

# A MEMÓRIA E O ESQUECIMENTO: A CENSURA DO ESTADO NOVO EM PORTUGAL PERANTE TRÊS PEÇAS DE AUTORES ESPANHÓIS

**Ana Cabrera**

*Centro de Investigação Media e Jornalismo,*

*Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa*

*anacabrera@fcsh.unl.pt*

**Citação recomendada** || CABRERA, Ana (2014): "A memória e o esquecimento: a censura do Estado Novo em Portugal perante três peças de autores espanhóis" [artigo online], *452°F. Revista eletrônica de teoria da literatura e literatura comparada*, 10, 89-110, [Data de consulta: dd/mm/aa], <[http://www.452f.com/pdf/numero10/10\\_452f-mono-ana-cabrera-orgnl.pdf](http://www.452f.com/pdf/numero10/10_452f-mono-ana-cabrera-orgnl.pdf)>

**Ilustração** || Laura Castanedo

**Artigo** || Recebido: 15/07/2013 | Aceite pela Comissão Científica: 27/10/2013 | Publicado: 01/2014

**Licença** || Reconhecimento-Não comercial-Sem obras derivadas 3.0 License



**Resumo** || O objetivo deste artigo é analisar o funcionamento da censura ao teatro em Portugal a partir da análise de três obras teatrais: *La Casa de Bernarda Alba*, de Federico García Lorca (apresentada em 1947); *Las Quinas de Portugal*, de Tirso de Molina (apresentada em 1968) e *El Triciclo*, de Fernando Arrabal (apresentada em 1968). O estudo está centrado em dois momentos distintos do Estado Novo: o final dos anos 40, altura em que a organização censória entra num processo de reestruturação; e o período dos anos 60, durante o qual se verificou um recrudescimento dos processos censórios, muito em função de um fechamento do regime de Salazar. Este trabalho, baseado num estudo de fontes, pretende dar a conhecer a representação dos processos censórios e os seus efeitos na sociedade e na cultura portuguesas.

**Palavras-Chave** || Estado Novo | Censura ao Teatro | História | Memória.

**Abstract** || The goal of this article is to analyze the functioning of theater censorship in Portugal based on the analysis of three theatrical plays: *La Casa de Bernarda Alba*, by Federico García Lorca (presented in 1947); *Las Quinas de Portugal*, by Tirso de Molina (presented in 1968), and *El Triciclo*, by Fernando Arrabal (presented in 1968). The study focuses on two distinct periods of the Estado Novo: the final years of the 1940s, when censorship apparatus underwent a period of reorganization, and the 1960s, when censorship grew stronger once again as a result of Salazar regime's increasing rigidity. Relying on archival evidence, we attempt to reveal the representation of censorship processes and their effects on Portuguese society and culture.

**Keywords** || Estado Novo | Theatre Censorship | History | Memory.

*Estamos em 1971, e Mirek diz: a luta do homem contra o poder é a luta da memória contra o esquecimento*  
(Kundera, 1986:11).

## NOTAS

1 | António Ferro (1895-1956) foi jornalista, escritor e político. Inicialmente esteve ligado ao movimento modernista foi editor da revista Orpheu. Mentor da «Política do Espírito» que aplica através de múltiplas iniciativas e sobretudo através do Secretariado de Propaganda Nacional (1933), mais tarde designado Secretariado da Informação Nacional, o qual dirige até 1949. Foi um admirador confesso de Benito Mussolini, inúmeras vezes referido ao longo das entrevistas que fez a Salazar.

## 0. Apresentação

Os regimes políticos autoritários ou totalitários têm um particular cuidado no trabalho de ocultação seletiva da realidade, como eixo fundamental da promoção do ideário oficial junto do público. As novas ideias, valores e conceções devem sobrepor-se e ajustar-se ao plano «onde se inscrevem a concatenação dos atos» (Leroi-Gourhan, 1964-65), e atuar sobretudo no campo da «memória étnica» que, como o autor defende, assegura os comportamentos das sociedades.

No regime político de Salazar, a memória coletiva foi objeto de manipulação, através da edificação de novos objetos que se ajustavam aos anteriormente existentes. Esta situação foi criada pela invenção de uma ideia de povo, com as suas danças folclóricas, os seus trajes tradicionais, os seus cantares, a sua religiosidade, e o seu modelo familiar com um forte carácter patriarcal. O Estado Novo estabeleceu uma ideia de simplicidade do povo português, forjada na ignorância e no analfabetismo, aliados a uma coragem perante a defesa dos valores da «Pátria». As figuras históricas são mitificadas de forma a servir de guia para a ação. A apologia dos «heróis da Pátria» foi construída com base numa outra manipulação: a construção de uma História oficial do regime, positivista, fatural, baseada na ação de individualidades, todas elas provenientes das elites e mostradas ao povo como os avós da sua descendência e o exemplo a seguir.

Neste contexto, a cidade de Guimarães é alçada a berço da «Pátria», Afonso Henriques a fundador da nação, e o Infante D. Henrique, tido como exemplo de castidade, transforma-se no ideólogo de uma «Escola de Sagres» —que nunca existiu—, onde os heróis dos descobrimentos e das conquistas além-mar se formavam. Tudo isto era concebido no contexto de um processo de inculcação ideológica orientado para um povo tido como recetivo e moldável aos novos valores.

Estamos, assim, perante um regime político-ideológico que pretende lançar um véu sobre a memória inculcando-lhe outros cânones. A produção cultural apoiada e dirigida pelo Secretariado Nacional de Propaganda (1933), liderado por António Ferro<sup>1</sup>, pretende criar uma imagem de Portugal que acomode a ideologia do Estado Novo.

---

Regressamos à frase de Kundera, na abertura deste artigo: as ditaduras apagam rostos das fotografias como forma de votar ao esquecimento as figuras incómodas, apagam-nas da memória coletiva, e, assim, a luta do homem contra o poder transforma-se na da memória contra o esquecimento.

Mas há outras formas de promover o esquecimento e apagar a memória: as proibições, a interdição, a repressão e o recalçamento, que procedem a uma naturalização dessas atitudes de reconfiguração da memória coletiva. O Estado Novo usou-as todas. Criou mesmo um aparelho governamental de controlo. A PVDE, criada em 1933, mais tarde transformada em PIDE (1945) e, no final da década de 1960, convertida em DGS, foi uma polícia política criada para controlar, prender e matar os portugueses dissidentes do regime. A censura, que funcionava como uma Secretaria de Estado, organizada em diversos departamentos, controlava a imprensa e toda a produção cultural produzida em Portugal, bem como a do estrangeiro que pretendia entrar no país (teatro, cinema, livros, letras de canções).

Criou também estruturas de enquadramento e de doutrinação: os Sindicatos Nacionais, a Mocidade Portuguesa, a Federação Nacional para a Alegria no Trabalho (FNAT), entre outras. No entanto, as estruturas políticas que constituíram os pilares do regime foram, sem dúvida, a polícia política e a censura.

Neste estudo partimos de dois pressupostos: a identificação da censura ao teatro no contexto da política do Estado Novo em Portugal; o aparelho censório como instrumento de repressão à criatividade, à diversidade, à originalidade, à diferença e à independência.

Pretendemos também apresentar as discontinuidades na ação censória ao teatro. Não no sentido de procurar traçar limites que seriam, na verdade, cortes arbitrários como alerta Michel Foucault (1988). Mas no sentido de procurar mudanças na estrutura censória que tenham tido efeitos nas formas de atuar e que podem ser percecionadas através da análise dos documentos. Como sublinha Jacques Le Goff, «a periodização é o principal instrumento de inteligibilidade das mudanças significativas» (Le Goff, 1984: 178).

No contexto geral da atuação da censura em Portugal, vamos analisar três obras de autores espanhóis, censuradas em dois momentos diferentes do regime: *La Casa de Bernarda Alba*, de Federico García Lorca (1947); *Las Quinas de Portugal*, de Tirso de Molina (1968) e *El Triciclo*, de Fernando Arrabal (1968). Estas obras nada têm em comum para além de serem, todas elas, de autores espanhóis de referência. Esta é, justamente, uma forma de tornar mais evidente o aparelho ideológico do Estado Novo. A análise das proibições, a forma como os censores argumentam e os aspetos que elegem

como interditos, perigosos, indesejáveis e imorais são elementos centrais para compreender a extensão ação censória.

A escolha de obras de autores espanhóis justifica-se pela necessidade de compreender se as identidades ideológicas dos dois Estados Ibéricos eram motivo para apaziguar a atitude dos censores. Ou, se pelo contrário, existiam preconceitos ancorados numa história comum de guerras e ocupações.

Por outro lado, entre 1947 e 1968, as relações entre os dois Estados crispam-se em razão dos caminhos divergentes que seguiram: Espanha entra, a partir dos anos 50, numa espiral de desenvolvimento, adere à ONU e subscreve as orientações quanto à descolonização; Portugal, por sua vez, opta pela manutenção das colónias, situação que o isolou, cada vez mais, do mundo.

Um dos objetivos centrais desta investigação é analisar obras teatrais proibidas ou cortadas para compreender o funcionamento do aparelho censório do Estado Novo, as diferenças no tempo da sua atuação, e os argumentos que os censores evocaram para justificar os seus procedimentos. Estas três peças não foram escolhidas de forma aleatória. São de diferentes autores, representam diferentes épocas, embora nem todas estejam na mesma situação face à censura. Enquanto *El Triciclo* de Fernando Arrabal foi proibido, tal como *Las Quinas de Portugal* de Tirso de Molina, *La Casa de Bernarda Alba*, apesar de ter criado uma expectativa de proibição, foi aprovada sem cortes. Esta última situação criou espanto, tanto nos atores como nos produtores, tanto mais que Federico García Lorca era um republicano e um assumido simpatizante da esquerda, o que para o Estado Novo significava ser comunista. E, se observamos este facto à luz do conhecimento que temos hoje das práticas, dos códigos morais e restrições da época, interrogamo-nos acerca das razões da tomada de posição dos censores.

Este é uma investigação que se baseia na análise de fontes. A documentação examinada foi de diversos tipos e proveniências: por um lado, os códigos legais aplicados ao teatro e ao cinema durante o período em estudo, e, por outro, a documentação de arquivo do Secretariado Nacional da Informação e Turismo<sup>2</sup>. Este arquivo concentra a informação produzida na Comissão de Exame e Classificação de Espectáculos durante o Estado Novo. Esta informação está distribuída por duas entidades: o Arquivo Nacional da Torre do Tombo, que detém a maior parte do espólio, e o Arquivo do Museu do Teatro.

Foram analisados os *Processos da Direcção Geral de Censura* e as *Actas das Comissões de Censura*. Os primeiros, para além da documentação burocrática relativa aos pedidos de apreciação,

---

## NOTAS

2 | Este fundo documental está sediado no Arquivo Nacional da Torre do Tombo (ANTT) e concentra a informação acerca da atuação dos censores, os relatórios, os pareceres em relação às peças, as apreciações dos ensaios gerais, os pareceres sobre os recursos e as atas das Comissões de Censura.

contêm os pareceres de cada um dos censores intervenientes. As segundas relatam o que se passava nas reuniões semanais da Comissão de Censura.

## 1. O fim da Guerra e a fundação do Secretariado Nacional de Informação e Cultura Popular

Em 1944, e antevendo o final da guerra e a vitória dos aliados, a propaganda cede lugar à informação, com a substituição do SPN pelo SNI (Secretariado Nacional de Informação, Cultura Popular e Turismo).

Esta operação constituiu de facto uma mudança estrutural dos serviços. Ao contrário do que seria de esperar, o SNI não descentraliza nem promove aberturas em nenhum dos setores que transitam de uma estrutura para a outra. Desde logo, porque fica na dependência direta de Salazar, depois, porque reúne num só organismo uma série de serviços que tinham estatuto próprio e autónomo.

António Ferro vai ainda dirigir o SNI até 1949 como Secretário Nacional. O diploma concede um período de transição (que se vai prolongar até 1947): «Até à integração efectiva da Inspeção dos Espectáculos no Secretariado haverá delegados deste junto dela, a fim de estabelecerem a necessária coordenação entre os dois organismos, designadamente, no que se refere à censura teatral e cinematográfica»<sup>3</sup>.

As atribuições do SNI «no campo da cultura popular são, a orientação, o estímulo e a coordenação de todas as actividades que se destinem a elevar o nível moral e intelectual do povo português e a exaltar e valorizar a sua individualidade nacional»<sup>4</sup>.

Com efeito, a determinação de que a censura ao teatro e ao cinema era feita a pedido dos interessados, é imposta pelo Art. 3.º do Decreto-lei n.º 34590, de 11 de Maio de 1945. O mesmo decreto prevê também que: «A Comissão de Censura é constituída pelo Secretário-Geral do Ministério, pelo Inspector dos Espectáculos, que serão respectivamente o presidente e vice-presidente, e por mais nove vogais e um secretário, nomeados pelo Ministro da Educação Nacional»<sup>5</sup>. Além do mais, a Comissão de Censura ao Teatro e Cinema contará com mais três delegados nomeados pelo SNI.

Todos os espetáculos eram sujeitos à censura prévia. Em relação ao teatro os censores liam as obras e aprovavam, reprovavam ou aprovavam com cortes. As peças reprovadas ficavam interditas a qualquer representação em todo o território nacional. As obras

### NOTAS

3 | Decreto-lei n.º 34133 de 24 de novembro de 1944, Art.º, 5, §3.º.

4 | Decreto-lei n.º 34134 de 24 de novembro de 1944, «Regulamento dos Serviços do Secretariado Nacional da Informação, Cultura Popular e Turismo». II, 1) Generalidades. Art.º. 2º.

5 | Decreto-lei n.º 34590 de 11 de maio de 1945, Art.º 15º.

teatrais, quando aprovadas, eram ainda sujeitas a um outro escrutínio: o ensaio geral. Este era obrigatoriamente supervisionado pelos mesmos censores que tinham lido a peça. Neste ensaio geral, a observação dos censores centrava-se no texto, para verificarem se os cortes eram respeitados, nos cenários, para assegurarem que todos os elementos eram apropriados e nos adereços e figurinos que deviam respeitar a «moral e a decência». Na verdade, o ensaio supervisionava se a criatividade dos encenadores e atores não tinha dado outros sentidos ao texto, como forma de contornar as proibições da censura.

Rapidamente os censores sentem necessidade de ter regras claras para aplicar tanto no teatro como no cinema. O vogal Dr. Sacramento Monteiro foi incumbido da organização de um regulamento para a censura ao cinema. Em contrapartida a Comissão aprova as instruções para a censura ao teatro, tendo em vista o teatro de Revista à Portuguesa:

Primeiro) – Durante os ensaios de censura só poderão permanecer na sala de espectáculos, além dos censores, os autores e componentes da empresa. Estes ensaios devem realizar-se com os mesmos cenários, caracterizações e indumentária que hão-de figurar nas representações públicas. É vedado aos censores, em caso de não observância destas regras, autorizarem o ensaio.

Segundo) – A Comissão designará os censores que devem assistir a cada ensaio de censura, mas o seu número será de dois, pelo menos, quando se trate de ensaios de revista.

Terceiro) – Os pedidos de censura de peças serão acompanhados dos respectivos poemas dactilografados, em duplicado e apresentados com uma antecedência de quinze dias. Os aditamentos nas revistas podem ser apresentados até quarenta e oito horas antes da primeira representação. É vedado aos censores receberem directamente das empresas as peças ou os aditamentos.

Quarto) – O texto aprovado pela Comissão de Censura será rigorosamente observado durante a representação. As infracções podem levar à suspensão temporária ou definitiva do espectáculo.

Quinto) – As peças, depois de entregues, serão distribuídas na primeira reunião da Comissão e por esta apreciadas na reunião seguinte mediante parecer escrito do respectivo censor. A Comissão reunirá em todas as terças feiras<sup>6</sup>.

Estas regras demonstram, por um lado, a necessidade de instruir os novos vogais com normas claras de ação. Trata-se de uma resposta ao funcionamento da censura sob a tutela da Inspeção Geral de Espectáculos que, muitas vezes, foi permissivo e cedeu a pressões dos empresários. Por fim, nota-se que a integração da Inspeção Geral dos Espectáculos no Secretariado<sup>7</sup> não deve ter sido fácil, nem deve ter sido simplificada pelo Coronel Óscar de Freitas, que passa agora a segunda figura na hierarquia da instituição.

Compreende-se então que havia uma certa promiscuidade entre os

---

## NOTAS

6 | Livro n.º 1, *Actas da Comissão de Censura dos Espectáculos*, Acta de 20 de março de 1945, 3. SNI-IGE/ANTT

7 | Livro n.º 1, *Actas da Comissão de Censura dos Espectáculos*, Acta de 8 de julho de 1947 – 122. A integração será um processo muito lento e só se vai tornar efetiva em 1947. SNI-IGE/ANTT

vogais e os empresários do teatro. E é no sentido de superar esta situação que o vogal Martins Lage apresentou antes da ordem do dia a seguinte proposta que foi imediatamente aprovada:

Primeira – Que as emprêsas teatrais sejam notificadas de que devem submeter à apreciação da Comissão de Censura os títulos das peças que projectem representar, antes de as mesmas serem objecto de qualquer publicidade. A aprovação dos títulos, precedendo a censura do texto das peças, será de carácter provisório.

Segunda – Que os vogais da Comissão de Censura quando impedidos, por motivo justificado, de efectivar o cumprimento das suas funções nos trabalhos que lhes tenham sido distribuídos, os devolvam sem prejuízo de tempo para os interessados, ao Inspector dos Espectáculos, que imediatamente procederá à sua redistribuição dentro da referida escala<sup>8</sup>.

Notava-se uma forte preocupação na eficácia do funcionamento das Comissões de Censura e procurava-se que cada censor cumprisse escrupulosamente as suas funções. Por isso, a reunião seguinte regressa às regras e diretrizes que deviam ser aplicadas com rigor e uniformidade, sendo que é o próprio Secretário Nacional da Informação que redige as normas:

Primeira – Os cortes parciais no texto das peças incidirão essencialmente sobre palavras, frases, cenas ou rubricas de expressão, sentido ou efeito atentatório da correcção e higiene da linguagem, da moral e dos costumes sãos, e ainda do bom doutrinário social, político e religioso do ambiente nacional.

Segunda – A proibição integral das peças poderá verificar-se quando o assunto de natureza imoral ou amoral fôr desenvolvido com intenção apologética, e o seu desfecho seja favorável ao triunfo dos factos, ideias ou doutrinas condenáveis expostas. Neste caso, porém, a resolução será previamente submetida à apreciação do Secretário Nacional da Informação, antes de ser comunicado pela Inspeção dos Espectáculos ao interessado<sup>9</sup>.

Na verdade, o ano de 1947 é fundamental na organização dos serviços, no estabelecimento de regras da censura, bem como dos procedimentos dos censores e das suas relações pessoais com os empresários do teatro. Recomendava-se aos censores uma estrita separação entre as suas funções e os empresários teatrais. Nas *Actas da Comissão de Censura* encontramos diversas recomendações a este respeito. Também, por isso, se cria um aparelho burocrático que afasta os censores dos empresários, atores e encenadores, de forma a não estarem expostos a pressões.

## 2. La Casa de Bernarda Alba ou a revolta contra o autoritarismo

É neste contexto, de alguma desorganização dos serviços da censura ao teatro —devido ao período de transição que tinha sido

### NOTAS

8 | Livro nº. 1, *Actas da Comissão de Censura dos Espectáculos*, Acta de 15 de abril de 1947 – 110. SNI-IGE/ANTT

9 | Livro nº. 1, *Actas da Comissão de Censura dos Espectáculos*, Acta de 12 de agosto de 1947 – 127. SNI-IGE/ANTT



definido pelos legisladores—, que Amélia Rey Colaço<sup>10</sup> leva à cena *La Casa de Bernarda Alba* de Federico García Lorca.

Lorca escreveu esta peça em 1936, e nunca a viu encenada, pois nesse mesmo ano é assassinado pelas milícias franquistas em Alfacar, uma terra a cerca de oito quilómetros de Granada. O contexto político e social do drama constitui um retrato de uma Espanha rural, onde predomina a grande propriedade e as poderosas casas familiares terratenentes, conservadoras, absolutamente dominadas pela hierarquia política e familiar e profundamente controladas pela Igreja.

A cena passa-se na Andaluzia onde predomina o culto das tradições descritas. Bernarda Alba é matriarca de uma família onde só há mulheres, dominadas pela sua voz e pelo seu bastão. Na sua casa prevalece uma moral católica fundamentalista. Pela morte de seu marido, um luto pesado devia ser prolongado por oito anos, o que obrigava as suas filhas a viverem confinadas ao espaço doméstico. Alheia ao conflito entre as filhas, Bernarda, cega pelo seu poder, não compreende o efeito devastador que o jovem Pepe Romano exerce sobre todas as suas filhas. No entanto, Pepe é noivo da filha mais velha (Angústias), a única com bens herdados de seu pai (primeiro casamento de Bernarda). Este jovem constitui, de facto, o centro da disputa e do desejo de todas as outras irmãs.

Adela, a irmã mais nova, não se conforma com o luto e as proibições:

Adela: Pienso que este luto me ha cogido en la peor época de mi vida para pasarlo.

Magdalena: Ya te acostumbrarás.

Adela: (Rompiendo a llorar con ira) ¡No, no me acostumbraré! Yo no quiero estar encerrada. No quiero que se me pongan las carnes como a vosotras. ¡No quiero perder mi blancura en estas habitaciones! ¡Mañana me pondré mi vestido verde y me echaré a pasear por la calle! ¡Yo quiero salir!<sup>11</sup>

É Adela que vai disputar o poder da mãe e afirmar a sua independência, a sua personalidade, a sua vontade, e a liberdade de dispor do seu corpo, como se depreende destes excertos que são respostas às perguntas de suas irmãs:

Adela: (Fuerte.) ¡Déjame ya! ¡Durmiendo o velando, no tienes por qué meterte en lo mío! ¡Yo hago con mi cuerpo lo que me parece!

Martirio: ¡Sólo es interés por ti!

Adela: Interés o inquisición. ¿No estabais cosiendo? Pues seguir. ¡Quisiera ser invisible, pasar por las habitaciones sin que me preguntarais dónde voy! [...]

Adela: Me sigue a todos lados. A veces se asoma a mi cuarto para ver si duermo. No me deja respirar. Y siempre: «¡Qué lástima de cara! ¡Qué lástima de cuerpo, que no va a ser para nadie!» ¡Y eso no! Mi cuerpo será de quien yo quiera!<sup>12</sup>

## NOTAS

10 | Amélia Rey-Colaço foi uma das mais proeminentes mulheres do teatro português do século XX, influenciou fortemente a produção teatral e a formação e promoção de jovens atores. Em 1921 funda com seu marido a Companhia Teatral Rey Colaço-Robles Monteiro, com sede no Teatro Nacional D. Maria II. Esta companhia viria a extinguir-se em 1988.

11 | Lorca, Federico Garcia, *La Casa de Bernarda Alba*, p. 15.

12 | *Ibidem* p. 22

Adela envolve-se com Pepe Romano. A sua revolta e frustração explodem quando as irmãs lhe contam que Pepe vem pedir a mão de Angústias.

Adela tem a coragem de rejeitar o código de honra que obriga a mulher ao recatamento e afirma não só a sua sexualidade, como contesta abertamente o poder da mãe quando, no confronto com ela, lhe parte o bastão, símbolo da sua autoridade:

Adela: (Haciéndole frente.) ¡Aquí se acabaron las voces de presidio! (Adela arrebatou un bastón a su madre y lo parte en dos.) Esto hago yo con la vara de la dominadora. No dé usted un paso más. ¡En mí no manda nadie más que Pepe!<sup>13</sup>

Bernarda, profundamente injuriada no seu orgulho e domínio, sai de cena e ouve-se um tiro. Adela precipita-se para onde estava Pepe. Quando perguntam a Bernarda se o matou, esta responde: «no fue culpa mía. Una mujer no sabe apuntar»<sup>14</sup>. Adela, supondo Pepe morto, enforca-se.

Esta história é fortíssima. Do âmago familiar emerge um enorme poder que se sobrepõe à vontade individual e aos sonhos da jovem Adela. Nota-se também aqui uma outra associação, desta vez com o poder político do ditador Franco, que se estabelecerá depois da escrita da peça. Também os valores do Estado franquista, alicerçados na tradição, nos bons costumes, na família, na religião e numa vigorosa autoridade patriarcal, a que se associa o medo do enfrentamento. Tal como Adela, os opositores ao regime franquista são presos, torturados e assassinados. Mostra-se como, numa sociedade dominada pelo medo e pela ditadura, as relações de poder se repercutem e se plasmam nos núcleos subordinados.

No entanto, em Portugal a obra não é proibida pela censura. Apesar de reunir todos os ingredientes que normalmente indicavam a proibição da peça – ter sido escrita por Federico García Lorca, considerado, aos olhos do Estado Novo como um comunista, ocorrer um suicídio (a sua divulgação ou enunciação eram proibidas nesta época), e o enredo estar repleto de conotações políticas subversivas.

À época, estes aspetos foram secundarizados pelos censores já que deram prioridade à leitura mais imediata que a peça oferece e que se ajustava ao ideário do Estado Novo: a autoridade da mãe de família, a tradição, a honra, a obediência, a moral, a religião e os bons costumes.

Ainda assim, tal como explicámos anteriormente, as comissões de censura estavam em processo de reorganização e, de certa forma, procurava-se pôr ordem na sua atividade, separando a função do

---

## NOTAS

13 | *Ibidem* p. 49

14 | *Ibidem*, p. 49.

censor das pressões dos empresários. A companhia que levou à cena esta peça era das mais prestigiadas, mais conceituadas e mais respeitadas no país. O facto de esta peça ser proposta pela companhia Amélia Rey Colaço-Robles Monteiro era, quanto bastasse, para apaziguar os receios dos censores. Maria Barroso<sup>15</sup>, a atriz que, na altura, encarnava o papel de Adela, sustenta a sua convicção de que os censores não terão compreendido o alcance da peça, nem a crítica social e política feita ao autoritarismo<sup>16</sup>.

### 3. A censura em Portugal nos anos 60

Os anos 60 correspondem ao início do declínio do salazarismo. Vários fatores contribuíram para a situação. As presidenciais de 1958 marcam um impacto na vida política do país. Nunca, até então, um candidato contra o regime tinha afrontado diretamente Salazar. Humberto Delgado reúne toda a oposição, recolhe um tumultuoso apoio popular, faz declarações públicas estrondosas e corre o país de norte a sul numa intensa campanha eleitoral completamente desconcertante para o regime. A «farsa» eleitoral colocou Américo Tomaz na Presidência, mas simultaneamente regista-se o fim das eleições presidenciais, em resultado de uma alteração na *Constituição* que cria um colégio eleitoral para o efeito (Rosas, 1994: 199).

O início da guerra colonial representou um ataque a um dos pilares do salazarismo. O primeiro grande abalo deu-se em dezembro de 1961, quando a União Indiana invade os territórios de Goa, Damão e Diu. Salazar nunca reconheceu a soberania indiana naqueles territórios que se mantinham representados na Assembleia Nacional. Mas as movimentações nos fóruns internacionais indicavam que estávamos perante uma ofensiva internacional contra o colonialismo português. A política externa portuguesa permanecia indiferente face às decisões da ONU.

A rebelião no norte de Angola, com início a 15 de março de 1961, conduziu a mortes de civis. Salazar determinou «para Angola rapidamente e em força». Esta guerra, depois alargada à Guiné e a Moçambique, obrigou a um reforço dos meios militares e a um recrutamento de contingente de tropas que integrava, obrigatoriamente, todos os jovens do sexo masculino, com mais de 18 anos. Esta guerra transformou-se na lenta agonia do regime, que se prolongará até ao 25 de Abril de 1974.

Além do mais, uma série de acontecimentos evidenciavam a debilidade do regime e demonstraram que a conspiração se fazia também do lado de dentro. É o caso do assalto ao Santa Maria<sup>17</sup>, a

#### NOTAS

15 | Maria Barroso foi atriz de cinema e de teatro, diretora do Colégio Moderno e Primeira Dama de Portugal na altura em que Mário Soares foi Presidente da República.

16 | Depoimento de Maria Barroso de 3 de Junho de 2013.

17 | O paquete Santa Maria foi tomado de assalto na madrugada de 22 de Janeiro de 1961 quando navegava nas Caraíbas. Vinte operacionais, dirigidos por Henrique Galvão, apossam-se dos comandos do navio sequestrando os passageiros, que só serão libertados a 2 de Fevereiro.

Abrilada<sup>18</sup>, o assalto ao quartel de Beja<sup>19</sup> e o início da crise académica de Março de 1962. As crises académicas vão ser persistentes ao longo da década e vão reunindo diversas correntes ideológicas, reivindicações e lideranças. A agitação social foi também aumentando e abrangendo diversos setores produtivos.

Toda esta conjuntura explica o recrudescimento da resposta repressiva do regime. A PIDE reforça a sua atenção e procura os líderes da agitação, multiplica a supervisão sobre os portugueses através de todo o aparelho repressivo: prisões, tortura e funcionamento do Tribunal Plenário. É justamente por isso que o aparelho censório que atuava sobre a imprensa, teatro, cinema, livros, música e traduções, refina os seus procedimentos. O teatro foi penalizado com uma censura muita mais violenta e sistemática.

Os critérios de atuação dos censores foram objeto de um maior rigor, nomeadamente na análise dos textos, na encenação das peças, na coreografia e na indumentária. Enfim, tudo o que à encenação dizia respeito foi submetido a um critério mais apertado (Cabrera, 2013, 2010, 2009, 2008). A censura muda muito entre 1960 e 1968.

Uma das primeiras medidas tomadas logo no início dos anos 60 foi a alteração do presidente da Comissão. Eurico Serra dá lugar a Quesada Pastor que define assim as suas diretrizes para a censura ao teatro: «Em resumo e respondendo directamente: a “bitola” tem de ser reduzida»<sup>20</sup>.

Nesta fase de reforço das medidas repressivas, os censores passam a ter uma atenção especial em relação à forma como são tratadas determinadas figuras históricas. Neste sentido, o vogal Caetano Carvalho alerta para a situação da peça *D. Leonor Teles* e sugere o seguinte:

convinha efectuar alguns cortes e suprimir certos gestos menos correctos que porventura possam diminuir aos olhos do público o facto histórico ou as figuras de que se ocupa essa obra de teatro. Julgo mesmo que deverá ser motivo de preocupação da Comissão evitar a todo o transe que representações de peças desse género possam induzir os espectadores em interpretações erróneas<sup>21</sup>.

O presidente determina também que a Comissão passe a funcionar em grupos de três vogais que devem reunir todos os dias da semana, menos à quarta-feira, dia destinado à reunião plenária da Comissão. Além disso, as peças reprovadas pelo vogal responsável pela sua leitura deviam ser apresentadas ao presidente que analisaria a necessidade de um novo exame<sup>22</sup>.

Diversos indicadores comprovam a dureza da atuação dos censores

## NOTAS

18 | Golpe de Estado liderado por Júlio Botelho Moniz, ministro da Defesa e figura importante na hierarquia militar, que decorreu entre 11 e 13 de Abril de 1961. O objetivo da movimentação era derrubar Salazar, liberalizar e modernizar o país.

19 | Golpe liderado pelo capitão Varela Gomes e por Manuel Serra (comandante da parte civil), que ocorreu na noite de 31 de Dezembro de 1961. Trata-se de uma intentona planeada com o acordo do general Humberto Delgado. Embora no exílio, na sequência das eleições de 1958, Delgado chegou a entrar no país clandestinamente para levar a cabo este golpe militar que resultaria em fracasso.

20 | Livro n.º 10, *Actas da Comissão de Censura*, Acta de 29 de Março de 1960. SNI-IGE/ ANTT

21 | Livro n.º 10, *Actas da Comissão de Censura*, Acta de 5 de Abril de 1960. SNI-IGE/ ANTT

22 | Livro n.º 10, *Actas da Comissão de Censura*, Actas de 29 de Março e de 5 de Abril de 1961.

de teatro: a intervenção direta do presidente e vice-presidente da Comissão, indicações sobre medidas repressivas e conversas intimidatórias com empresários e atores, a comparência constante dos censores nas representações das peças e revistas mais polémicas, a presença nos teatros do presidente e vice-presidente, as constantes orientações acerca de procedimentos, a suspensão de quadros, o aumento dos cortes e das proibições, a identificação das peças e revistas que só deviam ser representadas em Lisboa e no Porto. Eram, ainda, proibidas todas as peças que evocassem a guerra e os seus malefícios, bem como todas as que tivessem intenções pacifistas.

A guerra colonial impunha determinadas normas censórias que se associavam aos aspetos de natureza moral (comprimento das saias, excesso de maquilhagem, partes do corpo descobertas, amores «ilícitos», referências a questões sexuais), de natureza religiosa, de natureza social (descontentamentos, tumultos, contestação), para além da falta de respeito às figuras da História de Portugal. Nestas circunstâncias, os censores propõem alterações aos textos, mudam os títulos das peças, eliminam personagens, corrigem diálogos, intervêm nos cenários, na coreografia, no guarda-roupa, na maquilhagem, nos gestos e no tom de voz de atores, cortam alguns textos e proíbem outros.

O presidente da Comissão, Quesada Pastor, não tem dúvidas de que «uma peça que é de um autor comunista, nunca pode ser uma peça inocente, porque o autor não fará arte pela arte, mas terá sempre certamente em vista outros fins —o que implica a necessidade de redobrada atenção para tais casos»<sup>23</sup>.

A Comissão entrou num processo de delírio repressivo e excesso de zelo: peças como *o Jardim das Cerejas* de Anton Tchecov eram sucessivamente reapreciadas por um número cada vez maior de censores; *Júlio César* de William Shakespeare, *O Comprador de Horas*, uma comédia em três atos de Jacques Deval, *Bruscamente no Verão Passado* de Tennessee Williams, são proibidas «por não ser possível extirpar-lhe os inconvenientes fundamentais com vista à aprovação»<sup>24</sup>.

#### 4. *El Triciclo* de Fernando Arrabal

Arrabal nasce em Mellila em 1932 e é em Madrid, em 1952, que começa a escrever as primeiras peças de teatro.

Em 1952/53 escreve *El Triciclo* (inicialmente chamada *Los Hombres del Triciclo*), envia a obra ao prémio cidade de Barcelona e ganha.

---

#### NOTAS

23 | Livro n.º 12, *Actas da Comissão de Censura*, Acta de 17 de Fevereiro de 1965. SNI-IGE/ANTT

24 | Livro n.º 12, *Actas da Comissão de Censura*, Acta de 24 de Março de 1965. SNI-IGE/ANTT

---

Neste mesmo ano termina o segundo e terceiro anos de Direito. Em 1954 segue para Paris à boleia para aí assistir à peça *Mãe Coragem* e consegue entrar no teatro de Sarah Bernard sem pagar. A partir de 1955 vai ficando em Paris. O seu primeiro exílio é fisiológico (contraí tuberculose), a seguir moral e, depois, estético, como reação contra a literatura subjugada que então se fazia em Espanha (Berenguer: 1994). A sua longa convalescença não o impede, porém, de escrever.

*Los Hombres del Triciclo* estreia-se em 1958, no Teatro de Bellas Artes em Madrid, numa sessão única organizada pelo grupo Dido, dirigido por Josefina Sánchez Pedreño. É uma obra que se situa num lugar indeterminado, mas que se pode intuir tratar-se da Espanha franquista saída da guerra civil. O sistema franquista ostracizava todos os que não se mostravam favoráveis à situação, ou que não estivessem do lado certo da guerra civil. Arrabal está do lado errado segundo o franquismo. A sua rutura com o franquismo «produce también una forma paulatina irreversible, un tipo específico de consciencia de exilio. Este exilio es inevitable porque el sistema es impenetrable, intransformable y niega todo el futuro al sector social de los marginados. Su discurso es comprensible para los no adictos, por eso surge la respuesta literaria de los marginados fuera de España» (Berenguer, 1994: 39).

São quatro as personagens principais nesta peça (Apal, Climando, Mita e o Velho da Flauta). Climando, que lidera o grupo, pretende usar o triciclo como forma de sustento, mas a exigência do pagamento do aluguer leva-o a um homicídio. Entra num estado de alheamento e nem se apercebe da chegada da polícia. Mita afasta-se do mundo e procura o suicídio, mas recompõe-se quando se confronta com o dinheiro como forma de sobrevivência. Apal dorme o tempo todo, é eficaz quando decide atuar, mas revela-se incapaz de pactuar e argumentar. O Velho da Flauta assume a sua marginalidade, mas faz a mediação entre os dois mundos e opõe-se à radicalização de Climando. Este grupo de marginalizados, apresentado por Arrabal, mostra que a alternativa a um regime opressor como o franquismo só é possível rompendo com o sistema.

Segundo Berenguer (1994), Arrabal transpõe para esta obra a impossibilidade da comunicação com uma ideologia e uma praxis política estranha e inacessível. Arrabal usa uma estratégia em que as formas de comunicação, gestos, palavras e atitudes se tornam incompreensíveis. É este ato contínuo de comunicação falhada que Berenguer designa como «la Ceremonia» (Berenguer, 1994: 40). «Esta mediación estética funciona como estructura significativa para materializar la falta de perspectiva de una comunidad, que en última instancia recurre a la utilización de un sistema repetitivo e inadecuado para expresar la falta total de futuro en su relación con el universo que parece incomprendible porque condena a la

desaparición» (Berenguer, 1994: 41).

*El Triciclo* dá entrada nos serviços de censura, pela primeira vez, a 29 de Março de 1968. Três grupos teatrais submetem a obra ao processo censório para obter licença de representação: o Teatro Universitário do Porto, o Grupo Cultural e Desportivo da Companhia Nacional de Navegação e o Colégio Universitário Pio XII.

O parecer definitivo é dado a 16 de Abril de 1968. No relatório lê-se:

Há poucas semanas apreciei esta peça para ser representada no texto original, por uma companhia de teatro de universitários espanhóis em representação única, num festival promovido para universitários pelo Colégio Pio XII. Fora deste contexto, entendo reprovar a peça<sup>25</sup>.

*El Triciclo* é reprovada em Portugal. A única autorização é dada ao Colégio Universitário Pio XII para uma única representação, no contexto de um festival, onde ia ser exibida pelo grupo de Teatro Universitário de Valladolid.

Esta peça é reprovada, quer pelas posições políticas do autor, quer também pelo conteúdo. No julgamento dos censores é uma obra sem sentido, incompreensível e com uma mensagem de anarquia contra a sociedade estabelecida. Afinal, as personagens são ladrões, marginais, não demonstram temor perante as autoridades e, para além do homicídio, há um possível suicídio. Toda a situação é degradante aos olhos dos valores do Estado Novo: esta obra não respeita a ordem, a obediência, o temor a Deus e escarnece da autoridade.

## 5. *Las Quinas de Portugal* de Tirso de Molina

*Las Quinas de Portugal* é uma comédia de um importante autor espanhol do século XVII —Tirso de Molina. Organizada em três atos, terá sido escrita em 1638, dois anos antes da restauração da independência portuguesa. O pedido de autorização para ser apresentada na Rádio Televisão Portuguesa (RTP) deu entrada na Inspeção dos Espectáculos, a 4 de março de 1968 e foi reprovada vinte e quatro dias mais tarde<sup>26</sup>.

A comédia passa-se no tempo da reconquista cristã e relata algumas batalhas onde, umas vezes eram os cristãos vencedores, outras os mouros. Várias peripécias burlescas envolvem, ao longo de três atos, personagens como Afonso Henriques, Egas Moniz, Geraldo Sem Pavor, Gonçalo Mendes da Maia, Pedro Afonso, Ismael, que simboliza o poder muçulmano e uma outra personagem cómica, Brito, que está sempre presente e vai sofrendo mudanças de

## NOTAS

25 | Processo N.º 18653, *Processos de Censura*. SNI-DGE/ANTT

26 | Processo N.º 18629, *Processos de Censura*. SNI-DGE/ANTT

personalidade ao longo da ação.

Brito, que é quem tem mais falas em toda a comédia, apresenta-se no início como um pastor ignorante e bronco, encarna depois a personagem de um mouro cheio de humor e, finalmente, aparece como um cómico soldado das tropas vencedoras de Afonso Henriques (Roig, 2006). Brito é a personagem simbólica do processo de reconquista cristã e muçulmana, uma vez que se posiciona em conformidade com os vencedores das tropas em litígio.

O processo foi distribuído ao censor António Batalha Ribeiro. No primeiro e segundo relatórios lê-se:

Relatório 1 – Li a peça. Deve ser lida por outro vogal. Julgo resultar num espectáculo na TV sem o mínimo de decoro que envolve figuras da história pátria [António Batalha Ribeiro].

Relatório 2 – Julgo que não é de autorizar esta peça para televisão. Além dos receios manifestados pelo Exmo vogal que me antecedeu na leitura, certos aspectos serão completamente ininteligíveis pelo grande público e outros chocantes no plano moral. Por outro lado não me pareceu oportuno, neste momento, fazer reviver nos termos em que se faz na peça, a luta contra os mouros [Assinatura ilegível]<sup>27</sup>.

O primeiro vogal, Batalha Reis, usa a palavra «decoro» no sentido de compostura, comedimento e até honestidade, para qualificar a obra em geral e, seguidamente, tropeça no envolvimento «das figuras da história pátria». É que o Estado Novo sempre usou determinadas figuras históricas como agentes simbólicos e modelos idealizados, cujo exemplo devia ser seguido. Estas figuras são usadas como reserva identitária do carácter, força, raça e tenacidade dos portugueses. Representam o perfil idealizado do homem português e dos modelos de virtude para a juventude. O Estado Novo favorecia uma História de Portugal feita de heróis, atos célebres, grandes personagens e grandes acontecimentos. Uma história ideológica construída com vista a legitimar o regime, a justificar e apontar os caminhos do futuro e a educar a juventude.

A desconsideração para com as figuras históricas era, portanto, um ilícito intolerável, tanto mais que se tratava dos «fundadores da nacionalidade».

Esta passagem refere-se, justamente, à ponderação dos companheiros de Afonso Henriques, face aos perigos que são esperados no grande confronto que será a batalha de Ourique:

(Fala Gonzalo (Mendes da Maia) a Afonso Henriques)  
Gran señor: temeridades  
Que traen consigo imposibles  
Causan desaires terribles  
Y anuncian adversidades.

---

## NOTAS

27 | Processo N.º18629,  
*Processos de Censura*. SNI-  
DGE/ANTT



Cinco ejércitos están  
a nuestra vista de infieles;  
contra tantos, ¿qué laureles  
trece mil conseguirán?  
De doscientos y cincuenta  
mil moros consta el blasfemo  
campo que, de extremo a extremo,  
sumas que agotan su cuenta  
cubren valles y collados,  
como nosotros nacidos  
en nuestra España, escogidos  
y en guerra experimentados<sup>28</sup>.

---

## NOTAS

28 | *Las Quinas de Portugal*,  
Ato III 1580-1620.

No segundo parecer o censor corrobora inteiramente a opinião do seu colega, e acrescenta que o grande público (refere-se ao público de televisão), não ia compreender a peça. Os censores viam os portugueses em geral como pessoas simples e de fraca inteligência. Mas refere também que havia aspetos chocantes do ponto de vista moral, provavelmente relativos à forma como Brito se vai posicionando ao longo da peça —pastor, mouro, homem de Afonso Henriques—, enfim, um percurso também itinerante do ponto de vista religioso, de manifesta falta de fé, mas comum à realidade de uma época onde os avanços e recuos no território Ibérico eram frequentes e os camponeses não mais faziam do que se refugiar junto dos novos senhores.

O excerto do III ato acima transcrito refere-se ao conselho dado por Gonçalo Mendes da Maia, conhecido como o «Lidador», um dos mais importantes companheiros de armas, sempre presente ao lado de Afonso Henriques. Gonçalo faz avisos sérios acerca dos grandes perigos que esperam os portugueses na luta contra o enorme exército de muçulmanos, bem armados e mobilizados para a defesa do seu território.

Esta ação desmobilizadora, que apresenta a pequenez do exército português face ao muçulmano, cheio de recursos, exorta a situação do passado que, aos olhos do segundo censor, é interpretado como uma metáfora do presente: a guerra colonial que Portugal vivia, a forte influência muçulmana em África, o desânimo face ao isolamento de Portugal, já que todos os fóruns internacionais se tinham manifestado contra a guerra e pela independência das colónias portuguesas. Salazar, como Afonso Henriques, estava sozinho, mas o desfecho da situação colonial não seria como o da vitoriosa batalha de Ourique. No ano de 1968, altura em que esta peça é proibida, estava já bem delimitada a força, o poder e a organização bélica do PAIGC, o que significa que a guerra na Guiné estava perdida.

Assim, ao endurecimento da guerra colonial em 1968, correspondia um rigor acrescido em relação a tudo o que a ela dissesse respeito

---

nas artes cénicas e cinéfilas. Assim se explica que a palavra «guerra» fosse proibida, como eram proibidas peças de teatro ou filmes pacifistas.

Há, no entanto, um outro aspeto que está presente na decisão dos censores: as relações entre Portugal e Espanha. Aparentemente eram as melhores, já que havia proximidade ideológica. Porém verificava-se um enorme afastamento quanto à questão colonial. A entrada da Espanha na ONU, em 1963, fez com que esta deixasse de precisar de Portugal. Paralelamente, entre 1955 e 1957, Espanha entra numa espiral de crescimento económico, afirma-se como potência ibérica, e promove e dinamiza relações internacionais. Pelo contrário, Portugal sente-se cada vez mais isolado, sobretudo após o início da guerra colonial (Sardica, 2013: 209-210).

Não era por isso bem-vinda a apresentação em televisão de uma obra de um clássico espanhol que, de forma cómica e provocatória, se referia, de uma só vez, à independência de Portugal, à questão colonial e aos heróis da história nacional do Estado Novo.

## 6. Conclusão

A censura ao teatro em Portugal atravessou todo o Estado Novo. Ao longo das décadas verificou-se um aperfeiçoamento da organização, dos métodos e do trabalho dos censores. A partir de 1947 inicia-se um período de reorganização que dará os seus frutos ao longo da década de 50.

São então produzidas novas leis, novos regulamentos e novas orientações mais restritivas e exigentes e, em simultâneo, o recrutamento de novos censores obedeceu a critérios mais estritos em matéria de preparação académica. As *Actas da Comissão de Censura* corroboram estas preocupações.

As três obras de autores espanhóis foram abordadas de forma diferente pela censura. *La Casa de Bernarda Alba* é aprovada em 1947, com autorização para ser representada no Teatro Nacional pela mais prestigiada companhia de teatro portuguesa (Amélia Rey Colaço-Robles Monteiro). O facto de o autor, Federico García Lorca, ser visto pelo Estado Novo como um republicano próximo da ideologia comunista, morto às mãos dos franquistas, não bastou para proibir a peça. Muito provavelmente, os censores fizeram uma leitura da obra centrada na figura de Bernarda, na sua dureza, na sua ação despótica com as filhas, na obsessão no cumprimento da religião, dos rituais de luto e de uma moral que defende acima de tudo a obediência à tradição e ao cristianismo. Estes eram valores

---

comuns ao Estado Novo e os censores conheciam-nos melhor que ninguém, já que eles eram os fiéis guardiães desses princípios.

O mesmo não se passa com as outras duas peças analisadas neste trabalho. Quer *El Triciclo* de Arrabal, quer *Las Quinas de Portugal* de Tirso de Molina são proibidas. No caso de *El Triciclo* o autor era mal visto pelos censores e a peça valorizava uma série de comportamentos anárquicos, aparentemente sem sentido, mas que constituíam uma crítica ao sistema capitalista e à exploração do homem pelo homem.

Em *Las Quinas de Portugal* abordam-se questões consideradas sensíveis na altura: a guerra colonial e a ligação desta com as lutas entre mouros e cristãos. O facto de se tratar de uma comédia era também uma objeção a qualquer representação, sobretudo por ridicularizar os heróis nacionais, e o «Milagre de Ourique», mito fundador que acentuava as preferências das autoridades celestiais pelos portugueses.

As ditaduras são sempre regimes muito fechados, com uma ausência de sentido de humor, e que procuram, por todos os meios, defenderem-se da crítica, da desaprovação e da condenação. Certos das suas verdades, impedem, por todos os meios, a audição de outras vozes. Promovem unanimidades forçadas e forjadas pelas organizações repressivas que criavam para cada situação que lhes podia, hipoteticamente, fugir ao controlo.

A censura, aqui estudada em relação ao teatro, foi um dos pilares da ditadura de Salazar e Caetano. Os autores portugueses foram as principais vítimas deste processo. O Estado Novo temia a proximidade, a empatia e a cumplicidade que o teatro em português gerasse junto do público propiciando a sua consciencialização.

No entanto havia outros autores estrangeiros suprimidos, como era o caso de Bertold Brecht, e outros ainda que viam os seus textos mutilados, ao ponto de os encenadores desistirem da encenação, porque de tão cortados, deixavam de fazer sentido.

Trazer à memória estes procedimentos é um dos objetivos enunciados neste trabalho. Pretendemos não deixar que estes propósitos do passado caiam num presente esquecimento contínuo, bem como evitar complacências com aqueles que, em grande parte do século XX, puderam definir o que deviam os portugueses ver, ouvir e ler.

A censura teve efeitos profundos no tecido cultural, na formação, no pensamento no agir dos portugueses, mas sobretudo a censura mutilou a criatividade e destruiu a diversidade. A aceitação e valorização da diversidade é normalmente associada à liberdade

de expressão e de pensamento e da sua manifestação pelas artes. Durante a época de Salazar e Caetano são impostos modelos, protótipos e estereótipos como valores únicos que estão presentes na vida pública e privada, nas empresas e no Estado. São também criadas estruturas estatais que zelam para que não hajam desvios nem contaminação de ideias perniciosas para o regime. Portanto, esta ditadura destruiu intencionalmente a diversidade que nunca poderá ser repostada pela memória. Trata-se de uma perda definitiva. Aqueles a quem foi sonhada a liberdade de expressão e a criatividade à época não terão segunda oportunidade. Há uma participação criativa que só ali, naquele momento, e em nenhum outro podia fazer sentido.

---

## Bibliografia

### Fontes

Decreto-lei n.º 34133 de 24 de novembro de 1944  
 Decreto-lei n.º 34134 de 24 de novembro de 1944  
 Decreto-lei n.º 34590 de 11 de maio de 1945  
 Lei n.º 2041 de 16 de junho de 1950  
 Decreto-Lei n.º 41051 de 1 de abril de 1957  
 Decreto-Lei n.º 42660 de 20 de novembro de 1959

Arquivo Nacional da Torre do Tombo

Livro.º 1, *Actas da Comissão de Censura dos Espectáculos*, Actas de 20 de março de 1945, 15 de abril de 1947, 8 de julho de 1947 e 12 de agosto de 1947.

Livro.º 10, *Actas da Comissão de Censura dos Espectáculos*, Actas de 20 de março de 1960, 5 de abril de 1960, 29 de março de 1961 e 5 de abril de 1961.

Livro.º 12, *Actas da Comissão de Censura dos Espectáculos*, Actas de 17 de fevereiro de 1965 e 24 de março de 1965.

Processo N.º18629, *Processos de Censura*.

Processo N.º 18653, *Processos de Censura*.

### Referências

BERENGUER, A. (1994): *Fernando Arrabal Pic-Nic. El Triciclo. El Laberinto*. Madrid: Cátedra Letras Hispánicas.

CABRERA, A. (2008): «A censura ao teatro no período marcelista», *Revista Media e Jornalismo*. N.º 12.

CABRERA, A. (2008): «Censura ao teatro e o fim da ditadura em Portugal», *Pluriel Revue des Cultures de Langue Portugaise*. N.º 2.

CABRERA, A. (2008): «Três cenários para a censura à imprensa em Portugal» in Costa, C. (ed), *A Censura em Cena - Teatro, Comunicação e Censura*. S. Paulo: ECA.

CABRERA, A. (2013): «Censura e estratégias censurantes na sociedade contemporânea», in Cabrera A. (ed), *Censura Nunca Mais: Censura ao teatro e ao cinema no Estado Novo*. Lisboa: Alétheia Editores.

CABRERA, A. (2010): «La censura como instrumento privilegiado del Estado Novo», in Arboniés, M.C., Torre, A., Numhauser, P, Sola, E. (eds), *Escrituras Silenciadas: historia, memoria y procesos culturales*. Alcalá de Henares: Universidad de Alcalá.

FOUCAULT, M. (1977): «Prefácio à edição americana», in Deleuze, G., Guattari, F., *Anti-Édipo*. Disponível em <http://www.michelfoucault.com.br/files/Foucault%20Anti-edipo%20-%2022jun13.pdf> (Consultado em 03/07/2013).

FOUCAULT, M. (1988): *As palavras e as coisas*. Lisboa: Edições 70.

KUNDERA, M. (1986): *O livro do riso e do esquecimento*. Lisboa: Publicações D. Quixote.

LE GOFF, J. (1984): «Memória História», in *Enciclopédia Einaudi*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.

LEROI-GOURHAN, A. (1964-65): *Le Geste et la Parole*. Paris: Michel.

LORCA, F. G. (1936) : *La Casa de Bernarda Alba*. Disponível em <http://www.vicentellop.com/TEXTOS/lorca/La%20casa%20de%20Bernarda%20Alba.pdf>. (Consultado em 11/01/2013).

MOLINA, T. (1579-1648): «Las quinas de Portugal», en Valdés, G.C.C. Disponível em <http://dspace.unav.es/dspace/bitstream/10171/27893/1/14.%20Quinas.pdf>. (Consultado em 11/01/2013)

- MONTEMEZZO, L. F. (2007): «O poder e as instituições em “A Casa de Bernarda Alba”». *Literatura e autoritarismo*. Nº. 9. Disponível em [http://w3.ufsm.br/grpesqla/revista/num09/art\\_05.php](http://w3.ufsm.br/grpesqla/revista/num09/art_05.php). (Consultado em 20/04/2013).
- ROIG, A. (2006): *El gracioso proteico de Las quinas de Portugal*. Disponível em <http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/12037290028941506321435/020364.pdf> (Consultado em 11/01/2013).
- ROIG, A. (1983): *Blasones y comédia: Las Quinas de Portugal, de Tirso de Molina*. Disponível em [http://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/08/aih\\_08\\_2\\_063.pdf](http://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/08/aih_08_2_063.pdf). (Consultado em 11/01/2013).
- ROSAS, F. (1990): «O País, o regime e a oposição nas vésperas das eleições de 1958» in Reis, A. (ed.), *Portugal Contemporâneo (1958-74)*. Vol.5. Lisboa: Publicações Alfa.
- ROSAS, F. (1994): «O Estado Novo 1927-1974», in Mattoso, J. (ed.), *História de Portugal*. Vol. 7. Lisboa: Círculo dos Leitores.
- SARDICA, J. M. (2013): *Ibéria. A relação entre Portugal e Espanha no século XX*. Lisboa: Alétheia Editores.