



*Cinema & Território*

Revista internacional de arte e antropologia das imagens

N.º 10 | 2025

VARIA

---

Entre silêncio e a manipulação: Bergman e a censura em Portugal, anos 60

António REBELO

---

### **OJS - Edição eletrónica**

URL: <https://ct-journal.uma.pt>

DOI: 10.34640/ct10uma2025rebelo

ISSN: 2183-7902

### **Editor**

Universidade da Madeira (UMa)

### **Referência eletrónica**

Rebelo, A. (2025). Entre silêncio e a manipulação: Bergman e a censura em Portugal, anos 60. *Cinema & Território*, (10), 174-193.

<http://doi.org/10.34640/ct10uma2025rebelo>

---

18 de dezembro de 2025



Este trabalho está licenciado com uma Licença Creative Commons Atribuição-Não Comercial 4.0 Internacional.

## Entre silêncio e a manipulação: Bergman e a censura em Portugal, anos 60

António REBELO<sup>1</sup>  
a26rebelo@gmail.com

**Resumo:** Partimos da ideia de território, conceito e temática central deste Encontro. Desde logo, esta noção tem uma origem etimológica complexa, mas esclarecedora: a sua raiz principal, originária do latim *territorium*, é formado pelos étimos: - *terra* -, significando “solo”, “região”, “país”; - *torium* -, um sufixo que indica um lugar associado a uma acção. Assim, *territorium* expressava originalmente “a extensão de terra pertencente a uma cidade ou Estado”. É justamente neste domínio concreto - o Estado Novo, com implicações políticas, sociais, éticas e morais - que se pretende falar de Bergman e dos filmes exibidos entre nós. Importa então afirmar que este estudo - “ENTRE O SILÊNCIO E A MANIPULAÇÃO: BERGMAN E A CENSURA EM PORTUGAL, ANOS 60” -, começa por contextualizar a situação existente em Portugal, cuja menção não é de ordem geográfica, mas de jurisdição de uma comunidade, e fá-lo balizando, nessa abordagem, a realidade da década de 60. Destacando-se este território específico, configura-se um contexto singular de censura e recepção cinematográfica, da responsabilidade do Estado Novo, distinto do que ocorria noutros países europeus. Deste modo, propomo-nos trazer ao conhecimento um conjunto exemplificativo de filmes, exibidos em circuito comercial, sujeitos a constrangimentos ao nível da distorção ou da supressão de legendas, bem como a cortes efectuados nos fotogramas das películas. A escolha dos filmes, dentro da obra cinematográfica de Bergman, marcada por interrogações existenciais, procura dar relevo a dois eixos essenciais que caracterizaram o regime: a moral tradicional e a instituição igreja católica, sendo mostrados vários exemplos dos constrangimentos atrás enunciados, no quadro censório do Estado Novo, que controlava a circulação de ideias e imagens consideradas subversivas ou imorais. Com isto, há uma tese a fundamentar: reconhecer que a maioria dos filmes de Bergman exibidos em Portugal não foi proibida, mas apresentada mediante alterações significativas. Tornam-se, assim, as acções desse quadro censório o principal objeto de análise, reflexão e comentário crítico deste estudo.

**Palavras-chave:** Estado Novo, censura, Bergman, moral tradicional, religião católica

**Abstract:** *We started from the idea of territory, concept and central theme of this Meeting. From the outset, this notion has a complex but enlightening etymological origin: its main root, originating from the Latin territorium, is formed by the etymists: - earth -, meaning “soil”, “region”, “country”; - torium - a suffix indicating a place associated with an action. Thus, territorium originally expressed “the extension of land belonging to a city or state”. It is precisely in this specific domain - the Estado Novo, with political, social, ethical and moral implications - that we intend to talk about Bergman and the films shown among us. It is therefore important to state that this study – “BETWEEN SILENCE AND MANIPULATION: BERGMAN AND CENSORSHIP IN PORTUGAL, THE 60S” – begins by contextualizing the existing situation in Portugal, whose mention is not of a geographical order, but of the jurisdiction of a community, and does so by marking, in this approach,*

---

<sup>1</sup> Por decisão pessoal, o autor deste trabalho não escreve segundo o novo Acordo Ortográfico.

*the reality of the 60s. Highlighting this specific territory, a singular context of censorship and cinematographic reception is configured, under the responsibility of the Estado Novo, different from what occurred in other European countries. In this way, we propose to bring to light an example set of films, exhibited in commercial circuit, subject to constraints in terms of distortion or suppression of subtitles, as well as cuts made in the frames of the films. The choice of films, within Bergman's cinematographic work, marked by existential questions, seeks to highlight two essential axes that characterized the regime: traditional morality and the institution of the Catholic Church, showing several examples of the constraints mentioned above, in the censorship framework of the Estado Novo, which controlled the circulation of ideas and images considered subversive or immoral. There is a thesis to substantiate: to recognize that most of Bergman's films shown in Portugal were not banned but presented through significant changes. Thus, the actions of this censorship framework become the main object of analysis, reflection and critical commentary of this study.*

**Keywords:** *Estado Novo, censorship, Bergman, traditional morals, Catholic religion*

## PREÂMBULO

Começemos por clarificar e relacionar os dois títulos: o do Encontro e o do texto que apresento.

Quanto à relação entre território e cinema, é essencial afirmar que o cinema cria territórios, na medida em que mostra uma dada realidade e a coloca perante o espectador, que a pode aceitar, negar ou completar. Como disse, em 1961, José Cardoso Pires: “A cada espectador a sua verdade” (Pires, 1941, pp.42-45).

Território, etimologicamente marcado pela raiz *terra* e por tudo o que daí deriva, é um contexto de acontecimentos, um palco para o exercício do pensamento e da acção. Nele se jogam vivências num tempo contínuo, permitindo uma demarcação susceptível de caracterização, seja no domínio do tempo ou do lugar.

O cinema, no universo do filme e das suas imagens em movimento, procura sempre contextos para habitar. Contextos reais ou imaginários, mas que constituem, em qualquer caso, solos de narrativas em desenvolvimento - ficções, por mais inverosímeis que possam ser.

Esta junção é particularmente significativa, pois o filme nasce de uma realidade circunscrita, dotada de identidade própria e de consequências que dela decorrem.

No caso do título do meu texto, é pertinente recuperar a noção de território, enfatizando o seu significado originário, no âmbito jurídico e político em Cícero (Abreu, 2017, p. 169), do qual se pode inferir a ideia de uma extensão de terra pertencente a uma cidade ou a um Estado.

Ora, articulando essa noção com a natureza do escrito que apresento, encontramos a justificação para a escolha de um contexto concreto - o Estado Novo -, palco político com implicações sociais, éticas e morais. Será, pois, neste território que se pretende falar de Bergman e dos filmes exibidos entre nós, designadamente na década de 60 do século passado. Privilegiou-se esta época, uma vez que ela corresponde a um período de relativa estabilidade do regime, pese embora começasse a guerra Colonial nas denominadas províncias ultramarinas e ocorressem decisivas transformações e tensões na Europa e no

mundo, sinais claros e inegáveis de que os *The Times They Are A-Changin*, recorrendo às palavras de Bob Dylan (1964, vinil).

Diante deste quadro temporal, o título do meu texto, “**ENTRE O SILÊNCIO E A MANIPULAÇÃO...**”, remete para a realidade operante da censura e sustenta a tese<sup>2</sup> de que a maioria dos filmes de Bergman não foi proibida, apenas dois, em Portugal nessa época, mas sofreu intervenções ao nível do corte de imagens e da manipulação das legendas, num total de vinte, visando compatibilizar a obra do realizador sueco com o ideário do regime. Apesar dessas adulterações criticáveis, tal situação não impediu que as distribuidoras colocassem os filmes nas salas nem que o público português tivesse acesso a obras essenciais e marcantes da história do cinema.

Deste modo, proponho-me trazer ao conhecimento um conjunto exemplificativo de filmes, exibidos em circuito comercial e sujeitos aos constrangimentos anteriormente apontados. A escolha destas obras, dentro da filmografia de Bergman, marcada por interrogações existenciais, procura evidenciar dois eixos relevantes que caracterizaram o regime: **a moral tradicional** e **a instituição igreja católica** (realce nosso), sendo mostrados vários exemplos de anulações e distorções no quadro censório do Estado Novo, que controlava a circulação de ideias e imagens consideradas imorais e atentatórias.

Este estudo – “**ENTRE O SILÊNCIO E A MANIPULAÇÃO: BERGMAN E A CENSURA EM PORTUGAL, ANOS 60**” –, começa por expor e analisar a situação existente em Portugal, no plano da censura, quadros legais e acções decorrentes dessa circunstância.

Segue-se a apresentação de um conjunto de filmes, abordados individualmente e em síntese, desde o processo censório até à sua conclusão e consequente exibição pública. Todas estas etapas visam revelar uma realidade histórica precisa, com a intenção de avivar a memória colectiva e interpelar o sentido crítico individual, promovendo tanto a defesa ampla da liberdade - sem constrangimentos - como a salvaguarda da liberdade criativa dos autores.

A finalidade deste trabalho constituiu-se como uma oportunidade de conhecer melhor a cinematografia de Bergman, considerando que este estudo trouxe, ainda que de forma implícita, a conflitualidade entre a mentalidade vigente num território específico - Portugal, anos 60 - e uma narrativa fílmica inovadora, provocatória e com projecções no significado da condição humana. Assim, se cumpre a missão de activar a memória nos seus mais diversos planos humanos, designadamente, valorizando com ela o cinema e a cultura.

Por fim, resta orientar a conclusão para um comentário reflexivo - ainda que breve - sobre a complexidade do entendimento que hoje possamos atribuir à censura, à manipulação e à liberdade.

## 1. CENSURA: QUADROS LEGAIS E ACÇÕES

Nesta fase, convém recuar e estabelecer contacto com a estrutura censória e o enquadramento jurídico implementado no território português durante o Estado Novo, o qual condicionou a circulação e a exibição dos filmes de Bergman nas salas comerciais.

Reconhecendo a existência de quadros legais e instrumentos censórios na 1ª República, foqemo-nos, dado o contexto fílmico em análise, no primeiro decreto, datado de 1927,

---

<sup>2</sup> Reforçando a tese, em relação aos filmes de Bergman, pode-se ampliar a observação e referir todos os filmes em geral. Assim, segundo informação dada por um Vogal em reunião da Comissão, no ano de 1964 foram analisados 435 filmes: 382 aprovados, com cortes ou alterações em legendas e/ou imagens; 51 reprovados; e 2 suspensos. Actas das Sessões 1965, PT/TT/SNI-DGE/3/5, Acta nº s/n, de 13 de Janeiro de 1965.

do Ministério da Instrução Pública (a partir de Janeiro de 1936, Ministério da Educação Nacional) (Azevedo, 1999, p. 273) e que regulamenta a matéria censória, Decreto-Lei 13564, de 6 de Maio, nomeadamente no seu artigo 133º:

É rigorosamente interdita a exibição de fitas perniciosas para a educação do povo, de incitamento ao crime, atentatórias da moral e do regime político e social vigorantes e designadamente as que apresentarem cenas em que se contenham: maus-tratos a mulheres; torturas a homens e animais; personagens nuas, bailes lascivos, operações cirúrgicas, execuções capitais; casa de prostituição [...]. (Ministério da Instrução Pública, 1927, p. 699)

Nesse Decreto-Lei, referia-se à entidade responsável pela supervisão da actividade da censura: Inspecção-Geral dos Teatros. Contudo, em 1929, são aclarados alguns aspectos da lei anterior, cabendo à entidade – agora denominada Inspecção Geral dos Espectáculos – essa função, mais reforçada em termos de poder decisório, pelo facto de vir a pertencer ao Ministério do Interior, o que lhe conferiu maior acuidade social e política nas acções a desenvolver. De acordo com Ana Cabrera, esta entidade tinha competências para: “[...] analisar e reprimir aspectos ofensivos à lei, à moral e aos bons costumes” (Cabrera, 2013, p. 21).

A dinâmica repressiva, na década de 40, obrigava a constantes reorganizações e fusões, no sentido de tornar os serviços de censura mais eficazes. Assim, em 1944, os serviços da Inspecção dos Espectáculos foram integrados no Secretariado Nacional de Informação (SNI); em 1945, foi criada uma comissão de censura, impondo aos interessados - nomeadamente do âmbito teatral ou cinematográfico - a obrigatoriedade de uma Licença de Exibição, a obter após a respectiva análise e consequente visto da censura. Esta obrigatoriedade, a partir de 1948, passou a aplicar-se a todo o território nacional e a todas as sessões de cinema realizadas. Em 1952, com o Decreto-Lei n.º 38964, de 27 de Outubro, foram instituídos grupos etários - espectáculos para crianças e espectáculos para adultos -, com vista à definição das respectivas autorizações de acesso. Em 1957, através do Decreto-Lei n.º 41051, de 1 de Abril, essas autorizações foram mais detalhadas. O artigo 1.º estabelece quatro categorias de espectáculos: “para crianças”, “para todos”, “para maiores de 12 anos” e “para adultos”. O artigo 2.º, por sua vez, especifica que os menores de 4 anos não podem assistir a qualquer espectáculo; os menores de 6 anos apenas a teatro infantil; os de 6 a 12 anos somente aos espectáculos “para crianças” e “para todos”; e, por fim, aos menores de 17 anos são vedados os espectáculos “para adultos”. Este Decreto-Lei, concretamente no que respeita à frequência de espectáculos por faixas etárias, manteve-se em vigor até 18 de Julho de 1971, data em que entrou em vigor o Decreto-Lei n.º 263/71. Este último substituiu o limite de idade de 17 anos pelo de 18 e permitiu, em casos excepcionais, que a Direcção-Geral dos Espectáculos elevasse para 21 anos a idade mínima de frequência, como sucedeu com alguns filmes de Antonioni ou Bergman. No caso do cineasta sueco, pode referir-se, a título de exemplo, *Persona*, estreado em 1973. Na verdade, os filmes classificados para maiores de 21 anos eram considerados de conteúdo moralmente inadequado para menores dessa idade.

A este respeito, é particularmente pertinente voltar ao Decreto-Lei de 1957 para citar o artigo 8º, cuja aplicação se manteve ao longo da década seguinte, pois a sua formulação linguística ajuda a compreender o território cultural e político em que os filmes de Bergman foram exibidos:

São classificados “para adultos” os espectáculos, que, embora obedecendo às condições mínimas exigidas para a sua autorização pela Comissão de Exame e

Classificação dos Espectáculos, possam ser prejudiciais à formação espiritual e ao desenvolvimento moral e intelectual da juventude, sendo susceptíveis de excitar perigosamente a sensibilidade e imaginação, de nela despertar instintos maus ou doentios, de pelas suas sugestões corromper e amedrontar, do exercer acção nociva sobre o carácter ou sugerir noções erradas sobre os conceitos fundamentais da vida e os factos históricos [...]. (Presidência do Conselho, (1957), p. 368)

Ao longo dos anos existiram diversas entidades que tinham por missão acautelar os costumes, salvaguardar uma moral tradicional, feita de preceitos religiosos, e impedir o acesso a uma narrativa que promovesse o sentido crítico e a sua expressão livre. É muito elucidativo um excerto da Acta nº 133, de 16 de Fevereiro de 1960, da Comissão de Exame e Classificação dos Espectáculos.

[...] é preciso não conhecer a psicologia mais do que do nome para não perceber que a única coisa que actua em tais livros, peças ou filmes [...] é exclusivamente a parte imoral. [...] o hábito de assistir com frequência a determinadas cenas leva o espírito incauto a admiti-las como representativas da vida normal da sociedade. E o hábito de ver excluir o sentido do pudor e até de sublinhar elegantemente a sua ausência [...] traz de facto como consequência o desprendimento desta sensibilidade moral. E dá ainda, particularmente nas idades que estamos visando a noção insidiosa de que esta perda do pudor interno e externo constitui mesmo um sinal de maioridade. E o proceder como fazem os maiores, com todos os seus perigos é o estímulo mais poderoso e útil do desenvolvimento psíquico do adolescente. O adolescente e a adolescente de 17 anos de idade habitua-se pois a julgar que o pudor dá um sinal de permanência das idades de **subdesenvolvimento** (realce nosso) do qual têm de desembaraçar-se para atingirem a maioridade de espírito. Ora o **pudor é o hábito externo da moral interior** (realce nosso) e o único elemento eficaz na defesa da honestidade feminina. E a rapariga naquela idade é a próxima esposa, a próxima mãe e a mais próxima educadora das gerações que se vão sucedendo [...]. (Acta nº 133, de 16 de Fevereiro de 1960)

Impõe-se o conhecimento das estruturas existentes, da sua composição e do *modus operandi* dos responsáveis ou simples funcionários que nelas exerciam funções.

A Comissão de Exame e Classificação dos Espectáculos, do SNI, era a entidade responsável, além da análise de outros espectáculos, pelo visionamento dos filmes, determinando a sua proibição liminar ou a autorização de exibição mediante cortes - quer nas imagens, quer nas legendas -, as quais podiam ser corrigidas ou alteradas conforme o crivo (ou *bitola*, como muitas vezes a Comissão gostava de referir nas actas) censório. Este processo iniciava-se, numa primeira reunião, com a distribuição dos espectáculos pelos censores para análise e concluía-se numa nova reunião, onde se realizava a avaliação das apreciações efectuadas.

Denota-se, por regra, ao ler um conjunto de actas, um certo immobilismo, uma rotina, já que, no período anterior à ordem do dia, ninguém intervinha. Por exemplo, as actas de 1962 são meras listagens de peças teatrais e filmes, sem comentários, apenas com a indicação - *reprovado ou aprovado, sem ou com cortes*. Esta situação, porém, viria a alterar-se, sobretudo nas actas de 1965, onde as discussões e intervenções eram frequentes entre os membros da Comissão.

Convém, desde já, referir que o significado da palavra “censor”, embora utilizada, decorre de uma visão posterior sobre os factos e os intervenientes. Na época, os responsáveis eram os constituintes da Comissão - não propriamente funcionários, mas

responsáveis políticos - e, no prolongamento das acções a desenvolver, isto é, no trabalho efectivo de controlo a cumprir, os inspectores e subinspectores.

O procedimento interno da Comissão obedecia a uma estrutura hierarquizada, formalmente estabelecida no Decreto-Lei n.º 35026, de 20 de Outubro de 1945, e posteriormente regulamentada por despachos e circulares internas. Era constituída por um Presidente, um Vice-Presidente e, habitualmente, dez Vogais. Todos esses intervenientes eram pessoas afectadas ao regime e detentoras de poder, designadamente militares, personalidades administrativas e figuras ligadas à Igreja Católica, cuja presença acentuava o papel moralizador do Estado Novo e o seu propósito de controlar os conteúdos artísticos à luz de valores considerados cristãos e tradicionais.

Nas reuniões, os diferentes espectáculos a analisar eram distribuídos pelos Vogais, constituídos por grupos, para deliberação posterior; nelas ocorriam igualmente as discussões, e as decisões relativas às análises anteriormente realizadas por esses grupos.

No caso concreto dos filmes, após o visionamento inicial efectuado, era elaborado um relatório no qual se assinalavam os trechos considerados problemáticos - quer por motivos morais, quer por motivos políticos ou religiosos. Esse parecer, sob a forma de síntese, seguia depois para apreciação colectiva numa nova reunião, durante a qual se decidia a aprovação, a imposição de cortes ou, nos casos mais graves, a proibição total da obra.

O Decreto-Lei n.º 42660, de 20 de Novembro 1959 - Regime jurídico dos espectáculos e divertimentos públicos - veio precisar este processo, reforçando o papel da Direcção-Geral dos Espectáculos como órgão de tutela e conferindo à Comissão poderes mais definidos na análise e decisão sobre as obras cinematográficas.

No que concerne aos filmes, para os quais era constituído um processo individual, as advertências e decisões eram comunicadas às empresas distribuidoras e produtoras, acompanhadas das indicações sobre as modificações a efectuar nas cópias, bem como das versões das legendas aprovadas. Estas, muitas vezes, interpunham recursos - quase sempre não atendidos. Só após o cumprimento integral dessas determinações o filme podia obter licença de exibição pública.

Tomando contacto com as actas da Comissão e das reuniões plenárias realizadas, verificava-se uma elevada periodicidade das reuniões - quinzenais ou semanais, com duração aproximada de duas horas - e, sobretudo, o grande volume de eventos submetidos a decisão - teatro, cinema e outros espectáculos, como bailado - chegava mesmo à singularidade de se deliberar sobre desenhos animados. Nas reuniões plenárias havia lugar a reapreciações, contestadas pelas entidades afectadas, sendo que, por regra, eram quase sempre indeferidas. Em certas actas constata-se que, nas reuniões plenárias, se procedia ao visionamento de filmes ou de partes destes. Realizavam-se igualmente reuniões sectoriais semanais para análise dos processos a deliberar em conjunto.

Observando nas actas das reuniões quinzenais o grande número de obras sujeitas a exame, é importante reconhecer, para além da Comissão e do carácter político dos seus membros, a assistência de funcionários censores em número significativo, no desempenho da delegação que lhes fora atribuída, em funções de apoio à mesma. Tal constatação reforça a ideia de uma máquina com adesão e envolvimento directo que, em boa verdade, contribuiu para a sustentação do Estado Novo ao longo de várias décadas.

## 2. OS FILMES EM ANÁLISE – ALINHAMENTO CRONOLÓGICO DA SUA EXIBIÇÃO EM PORTUGAL

### 2.1 MORANGOS SILVESTRES<sup>#</sup>

Nota prévia: Ao iniciar a apresentação e análise dos filmes de Bergman seleccionados para este texto, por **ordem cronológica da sua estreia em Portugal** (realce nosso), a intenção prioritária é recorrer à documentação dos processos do Secretariado Nacional da Informação (SNI)/ Inspeção dos Espectáculos relativos a cada um deles, de modo a evidenciá-los e, a partir daí, elaborar comentários críticos que permitam uma compreensão mais aprofundada.

Ingmar Bergman realiza *Morangos Silvestres* em 1957, sendo o filme estreado em Portugal a 23 de Novembro de 1960, no Cinema Império (Fig.1), ficando em exibição ao longo de duas semanas, com sessões diárias – à tarde e à noite.

**Figura 1**  
DL 23.11.1960



A este respeito, duas observações: em primeiro lugar, é interessante verificar as frases constantes no cartaz, que enaltecem a obra do cineasta sueco, tornando-o demasiado próximo e reconhecido pelo público; por outro lado, o facto deste filme, bem como outros de Bergman, terem sido exibidos no Cinema Império levanta algumas interpelações, à luz dos tempos actuais.

A revista *Celulóide*, na sua edição de Setembro de 1963, na sequência da estreia de *Um Verão de Amor*, do cineasta sueco, e do comentário crítico ao filme, referia-se a esta sala de cinema lisboeta nos seguintes termos:

Felicita-se o cinema Império [...]. A iniciativa de apresentar a maioria dos filmes de Bergman é uma atitude meritória. O cinema Império passa a ter uma função social-educativa-artística, que faz esquecer certas falhas de programação [...]. É curioso observar que o público concorre para manter em exibição este filme [...]. (Dias, 1963, p. 12).

De facto, esta sala em Lisboa tinha capacidade para 1676 lugares, plateia, 1º e 2º balcões (Leite, 2018), circunstância que impressiona, tendo em conta ser a sala de eleição



dos filmes de Bergman até à inauguração do Estúdio, em 1964, projectada para 250 lugares com uma magnífica aparelhagem de projecção. Manuel Azevedo, crítico de cinema do *Diário de Lisboa*, citado por Margarida Acciaiuoli (2013, p. 284), escrevia sobre a nova sala de cinema: “[...] pequena sala independente [...] dá guarida a obras especiais, normalmente não comerciais”.

Já antes, na revista *Celulóide* de Abril de 1961 (Duarte, 1961, p. 1), Fernando Duarte referia a largueza da lotação do Império, com encargos avultados e risco de prejuízo, defendendo a criação de pequenas salas, com capacidade para 200 ou 300 pessoas, mais consentâneas com certo tipo de filmes, nomeadamente de Bergman.

Consultando o processo de *Morangos Silvestres* da Inspeção dos Espectáculos, deparamo-nos com uma situação curiosa: o filme encontra-se classificado para maiores de 17 anos, mas o respectivo trailer para maiores de 12, após uma observação feita para alteração de legendas.

A sinopse apresentada pela distribuidora tornou o filme de Bergman excessivamente simples, apresentando um final demasiado feliz e descomplicado.

Por fim, conclui-se que o filme não foi sujeito a cortes nem nas imagens, nem a alterações nos diálogos, excepto um detalhe na legenda 386. Onde se lê “a religião é para o povo”, parece que deveria constar “o povo precisa da religião”, segundo a nota averbada do inspector. Sendo assim, o sentido da frase inicial traduzida, eventualmente do sueco ou do inglês por Álvaro Gomes Ferreira, fica adulterado. A questão relevante aqui é o problema da manipulação na tradução, que acaba por destruir a autenticidade do texto original.

## 2.2 A FONTE DA VIRGEM<sup>#</sup>

Realizado em 1959 e estreado em Portugal a 9 de Outubro de 1961 (Fig. 2), no Cinema Império, onde esteve em exibição durante três semanas. Em 1972, o filme foi reposto e esteve em exibição durante cinco semanas no Cinema Estúdio — um tempo verdadeiramente excepcional, atendendo à natureza da obra, com sessões diárias — à tarde e à noite.



*A Fonte da Virgem* é um dos filmes mais controversos de Ingmar Bergman. Baseia-se numa lenda medieval, sob a forma de balada da tradição oral escandinava - *A Filha de Töre em Vänge* -, na qual religião e violência se encontram intimamente associadas. O

filme evidencia como a vingança e o conflito, exercidos numa atmosfera de intensa religiosidade, podem justificar-se como forma de expiação perante a luta entre o bem e o mal, e como expressão de redenção, face à necessidade de superar a dicotomia entre cristianismo e paganismo, fé e barbárie, inscrita no contexto medieval.

A história assenta na impiedosa resposta de um pai ao assassinato selvático da filha por pastores, quando esta se deslocava em missão religiosa para levar velas à Virgem Santíssima numa igreja distante. Durante o percurso, a jovem Karin é violada. Descobertos os assassinos, o pai vinga, de forma fria e crua, a morte da filha. Como redenção dos pecados, brotará uma fonte no local onde a jovem fora assassinada.

A polémica em torno de *A Fonte da Virgem* (1959) começou logo na Suécia, aquando da estreia e estendeu-se a outros países. Segundo a investigadora sueca Birgitta Steene:

[...] dois dias após a estreia em Estocolmo, o jornal SvD, relatou a decisão do Conselho Sueco de Censura Cinematográfica de não cortar nada na versão submetida do filme. A decisão foi unânime; o conselho negou os rumores de que Ingmar Bergman teria ameaçado retirar o filme, caso fossem efectuados cortes. Um pedido público para que o procurador-geral sueco examinasse a sequência de violação foi rejeitado [...]. Duas questões cristalizaram-se durante o debate sueco sobre Jungfrukällan. Uma dizia respeito ao estatuto de Bergman como cineasta: seria ele um artista autêntico ou um sensacionalista? A outra questão centrou-se na violência e na censura, com mais atenção à cena de violação do que à vingança brutal de Töre [...]. As críticas nos Estados Unidos foram mistas. [...] “o filme mais lúcido de Bergman”, [...] “o mais brutal e menos sofisticado do que os trabalhos anteriores de Bergman” [...]. Em França, o filme marcou o início do desencanto do grupo dos Cahiers du Cinéma com Bergman [...]<sup>3</sup>. (Steene, 1968, pp. 242-243)

Em Espanha, *A Fonte da Virgem* (1959) foi, igualmente, objecto de censura, sobretudo ao nível das imagens. Refere a investigadora espanhola Rosário Garnemark:

[...] A visualização da versão dobrada franquista de “A Fonte da Virgem” não sofreu grandes manipulações, sem dúvida porque os diálogos originais se adequavam bastante às expectativas do sistema cultural franquista. O que se aplicou de forma mais explícita foram cortes nas imagens. (Rosário, 2015, p. 116)

Tomemos contacto com a censura e a exibição em Portugal. Este filme de Bergman teve a particularidade de ter sido exibido, antes do 25 de Abril, em duas ocasiões: 1961 e 1972. Foi desejo da empresa Filmitalus que a reposição do filme permitisse a sua exibição para outra faixa etária - proibido a menores de 14 anos -, situação que foi concedida. Quanto à única cena cortada - a da violação da filha de Töre -, contrariando o que sucedeu em Espanha, onde além desta foram suprimidas outras cenas. Aquando da reposição, perante a pedido da distribuidora para a exibição da cena da violação de Karin, esta foi indeferida.

<sup>3</sup> Tradução livre do autor. Texto no original: “[...] two days after the Stockholm opening, SvD reported the decision by the Swedish Film Censorship board not to cut anything in the submitted version of the film. Agreement was unanimous; the board denied rumors that Ingmar Bergman had threatened to withdraw his film if any cuts were made. A public request that the Swedish attorney general examine the rape sequence was denied. [...] Two issues crystallized during the Swedish discussion of Jungfrukällan. One concerned Bergman’s standing as a film artist: was he an authentic artist or a sensationalist? The other matter focussed on violence and censorship, but dwelt more on the rape scene than on Töre’s savage vengeance. [...] ‘Bergman’s most lucid film’, [...] the film was more ‘brutal and less sophisticated than earlier Bergman’. [...] In France, the film marked the beginning of the Cahiers group’s disenchantment with Bergman”. (Steene, 1968, pp. 242-243).

Voltando a 1961 e no que respeita à legendagem do filme, a intervenção da censura portuguesa foi muito severa. Consultando o processo, constata-se que o filme foi várias vezes apresentado à Comissão, originando a existência de duas versões de legendas suprimidas: na primeira versão, há cinquenta e uma legendas; na segunda, após a revisão imposta, permanecem ainda cortadas dezassete. Este facto, por si só, criou no visionamento do filme uma evidente dificuldade de compreensão. Sobre o número de cortes às legendas, e tendo em consideração os filmes analisados, verifica-se uma grande discrepância entre eles: apenas outro filme, *Mónica e o Desejo*, foi alvo de um número significativo de legendas suprimidas.

A dimensão controversa da obra, designadamente no que respeita à exibição das imagens de crueza e violência na acção vingativa de Töre, manteve-se idêntica em Portugal. O carácter profundamente religioso e católico presente na obra foi igualmente relevante em ambos os países. A este respeito, a distribuidora, no tocante à exibição em 1961, sustentou a aprovação do filme com base no facto de *A Fonte da Virgem* (1959) ter recebido o “Grande Prémio do Filme Religioso” na “VI Semana do Filme Religioso e de Valores Humanos”, em Valladolid, 1961.

Face ao exposto, bem como à natureza da controvérsia, faz todo o sentido os comentários feitos por Zubiaur em 1974, a respeito do que o jesuíta Carlos Stahelin terá afirmado:

Como Stahelin interpreta *A Fonte da Virgem* (1959) apresenta vários elementos que são mais católicos do que cristãos ou luteranos:

1. A manifestação sobrenatural de Deus – através da redenção – na Primavera milagrosa.
2. A humilde aceitação do homem dos caminhos secretos de Deus.
3. A afirmação dos conceitos de pecado e expiação.
4. O desejo de Töre de construir um templo expiatório como uma autêntica concretização da verdadeira religiosidade.
5. O encontro subjectivo do homem com Deus. (Zubiaur, Março de 1974)<sup>4</sup>

*A Fonte da Virgem* (1959) mostra-nos que a relação entre Bergman e a Igreja Católica, em Portugal, não é propriamente problemática, desviando a inquietação que as questões subjectivas ou conceptuais poderiam suscitar para a valorização de uma missão concreta a cumprir, justificando-se procedimentos que até lograriam ser violentos, em nome dessa mesma missão.

Do que se sabe, há uma crítica laica que lê Bergman sobretudo como fenómeno estético e cultural, mas também em termos religiosos, embora, institucionalmente, não existam alusões directas de sacerdotes ou de órgãos de comunicação social católicos.

Uma última nota refere-se à água que brota do local onde Karin foi violada. Töre, o pai, promete que aí será erigido um santuário. Ora, esse local sagrado, dedicado à oração e à devoção, é, para nós, portugueses, um território particularmente sugestível, considerando uma realidade similar que conhecemos.

---

<sup>4</sup> Tradução livre do autor. Texto no original: “1. La manifestación sobrenatural de Dios -a través de la redención- en el manantial milagroso; 2. La humilde aceptación por parte del hombre de los secretos caminos de Dios; 3. La afirmación de los conceptos del pecado y la expiación; 4. El deseo de Töre de construir un templo expiatorio como concreción auténtica de verdadera religiosidad; 5. El encuentro subjetivo del hombre con Dios”. (Zubiaur, Março de 1974).

### 2.3 O SÉTIMO SELO<sup>#</sup>

Passemos à análise deste filme, realizado em 1957, e que apenas foi estreado em Portugal no Cinema Império, em 23 de Outubro de 1963, permanecendo em cartaz durante duas semanas, com sessões diárias - à tarde e à noite (Fig. 3).

**Figura 3**  
DL 23.10.1963



*O Sétimo Selo* (1957) conta a história de um cavaleiro regressado das Cruzadas que encontra o território devastado pela peste e se envolve num jogo de xadrez com a Morte. A sustentar a narrativa, há um grupo de saltimbancos que actua de terra em terra, tentando, com as suas momices, aliviar o sofrimento colectivo, num ambiente de perseguição religiosa marcado pela presença de uma jovem acusada de bruxaria e vítima da Inquisição.

Baseado na peça teatral, *Retábulo da Peste*, escrita em 1954 pelo próprio Bergman como exercício dramático dirigido aos seus alunos da Escola de Teatro de Malmö. No entanto, nesse mesmo ano, foi levada à cena pela companhia residente do Teatro Real de Estocolmo. Acrescente-se que este texto teve igualmente em 1954 uma produção radiofónica e em 1993 foi objecto de uma realização para televisão (Steene, 1968, pp. 89 e 413).

Em Portugal, *Retábulo da Peste* foi editada, conjuntamente com outras peças de autores europeus, e publicada no Porto por Ruy de Oliveira / Paisagem, em 1961, com tradução de Júlio Gesta. A obra teatral foi submetida à Comissão (Acta nº 195, de 26 de Abril de 1961) para análise e ulterior deliberação, mas não existem registos dessa deliberação nos arquivos de actas actualmente depositados na Torre do Tombo. No entanto, o texto terá sido proibido, na sequência do pedido da necessária licença de representação (TEP/CCT, ofício de 21 de Janeiro de 1961) apresentado pelo Círculo de Cultura Teatral (TEP/CCT), o qual foi reprovado pela Comissão, de acordo com a informação transmitida à referida entidade (SNI, ofício nº 1185, 4 de Maio de 1961).

Voltando ao filme, o seu cerne reflecte a dúvida acerca do transcendente e, simultaneamente, sugere, de certo modo, a afirmação da existência de Deus. Esta problemática introduz um conjunto de inquietações no modo de viver a religião pelos seus praticantes. Certamente, tais inquietações, assumidas com algum risco na tensão entre a fé e a razão, ao causarem dúvida e hesitações nos crentes estiveram presentes no pensamento da Comissão.

Perante a situação atrás enunciada, verificaram-se, em relação a *O Sétimo Selo* (1957), cortes ao nível das legendas. Em contrapartida, não se verificou, no processo, qualquer eliminação de cenas. Esta situação é compreensível, dado que, do ponto de vista imagético, não existem imagens capazes de colocar em causa questões sensíveis, sejam elas de carácter religioso ou moral.

Consultando os documentos da Inspeção dos Espectáculos, confirma-se que o processo é constituído por várias etapas, como se evidencia na correspondência entre a Inspeção dos Espectáculos e a Filmitalus. Nessa troca de comunicações, solicita-se a elaboração de novas redacções, algumas das quais não foram aceites e, por isso, excluídas. Por outro lado, há legendas que, desde o início, foram prontamente cortadas.

A título de exemplo, identificam-se, tendo como menção o último ofício da Inspeção (09.01.1962), as seguintes legendas suprimidas, mesmo observando as anteriores tentativas de reformulação por parte da Filmitalus: 207 e 208 - "...tudo pela glória de Deus. A Glória de Deus..." - cortadas. Vendo a sequência anterior do diálogo, percebe-se que o que é dito imediatamente antes - com referências graves e inconvenientes à missão católica na Terra Santa - perturba, de certa forma, a afirmação da glória de Deus.

A legenda 640: "Pagaram-nos para isso" - foi igualmente cortada. O contexto sugere que não se poderia consentir que uma missão de fé fosse tratada como um negócio, pois tal ambiguidade poderia suscitar perplexidade na fé dos crentes.

Nas legendas 667 a 672, o cavaleiro Block, perante o sofrimento público de uma jovem condenada, questiona o carrasco: "Por que lhe quebraste as mãos? Pergunta àquele frade. O que fez a pobre pequena? Nunca mais paras de fazer perguntas? - Não, nunca. - Mas não obténs respostas". Para além da violência determinada por um clérigo, há também um receio subjacente em relação a quem ousa pensar.

Ao longo do processo de correspondência, outras legendas foram objecto de intimidação e exigência de alteração. Vejamos duas situações: 209 e 210 e 303 e 304, respectivamente.

No que respeita à primeira - "A nossa cruzada era tão estúpida... que só um idealista a pode ter inventado. Era horrível com a peste" - foi riscada e adulterada, respectivamente, por - "A nossa Cruzada foi tão inútil... que só poderia ter sido inventada por um idealista. Nem lhe faltou a peste..."

Esta substituição, efectuada pelo examinador sobre a frase originalmente redigida pela distribuidora, embora aparentemente insignificante, visa atenuar o carácter absurdo da acção, dando uma ideia menos drástica dos acontecimentos - "Cruzada" e "peste" - e deixando menor assertividade em relação ao "idealista". Em suma, trocar "pode" por "poderia", modifica-se a afirmação do presente (real e assertiva) por uma afirmação condicional ou hipotética, ou seja, deixa-se de apresentar o facto como certo e passa-se a sugeri-lo como possibilidade ou hipótese, sendo isso uma forma de suavizar o sentido do texto.

Sobre as outras legendas: - "Realmente, eles esperam que a gente moderna... tome estas coisas a sério?" - cortadas. A razão que, porventura, terá assistido ao censor poderá estar relacionada com a abertura que qualquer interrogação suscita, acrescida do facto de esta surgir na narrativa dirigida à "gente moderna" - aquela que, por natureza, procura questionar e fugir a certezas prévias e dadas como adquiridas. As legendas, pelo que as antecede e sucede, demonstram que a temática deve ser encarada sem margem para dúvidas.

Importa ainda referir que este trecho, no filme, é dito por um padre austero em missão catequética, na tentativa obstinada de salvar as almas perdidas. Não se vê uma razão objectiva para a supressão.

Em sentido contrário, são mantidas legendas que, ao que tudo indicaria, seriam suprimidas pela natureza problemática do seu conteúdo. Na conversa entre o cavaleiro Block e a Morte, o primeiro diz (legendas 162 a 164 e 168): "Por que não posso matar Deus dentro de mim? ... E deixá-lo viver tão atormentado e humilhado? Quero arrancá-lo do coração [...]. Quero ciência certa, não fé [...]"

A finalizar a abordagem a *O Sétimo Selo* (1957), cumpre fazer uma nota: a legenda 156, que não apresenta, nos ofícios permutados, qualquer indicação de eliminação ou substituição, surge no texto original enviado à Inspeção com uma alteração significativa, dado o alcance cautelar dessa reformulação: “É tão difícil conceber Deus com a nossa própria razão”, sendo substituída por uma interrogação: “É assim tão difícil conceber Deus?”.

## 2.4 LUZ DE INVERNO<sup>#</sup>

Este filme de Bergman, realizado em 1963 e estreado comercialmente em Portugal a 13 de Março de 1964 (Fig. 4), no Cinema Império, em exibição, durante duas semanas, com sessões diárias - à tarde e à noite.

Figura 4  
DL 13.03.1964



*Luz de Inverno* articula dois domínios demasiado delicados que atravessam o texto que apresento: a religiosidade e a moralidade. É, desse ponto de vista, uma obra polémica, já que, no exame efectuado pela Comissão, esta actuou sobre ambos os domínios, procedendo a cortes de imagem e de legenda.

Este filme é, por natureza, frio, silencioso e vazio. Desde logo, pela ausência de música e pela paisagem marcada pela neve e pela permanente cor cinzenta das imagens. Depois, pela frieza com que a razão se manifesta em dois domínios: questionando a fé e rejeitando um relacionamento amoroso. A razão torna-se, assim, num obstáculo, sendo definida como a ausência de emoções.

O enredo assenta na vida de um pastor protestante em missão evangelizadora numa igreja rural, atormentado pelas dúvidas que assaltam a sua fé e a recusa do amor oferecido por uma professora solitária, por sua vez, não crente, agravando com isso o seu mal-estar interior.

Analisando a correspondência entre a Comissão e a distribuidora Sonoro Filme, bem como as legendas anotadas pelo censor, podemos afirmar que duas palavras foram interditas: “beijos” e “ternura”. Na verdade, a actuação da censura parece ter-se mostrado mais preocupada com as questões morais do que com as de fé. Por seu turno, ao nível do corte das imagens, verificou-se idêntica preocupação: as que revelavam uma dimensão moral foram objecto de supressão.

Contudo, observando as legendas originais, versão em inglês, da cópia restaurada pela *The Criterion Collection*, comprova-se que a distribuidora foi cautelosa quanto à tradução e às legendas expostas. Assim, a legenda 148 apresentada pelo tradutor e mencionada no

processo - “É horivelmente simples, na realidade” - substituiu a que consta na cópia restaurada: “[...] porque Deus não existe”. É evidente que a opção encontrada, sendo ambígua ou mesmo neutra, não suscita questões mais profundas e críticas no plano da fé, correspondendo dessa forma a uma prática religiosa dominante. Ou seja, a fé era professada como um acto cego, a aceitar sem qualquer interpelação.

A este respeito, importa assinalar que há legendas de situações problemáticas na narrativa, assumidas pelo tradutor e idênticas às do original, em versão inglesa, que surgem no documento entregue à Comissão. Referimo-nos não apenas às questões de crença ou fé, mostrando, em grandes planos, a angústia no rosto do pastor e a sua revolta para com Deus, expressa igualmente por palavras, nas legendas 285 e 286: “Não há criador, não há sustentáculo, não há pensamento. Deus, porque nos abandonaste?”, que foram indicadas para eliminação.

Por seu turno, há a considerar o contexto de um suicídio anunciado, presente no diálogo entre o paroquiano e o pastor protestante (legendas 237 e 238): “Há quanto tempo lhe assaltou a ideia de suicídio? - Há muito tempo [...]”. Esse suicídio é posteriormente confirmado na sequência da narrativa filmica, com as implicações que tal acto comportou para a família. Por sua vez, na sequência do diálogo, assiste-se à negação da vocação sacerdotal, à qual é atribuído um carácter negativo e de falhanço (legendas 259 e 260; 266 e 267): “O meu Deus vivia num mundo à parte, criado por mim e onde tudo se ajustava perfeitamente. Como vê não sou um bom pároco [...] Cada vez que confrontava Deus com a realidade... Ele tornava-se hediondo, um deus-aranha, um monstro”.

A denominação de “deus-aranha”, dada por Bergman, volta a surgir no filme *Em Busca da Verdade*. Há uma carga profundamente depreciativa e profanadora nessa nomeação. Mais uma vez, não se compreende como tal se manteve pela Comissão, sem qualquer alteração ou eliminação.

Efectivamente, os exemplos dados atrás são, sob o ponto de vista da moralidade e da fé, muito significativos, por atentarem objectivamente contra a visão dominante destas questões; daí não se compreender como foi possível a sua preservação na narrativa.

## 2.5 MÓNICA E O DESEJO<sup>#</sup>

Detenhamo-nos neste filme de Bergman, realizado em 1953 e estreado em Portugal, onze anos depois, em 15 de Julho de 1964 (Fig. 5), tendo estado em exibição apenas uma semana no Cinema Império, com sessões diárias - à tarde e à noite.

Após o 25 de Abril, o filme foi reposto, em 1977, no Cinema Quarteto, com classificação etária - não aconselhável a menores de 13 anos. Em relação à sua reposição, não foi possível apurar o número de sessões diárias nem o número de semanas em exibição.

Trata-se de um filme provocatório, de ruptura face aos padrões de vida existentes - sobretudo morais - e, por isso, excessivamente examinado e sujeito a cortes pela Comissão em 1964.

Em 1977, com uma cópia totalmente nova, sem cortes nas imagens ou nas legendas, observa-se uma situação peculiar que leva a retomar a ideia de território enquanto contexto datado, imerso nas circunstâncias sociais e políticas. A correspondência da nova distribuidora da altura - Filmes Castello Lopes - revela a preocupação em afastar qualquer natureza pornográfica do filme, acautelando o impacto que o seu título poderia ter junto dos espectadores. Uma situação quase risível, mas que reflecte bem a realidade do pós-25 de Abril, marcada pela tensão entre cinema sem censura e liberdade.

A empresa distribuidora solicitou, por exigência da Alfândega, à Direcção dos Serviços dos Espectáculos que fosse indicado que o filme não era pornográfico, averbamento que não foi feito, alegando a entidade estatal que, em 1962, não existia a classificação de “pornográfico” e que, à época, um filme para adultos nunca poderia ter esse conteúdo.

**Figura 5**  
DL 15.07.1964



Retornemos aos documentos alusivos à primeira exibição.

A narrativa de *Mónica e o Desejo* mostra a inconstância de dois jovens que vivem intensamente uma relação apaixonada sujeita a constrangimentos sociais determinantes. Harry é despedido, Mónica trabalha no mercado. Partem de Estocolmo para uma ilha do arquipélago, dando início a uma aventura apaixonada inesquecível: banhos de sol e mar, festas e convívios. Quando o dinheiro acaba, regressam, e Mónica está grávida. Acolhidos por um familiar, Harry parte em busca de trabalho. Ao voltar, encontra Mónica com outro homem. Separam-se. Harry fica com a filha e com a memória de um Verão idílico.

Toda a história, representando um ambiente juvenil em sintonia com a realidade dos tempos que se viviam, contraria a mentalidade portuguesa da época, marcada, como sabemos, pela moralidade e pelos bons costumes. As diversas transgressões mostradas no filme – a fuga, a irresponsabilidade, a gravidez acidental, a traição amorosa – opõem-se em absoluto ao modo de vida então protegido e praticado em Portugal.

Observemos o que é exigido pela Comissão. As legendas constituem um grande problema. Da consulta ao processo, constatou-se a supressão de cento e quatro legendas; igualmente, ao nível das imagens, verificou-se dificuldade na aprovação do filme, por serem consideradas demasiado ousadas e, por isso, a carecer de cortes significativos.

Seja como for, é porventura importante ter em conta a sinopse do filme apresentada pela distribuidora Filmitalus. Há quatro aspectos referenciados com relevância:

- i. É omitida a situação de desemprego de Harry, dizendo-se apenas – “[...] condições deficientes [...] circunstâncias difíceis”;



- ii. A referência ao “[...] pai alcoólico [...]” não tinha então o alcance que hoje tem; pelo contrário, beber vinho, mesmo em excesso, não implicava propriamente interdição nem reprovação social;
- iii. Toda a paixão desenfreada dos dois jovens, vivida num misto de prazer e desvario, é assinalada apenas pela sucinta afirmação do argumento – “Ambos se sentem contentes e felizes”;
- iv. A menção ao “[...] casamento [...]” não corresponde à verdade do filme: os jovens simplesmente juntaram-se numa ocasião de paixão, situação que não era conveniente afirmar, pelas óbvias razões morais então existentes.

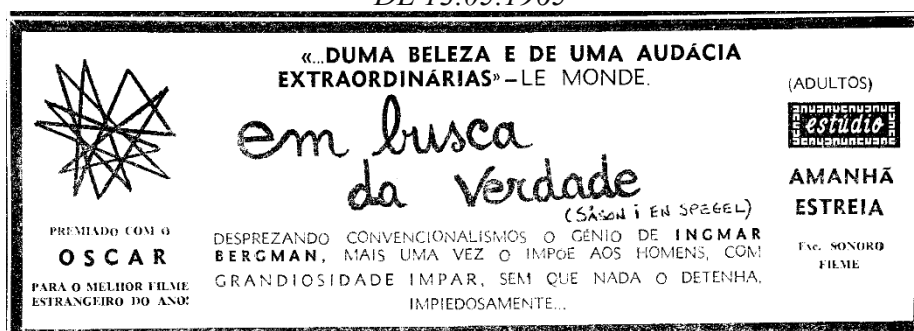
Tendo em conta, principalmente, as questões da moral e da sensualidade citadas no processo — nomeadamente a nudez e os beijos —, podemos, em síntese, enunciar o seguinte no que respeita às diversas cenas cortadas:

Os planos no barco com Mónica deitada à proa; a icónica imagem de Mónica a tomar a banho nua, eliminando na totalidade a nudez até à sua entrada na água; o primeiro beijo prolongado de Mónica e Harry, sendo imposto, por isso, a redução da duração do beijo, originando o enquadramento fechado nos rostos e evitando contacto corporal visível; a relação íntima na cama implicou somente proximidade dos corpos, sendo eliminado as cenas mais sugestivas ou explícitas; por fim, foram feitos cortes na provocação de Mónica a Harry, designadamente no que se refere a gestos sensuais expressos.

## 2.6 EM BUSCA DA VERDADE<sup>#</sup>

Analisemos agora este filme, realizado em 1961, foi estreado no Cinema Estúdio em 13 de Maio de 1963, estando em cartaz duas semanas, com sessões diárias – à tarde e à noite (Fig. 6).

Figura 6  
DL 13.05.1965



Após um longo processo de exame e deliberação por parte da Inspeção dos Espectáculos, que durou mais de dois anos, o filme foi aprovado para maiores de 17 anos, não havendo lugar a cortes nas imagens, mas apenas a advertências para supressão de legendas.

A narrativa fílmica decorre ao longo de 24 horas, expondo um dia na vida de uma família em férias de Verão numa ilha do Báltico - um território isolado, propício à revolta, à angústia e ao desespero. São quatro as personagens: o pai, o filho adolescente, a filha e o respectivo marido. A filha, única mulher do grupo, destaca-se por sofrer de uma esquizofrenia dissimulada, oscilando entre uma aparente sanidade e episódios de loucura.

Os três homens vivem o dia de forma individualizada, enquanto a doença de Karin se manifesta progressivamente, sobretudo, através de imprecações dirigidas a Deus. É precisamente este o ponto mais sensível do filme, pela associação entre a exposição da doença mental e o seu carácter perturbador atingindo Deus.

Neste contexto familiar, torna-se interessante analisar a sinopse apresentada pela distribuidora – Sonoro Filme – para apreciação dos censores. O texto recorre a expressões comuns à época, como “manicómio” e “rapazote”, hoje fora de uso, e refere que Karin “está cada vez mais esquisita”; “a doença da filha (Karin) é incurável”; “apesar do desgosto [...] sente (o pai) curiosidade em estudar para depois escrever nos seus livros o desenvolvimento das crises”.

Se analisarmos a natureza desta sinopse, poderemos concluir que a redacção do tradutor - sob responsabilidade da distribuidora - procurou suavizar o conteúdo, sobretudo nos aspectos mais sensíveis, nomeadamente na forma como a doença mental é apresentada, tentando domesticar o desconforto e evitar a vertigem existencial, além de a privar da sua dimensão de questionar ou mesmo insultar Deus.

No âmbito da supressão das legendas, o censor exige a eliminação das seguintes: 92 a 94 – “*Não me acaricies nem me beijes como fazias; E não te ponhas nua a tomar banho. Enoja-me. E porquê? Detesto as mulheres. O seu cheiro, a maneira como se mexem, se penteiam...*”. Este corte é facilmente compreensível, pois contém uma representação depreciativa, e mesmo agressiva, da figura feminina, marcada por elementos de sensualidade que se pretendeu eliminar.

Já quanto à exclusão das legendas 523, 525, 526, não parece haver uma razão objectiva, e a sua supressão aparenta interferir no sentido do diálogo. “Fiz pior do que isso, muito pior... (523); Quando foi? (525); Agora mesmo (526)”.

É ainda curioso o censor manter a legenda intermédia 524: “Lutei, mas não consegui vencer. Fui forçado a isso...”. Há, porventura, nesta legenda uma mensagem subliminar que se pretendeu deixar passar. Fica a dúvida e a divagação interpretativa.

Acresce que não era expectável, nem se compreende, que as legendas 586, 587A, 578C e 588, respectivamente - “A porta abriu-se, mas o deus que surgiu era uma aranha”; “Rastejou até mim e tentou penetrar em mim, mas eu defendi-me”; “Quando teve de desistir dos seus intentos, trepou para o meu peito...”; “Eu vi Deus” - tivessem sido preservadas.

Inseridas num contexto de agressividade verbal dirigida a Deus, realçado pelas imagens fílmicas sincrónicas, coligando dimensões de âmbito moral ou até erótico, não parece possível a sua sustentação, a não ser por ignorância ou desatenção grosseira dos censores.

### **3. CONCLUSÃO E NOTAS FINAIS – PARA UM MELHOR CONHECIMENTO DE BERGMAN – VALORIZAÇÃO DA MEMÓRIA CULTURAL; CENSURA, MANIPULAÇÃO E LIBERDADE**

Voltemos à ideia inicial e estruturante, aquela que orientou este Encontro: o território. Falámos dele tendo em conta o contexto social e político de uma determinada época, mas também o referimos como espaço de projecção dos filmes de Bergman - a sala de cinema. Aqui, vale a pena sublinhar a sala eleita - o Cinema Império: uma memória que, hoje, se confronta com a realidade da ocupação deplorável daquele espaço.

Continua a ser surpreendente, aos olhos de hoje, que tenha sido possível exhibir filmes, como *A Fonte da Virgem* (1959) ou *O Sétimo Selo* (1957) e mantê-los em cartaz durante

várias semanas, mesmo considerando a circunstância actual no que respeita à frequência de espectadores e à índole dos filmes projectados.

A opção orientadora dos filmes estudados, todos eles alvo da censura, incidia, em grande medida, sobre o **universo religioso** e a **moralidade** - dois fundamentos que sustentavam a mentalidade e as vivências da época. Com isso, demonstrou-se que, mais do que a simples proibição, imperou a manipulação e a conveniência que tal intervenção acarretava. O trabalho da Comissão e dos inspectores a ela ligados visava preservar uma ordem sustentada na continuidade dos valores em vigor, na estabilidade emocional e na garantia de juízos acríticos por parte dos espectadores. Tudo isto, como é sabido, aconteceu durante o Estado Novo.

Hoje, em democracia e vivendo em liberdade, que relações podemos traçar entre o presente e esse passado? Que compreensão podemos inferir acerca da censura, da manipulação e da liberdade?

Desde logo, estamos perante uma realidade nova em crescimento, não sabendo como se escorará este eventual novo paradigma. Trata-se de um modelo de comunicação que funde os modos público e privado, assente em mecanismos tecnológicos expressos sob vários formatos.

Uma dessas formas, talvez a mais perturbante, radica nas chamadas redes sociais. É nesse palco que se assiste cada vez mais à reconversão - ou mesmo ao declínio - da democracia e à reconfiguração da manipulação, que não decorre da censura, mas da afirmação livre, irresponsável e impune. Esta tem a sua expressão no empobrecimento da linguagem, na brutalidade verbal, na diminuição do sentido crítico e, como consequência, na aceitação instantânea dos cidadãos perante aquilo que lhes é apresentado.

Ora, o que é exposto como autêntico muitas vezes é, simplesmente, informação falsa que, diante da rapidez da difusão e da amplitude da sua implantação, resiste, concretizando a manipulação e tornando inúteis a denúncia, o esclarecimento e a reposição da verdade.

Quando tomamos contacto com os documentos, actas, relatórios e pareceres da Comissão e dos seus funcionários, fica-se com a impressão de uma certa linearidade da situação. Ou seja, percebia-se uma relação directa entre os cortes de imagens e legendas - ou apenas a alteração destas - e a intenção de manipular, sendo o espectador eventualmente consciente das imposições existentes à liberdade e do contexto em que tudo ocorria. Muitas vezes, nas reuniões da Comissão, os vogais, segundo afirmavam, faziam-se valer da opinião colhida pelos espectadores.

Havia, adaptando a terminologia de Byung-Chul Han (2013, p. 27), uma “mediação de intermediários”, no sentido em que estes exerciam uma orientação reguladora sobre a manipulação a levar a efeito. Hoje, observa o filósofo sul-coreano, já não existem mediadores que “dirijam ou filtrem”. Somos, por isso, “[...] emissores e produtores activos. Já não basta consumir passivamente informações: queremos produzi-las e comunicá-las de modo activo”. (op. cit., p. 27).

Actualmente, as circunstâncias são mais complexas. A manipulação ocorre na própria esfera da liberdade e, pelo absurdo que isso comporta, acabamos gradualmente por erigir a sua negação. O fenómeno da manipulação tende, no limite, a colocar-nos, segundo Zuboff, como “[...] a fonte do excedente fundamental do capitalismo da vigilância [...], sendo os verdadeiros clientes as empresas que intervêm no mercado dos comportamentos futuro” (Zuboff, 2020, p. 25).

Assim, o que observámos na intervenção directa da Comissão, para além da defesa de um regime político autoritário, com todas as prerrogativas que isso implicava, situava-se na esfera da moralidade. Hoje, em contrapartida, perante a nossa dependência - ditada por

essa “colmeia” onde habitamos, esse “enxame” onde nos movemos, as redes sociais, mas não só -, a gravidade das questões transferiu-se para a ordem da ética.

O que está verdadeiramente em jogo é a velha dicotomia clássica, respectivamente, entre Roma e Grécia na orientação dada às condutas humanas. Em rigor, já não é a lei que se deve cumprir ou que nos ameaça, mas os valores que se defendem e se praticam.

Aqui chegados, e lembrando a fase inicial de Bergman, próxima da visão existencialista e dos ecos de Sartre, torna-se patente, pela via em que, se “o inferno são os outros”, estamos hoje sujeitos à incontornável *condenação* de ser livres. Estamos com os outros, mas absolutamente sós na responsabilidade individual de cumprir a sentença a que estamos obrigados: ser livres em conjunto com todos os outros.

Indo mais longe: não será, na actual complexidade existente, esta uma leitura parcelar do problema? Não continuaremos nós habilmente manipulados por acção de uma tecnologia que nos alicia e desvirtua?

## Referências

- Abreu, B. F. (2017). *A Segunda Filípica: Tradução e estudo do ethos segundo a Retórica de Cícero* (Dissertação de Mestrado). Universidade Estadual de Campinas. (Tradução integral da *Oratio Philippica Secunda*, § 102, p. 169).
- Acciaiuoli, M. (2013). *Os cinemas de Lisboa – Um fenómeno urbano do século XX*. Bizâncio.
- Azevedo, C. (1999). *A censura de Salazar e Marcelo*. D. Quixote.
- Bergman, I. (1960). *Morangos silvestres / Smultrongstallet (Wild Strawberries)*. SNI, IGAC (2ª Inc), cx. 178.
- Bergman, I. (1959). *A Fonte da Virgem / Jungfrukällan*. SNI, IGAC (2ª Inc), cx. 192.
- Bergman, I. (1963). *Luz de Inverno / The Communicants*. SNI, IGAC (2ª Inc), cx. 227.
- Bergman, I. (1957–1963). *O Sétimo Selo / Det sjunde inseglet*. SNI, IGAC (2ª Inc), cx. 224.
- Bergman, I. (1963–1964). *Mónica e o Desejo / Sommaren med Monika*. IGAC (2ª Inc), cx. 235.
- Bergman, I. (1963–1965). *Em busca da verdade / Sasom i en spegel*. SNI, IGAC (2ª Inc), cx. 250.
- Cabrera, A. (Coord.). (2013). *Censura nunca mais! – A censura no teatro e no cinema do Estado Novo*. Alêtheia.
- Dias, A. (1963). Verão: vêem e ouvem. *Celulóide*, (69), 12.
- Duarte, F. (1961). Cinemas de ensaio em Lisboa. *Celulóide*, (40), 1.
- Dylan, B. (1964). *The Times They Are a-Changin’* [Vinil]. CBS.
- Han, B.-C. (2013). *No enxame: Reflexões sobre o digital*. Relógio d’Água.
- Idem. (s.d.). *Op. cit.* (Não utilizável em APA — comentar: a norma não permite “Idem”). É preciso repetir a referência completa sempre que citada.)
- Leite, J. (2018). *Os cinemas de Lisboa* [E-book].  
[https://drive.google.com/file/d/1ODrG\\_1CQhAV3D1sLrrzmZHJYdbIDn7kb/view](https://drive.google.com/file/d/1ODrG_1CQhAV3D1sLrrzmZHJYdbIDn7kb/view)
- Ministério da Instrução Pública. (1927). Decreto-Lei n.º 13564/1927. *Diário do Governo*, 1.ª série, 92, 699.  
<https://files.diariodarepublica.pt/1s/1927/05/09200/06890704.pdf>
- Pires, J. C. (1961). Sorrisos de uma noite medieval. *Almanaque*, (Abril), 42–45.  
[https://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/EFEMERIDES/josecardosopires/Textos/PDF/Almanaque\\_Mar-Abr1961\\_00420045.pdf](https://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/EFEMERIDES/josecardosopires/Textos/PDF/Almanaque_Mar-Abr1961_00420045.pdf)

- Presidência do Conselho. (1957). Decreto-Lei n.º 41051/1957. *Diário do Governo*, 1.<sup>a</sup> série, 74, 368. <https://files.diariodarepublica.pt/gratuitos/1s/1957/04/07400.pdf>
- Rosario, G. (2015). *Ingmar Bergman e a censura cinematográfica franquista*. Shangrila.
- Steene, B. (1968). *Ingmar Bergman*. Twayne Publishers. (pp. 89, 242–243, 413; traduções livres do autor.)
- TEP/CCT. (1961, 21 de Janeiro). Ofício. Arquivo do Círculo de Cultura Teatral.
- SNI. (1961, 4 de Maio). Ofício n.º 1185. Arquivo do Círculo de Cultura Teatral (TEP/CCT).
- Zubiaur, J. (1974, Março). *El manantial de la doncella: un film de Ingmar Bergman*. <http://www.zubiaurcarreno.com/el-manantial-de-la-doncella-film-de-ingmar-bergman>
- Zuboff, S. (2020). *A era do capitalismo da vigilância*. Relógio d'Água.
- Actas das Sessões 1960. (1960). PT/TT/SNI-DGE/3/5, Acta n.º 133, 16 de Fevereiro de 1960.
- Actas das Sessões 1961. (1961). PT/TT/SNI-DGE/3/5, Acta n.º 195, 26 de Abril de 1961.