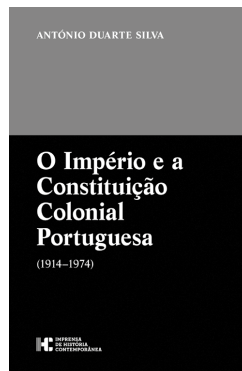
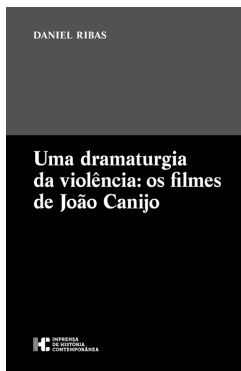
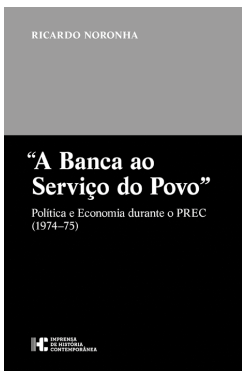
Daniel Marcos  
*Entre o Império e a NATO:  
Portugal e os Estados Unidos da América (1949-1961)*

Ana Oliveira  
*Assédio: Aproximações  
Sociojurídicas à Sexualidade*

Tânia Alves  
*1961 sob o viés da imprensa:  
Os jornais portugueses, britânicos e franceses na conjuntura da eclosão da  
guerra no império português*

Ricardo Andrade  
*Ar de Rock. O boom do rock em Portugal do início da década de 1980*

Bruno Zorek  
*O futuro de São Paulo na década de 1950*



OBRAS DA IMPRENSA  
DE HISTÓRIA CONTEMPORÂNEA

COLECÇÃO TRÂNSITOS

Todd Cleveland

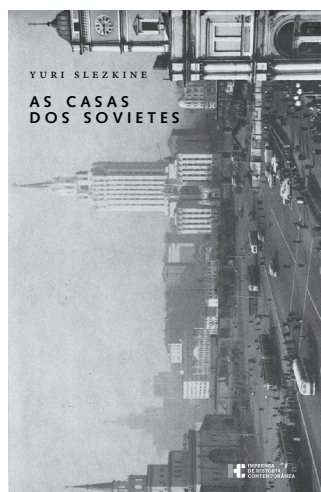
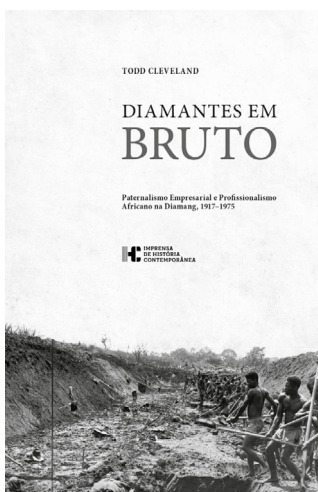
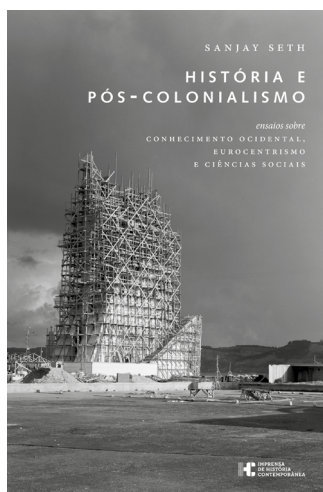
*Diamantes em Bruto: Paternalismo Empresarial  
e Profissionalismo Africano na Diamang,  
1917-1940*

Sanjay Seth

*História e Pós-colonialismo. Ensaio sobre Conhecimento  
Occidental, Eurocentrismo e Ciências Sociais*

Yuri Slezkine

*As Casas dos Sovietes: Dois Ensaio e Uma Entrevista*

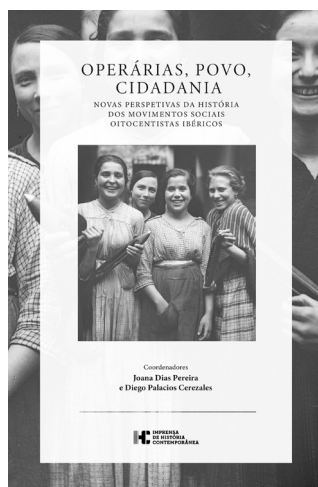
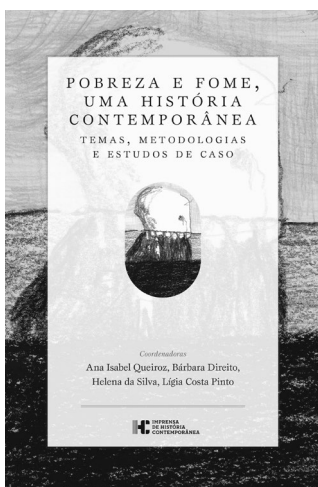


OBRAS DA IMPRENSA  
DE HISTÓRIA CONTEMPORÂNEA

COLEÇÃO ESTRATÉGICA

Coordenação de  
Ana Isabel Queiroz, Bárbara Direito,  
Helena da Silva & Lúgia Costa Pinto  
*Pobreza e Fome, Uma História Contemporânea.*  
*Temas, metodologias e estudos de caso*

Coordenação de  
Joana Dias Pereira & Diego Palacios Cerezales  
*Operárias, povo, cidadania. Novas perspetivas da história*  
*dos movimentos sociais oitocentistas ibéricos*





*Censura: o que nos falta perguntar?* estabelece um diálogo para o desenvolvimento dos estudos sobre censura. Abordando temas em que a distinção entre a censura e outras formas de regulação é problematizada, questiona-se a função do discurso sobre a pornografia na construção do Estado-nação italiano, a chamada “cultura de cancelamento”, ou a função da moderação em ambiente digital em contextos democráticos marcados por discursos de ódio. Discutem-se ainda estudos que analisam processos censórios que extravasam a noção estrita de censura associada ao poder dos estados nacionais, analisando o papel da diplomacia na censura transnacional do cinema ou as contradições de uma “censura oficiosa” do jazz durante o regime franquista. O livro inclui entrevistas a Nicole Moore e Robert Darnton, cujos trabalhos recentes contribuem para criticar uma abordagem à censura enquanto força puramente negativa.

Este livro é resultado do projeto exploratório “CEMA – Censura(s): um modelo analítico de processos censórios no campo dos estudos sobre censura em Portugal”, desenvolvido no Instituto de História Contemporânea e financiado pela Fundação para a Ciência e a Tecnologia, sob coordenação de Rita Luís e com participação de Adalberto Fernandes, coordenadores da presente obra.

