

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

**Ana Cabrera**

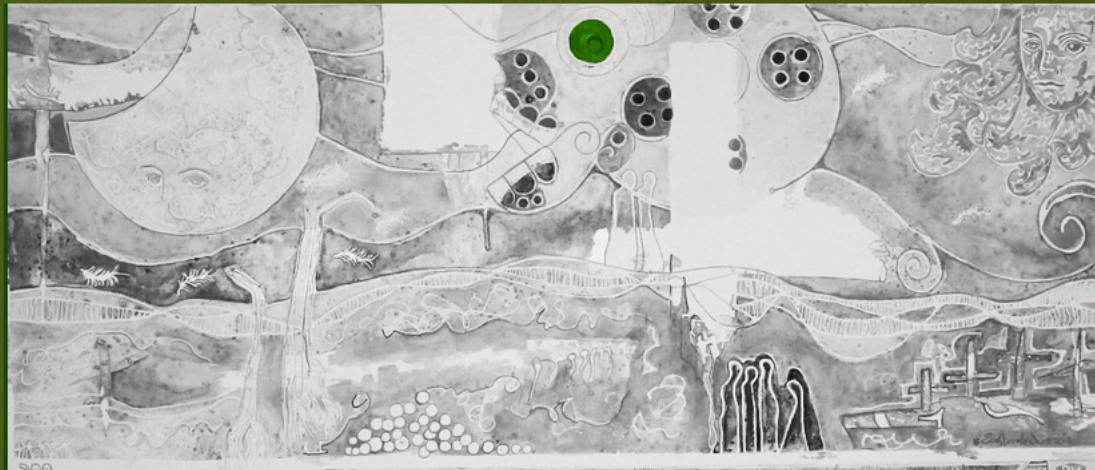
*Centro de Investigação Media e Jornalismo,  
Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa  
anacabrera@fcsh.unl.pt*

**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], 452F. *Revista eletrónica 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** || Reconhecimiento-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 caráter 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, fatal, 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.

Ressomamos 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 recalcamento, 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 descontinuidades 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 Bernalda 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 crisparam-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.

---

## 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.

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 Inspecção dos Espectáculos no Secretariado haverá delegados deste junto dela, a fim de estabeleceram 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

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

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 empréesa. 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 empréssas 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 Inspecção Geral de Espectáculos que, muitas vezes, foi permissivo e cedeu a pressões dos empresários. Por fim, nota-se que a integração da Inspecção 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

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

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 empresas 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 doutrinarismo 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 Inspecção 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

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 García, *La Casa de Bernarda Alba*, p. 15.

12 | Ibidem p. 22

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 comprehende 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>

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 arrebata 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 estabeleceria 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 confrontamento. 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 aspectos 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.

---

## 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.

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 india 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

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.

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

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

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.

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 (contrai 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 incomprensible 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 Inspecção 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 espetáculo 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 caráter, 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 aspectos 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 guardiões 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. Certas 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 reposta pela memória. Trata-se de uma perda definitiva. Aqueles a quem foi sonegada 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 Hispânicas.
- 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 processos 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-%202022jun13.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 *Encyclopédia 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 proteíco 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.

# #10

# LA MEMORIA Y EL OLVIDO: LA CENSURA DEL ESTADO NOVO EN PORTUGAL A TRAVÉS DE TRES PIEZAS DE AUTORES ESPAÑOLES

**Ana Cabrera**

*Centro de Investigación de Medios de Comunicación y Periodismo*

*Facultad de Ciencias Sociales y Humanas de la Universidad Nova de Lisboa*

[anacabrera@fcsh.unl.pt](mailto:anacabrera@fcsh.unl.pt)

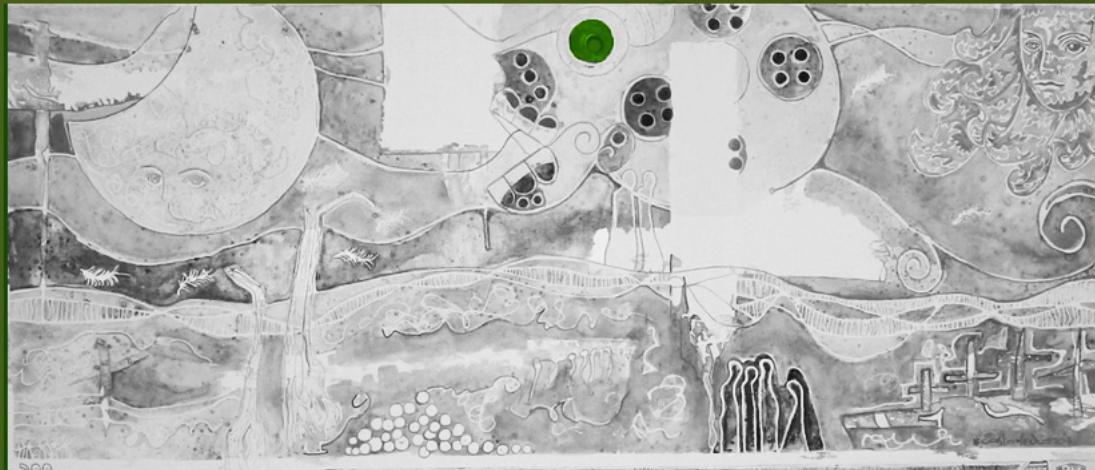
**Cita recomendada** || CABRERA, Ana (2014): "La memoria y el olvido: la censura del Estado Novo en Portugal a través de tres piezas de autores españoles" [artículo en línea], 452ºF. *Revista electrónica de teoría de la literatura y literatura comparada*, 10, 89-110, [Fecha de consulta: dd/mm/aa], <[http://www.452f.com/pdf/numero10/10\\_452f-mono-ana-cabrera-es.pdf](http://www.452f.com/pdf/numero10/10_452f-mono-ana-cabrera-es.pdf)>

**Ilustración** || Laura Castanedo

**Traducción** || María Zugazabeitia Fernández

**Artículo** || Recibido: 15/07/2013 | Apto Comité Científico: 27/10/2013 | Publicado: 01/2014

**Licencia** || Reconocimiento-No comercial-Sin obras derivadas 3.0 License



**Resumen ||** El objetivo de este artículo es analizar el funcionamiento de la censura del teatro en Portugal a partir del análisis de tres obras de teatro: *La casa de Bernarda Alba* de Federico García Lorca (presentada en 1947); *Las quinas de Portugal*, de Tirso de Molina (presentada en 1968); y *El Triciclo*, de Fernando Arrabal (presentada en 1968). El estudio se centra en dos momentos distintos del Estado Novo: el final de los años 40, época en la que la organización censoria entra en un proceso de restauración; y el período de los años 60, durante el cual se endurecieron los procesos de censura como consecuencia del recrudecimiento del régimen de Salazar. Este trabajo, que se basa en un estudio de fuentes documentales, pretende dar a conocer la representación de los procesos de censura y sus efectos en la sociedad y la cultura portuguesas.

**Palabras clave ||** Estado Novo | Censura del teatro | Historia | Memoria.

**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) fue periodista, escritor y político. Inicialmente estuvo ligado al movimiento modernista y fue editor de la revista Orpheu. Mentor de la Política del Espíritu que aplica mediante múltiples disciplinas y sobre todo a través del Secretariado de Propaganda Nacional (1933), que más tarde fue designado Secretariado de la Información Nacional, dirigió este Secretariado hasta 1949. Admirador confeso de Benito Mussolini, se refirió a él en innumerables ocasiones durante las entrevistas que le hizo a Salazar.

## 0. Presentación

Los regímenes políticos autoritarios o totalitarios utilizan la ocultación selectiva de la realidad como eje fundamental de la promoción del ideario oficial entre el público. Los nuevos valores, ideas y concesiones deben sobreponerse y ajustarse al plano «onde se inscrevem a concatenação dos atos» (Leroi-Gouhan, 1964-65), y actuar sobre todo en el campo de la «memoria étnica» que, como defiende el autor, es en la que se basan los comportamientos de las sociedades.

En el régimen político de Salazar, la memoria colectiva fue objeto de manipulación, a través de la edificación de nuevos objetos que se ajustaban a los anteriormente existentes. Esta situación se creó a partir de la invención de una idea de pueblo, con sus propios bailes folclóricos, trajes regionales, canciones y religión, y con un modelo familiar de carácter patriarcal. El Estado Novo estableció una idea de pueblo portugués asociada a la de la simplicidad, forjada en la ignorancia y el analfabetismo, ligados a la defensa de los valores de la «Patria». Se mitificaron las figuras históricas de forma que sirvieran de modelo a seguir. La apología de los «héroes de la Patria» se construyó en base a otra manipulación: la construcción de una Historia oficial del régimen positivista, factual y basada en la acción de individuos provenientes de las élites que eran mostrados al pueblo como si fueran sus antepasados y un ejemplo a seguir.

En este contexto, la ciudad de Guimarães se convirtió en la cuna de la «Patria», Alfonso Henriques pasó a ser considerado el fundador de la nación y el Infante D. Henrique, considerado un ejemplo de castidad, se convirtió en el ideólogo de la «Escuela de Sagres» —que nunca existió—, en la que se formaban los héroes de los descubrimientos y de las conquistas de ultramar. Todo esto se concebía en el contexto de un proceso de inculcación ideológica dirigido a un pueblo que se creía receptivo y amoldable a los nuevos valores.

Nos encontramos, entonces, ante un régimen político-ideológico que pretende ocultar la memoria inculcando otros cánones. La producción cultural apoyada y dirigida por el Secretariado Nacional de Propaganda (1933), liderado por António Ferro<sup>1</sup>, quiso crear una imagen de Portugal acorde a la ideología del Estado Novo.

Volvemos a la frase de Kundera que aparece al principio de este artículo: las dictaduras borran rostros de las fotografías con el fin de

---

condenar al olvido a las figuras incómodas, borrándolas así de la memoria colectiva y convirtiendo la lucha del hombre contra el poder en la lucha de la memoria contra el olvido.

Sin embargo, hay otras maneras de hacer olvidar y borrar la memoria: las prohibiciones, la interdicción y la represión. El Estado Novo se valió de todos estos procesos que naturalizan dichas actitudes de reconfiguración de la memoria colectiva y creó un mecanismo gubernamental de control. La PVDE, creada en 1933, pasó en 1945 a llamarse la PIDE y, a finales de la década de 1969, se convirtió en la DGS. Fue una policía política creada para controlar, arrestar y matar a los portugueses disidentes del régimen. La censura, que funcionaba como una Secretaría del Estado, estaba organizada en diversos departamentos y controlaba la prensa y todas las producciones culturales que se producían en Portugal, así como a las producciones extranjeras que pretendían entrar en el país (teatro, cine, libros, letras de canciones).

El Estado Novo también estableció estructuras de encuadramiento y adoctrinamiento: los Sindicatos Nacionales, la Mocidade Portuguesa y la Federação Nacional para a Alegria no Trabalho (FNAT), entre otras. Con todo, las estructuras políticas que construían los pilares del régimen fueron, sin duda, la policía política y la censura.

En este estudio partimos de dos presupuestos: la identificación de la censura del teatro en el contexto de la política del Estado Novo en Portugal; el mecanismo de censura como instrumento de represión a la creatividad, la diversidad, la originalidad, la diferencia y la independencia.

Pretendemos también presentar la discontinuidad de la censura del teatro. No obstante, nuestra intención no es la de trazar límites, ya que, como alerta Michel Foucault (1988), serían cortes arbitrarios, sino la de buscar cambios en la estructura de la censura que hayan tenido efectos en las formas de actuar y que puedan ser percibidas a través del análisis de los documentos. Como subraya Jacques LeGoff, «a periodização é o principal instrumento de inteligibilidade das mudanças significativas» (Le Goff, 1984: 178).

En el contexto general de la actuación de la censura en Portugal, vamos a analizar tres obras de autores españoles censuradas en dos momentos diferentes del régimen: *La casa de Bernarda Alba*, de Federico García Lorca (1947); *Las quinas de Portugal*, de Tirso de Molina (1968); y *El Triciclo*, de Fernando Arrabal (1968). Estas obras no tienen nada en común más allá de que son, todas ellas, de autores españoles de referencia. Esta es, justamente, una forma muy evidente de acercarse al mecanismo ideológico del Estado Novo. El análisis de las prohibiciones, la forma en la que los censores

argumentan y los aspectos que estos consideran prohibidos, peligrosos, indeseables e inmorales son elementos clave a la hora de comprender la extensa acción de la censura.

El motivo de que las obras escogidas sean de autores españoles se debe a la necesidad de comprender si las identidades ideológicas de los dos estados ibéricos apaciguaban la actitud de los censores o, si por el contrario, existían prejuicios ligados a una historia común de guerras y ocupaciones.

Por otro lado, entre 1947 y 1968, las relaciones entre los dos estados se crisparon debido a la divergencia de sus caminos: España entra, a partir de los años 50, en una espiral de desarrollo, se adhiere a la ONU y respalda las políticas de descolonización; Portugal, por su parte, opta por mantener sus colonias, una situación que le fue aislando cada vez más del resto del mundo.

Uno de los principales objetivos de esta investigación es analizar obras de teatro prohibidas o cortadas para comprender el funcionamiento del mecanismo de censura del Estado Novo, las diferencias en el tiempo de su actuación y los argumentos que los censores utilizaban para justificar sus procedimientos. Estas tres obras no se eligieron aleatoriamente. Son de diferentes autores, representan diferentes épocas, pero no todas estaban en la misma situación frente a la censura. Mientras que *El Triciclo* de Fernando Arrabal fue prohibido, al igual que *Las quinas de Portugal* de Tirso de Molina, *La casa de Bernarda Alba*, a pesar de que había creado una expectativa de prohibición, fue aprobada sin limitaciones. Esta última causó un gran asombro, tanto a actores como a productores, ya que Federico García Lorca era republicano y reconocido simpatizante de la izquierda, algo que para el Estado Novo significaba ser comunista. Además, si observamos este hecho teniendo en cuenta el conocimiento que tenemos hoy en día sobre las prácticas, los códigos morales y las restricciones de la época, nos preguntamos sobre las razones que hicieron a los censores tomar esa decisión.

Para la elaboración de esta investigación, basada en el análisis de fuentes, se examinaron tipos de documentación de diversos tipos y procedencias: por un lado, los códigos legales aplicados en el teatro y en el cine durante el período del estudio y, por otro lado, la documentación de archivo del Secretariado Nacional de Información y Turismo<sup>2</sup>. En dicho archivo se encuentra la documentación de la Comisión de Examen y Clasificación de Espectáculos de la época del Estado Novo. Esta información está distribuida en dos entidades: en Archivo Nacional de la Torre do Tombo, donde se encuentra la mayor parte de los documentos, y el Archivo del Museo del Teatro. Hemos analizado los *Procesos de la Dirección General de Censura* y *las Actas de las Comisiones de Censura*. Los primeros, además de

## NOTAS

2 | Este fondo documental se encuentra en el Archivo Nacional de la Torre do Tombo (ANTT) y contiene la información sobre la actuación de los censores, los informes, las opiniones sobre las obras, las apreciaciones de los ensayos generales, las opiniones sobre los recursos y las actas de las Comisiones de Censura.

la documentación burocrática relativa a las solicitudes, contienen las opiniones de cada uno de los censores intervenientes. Las segundas relatan lo que ocurría en las reuniones semanales de la Comisión de Censura.

## 1. El fin de la guerra y el establecimiento del Secretariado Nacional de Información y Cultura Popular

En 1944, previendo el final de la guerra y la victoria de los aliados, la propaganda da lugar a la información, con la subtitulación del SPN por el SNI (Secretariado Nacional de Información, Cultura Popular y Turismo).

Esta operación, de hecho, supuso un cambio estructural de los servicios. Al contrario de lo que sería de esperar, el SNI no descentralizó ni promovió aperturas en ninguno de los sectores que pasaron de una estructura a la otra. Por un lado, porque seguían bajo la dependencia directa de Salazar y, por otro lado, porque se reunían en un solo organismo una serie de servicios que tenían un estatuto propio e interno.

António Ferro continuó dirigiendo el SNI hasta 1949 como Secretario Nacional. Se concedió un período de transición que se prolongó hasta 1947: «Até à integração efectiva da Inspecção dos Espectáculos no Secretariado haverá delegados deste junto dela, a fim de estabeleceram a necessária coordenação entre os dois organismos, designadamente, no que se refere à censura teatral e cinematográfica»<sup>3</sup>.

Las atribuciones del 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>.

En efecto, la determinación de que la censura del teatro y el cine se hiciera a petición de los interesados se impuso con el Art. 3.<sup>º</sup> del Decreto-lei n.<sup>º</sup> 34590, del 11 de Mayo de 1945. Ese mismo decreto también previó lo siguiente:

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>.

Además, la Comisión de Censura del Teatro y el Cine contaba con tres delegados nombrados por el SNI.

## NOTAS

3 | Decreto-lei n.<sup>º</sup> 34133 del 24 de noviembre de 1944, Art.<sup>º</sup>, 5, §3.º.

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

5 | Decreto-lei n.<sup>º</sup> 34590 del 11 de mayo de 1945, Art.<sup>º</sup> 15º.

---

## NOTAS

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

Todos los espectáculos estaban sujetos a una censura previa. En relación al teatro, los censores leían las obras y las aprobaban, las censuraban o las aprobaban con cortes. Estaba prohibida cualquier tipo de representación de las obras censuradas en todo el territorio nacional. Las obras teatrales que eran aprobadas estaban sujetas a un segundo escrutinio: el ensayo general. Los mismos censores que habían leído la obra eran los responsables de supervisar dicho ensayo. En este ensayo general, las observaciones de los censores se centraban en el texto, para verificar que se respetaban los cortes; en los escenarios, para asegurarse de que todos los elementos eran apropiados; y en el atrezo y los figurines, que debían respetar la «moral y la decencia». Sin embargo, en la práctica, en el ensayo se supervisaba que la creatividad de los directores y actores no hubiera dado otros sentidos al texto, que era una manera de esquivar las prohibiciones de la censura.

Rápidamente, los censores se vieron con la necesidad de tener unas normas claras para aplicar tanto en el teatro como en el cine. Se encargó al juez Dr. Sacramento Monteiro la elaboración de una regulación de la censura del cine. En contrapartida, la Comisión aprobó la normativa de censura del teatro, teniendo como objetivo la revista teatral portuguesa:

Primeiro) – Durante os ensaios de censura só poderão permanecer na sala de espectáculos, além dos censores, os autores e componentes da emprêsa. 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 emprêses 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 normas demuestran, por un lado, la necesidad de instruir a los nuevos jueces con directrices de actuación claras. Se trata de una respuesta al funcionamiento de censura bajo la tutela de la Inspección General de Espectáculos que, en muchas ocasiones, fue permisiva y cedió a las presiones de los empresarios. Por último,

---

## NOTAS

7 | Livro nº. 1, *Actas da Comissão de Censura dos Espectáculos*, Acta del 8 de julio de 1947 – 122. La integración fue un proceso muy lento y no se hizo efectiva hasta 1947. SNI-IGE/ANTT

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

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

cabe destacar que la integración de la Inspección General de los Espectáculos en el Secretariado<sup>7</sup> debió de ser complicada y que el Coronel Óscar de Freitas, que pasó a ser la segunda figura en la jerarquía de la institución, no debió de poner las cosas fáciles.

Se entiende, por consiguiente, que existía una cierta promiscuidad entre los jueces y los empresarios del teatro. Y, con la intención de acabar con esta situación, el juez Martins Lage presentó antes de la orden del día la siguiente propuesta, que fue aprobada inmediatamente:

Primeira – Que as empresas 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>.

Se percibía una fuerte preocupación en la eficacia del funcionamiento de las Comisiones de Censura y se intentaba que cada censor cumpliese rigurosamente sus funciones. Debido a esto, en la siguiente reunión se volvió a las normas y directrices que debían aplicarse con rigor y uniformidad, siendo el propio Secretario Nacional de Información quien las redacta:

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 doutrinarismo 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 prèviamente submetida à apreciação do Secretário Nacional da Informação, antes de ser comunicado pela Inspecção dos Espectáculos ao interessado<sup>9</sup>.

El año 1947 fue fundamental en la organización de los servicios y el establecimiento de las normas de censura, así como en los procedimientos de los censores y sus relaciones personales con los empresarios del teatro. Se recomendaba a los censores que establecieran una estricta separación entre sus funciones y las de los empresarios teatrales. En las *Actas de la Comisión de Censura* encontramos diversas recomendaciones a este respecto. Debido a esto se creó un mecanismo burocrático que alejaba a los censores de los empresarios, actores y directores, de modo que no estuvieran

expuestos a presiones.

## 2. La casa de Bernarda Alba o la revuelta contra el autoritarismo

En este contexto de desorganización de los servicios de censura del teatro —debido al período de transición que habían definido los legisladores—, Amélia Rey Colaço<sup>10</sup> llevó a escena *La casa de Bernarda Alba* de Federico García Lorca.

Lorca escribió esta obra en 1936 y nunca la vio representada, ya que ese mismo año fue asesinado por las milicias franquistas en Alfacar, un pueblo situado a unos ocho kilómetros de Granada. El contexto político y social de la obra retrata una España rural, en la que predominan la gran propiedad y las poderosas casas familiares de terratenientes, conservadoras, absolutamente dominadas por la jerarquía política y familiar, y profundamente controladas por la Iglesia.

La historia se desarrolla en una Andalucía en la que predomina el culto a las tradiciones descritas. Bernarda Alba es la matriarca de una familia de mujeres a las que domina con su voz y su bastón. En la casa prevalece una moral católica fundamentalista. Debido a la muerte de su marido, debían guardar luto riguroso durante ocho años, lo que obligaba a las hijas a vivir confinadas en el espacio doméstico. Ajena a los conflictos que surgen entre las muchachas, Bernarda, ciega de poder, no entiende el efecto devastador que el joven Pepe Romano ejerce sobre todas sus hijas. No obstante, Pepe es el novio de la mayor de las hijas (Angustias), la única que ha heredado bienes de su padre (primer matrimonio de Bernarda). Este joven se convierte en centro de disputa y deseo del resto de las hermanas.

Adela, la más pequeña, no estaba de acuerdo con el luto ni las prohibiciones:

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>

Adela se enfrenta al poder de su madre y reafirma su independencia, su personalidad, su voluntad y la libertad de disposición de su

## NOTAS

10 | Amélia Rey Colaço, una de las más prominentes del teatro portugués del siglo XX, influyó fuertemente en la producción teatral y en la formación y promoción de jóvenes actores. En 1921 fundó con su marido la Compañía Teatral Rey Colaço-Robles Monteiro, con sede en el Teatro Nacional Dña. María II. Esta compañía se extinguió en 1988.

11 | María Barroso fue actriz de cine y teatro, directora del Colegio Moderno y Primera Dama de Portugal al tiempo que Mário Soares fue Presidente de la República.

---

## NOTAS

12 | Ibidem p. 22

13 | Ibidem p. 49

14 | Ibidem, p. 49.

cuerpo, como puede observarse en estos pasajes que corresponden a respuestas que da a las preguntas de sus hermanas:

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>

Adela se enamora de Pepe Romano. Su revolución y su frustración explotan cuando las hermanas le cuentan que Pepe va a pedir la mano de Angustias.

Adela tiene el valor de rechazar el código de honra que obliga a la mujer a ser rectada y no solo afirma sexualidad, sino que también se enfrenta abiertamente al poder de su madre cuando, durante un enfrentamiento con ella, le rompe el bastón, símbolo de autoridad e Bernarda.

Adela: (Haciéndole frente.) ¡Aquí se acabaron las voces de presidio! (Adela arrebata 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, con el orgullo profundamente herido, sale de casa y se oye un tiro. Adela se precipita hacia el lugar en el que estaba Pepe. Cuando le preguntan a Bernarda si lo ha matado, esta responde: «no fue culpa mía. Una mujer no sabe apuntar»<sup>14</sup> (García Lorca, 1936: 15). Tras la muerte de Pepe, Adela se ahorca.

La historia es muy fuerte. Del centro familiar emerge un enorme poder que se sobrepone a la voluntad individual y a los sueños de la joven Adela. Se aprecia otra asociación, esta vez con el poder político del dictador Franco, que se estableció una vez la pieza ya estaba escrita. Además, los valores del Estado franquista, basados en la tradición, las buenas costumbres, la familia, la religión y una vigorosa autoridad patriarcal, se asocian al miedo al enfrentamiento. Al igual que Adela, los opositores al régimen franquista eran apresados, torturados y asesinados. Se muestra cómo, en una sociedad dominada por el miedo y por la dictadura, las relaciones de poder repercutían y se plasmaban en los núcleos subordinados.

En Portugal, la censura no prohibió la obra, a pesar de que reunía todas las características que normalmente llevaban a la prohibición de una obra: había sido escrita por Federico García

---

## NOTAS

15 | María Barroso fue actriz de cine y teatro, directora del Colegio Moderno y Primera Dama de Portugal al tiempo que Mário Soares fue Presidente de la República.

16 | Declaración de María Barroso a 3 de junio de 2013.

Lorca, considerado comunista por el Estado Novo, en ella aparecía un suicidio (estaban prohibidas la divulgación y la enunciación de este acto) y el argumento estaba repleto de connotaciones políticas subversivas.

En aquella época, estos aspectos pasaron a un segundo plano a ojos de los censores, ya que estos dieron prioridad a la lectura más inmediata que ofrece la obra y que se ajusta al ideario del Estado Novo: la autoridad de la madre de familia, la tradición, la honra, la obediencia, la moral, la religión y las buenas costumbres.

Aún así, como explicábamos anteriormente, las comisiones de censura estaban en un proceso de reorganización y, en cierta forma, se intentaba poner orden en su actividad, separando la función del censor de las presiones de los empresarios. La compañía que representó la obra era una de las más prestigiosas, consideradas y respetadas del país. El hecho de que esta pieza fuera propuesta por la compañía Amélia Reey Colaço-Robles Monteiro bastó para apaciguar los recelos de los censores. María Barroso<sup>15</sup>, la actriz que encarnaba el papel de Adela, está convencida de que los censores no supieron comprender el alcance de la obra, ni la crítica social y política que había al autoritarismo<sup>16</sup>.

### 3. La censura en Portugal en los años 60

Los años 60 corresponden con el comienzo del declive del Salazarismo, situación producida por una serie de factores. Las elecciones presidenciales de 1958 marcaron un gran impacto en la vida política del país. Hasta entonces, nunca un candidato opuesto al régimen se había enfrentado directamente a Salazar. Humberto Delgado reunió a toda la oposición, consiguió un tumultuoso apoyo popular, hizo declaraciones públicas estrepitosas y recorrió el país de norte a sur en una interna campaña electoral completamente desconcertante para el régimen. Una «farsa» electoral colocó a Américo Tomaz en la presidencia, pero de manera simultánea se registra el fin de las elecciones presidenciales, debido a una alteración en la *Constitución* que crea un colegio electoral a tal efecto (Rosas, 1994: 199).

El inicio de la guerra colonial supuso un ataque a uno de los pilares de Salazarismo. La primera gran sacudida se dio en diciembre de 1961, cuando la Unión de India invadió los territorios de Goa, Damán y Diu. Salazar nunca reconoció la soberanía india en aquellos territorios, que se mantenían representados en la Asamblea Nacional. Sin embargo, los movimientos en los foros internacionales indicaban que estábamos ante una ofensiva internacional contra el

---

## NOTAS

17 | El Santa María fue asaltado en la madrugada del 22 de enero de 1961 cuando navegaba por el Caribe. Veinte operadores, dirigidos por Henrique Galvão, se apoderaron del navío y secuestran a los pasajeros, que fueron liberados el 2 de febrero.

18 | Golpe de Estado liderado por Júlio Botelho Moniz, Ministro de Defensa y figura importante en la jerarquía militar, que tuvo lugar entre el 11 y el 13 de abril de 1961. El objetivo del movimiento era derrotar a Salazar para liberalizar y modernizar el país.

19 | Golpe liderado por el capitán Varela Gomez y Manuel Serra (comandante civil) que tuvo lugar la noche del 31 de diciembre de 1961. Fue una intentona planeada de acuerdo con el general Humberto Delgado. Aunque estaba en el exilio, en el seguimiento de las elecciones de 1958, Delgado llegó a entrar en el país clandestinamente para llevar a cabo este golpe militar que acabó en fracaso.

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

colonialismo portugués. La política exterior portuguesa permanecía indiferente a las decisiones de la ONU.

La rebelión del norte de Angola, que comenzó el 15 de marzo de 1961, supuso la muerte de numerosos civiles. Salazar decidió ir a Angola rápidamente y a la fuerza. Esta guerra, que más tarde se extendió a Guinea y a Mozambique, obligó a reforzar los medios militares y reclutar un contingente de tropas formado, obligatoriamente, por todos los jóvenes de sexo masculino de más de 18 años. Esta guerra se transformó en una lenta agonía del régimen, que se prolongó hasta el 25 de abril de 1974.

Además, una serie de acontecimientos evidenciaron la debilidad del régimen y demostraron que la conspiración se hacía también desde el propio régimen. Es el caso del asalto al Santa María<sup>17</sup>, la Abrilada<sup>18</sup>, el asalto al cuartel e Beja<sup>19</sup> y el inicio de la crisis académica de marzo de 1962. Las crisis académicas fueron persistentes a lo largo de la década y reunieron diversas corrientes ideológicas, reivindicaciones y líderatos. La agitación social también fue aumentando, alcanzando diversos sectores de producción.

Toda esta coyuntura explica el endurecimiento de la respuesta represiva del régimen. La PIDE refuerza sus servicios y busca a los líderes de la agitación, multiplica la supervisión de los portugueses mediante todo el mecanismo represivo: prisiones, tortura y el funcionamiento del Tribunal Plenario. Precisamente por esto, el mecanismo de censura que actuaba sobre la prensa, el teatro, el cine, los libros, la música y las traducciones refina sus procedimientos. El teatro fue penalizado con una censura mucho más violenta y sistemática.

Los criterios de actuación de los censores fueron objeto de un mayor rigor, sobre todo en el análisis de los textos, la escenificación de las obras, la coreografía y la indumentaria. Todo lo que hacía referencia a la escenificación fue sometido a un criterio más ajustado (Cabrera, 2013, 2010, 2009, 2008). La censura cambia mucho entre 1960 y 1968.

Una de las primeras medidas que se tomaron tras el inicio de los años 60 fue el cambio de presidente de la Comisión. Eurico Serra deja su puesto a Quesada Pastor, que define así sus directrices para la censura del teatro: «Em resumo e respondendo directamente: a “bitola” tem de ser reduzida»<sup>20</sup>.

En esta fase de refuerzo de las medidas represivas, los censores pasaron a prestar especial atención a la manera en la que son tratadas determinadas figuras históricas. En este sentido, el juez Caetano Carbaho alertó de la situación de la obra *Dña. Leonor Teles*

y sugiere lo siguiente:

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>.

El presidente también determinó que la Comisión pasara a funcionar en grupos de tres jueces que debían reunirse todos los días de la semana, menos los miércoles, día destinado a la reunión plenaria de la Comisión. Además de eso, las obras censuradas por el juez responsable de su lectura debían ser presentadas al presidente, que analizaría la posibilidad de un nuevo examen<sup>22</sup>.

Diversos indicadores demuestran la dureza de la actuación de los censores de teatro: la intervención directa del presidente y el vicepresidente de la Comisión; indicaciones sobre medidas represivas y conversaciones intimidatorias con los empresarios y actores; la comparecencia constante de los censores en las representaciones de las obras y revistas más polémicas; la presencia en los teatros del presidente y el vicepresidente; las constantes indicaciones sobre procedimientos; la suspensión de escenas; el aumento de los cortes y las prohibiciones; y la identificación de las obras y revistas que solo podían ser representadas en Lisboa y en Oporto. Se prohibían todas las obras que evocasen a la guerra y a sus daños, así como todas las que tuvieran intenciones pacifistas.

La guerra colonial impuso determinadas normas censoriales asociadas a los aspectos de naturaleza moral (longitud de las faldas, exceso de maquillaje, partes del cuerpo descubiertas, amores «ilícitos», referencias a cuestiones sexuales), de naturaleza religiosa, de naturaleza social (descontentos, tumultos, enfrentamientos), y para evitar la falta de respeto a las figuras de la Historia de Portugal. En estas circunstancias, los censores propusieron alteraciones en los textos; cambiaron los títulos de las obras; eliminaron personajes; corrigieron diálogos; intervinieron en los escenarios, en las coreografías, en la vestimenta, en el maquillaje, en los gestos y el tono de voz de los actores; cortaron algunos textos y prohibieron otros.

El presidente de la Comisión, Quesada Pastor, no tenía dudas 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>.

La Comisión entró en un proceso de delirio represivo y exceso de

## NOTAS

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

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

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

---

## NOTAS

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

celo: piezas como *El jardín de los cerezos* de Antón Chéjov fueron sucesivamente revaluadas por un número cada vez mayor de censores; *Julio César* de William Shakespeare, *El comprador de horas*, una comedia en tres actos de Jacque Deval, *De repente, el verano pasado*, de Tennessee Williams, fueron prohibidas «por não ser possível extirpar-lhe os inconvenientes fundamentais com vista à aprovação»<sup>24</sup>.

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

Arrabal nació en Melilla en 1932 y comenzó a escribir en 1952 sus primeras obras de teatro. En 1952/53 escribió *El Triciclo* (initialmente llamada *Los hombres del triciclo*), que ganó el premio ciudad de Barcelona. Ese mismo año terminó el segundo y el tercer año de Derecho. En 1954, se fue a París en autostop para asistir a la representación de la obra *Madre Coraje* y consiguió entrar en el teatro de Sarah Bernhardt sin pagar. A partir de 1955 se quedó en París. Su exilio fue, primero, fisiológico (contrajo la tuberculosis), después fue moral y, más tarde, estético, como reacción contra la literatura subyugada que por aquel entonces se hacía en España (Berenguer: 1994). Su larga convalecencia no le impidió escribir.

*Los Hombres del Triciclo* se estrenó en 1958, en el Teatro de Bellas Artes de Madrid, en una sesión única organizada por el grupo Dido, dirigido por Josefina Sánchez Pedreño. Es una obra que se sitúa en un lugar indeterminado, pero que se puede intuir que se trata de la España franquista salida de la guerra civil. El sistema franquista desterraba a todos los que no se mostraban a favor de la situación, o que no hubieran estado en el lado correcto durante la guerra civil. Arrabal se encontraba en el bando equivocado, según el franquismo. Su ruptura con el franquismo

produce también una forma paulatina irreversible, un tipo específico de conciencia 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)

Los personajes principales de la obra son cuatro: Apal, Climando, Mita y el Viejo de la Flauta. Climando, líder del grupo, pretende usar el triciclo como forma de sustento, pero la necesidad de pagar el alquiler lo lleva a cometer un homicidio. Entra en un estado de enajenación mental y no se da cuenta de la llegada de la policía. Mita se distancia de todo el mundo e intenta suicidarse, pero se recomponen cuando se encuentra frente a frente con el dinero como forma de supervivencia. Apal duerme todo el rato, es eficaz cuando

---

## NOTAS

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

decide actuar, pero se muestra incapaz de pactar y argumentar. El Viejo de la Flauta asume su marginalidad, pero ejerce de mediación entre los dos mundos y se opone a la radicalización de Climando. Este grupo de marginados presentado por Arrabal, muestra que la alternativa a un régimen opresor como el franquismo sólo es posible rompiendo con el sistema.

Según Berenguer (1994), Arrabal reflejó en esta obra la imposibilidad de comunicación con una ideología en una praxis política extraña e inaccesible. Arrabal usó una estrategia en la que las formas de comunicación, los gestos, las palabras, y las actitudes se vuelven incomprensibles. Berenguer denomina a ese acto continuo de comunicación fallida «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 incomprensible porque condena a la desaparición. (Berenguer, 1994: 41)

*El Triciclo* entró en los servicios de censura, por primera vez, el 29 de marzo de 1968. Tres grupos teatrales sometieron la obra al proceso de censura para obtener licencia de representación: el Teatro Universitario do Oporto, el Grupo Cultural y Deportivo de la Compañía Nacional de Navegación y el Colegio Universitario Pio XII.

La evaluación definitiva se publicó el 16 de abril de 1968. En el informe se lee:

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* fue censurada en Portugal. La única autorización fue dada al Colegio Universitario Pio XII para una única representación, en el contexto de un festival, donde iba a ser exhibida por el grupo de Teatro Universitario de Valladolid.

Esta pieza fue censurada tanto por las posiciones políticas del autor como por el contenido de la misma. Según el juicio de los censores, se trataba de una obra sin sentido, incomprensible y con un mensaje de anarquía contra la sociedad establecida. Los personajes son ladrones, marginados, no muestran temor a las autoridades y, además de un homicidio, contiene un intento de suicidio. Toda la situación era degradante para los valores del Estado Novo: esta obra no respeta el orden, la obediencia, ni el temor a Dios, y se burla

de la autoridad.

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

*Las quinas de Portugal* es una comedia de un importante autor español del siglo XVII —Tirso de Molina. Organizada en tres actos, fue escrita en 1638, dos años antes de la restauración de la independencia portuguesa. Se pidió autorización para su representación en la Radio Televisión Portuguesa (RTP) a la Inspección de los Espectáculos el 4 de marzo de 1968. Cuatro días más tarde fue censurada<sup>26</sup>.

La comedia se desarrolla durante la reconquista cristiana y narra batallas en las que unas veces ganaban los cristianos y, otras veces, los moros. A lo largo de los tres actos se van narrando las peripecias de personajes como Alfonso Enríquez, Egas Muñiz, Giraldo sin Miedo, Gonzalo Méndez de Amaya, Pedro Alfonso, Ismael, que simboliza el poder musulmán, y el personaje cómico Brito, que está siempre presente y va sufriendo cambios de personalidad a lo largo de la obra.

Brito, que es quien más intervenciones tiene en toda la comedia, se presenta al comienzo como un pastor ignorante y bruto, más tarde encarna el personaje de un moro lleno de humor y, finalmente, aparece como un cómico soldado de las tropas vencedoras de Alfonso Enríquez (Roig, 2006). Brito es el personaje simbólico del proceso de reconquista cristiana y musulmana, una vez que se posiciona junto a los vencedores de las tropas en litigio.

El proceso fue adjudicado al censor António Batalha Ribeiro. En el primer y segundo informe se lee:

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>.

El primer juez, Batalha Reis, usa la palabra «decoro» en el sentido de compostura, comedimiento e incluso honestidad, para calificar la obra en general y, seguidamente, tropieza con las «figuras de la historia patria». Lo cierto es que el Estado Novo siempre utilizó determinadas figuras históricas como agentes simbólicos y modelos idealizados cuyo ejemplo debía ser seguido. Estas figuras eran utilizadas como reserva identitaria del carácter, la fuerza, la raza y

## NOTAS

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

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

---

## NOTAS

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

la tenacidad de los portugueses. Representaban el perfil idealizado del hombre portugués y de los modelos de virtud para la juventud. El Estado Novo favorecía una Historia de Portugal a base de héroes, actos célebres, grandes personajes y grandes acontecimientos. Una historia ideológica construida con vista a legitimar el régimen, a justificar y señalar los caminos de futuro y a educar a la juventud.

La desconsideración para con las figuras históricas era, por tanto, algo intolerable, ya que se trataba de los «fundadores de la nacionalidad».

Este pasaje se refiere precisamente a la ponderación de los compañeros de Alfonso Enríquez, de cara a los peregrinos que son esperados en el gran enfrentamiento que sería la batalla de Ourique

(Fala Gonzalo (Mendes da Maia) a Afonso Henrques)

Gran señor: temeridades  
Que traen consigo imposibles  
Causan desaires terribles  
Y anuncian adversidades.  
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>.

En la segunda evaluación, el censor corroboró completamente la opinión de su colega, y añadió que el gran público (refiriéndose a la televisión) no iba a entender la obra. Los censores veían a los portugueses, en general, como personas simples y de poca inteligencia. También mencionó que había aspectos chocantes desde el punto de vista moral, probablemente relativos a la forma en la que Brito se va posicionando a lo largo de la obra —pastor, moro, hombre de Alfonso Enríquez—, un recorrido itinerante también desde el punto de vista religioso, de manifiesta falta de fe, por otro lado común en una época en la que los avances y los retrocesos en el territorio ibérico eran frecuentes y en la que los campesinos lo único que hacían era refugiarse junto a sus nuevos señores.

El pasaje del tercer acto transscrito arriba se refiere al consejo que da Gonzalo Méndez de Amaya, conocido como el «Lidiador», uno de los compañeros de armas más importantes de Alfonso Enríquez, que siempre estaba presente a su lado. Gonzalo avisa seriamente

---

sobre los grandes peligros que se les avecinan a los portugueses en la lucha contra el enorme ejército de musulmanes, que vienen bien armados y movilizados para la defensa de su territorio.

Esta acción desmovilizadora, que presenta la pequeñez del ejército portugués frente al musulmán, evoca una situación pasada que el segundo censor interpreta como una metáfora del presente: la guerra colonial que estaba viviendo Portugal, la fuerte influencia musulmana en África, el desánimo frente al aislamiento de Portugal debido a que todos los foros internacionales se habían manifestado en contra de la guerra de la independencia de las colonias portuguesas. Salazar, como Alfonso Enríquez, estaba solo, pero el desenlace de la situación colonial no fue como el de la victoriosa batalla de Ourique. En 1968, año en que la obra fue prohibida, ya estaba bien delimitada la fuerza, el poder y la organización bélica del PAIGC, por lo que la guerra de Guinea estaba perdida.

Así, el endurecimiento de la guerra colonial en 1968 correspondía con un rigor aumentado con relación a las artes escénicas y cinematográficas. De este modo se explica que se prohibiera la palabra «guerra», al igual que se prohibían piezas de teatro o películas pacifistas.

No obstante, hubo otro aspecto presente en la decisión de los censores: las relaciones entre España y Portugal. Aparentemente las relaciones eran las mejores, debido a la proximidad ideológica; sin embargo, existía un enorme distanciamiento en cuanto a la cuestión colonial. La entrada de España en la ONU en 1963 hizo que el país dejara de necesitar a Portugal. Paralelamente, entre 1955 y 1957, España entra en una espiral de crecimiento económico, se posiciona como la potencia ibérica y promueve y dinamiza las relaciones internacionales. Por el contrario, Portugal se siente cada vez más aislado, sobre todo tras el comienzo de la guerra colonial (Sardica, 2013: 209-210).

Por todo esto, no era bien visto que se representara en la televisión una obra de un clásico español que, de forma cómica y provocativa, hacía referencia a la independencia de Portugal, a la cuestión colonial y a los héroes de la historia nacional del Estado Novo.

## 6. Conclusiones

La censura se mantuvo en Portugal durante todo el Estado Novo. A lo largo de las décadas, se observó un perfeccionamiento de la organización de los métodos de trabajo de los censores. A partir de 1947, se inició un período de reorganización que dio sus frutos a lo

largo de la década de los cincuenta.

---

Se produjeron entonces nuevas leyes, nuevos reglamentos y nuevas orientaciones más restrictivas y exigentes y, simultáneamente, se reclutaron nuevos censores obedeciendo a criterios más estrictos en materia de preparación académica. Las *Actas de Comisión de Censura* corroboran estas preocupaciones.

Las tres obras de autores españoles fueron abordadas de forma diferente por la censura. *La casa de Bernarda Alba* fue aprobada en 1947, con autorización para ser representada en el Teatro Nacional por la más prestigiosa compañía de teatro portuguesa (Amélia Rey Colaço-Robles Monteiro). El hecho de que el autor, Federico García Lorca, fuera visto por el Estado Novo como un republicano próximo a la ideología comunista, muerto a manos de los franquistas, no bastó para prohibir la obra. Es muy probable que los censores hicieran una lectura de la obra centrada en la figura de Bernarda, en su dureza, su acción despótica hacia sus hijas, su obsesión con el cumplimiento de la religión, de los rituales de luto y de una moral que defiende por encima de todo la obediencia a la tradición y al cristianismo. Estos eran valores afines al Estado Novo y los censores los conocían mejor que nadie, ya que ellos eran los fieles guardianes desde los comienzos.

No ocurre lo mismo con las otras dos piezas analizadas en este trabajo. Tanto *El Triciclo* de Arrabal, como *Las quinas de Portugal* de Tirso de Molina fueron prohibidas. En el caso de *El Triciclo*, el autor era mal visto por los censores y la pieza ensalzaba una serie de comportamientos anárquicos, aparentemente sin sentido, pero que constituyan una crítica al sistema capitalista y a la exploración del hombre por el hombre.

En *Las quinas de Portugal* se abordan cuestiones consideradas sensibles, como la guerra colonial y la relación de esta con las luchas entre moros y cristianos. El hecho de que se trate de una comedia también fue un obstáculo para cualquier representación, sobre todo por ridiculizar a los héroes nacionales y al «Milagro de Ourique», mito fundador que acentuaba las preferencias de las autoridades celestiales por los portugueses.

Las dictaduras son siempre régímenes muy cerrados, en los que no existe el sentido del humor, y que intentan por todos los medios defenderse de las críticas, de la desaprobación y de las condenas. Ciertas de sus verdades impiden, por todos los medios, oír otras voces. Promueven unanimidades forzadas y falseadas por las organizaciones represivas que creaban para cada situación que podía, hipotéticamente, descontrolarse.

---

La censura, aquí estudiada en relación al teatro, fue uno de los pilares de la dictadura de Salazar y Caetano. Los autores portugueses fueron las principales víctimas de este proceso. El estado Novo temía la proximidad, la empatía y la complicidad que el teatro portugués podía generar entre el público, algo que podía acabar por concienciarlo.

Sin embargo, hubo otros autores extranjeros suprimidos, como fue el caso de Bertold Brecht, y otros muchos que vieron cómo mutilaban sus textos, hasta el punto en que los directores desistían en la representación, ya que estaban tan cortados que dejaban de tener sentido.

Traer a la memoria estos procedimientos es uno de los objetivos principales enunciados en este trabajo. Pretendemos no dejar que estos propósitos del pasado caigan en un actual olvido continuo, así como evitar complacencias con aquellos que, durante gran parte del siglo XX, pudieron definir lo que los portugueses podían ver, oír y leer.

La censura tuvo profundos efectos en el tejido cultural, en la formación, en el pensamiento y en los actos de los portugueses, pero, sobre todo, la censura mutiló la creatividad y destruyó la diversidad. La aceptación y valoración de la diversidad está normalmente ligada a la libertad de expresión y pensamiento y a su manifestación en las artes. Durante la época de Salazar y Caetano se impusieron modelos, prototipos y estereotipos como valores únicos que están presentes en la vida pública y privada, en las empresas y en el Estado. También se crearon estructuras estatales que celaban para que no hubiera desvíos ni contaminación de ideas perniciosas para el régimen. Por lo tanto, esta dictadura destruyó intencionadamente una diversidad que la memoria nunca podrá reponer. Se trata de una pérdida definitiva. Aquellos a quienes se robaron la libertad de expresión y la creatividad en aquella época no tendrán una segunda oportunidad. Se trataba de una participación creativa que solo allí y en aquel momento tenía sentido.

## Fuentes y bibliografía

### Fuentes

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*.

### Referencias

- BERENGUER, A. (1994): *Fernando Arrabal Pic-Nic. El Triciclo. El Laberinto*. Madrid: Cátedra Letras Hispânicas.
- 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 processos 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-%202022jun13.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 *Encyclopédie 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.

# #10

# MEMORY AND OBLIVION: CENSORSHIP IN PORTUGAL UNDER ESTADO NOVO IN THE LIGHT OF THREE SPANISH THEATER PLAYS

**Ana Cabrera**

*Centro de Investigación de Medios de Comunicación y Periodismo  
Universidade Nova de Lisboa  
anacabrera@fcsh.unl.pt*

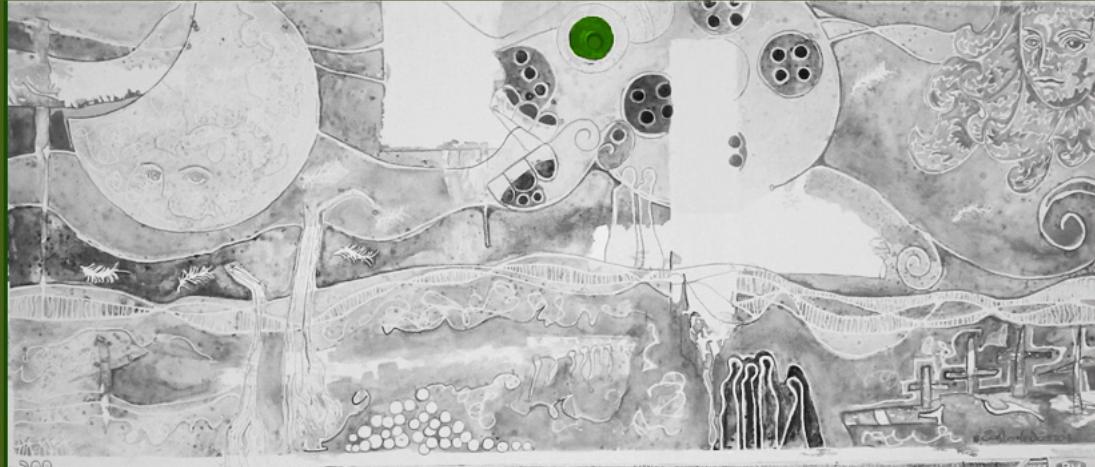
**Recommended citation** || CABRERA, Ana (2014): "Memory and Oblivion: Censorship in Portugal under Estado Novo in the Light of Three Spanish Theater Plays" [online article], *452°F. Electronic journal of theory of literature and comparative literature*, 10, 89-110, [Consulted on: dd/mm/aa], <[http://www.452f.com/pdf/numero10/10\\_452f-mono-ana-cabrera-es.pdf](http://www.452f.com/pdf/numero10/10_452f-mono-ana-cabrera-es.pdf)>

**Illustration** || Laura Castanedo

**Translation** || Xavier Ortells-Nicolau

**Article** || Received on: 15/07/2013 | International Advisory Board's suitability: 27/10/2013 | Published: 01/2014

**License** || Creative Commons Attribution Published -Non commercial-No Derivative Works 3.0 License.



**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).

---

## NOTES

1 | António Ferro (1895-1956) was a journalist, writer and politician, initially connected to the modernist movement as editor of the journal *Orpheu*. He became mentor of “Política do Espírito” by means of different initiatives, particularly through the Secretariado de Propaganda Nacional (1933), later the Secretariado da Informação Nacional, which he directed until 1949. He was an admirer of Benito Mussolini, to whom he repeatedly referred in his different interviews to Salazar.

## 0. Presentation

Authoritarian or totalitarian political regimes selectively conceal reality in order to promote the official ideology. New values, ideas and concessions must fit the level “onde se inscrevem a concatenação dos atos” (Leroi-Gouhan, 1964-65), and have an effect most especially on the field of ‘ethnic memory’, where the behavior of a society is based.

In Salazar’s political regime, collective memory was manipulated by means of new objects that occupied the place of older ones: it invented a notion of the ‘people’, with its folk dances, regional dresses, songs and religion, and advocated a model of patriarchal family. Estado Novo’s notion of the Portuguese people was associated with simplicity, ignorance and illiteracy, the values of the Motherland. Historical characters were elevated to the category of myths in order to provide role models. The endorsement of the “heroes of the Motherland” was constituted on another manipulation: a factual and positivist official history, based on individuals from the elites who were presented as ancestors and models of the people.

Thus, the city of Guimarães was turned into the cradle of the Motherland, Alfonso Henriques became the founder of the nation, and prince Dom Henrique, an example of chastity, became the ideologue of the School of Sagres—which never really existed—where the heroic discoverers of maritime conquest were trained. The process of ideological indoctrination targeted a seemingly receptive and accommodative people.

What we find is thus a political-ideological regime that aims at conceal collective memory by instilling other canons. Cultural production, supported and directed by the Secretariado Nacional de Propaganda (1933), led by António Ferro,<sup>1</sup> tried to create an image of Portugal that fitted the ideology of Estado Novo.

Back to Kundera’s sentence opening this article: dictatorships delete faces from photographs in order to condemn politically sensible characters to oblivion, erasing them from collective memory and thus turning the struggle against power into a battle of memory against oblivion.

There are other ways to erase memory: prohibitions, bans, and repression. Estado Novo used them all to reconfigure collective

---

memory, and, in addition, created a governmental mechanism of control, the PVDE, in 1933 (in 1945 it changed to PIDE, and in 1969, to DGS). PVDE was a political police created to control, arrest and kill dissidents. Censorship, working as State Secretary, was organized into different departments and it controlled the press and all cultural production of Portugal, as well as foreign works (theater, film, books, and songs).

Estado Novo also established structures of indoctrination: National Unions, Mocidade Portuguesa and Federação Nacional para a Alegria no Trabalho (FNAT), among others. The most important pillars of the regime, though, were without a doubt the political police and censors. This article is structured under two notions: on the one hand, the identification of theater censorship in the context of Estado Novo's policies, and secondly, the mechanisms of said censorship as an instrument of repression of creativity, diversity, originality, difference and independence.

In addition, we pretend to show discontinuities in theater censorship. We do not want to draw limits—which, as Michel Foucault (1989) noted, would be arbitrary—but rather, and based in the analysis of documents, find mutations in the structure of censorship that had an effect in its actuation. As Jacques Le Goff points out, “a periodization is the main instrument of intelligibility of significant changes” (Le Goff, 1992).

In the context of censorship in Portugal, we will analyze three plays by Spanish authors that were censored in two moments of the regime: Federico García Lorca's *La Casa de Bernarda Alba* (1947), *Las quinas de Portugal*, by Tirso de Molina (1968), and *El Triciclo*, by Fernando Arrabal (1968). All these works are very different but share the fact that their authors are all important Spanish writers. Their cases allow us to see the ideological mechanisms of Estado Novo. The analysis of the prohibitions, the rationale of the censors—what was considered dangerous, undesirable, or immoral—constitutes a key to understand the extensive action of censorship.

The reason behind the choice of works is the need to understand whether the ideological proximity between the two Iberian States diminish the censors' zeal, or rather, whether there existed a number of preconceptions based in a common history of wars and occupations.

On the one hand, relationships between the two States were strained because of their different paths in 1947 and 1968: since 1950s, Spain entered a spiral of development, joined the UN, and supported the process of decolonization, while Portugal, choosing to maintain its colonies, became growingly isolated from the rest of the world.

Moreover, these three works were written by different authors in different historical periods, and they faced different situations in terms of censorship. While Arrabal's *El Triciclo* and Tirso de Molina's *Las quinas de Portugal* were banned, *La Casa de Bernarda Alba*—contrary to what might have been expected, as Federico García Lorca, a notorious republican and sympathizer of the Left, which for Estado Novo equated to be a Communist—was unlimitedly approved, greatly surprising actors and producers. With our current knowledge of the practices, moral codes and restrictions of the censors, it is interesting to inquire on the reasons that motivated this decision.

For this research, we have examined documents of different types and sources: firstly, legal regulations for theater and film during the period under study; secondly, documents from the archive of the National Secretariat of Information and Tourism,<sup>2</sup> which hold the documents of the Commission for the Examination and Classification of Shows (Comissão de Exame e Classificação de Espectáculos) of the Estado Novo period. This information is distributed in two locations: most of it is held at the National Archive in Torre do Tombo, and a smaller section, in the Archive of the Museum of Theater.

We have also analyzed *Processos da Direcção Geral de Censura* and the *Actas das Comissões de Censura*. The first, besides documents pertaining the different applications for authorization of plays, include the opinions of the censors. The second offer reports of the weekly sessions of the Censorship Commission.

## 1. The end of the war and the establishment of Secretariado Nacional de Informação e Cultura Popular

In 1944, in anticipation of the end of the war and the Ally victory, 'propaganda' turned into 'information' in the name of the National Secretariat, SPN changing into SNI (Secretariado Nacional de Informação, Cultura Popular e Turismo).

This operation supposed a structural change, but the SNI did not decentralize any of its sectors, which continued under direct supervision of Salazar, and a unique body gathered a number of services with their own statutes.

António Ferro continued to direct the SNI until 1949, when a period of transition was granted until 1947: "Até à integração efectiva da Inspecção dos Espectáculos no Secretariado haverá delegados deste junto dela, a fim de estabeleceram a necessária coordenação entre os dois organismos, designadamente, no que se refere à censura teatral e cinematográfica".<sup>3</sup>

## NOTES

2 | This documentary collection is held at the National Archive in Torre do Tombo (ANTT) and contains information about the actuation of censors, their reports on plays, notes on dress rehearsals, opinions on court appeals and the minutes of the censorship commission.

3 | Order in council num. 34133, November 24, 1944, Art., 5, §3.

---

## NOTES

4 | Order in council num. 34134, November 24, 1944, “Regulamento dos Serviços do Secretariado Nacional da Informação, Cultura Popular e Turismo”. II, 1) Generalidades. Art. 2<sup>nd</sup>.

5 | Order in council num. 34590, May 11, 1945, Art. 15.

The attributions of the 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>

Indeed, Art. 3 of order in council num. 34590 from May 11, 1945, established that censorship of theater plays and films would be undertaken after application from the interested parties. The same decree stipulated that: “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> In addition, the Commission for Censorship of Theater and Film had three delegates appointed by SIN.

All shows were subject to previous censorship. Censors read theater plays and approved, failed or approved them with cuts. Any performance of a failed play was forbidden throughout the national territory. Approved plays had to undergo a second examination during dress rehearsal by the same censors who had read the play. They would check that cuts were implemented, that all elements on stage, props and wardrobe were appropriate and respected “morality and decency”. During these rehearsals, though, what was really supervised was the creativity of directors and actors to give a different meaning to the text, so as to bypass the ban of the censors.

Censors thus rapidly confronted the necessity to have a clear set of rules to apply to theater and film. Judge Dr. Sacramento Monteiro was asked to elaborate the film regulation, while the Commission approved theater regulations:

Primeiro) – Durante os ensaios de censura só poderão permanecer na sala de espectáculos, além dos censores, os autores e componentes da empréesa. 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 empréssas 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>.

These regulations show, first of all, the need to train new judges with clear directions. They respond to the implementation of censorship under the Inspecção Geral de Espectáculos, which in many occasion was permissive and yield under the pressure of impresarios. Secondly, the integration of the Inspecção Geral dos Espectáculos in the Secretariado<sup>7</sup> was probably a complex process and Coronel Óscar de Freitas, who became second in command in the institution, did not make things easier.

As a consequence, there were some promiscuity between judges and impresarios. Chairperson Mantins Lage introduced the following proposal, which was immediately approved:

Primeira – Que as empresas 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>.

It is easy to detect a strong concern about the efficiency of Censorship Commissions. With the objective that each of the censors would rigorously fulfill their task, the next meeting revolved around the strictness and uniformity of the regulations, with the Secretário Nacional da Informação redacting the following:

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 doutrinarismo 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 Inspecção dos Espectáculos ao interessado<sup>9</sup>.

1947 was a fundamental year in the organization of the services and the establishment of censorship regulations, procedures and personal relationships between censors and impresarios. The former were asked to separate their functions from those of the latter. In *Actas da Comissão de Censura*, we find different recommendations in that sense. A bureaucratic mechanism was created to put a

---

## NOTES

6 | Book num. 1, *Actas da Comissão de Censura dos Espectáculos*, minutes of March 20, 1945, 3. SNI-IGE/ANTT

7 | Book num. 1, *Actas da Comissão de Censura dos Espectáculos*, minutes of July 8, 1947 – 122. Integration was a very slow process, which was not effective until 1947. SNI-IGE/ANTT

8 | Book num. 1, *Actas da Comissão de Censura dos Espectáculos*, minutes of April 15, 1947 – 110. SNI-IGE/ANTT

9 | Book num. 1 *Actas da Comissão de Censura dos Espectáculos*, minutes of August 12, 1947 – 127. SNI-IGE/ANTT

distance between censors and impresarios, actors, and directors, so as to reduce pressures.

## 2. *La Casa de Bernarda Alba*, or the rebellion against authoritarianism

In a context characterized by the disorganization of censorship due to the transition defined by the judges, Amélia Rey Colaço<sup>10</sup> staged Federico García Lorca's *La Casa de Bernarda Alba*.

Lorca wrote the play in 1936 and never saw it on stage, as on that same year Fascist militias murdered him in Alfacar, a village eight kilometers away from Granada. The play portrays the political and social context of rural Spain and the powerful and conservative familiar casts of landlords in turn controlled by the Church.

The play is set in a very traditional Andalusia. Bernarda Alba, with her voice and her walking stick, acts as the matriarch of a family of women in which a fundamentalist Catholic morality prevails: they all have to mourn Bernarda's passed husband for eight years, which confines her daughters in the house. The matriarch does not understand the devastating effect of the appearance of a young Pepe Romano, the boyfriend of the older and sole heir, Angustias, triggering disputes and desires among all the sisters. Adela, the younger daughter, opposes mourning and prohibitions:

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>

Adela confronts her mother's power and reaffirms her independence, personality, will, and free use of her body:

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>

Adela falls in love with Pepe Romano. Her revolution and frustration

## NOTES

10 | Amélia Rey Colaço, one of the most prominent women in Portuguese theater in the 20<sup>th</sup> century, had a strong influence on theater productions, as well as in the training and promotion of young actors. In 1921, along with her husband she founded the theatrical company Rey Colaço-Robles Monteiro, based in the National Theater Dña. María II. The company was discontinued in 1988.

11 | Lorca, *The House of Bernarda Alba*, p. 24.

12 | Ibid. p. 34

---

## NOTES

13 | Ibid. p. 73

14 | Ibid. p. 74

15 | Maria Barroso was a film and theater actress, director of Colegio Moderno and First Lady of Portugal as wife of Mário Soares.

16 | Testimony of Maria Barroso, June 3, 2013.

explode when her sister tells her that Pepe is going to propose to Angustias. She is brave enough to reject the honorability code that dictates modesty to women. Instead, she affirms her sexuality and openly confronts the power of her mother, symbolized in her breaking the walking stick of Bernarda's authority:

Adela: (Haciéndole frente.) ¡Aquí se acabaron las voces de presidio! (Adela arrebata 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>

A sore Bernarda exits and a shot is heard. Adela asks her if she has killed Pepe, and Bernarda answers: "It was my fault. Women don't have good aim".<sup>14</sup> After Pepe's death, Adela hangs herself.

It is a very powerful story. A great energy stems from the family nucleus that overcomes individual will and the dreams of young Adela. Another association, with the political power of dictator Franco, was established after the play was written. The values of the Francoist regime, based on tradition, family, religion and a violent patriarchal authority, was alluded in the play's by fear of confrontation: those contrary to the regime were imprisoned, tortured and murdered. In a society dominated by fear and dictatorship, power relationships had an influence in subordinated groups.

In Portugal, the play was not censored even though it fulfilled many criteria for censorship: it had been written by Lorca, considered a communist by Estado Novo; there was an case of suicide, which sole reference was forbidden; and the plot was full of subversive political connotations.

At the time, these aspects were moved to the background, and the censors prioritized a more straightforward reading of the play in which the authority of the mother, tradition, honorability, morality and religion were seen in accord of the values of Estado Novo.

As previously mentioned, though, censorship commissions were reorganizing, and, in a way, ordering their activity, so that the role of censors could be fenced off from the pressures of impresarios. The theater company that staged the play, Amélia Rey Colaço-Robles Barroso,<sup>15</sup> was one of the most reputed and respected in the whole country, a fact that assuaged censors. María Barroso, the actress who played Adela, is positive that the censors did not understand the scope of the play, nor its social and political criticism to authoritarianism.<sup>16</sup>

---

## NOTES

17 | The *Santa Maria* was boarded at dawn in January 22, 1961 in the Caribbean. Twenty operators leaded by Henrique Galvão took command of the boat and hijack the passengers until February 2.

18 | Between April 11 and 13, 1961, Júlio Botelho Moniz, minister of Defense and an important figure in the military leaded a coup to depose Salazar, and free and modernize the country.

19 | A coup leaded by captain Varela Gomez and Manuel Serra (civilian commander) in the night of December 31, 1961. It was planned with General Humberto Delgado, who was exiled after the 1958 elections but managed to enter the country to join this failed coup.

### 3. Censorship in Portugal during the 1960s

The regime of Salazar started to decline in the 1960s for a number of reasons. The presidential elections of 1958 had a great impact in the political life of the country, as up to that moment there had been no direct opposition to Salazar. Humberto Delgado managed to gather the opposition, attracted an overwhelming popular support, pronounced public discourses of clear meaning and went around the country in a campaign that disconcerted the regime. A farce of election gave the presidency to Américo Tomaz, but it caused the termination of presidential elections, altering to this effect the Constitution (Rosas, 1994: 199).

The beginning of colonial war attacked directly the pillars of Salazar regime. Even though in December 1961 the Union of India invaded Goa, Daman and Diu, Salazar never acknowledged Indian sovereignty over these territories, which continued to be represented in Portugal's National Assembly. Portugal remained indifferent to the international offensive against Portuguese colonialism and the decisions of the UN.

After rebellion in the north of Angola in March 15, 1961, war extended to Guinea and Mozambique. Salazar reacted rapidly and was forced to send reinforcements, recruiting all males over 18. This war turned into a slow agony for the regime, which extended until April 25, 1974.

Different events revealed the weakness of the regime, which was also conspired against from inside: the hijack of the cruise liner *Santa María*,<sup>17</sup> April's coup,<sup>18</sup> the assault to Beja<sup>19</sup> and the beginning, in March 1962, of different academic crisis that would be recurrent during the decade and that unite different ideologies, protests and leaders. Social unrest grew and reached different productive sectors.

This context helps to explain the toughening of repressive measures of the regime. PIDE reinforced its services, searched for the leaders of the protests, and multiplied the supervision of Portuguese people by all kinds of repressive mechanisms: imprisonment, torture and court summary executions. Censorship over theater plays, films, books, music and translations refined its procedures. Theater was penalized with a more violent and systematic censorship.

The actuations of censors increased in rigor. The analysis of texts, props, choreography and wardrobe, all elements related to the staging of a play, endured a tightening in the censorship criteria (Cabrera, 2013, 2010, 2009, 2008). Censorship changed greatly between 1960 and 1968.

---

## NOTES

20 | Book num.10, *Actas da Comissão de Censura*, minutes of March 29, 1960. SNI-IGE/ANTT

21 | Book num.10, *Actas da Comissão de Censura*, minutes of March 5, 1960. SNI-IGE/ANTT.

22 | Book num.10, *Actas da Comissão de Censura*, minutes of March 29 and April 5, 1961.

23 | Book num.12, *Actas da Comissão de Censura*, minutes of February 17, 1965. SNI-IGE/ANTT.

One of the first measures in that regard was the change of the president of the Commission, Eurico Serra. The new president, Quesada Pastor, described his directives as follows: “Em resumo e respondendo directamente: a ‘bitola’ tem de ser reduzida”.<sup>20</sup>

In this phase, censors paid a special attention to the treatment of historical figures. Judge Caetano Carbaho alerted over the play *Dña. Leonor Teles* and recommended the following:

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>.

The president also established a system by which three judges met everyday weekday except Wednesdays, when the Commission met for plenary sessions. Moreover, judges had to introduce the plays to the president, who would evaluate the appropriateness of further exams.<sup>22</sup>

Different elements show the harshness of theater censorship: the direct intervention of the president and vice-president of the Commission; intimidating conversations with impresarios and actors; constant attendance of censors in the most polemical performances; the presence of the president and vice-president in theaters; the suppression of scenes; the increased number of cuts and bans; the fact that some plays could only be staged in Lisbon and Porto, etc. All plays which referred to the war and its outcomes were banned, as well as those with pacifist messages.

War at the colonies affected censorship with regards the perceived morality of the plays (length of skirts, make-up, visibility of bodies, references to illicit love and sexual matters), the references to religion, to social aspects (unrest, protest, clashes) and to historical figures. Censors would propose alterations in the texts, change the titles, or eliminate particular characters; they would correct dialogues and intervene in the stage design: they would change the choreography, wardrobe, make-up, even the gestures and voice of the actors and actresses.

Quesada Pastor did not doubt that “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>

Thus the Commission entered in a repressive delirium and zeal.

Plays like Chejov's *Cherry Orchard* were successively reevaluated by a growing number of censors; Shakespeare's *Julius Caesar*, Jacques Deval's three-act comedy *O Comprador de Horas*, or Tennessee Williams' *Suddenly, Last Summer* were banned “por não ser possível extirpar-lhe os inconvenientes fundamentais com vista à aprovação”.<sup>24</sup>

#### 4. *El Triciclo*, by Fernando Arrabal

Arrabal (Melilla, 1932) start to write theater plays in 1952. With *El Triciclo* (first titled *Los hombres del triciclo*) won the Ciudad de Barcelona award. In 1953, he also finished the second and third year of Law school. In 1954, he hitchhiked to Paris to attend a performance of *Mother Courage* and sneaked in Sarah Bernhardt's theater. He stayed in Paris in an exile that was physiological (as he got TB) moral, and aesthetical, as he reacted against the Spanish literature of the time (Berenguer: 1994). His long period of convalescence did not prevent him to write.

*Los Hombres del Triciclo* was first performed in 1958 in the Teatro de Bellas Artes in Madrid, in a unique session organized by the group Dido, directed by Josefina Sánchez Pedreño. The play is set in an undetermined space that alludes to Francoist postwar Spain. Arrabal rupture with the Francoist regime

produce también una forma paulatina irreversible, un tipo específico de conciencia 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).

The main characters of the play are Apal, Clímando, Mita and Viejo de la Flauta. Clímando, the leader, pretends to use a tricycle to survive, but the need to pay the rent pushes him to commit murder. He gets crazy and does not realize that the police arrive. Mita tries to commit suicide, but recovers upon finding the money. Apal sleeps all the time, is resourceful yet incapable to argue and reach an agreement. Viejo de la Flauta assumes his marginal role, but mediates between the two worlds and apposes Clímando's radicalism. This group of outcasts shows that the alternative to an oppressive regime as Franco's demands to break free from the system.

According to Berenguer (1994), Arrabal showed the impossibility to communicate with an ideological power that acted by means of weird and inaccessible policies. His strategy was to turn all forms of communication (gestures, words, attitudes) incomprehensible. Berenguer terms this continuous act of failed communication as “la

---

#### NOTES

24 | Book num.12, *Actas da Comissão de Censura*, minutes of March 24, 1965. SNI-IGE/ANTT.

Ceremonia” [the Ceremony] (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).

Starting in March 29, 1968, Portuguese censorship paid attention to *El Triciclo* as three different theater groups applied for a license to stage it: Teatro Universitário do Porto, Grupo Cultural e Desportivo da Companhia Nacional de Navegação, and Colégio Universitário Pio XII.

The final evaluation was published in April 16, 1968. The report reads:

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* was banned in Portugal, except for one representation by Teatro Universitario from Valladolid in the context of a festival.

The reasons to ban the play have to do with the political ideas of the author as well as the content of the play. According to the censors, the play was absurd and incomprehensible, and advocated anarchy and opposition to society. The characters were thieves and outcasts with no fear of authority. In addition to a homicide, it included an attempt of suicide. All together, it went against the values of Estado Novo: the play did not respect order or obedience, did not show fear of God and showed contempt of authority.

## 5. *Las quinas de Portugal*, by Tirso de Molina

*Las quinas de Portugal* is a comedy by the Spanish 17th century author Tirso de Molina, written in three acts in 1638, two years before the restoration of Portuguese independence. The comedy is set during the Christian Reconquista and relates battles alternatively won by Christians and Muslims. It narrates the adventures of Alfonso Enríquez, Egas Muñiz, Giraldo sin Miedo, Gonzalo Méndez de Amaya, Pedro Alfonso, Ismael (symbolizing Muslim power) and the comedian Brito, always present and changing personality as the play advances: first a rude shepherd, later an hilarious moor, and finally, a funny soldier under the victorious army of Alfonso Enríquez (Roig, 2006). Brito symbolizes the process of Christian Reconquista.

---

## NOTES

25 | Process Num. 18653,  
*Processos de Censura*. SNI-DGE/ANTT.

---

## NOTES

26 | Process Num. 18629,  
*Processos de Censura*. SNI-DGE/ANTT.

27 | Process Num. 18629,  
*Processos de Censura*. SNI-DGE/ANTT.

In March 8, 1968, four days after the application, Inspecção dos Espectáculos forbid its performance in Rádio Televisão Portuguesa (RTP).<sup>26</sup> Censor António Batalha Ribeiro was appointed to manage the process of the play. According to the first and second reports:

Relatório 1 – Li a peça. Deve ser lida por outro vogal. Julgo resultar num espetáculo 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>.

The lack of ‘decoro’ referred by spokesperson Batalha Reis, referring to composure, restraint, and even honesty, was crucial in dealing with the “figures of the history of the motherland”. Estado Novo always instrumentalized historical figures as symbols and idealized models, as sources of identity, character, strength, race and tenacity of the Portuguese. They served to display an idealized Portuguese man and a model of virtue for the youth. Estado Novo favored a history of Portugal based in heroes, famous events, great characters and gests, an ideologically constructed history that have to legitimize the regime, signal the road to the future and educate the Portuguese youth. Contempt for historical figures was thus intolerable.

In the second evaluation, the censor confirmed his colleague’s report, and added that the TV audiences would not be able to understand the play, and that some aspects—probably Brito’s alternating roles as shepherd, moor, and Alfonso Enríquez soldier—were morally shocking: it showed lack of faith, in a period in which constant and recurrent changes in the Iberian frontiers forced peasants to seek refuge with new masters.

The following passage shows the attitude of Alfonso Enríquez’s companions in front of the dangers awaiting them in what will be the battle of Ourique:

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

---

## NOTES

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

This passage refers the advice of Gonzalo Méndez de Amaya, known as “el Lidiador”, given to one of Alfonso Enríquez’s most important soldiers. Gonzao warns him of the great perils awaiting the Portuguese fighting the vast and well-armed Muslim army. The smallness of the Portuguese army is taken by the second censor as a metaphor of the present predicament of Portugal in the colonial war. Salazar, as Alfonso Enríquez, was alone, but the outcome of the colonial war was not the same as the battle of Ourique. In the same year 1968 when the play was banned, the PAIGC (the African Party for the Independence of Guinea and Cape Verde, in English) had secured its power and strengthened its organization, and Portugal was losing the war in Guinea.

Therefore, the situation of colonial war in 1968 added rigor to censorship of theater and film: even the word ‘war’, in addition to pacifist plays and films, was banned.

Another aspect that influenced the decision of the censors was the relationship between Portugal and Spain. Apparently, the two countries were ideologically close, but there was a big distance with regards the colonial issue. Spain’s accession in the UN in 1963 turned Portugal’s support unnecessary. Moreover, between 1955 and 1957, Spain’s economy began to develop, motivating stronger international relationships. Contrarily, Portugal was growingly isolated, especially after the beginning of the colonial war (Sardica, 2013: 209-210).

For these reasons, a Spanish classic author, and one that referred the independence of Portugal in a comical and provocative way, was not welcomed in Portuguese TV.

## 6. Conclusions

Censorship was kept in place in Portugal during the whole span of Estado Novo, and enhanced its organizational methods, especially since 1947 and throughout the 1950s.

New laws and regulations, more restrictive and exacting, were then implemented, while new and better prepared censors were recruited. *Actas da Comissão de Censura* confirm these objectives.

Censors approached the three plays by Spanish authors in different

---

ways. *La Casa de Bernarda Alba* was approved in 1947 to be staged in the National Theater by the group Rey Colaço-Robles Monteiro. Even though García Lorca was, according to the State, a republican close to communism, and had been murdered by the Francoists, it was not banned. The censors probably read the play from the perspective of Bernarda, taking at face value her despotism with her daughters, her religious zeal, rituals and morality, her defense of tradition and religion, all values of Estado Novo.

In contrast, both Arrabal's *El Triciclo* and Tirso de Molina's *Las quinas de Portugal* were banned. The author of *El Triciclo* enjoyed a bad reputation among the censors and the play celebrated lawless and apparently absurd behaviors which criticized capitalism and the exploitation of mankind.

The wars between Christians and Muslims in *Las quinas de Portugal* echoed sensible topics such as the war at the colonies. Being a comedy, its ridicule of national heroes and of "Ourique's miracle", one of the founding myths of Portugal, was also an obstacle to approve the play.

Dictatorships are confined regimes, in which sense of humor, criticism and condemnations are fenced off. The certainty of their own truths prevents other voices to be heard, and advocate a forced and false unanimity by means of repressive institutions.

Censorship, examined in this paper in its relationship with theater, became one of the pillars of Salazar and Caetano's regime. Portuguese authors were the main victims of it, as Estado Novo feared the proximity, empathy and complicity of Portuguese drama with its audience, and its role in raising awareness in the population.

Foreign authors, such as Bertold Brecht, were also banned, and in other cases texts were mutilated to the point that they lost their meaning and their authors renounced to stage them.

A first objective of this paper is to recover these processes from oblivion, and criticize those who, during most of the 20<sup>th</sup> century, defined what the Portuguese could see, hear and read.

Censorship had a profound impact in the cultural sphere, in the education, thought and actions of the Portuguese, but most of it, it mutilated creativity and destroyed diversity, the value of which depends on freedom of expression and thought, and its artistic expression. In Salazar and Caetano's time, unique models and stereotypes were imposed in public and private life, in companies as well as in the State. Institutions were created to avoid deviation from these models and contamination from oppositional ideas. The

dictatorship destroyed a sum of diversity impossible to replace, it is a definitive loss. Those whose freedom of expression and creativity were stolen will not have a second chance, as their creativity only could acquire meaning at that particular place and moment.

---

## Bibliography

### Sources

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.º 18629, *Processos de Censura*.

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

### Works cited

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

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 processos culturales*. Alcalá de Henares: Universidad de Alcalá.

FOUCAULT, M. (1977): «Prefácio à edição americana», in Deleuze, G., Guattari, F., *Anti-Edipo*.

Disponível em <http://www.michelfoucault.com.br/files/Foucault%20Anti-edipo%20-%202022jun13.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 *Encyclopédia 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.

# #10

# LA MEMÒRIA I L'OBLIT: LA CENSURA DE L'ESTADO NOVO A PORTUGAL A TRAVÉS DE TRES PESES D'AUTORS ESPANYOL

**Ana Cabrera**

*Centre d'Investigació de Mitjans de Comunicació i Periodisme*

*Facultat de Ciències Socials i Humanes de la Universitat Nova de Lisboa*

[anacabrera@fcsh.unl.pt](mailto:anacabrera@fcsh.unl.pt)

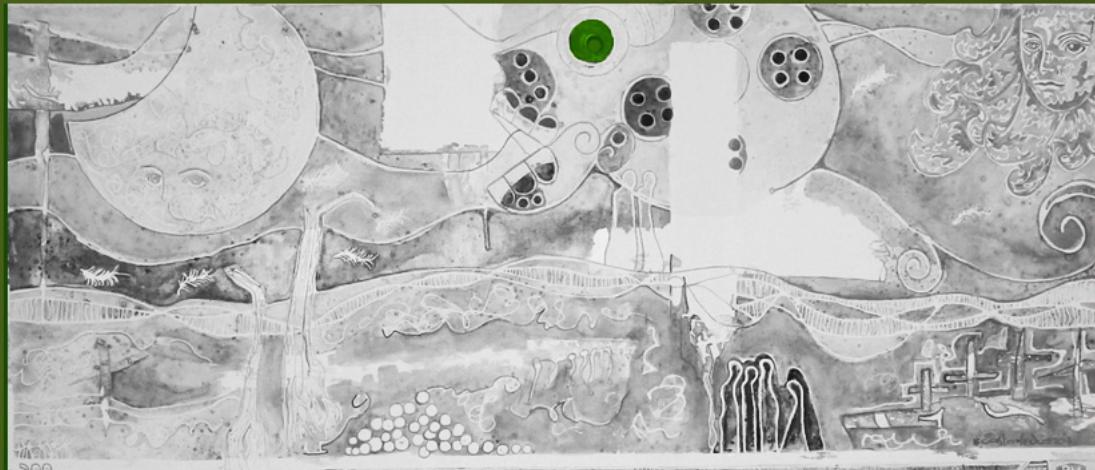
**Cita recomanada** || CABRERA, Ana (2014): "La memòria i l'oblit: la censura de l'Estado Novo a Portugal a través de tres peces d'autors espanyols" [article en línia], 452°F. Revista electrònica de teoria de la literatura i literatura comparada, 10, 89-110, [Data de consulta: dd/mm/aa], <[http://www.452f.com/pdf/numero10/10\\_452f-mono-ana-cabrera-ca.pdf](http://www.452f.com/pdf/numero10/10_452f-mono-ana-cabrera-ca.pdf)>

**Il·lustració** || Laura Castanedo

**Traducció** || Cristina Sala Pujol

**Article** || Rebut: 15/07/2013 | Apte Comitè Científic: 27/10/2013 | Publicat: 01/2014

**Llicència** || Reconeixement-No comercial-Sense obres derivades 3.0 de Creative Commons



**Resum ||** L'objectiu d'aquest article és analitzar el funcionament de la censura del teatre a Portugal a partir de l'anàlisi de tres obres de teatre: *La Casa de Bernarda Alba*, de Federico García Lorca (presentada l'any 1947), *Las Quinas de Portugal*, de Tirso de Molina (presentada l'any 1968), i *El Triciclo*, de Fernando Arrabal (presentada l'any 1968). L'estudi se centra en dos moments diferents de l'Estado Novo: el final dels anys 40, època en què l'organització censora entra en un procés de restauració, i el període dels anys 60, durant el qual es van endurir els processos de censura com a conseqüència de la recrudescència del règim de Salazar. Aquest treball, que es basa en un estudi de fonts documentals, pretén fer conèixer la representació dels processos de censura i els seus efectes en la societat i la cultura portugueses.

**Paraules clau ||** Estado Novo | censura del teatre | història | memòria.

**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).

---

## NOTES

1 | António Ferro (1895-1956) fou periodista, escriptor i polític. Inicialment va estar lligat al moviment modernista i va ser editor de la revista *Orpheu*. Va ser mentor de la Política de l'Esperit, que aplicava mitjançant diverses disciplines i sobretot a través del Secretariat de Propaganda Nacional (1933), que més tard va passar a dir-se Secretariat Nacional de la Informació, i que va dirigir fins al 1949. Era admirador confés de Benito Mussolini i s'hi va referir moltes vegades durant les entrevistes que va fer a Salazar.

## 0. Presentació

Els règims polítics autoritaris o totalitaris fan servir l'ocultació selectiva de la realitat com a eix fonamental de la promoció de l'ideari oficial entre el públic. Els nous valors, idees i concessions han de sobreposar-se i ajustar-se al pla «onde se inscrevem a concatenação dos atos» (Leroi-Gouhan, 1964-65) i actuar sobretot en el camp de la «memòria ètnica» que, tal com defensa l'autor, és en la que es basen els comportaments de les societats.

En el règim polític de Salazar, la memòria col·lectiva va ser objecte de manipulació a través de l'edificació de nous objectes que s'ajustaven als que ja existien anteriorment. Aquesta situació es va crear a partir de la invenció d'una idea de poble, amb els seus propis balls folklòrics, vestits regionals, cançons i religió, i amb un model familiar de caràcter patriarcal. L'Estat Nov va establir una idea de poble portuguès associada a la simplicitat, forjada en la ignorància i l'analfabetisme, lligada a la defensa dels valors de la «pàtria». Es van mitificar les figures històriques de manera que servissin de model a seguir. L'apologia dels «herois de la pàtria» es va construir sobre la base d'una altra manipulació: la construcció d'una Història oficial del règim positivista, factual i basada en l'acció d'individus provinents de les elits que es mostraven al poble com si fossin els seus avantpassats i un exemple a seguir.

En aquest context, la ciutat de Guimarães es va convertir en el bressol de la «pàtria», Alfonso Henriques va passar a ser considerat el fundador de la nació i l'Infant Enric, considerat un exemple de castedat, es va convertir en l'ideòleg de l'«Escola de Sagres» (que no va existir mai), en la qual es formaven els herois dels descobriments i de les conquestes d'ultramar. Tot això es concebia en el context d'un procés d'inculcació ideològica dirigida a un poble que es veia com a receptiu i emmotllable als nous valors.

Per tant, ens trobem davant un règim politicoideològic que pretén amagar la memòria inculcant altres cànon. La producció cultural amb el suport i la direcció del Secretariat de Propaganda Nacional (1933), liderat per António Ferro<sup>1</sup>, va voler crear una imatge de Portugal d'acord amb la ideologia de l'Estat Novo.

Tornem a la frase de Kundera que apareix al principi d'aquest article: les dictadures esborren els rostres de les fotografies amb l'objectiu de condemnar a l'oblit les figures incòmodes, esborrar-les de la

memòria col·lectiva i convertir la lluita de l'home contra el poder en la lluita de la memòria contra l'oblit.

Tanmateix, hi ha altres maneres de fer oblidar i esborrar la memòria: les prohibicions, la interdicció i la repressió. L'Estado Novo va servir-se de tots aquests processos que naturalitzen aquestes actituds de reconfiguració de la memòria col·lectiva i va crear un mecanisme governamental de control. La PVDE, creada l'any 1933, va passar a dir-se PIDE l'any 1945 i, al final de la dècada de 1969, es va convertir en la DGS. Va ser una policia política creada per controlar, arrestar i matar als portuguesos dissidents del règim. La censura, que funcionava com una secretaria de l'Estat, s'organitzava en diversos departaments i controlava la premsa i totes les produccions culturals que es produïen a Portugal, així com les produccions estrangeres que volien entrar al país (teatre, cinema, llibres, lletres de cançons).

L'Estado Novo també va establir estructures d'enquadrament i adoctrinament: els Sindicats Nacionals, la Mocidade Portuguesa i la Federação Nacional para a Alegria no Trabalho (FNAT), entre d'altres. Així, les estructures polítiques que construïen els pilars del règim van ser, sens dubte, la policia política i la censura.

En aquest estudi, partim de dos pressupòsits: la identificació de la censura del teatre en el context de la política de l'Estado Novo a Portugal i el mecanisme de censura com a instrument de repressió a la creativitat, la diversitat, l'originalitat, la diferència i la independència.

També volem presentar la discontinuïtat de la censura del teatre. No obstant això, la nostra intenció no és traçar límits, ja que, com adverteix Michel Foucault (1988), serien talls arbitraris, sinó buscar canvis en l'estructura de la censura que hagin afectat les maneres d'actuar i que es puguin percebre a través de l'anàlisi dels documents. Tal com destaca Jacques Le Goff, «a periodização é o principal instrumento de inteligibilidade das mudanças significativas» (Le Goff, 1984: 178).

En el context general de l'actuació de la censura a Portugal, analitzarem tres obres d'autors espanyols censurats en dos moments diferents del règim: *La Casa de Bernarda Alba*, de Federico García Lorca (1947), *Las Quinas de Portugal*, de Tirso de Molina (1968), i *El Triciclo*, de Fernando Arrabal (1968). Aquestes obres no tenen res en comú, excepte el fet que totes són obres d'autors espanyols de referència. Precisament aquesta és una manera molt evident d'acostar-se al mecanisme ideològic de l'Estado Novo. L'anàlisi de les prohibicions, la manera en què els censors argumenten i els aspectes que consideren prohibits, perillosos, indesitjables i immorals són elements clau per a comprendre l'extensa acció de la censura.

---

## NOTES

2 | Aquest fons documental és a l'Arquivo Nacional da Torre do Tombo (ANTT) i conté la informació sobre l'actuació dels censors, els informes, les opinions sobre les obres, les apreciacions dels assaigs generals, les opinions sobre els recursos i les actes de les comissions de censura.

El motiu pel qual les obres escollides són d'autors espanyols és la necessitat de comprendre si les identitats ideològiques de tots dos estats ibèrics calmaven l'actitud dels censors o si, per contra, hi havia prejudicis lligats a una història comuna de guerres i ocupacions.

Per altra banda, entre el 1947 i el 1968, les relacions entre aquests dos Estats es van crispar a causa de la divergència dels seus camins: a partir dels anys 50, Espanya entra en una espiral de desenvolupament, entra a la ONU i dóna suport a les polítiques de descolonització; Portugal, per la seva banda, opta per mantenir les seves colònies, una situació que cada vegada l'aïlla més del món.

Un dels objectius principals d'aquesta investigació és analitzar obres de teatre prohibides o tallades per a comprendre com funcionava el mecanisme de censura de l'Estado Novo, les diferències en el temps de la seva actuació i els arguments que els censors utilitzaven per a justificar els seus procediments. Aquestes tres obres no han estat escollides aleatoriament. Són d'autors diferents, representen èpoques diferents, però no totes estaven en la mateixa situació vers la censura. Tot i que van prohibir *El Triciclo* de Fernando Arrabal, igual que *Las Quinas de Portugal* de Tirso de Molina, van aprovar sense limitacions *La Casa de Bernarda Alba*, tot i haver creat expectatives de prohibició. Aquesta última obra va sorprendre tant a actors com a productors, ja que Federico García Lorca era republicà i simpatitzant reconegut de l'esquerra, cosa que per l'Estado Novo significava ser comunista. A més, si observem aquest fet tenint en compte el coneixement que tenim actualment sobre les pràctiques, els codis morals i les restriccions de l'època, ens preguntem quines van ser les raons per les quals els censors van prendre aquesta decisió.

Per a l'elaboració d'aquesta investigació, basada en l'anàlisi de fonts, s'han examinat documentació de diversa índole i procedència: d'una banda, els codis legals aplicats al teatre i al cine durant el període de l'estudi i, de l'altra, la documentació d'arxiu del Secretariat Nacional de la Informació i el Turisme<sup>2</sup>. En aquest arxiu hi ha la documentació de la Comissió d'Examen i Classificació d'Espectacles de l'època de l'Estado Novo. Aquesta informació està distribuïda en dues entitats: l'Arxiu Nacional de la Torre do Tombo, on es troben la major part dels documents, i l'Arxiu del Museu del Teatre.

Hem analitzat els processos de la Direcció General de Censura i les actes de les Comissions de Censura. Els primers, a més de la documentació burocràtica relativa a les sol·licituds, contenen les opinions de cadascun dels censors que hi intervenen. Les segones expliquen el que passava a les reunions setmanals de la Comissió de Censura.

## 1. El final de la guerra i l'establiment del Secretariat Nacional de la Informació i la Cultura Popular

L'any 1944, preveint el final de la guerra i la victòria dels aliats, la propaganda dóna lloc a la informació i el SPN és substituït pel SNI (Secretariat Nacional de la Informació, Cultura Popular i Turisme).

De fet, aquesta operació va suposar un canvi estructural dels serveis. Al contrari del que es podia esperar, el SNI no va descentralitzar ni va promoure obertures de cap dels sectors que van passar d'una estructura a l'altra. D'una banda, perquè seguien sota la dependència directa de Salazar i, de l'altra, perquè un sol organisme reunia una sèrie de serveis que tenien un estatut propi i intern.

António Ferro va continuar dirigint el SNI fins l'any 1949 com a Secretari Nacional. Es va concedir un període de transició que va durar fins l'any 1947. «Até à integração efectiva da Inspecção dos Espectáculos no Secretariado haverá delegados deste junto dela, a fim de estabeleceram a necessária coordenação entre os dois organismos, designadamente, no que se refere à censura teatral e cinematográfica»<sup>3</sup>.

Les atribucions del 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>.

En efecte, la determinació que la censura del teatre i el cine es portés a terme a petició dels interessats es va imposar amb l'article núm. 3 del Decreto-lei núm. 34590 de l'11 de maig del 1945. Aquest decret també contemplava 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>. A més, la Comissió de Censura del Teatre i el Cinema comptava amb tres delegats nomenats pel SNI.

Tots els espectacles estaven subjectes a una censura prèvia. Pel que fa al teatre, els censors llegien les obres i les aprovaven, les reprovaven o les aprovaven amb alguns talls. Qualsevol mena de representació de les obres reprovades estava prohibida en tot el territori nacional. Les obres teatrals que eren aprovades estaven subjectes a un segon escrutini: l'assaig general. Els mateixos censors que havien llegit l'obra eren els responsables de supervisar l'assaig. En aquest assaig general, les observacions dels censors es centraven en el text, per comprovar que es respectaven els talls, en els escenaris, per assegurar-se que tots els elements eren apropiats,

### NOTES

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.

i en l'atrezzo i els figurins, que havien de respectar la «moral i la decència». Tanmateix, a la pràctica, a l'assaig es supervisava que la creativitat dels directors i dels actors no hagués donat altres sentits al text, una de les maneres d'esquivar les prohibicions de la censura.

De seguida els censors van veure la necessitat de tenir unes normes clares per a aplicar tant en el teatre com en el cinema. Es va encarregar l'elaboració d'una regulació de la censura del cinema al jutge Dr. Sacramento Monteiro. En contrapartida, la Comissió va aprovar la normativa de censura del teatre, amb la revista teatral portuguesa com a objectiu:

Primeiro) – Durante os ensaios de censura só poderão permanecer na sala de espectáculos, além dos censores, os autores e componentes da emprêsa. 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 emprêses 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>.

Aquestes normes demostren, d'una banda, la necessitat d'instruir els nous jutges amb directrius d'actuació clares. Es tracta d'una resposta al funcionament de la censura sota la tutela de la Inspecció General d'Espectacles que, moltes vegades, era permissiva i cedia a les pressions dels empresaris. Per acabar, cal destacar que la integració de la Inspecció General dels Espectacles al Secretariat<sup>7</sup> devia ser complicada i que el Coronel Óscar de Freitas, que va convertir-se en la segona figura en la jerarquia de la institució, no devia posar les coses gaire fàcils.

S'entén, per tant, que hi havia certa promiscuitat entre els jutges i els empresaris del teatre. Amb l'objectiu de posar fi a aquesta situació, el jutge Martins Lage va presentar abans de l'ordre del dia la següent proposta, que va ser aprovada immediatament:

Primeira – Que as emprêses teatrais sejam notificadas de que devem submeter à apreciação da Comissão de Censura os títulos das peças

## NOTES

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 nº. 1, *Actas da Comissão de Censura dos Espectáculos*, Acta de 8 de julho de 1947 – 122. La integració va ser un procés molt lent i no es va fer efectiva fins l'any 1947. SNI-IGE/ANTT

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>.

Es percebia una gran preocupació per l'eficàcia del funcionament de les Comissions de Censura i s'intentava que cada censor complís rigorosament les seves funcions. Per aquest motiu, en la reunió següent es va tornar a les normes i directrius que calia aplicar amb rigor i uniformitat, redactades pel propi Secretari Nacional de la Informació:

Primeira – Os cortes parciais no texto das peças incidirão essencialmente sobre palavras, frases, cenas ou rubricas de expressão, sentido ou efeito atentatório da correção e higiene da linguagem, da moral e dos costumes sãos, e ainda do bom doutrinarismo 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 Inspecção dos Espectáculos ao interessado<sup>9</sup>.

L'any 1947 va ser fonamental en l'organització dels serveis i l'establiment de les normes de censura, així com en els procediments dels censors i les seves relacions personals amb els empresaris del teatre. Es recomanava als censors que establissem una separació estricta entre les seves funcions i les dels empresaris teatrals. A les Actes de la Comissió de Censura trobem diverses recomanacions al respecte. Per aquesta raó, es va crear un mecanisme burocràtic que allunyava els censors dels empresaris, actors i directors, de manera que no estiguessin exposats a cap pressió.

## 2. *La Casa de Bernarda Alba* o la revolta contra l'autoritarisme

En aquest context de desorganització dels serveis de censura del teatre (a causa del període de transició que havien definit els legisladors), Amélia Rey Colaço<sup>10</sup> va escenificar *La Casa de Bernarda Alba*, de Federico García Lorca.

Lorca va escriure aquesta obra l'any 1936 i no la va veure mai representada, ja que aquell mateix any va ser assassinat per les milícies franquistes a Alfacar, un poble situat a uns 8 km de Granada.

## NOTES

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

---

## NOTES

10 | Amélia Rey Colaço, una de les actrius i directores més prominents del teatre portuguès del segle XX, va influir molt en la producció teatral i en la formació i promoció de joves actors. L'any 1921, va fundar juntament amb el seu marit la companyia teatral Colaço-Robles Monteiro, amb seu al Teatre Nacional Dona Maria II. Aquesta companyia es va extingir l'any 1988.

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

12 | Ibidem p. 22

El context polític i social de l'obra retraten una Espanya rural dominada per les grans propietats i les poderoses cases familiars de terratinents, conservadores, totalment dominades per la jerarquia política i familiar i profundament controlades per l'Església.

La història té lloc en una Andalusia en la qual predomina el culte a les tradicions descrites. Bernarda Alba és la matriarca d'una família de dones a les quals domina amb la seva veu i el seu bastó. A la casa preval una moral catòlica fonamentalista. Degut a la mort del seu marit, han de portar dol rigorós durant vuit anys, la qual cosa obliga les filles a viure confinades a l'espai domèstic. Alien a les conflictes que sorgeixen entre les noies, Bernarda, cega de poder, no entén l'efecte devastador que el jove Pepe Romano exerceix sobre totes les seves filles. Tanmateix, Pepe és la parella de la filla gran (Angustias), l'única que ha heretat béns del seu pare (primer matrimoni de Bernarda). Aquest jove es converteix en el centre de disputa i desig de la resta de germanes.

Adela, la més jove, no està d'acord amb el dol ni amb les prohibicions:

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>

Adela fa front al poder de la seva mare i reafirma la seva independència, la seva personalitat, la seva voluntat i llibertat de disposició del seu cos, com es pot observar en aquests fragments que corresponen a respostes que dóna a les preguntes de les seves germanes:

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>

Adela s'enamora de Pepe Romano. La seva revolució i la seva frustració exploten quan les seves germanes li expliquen que Pepe demanarà la mà d'Angustias.

Adela té el valor de rebutjar el codi d'honor que obliga a la dona a

ser recatada i no només afirma la seva sexualitat, sinó que també s'enfronta obertament al poder de la seva mare quan, durant un enfrontament amb ella, li trenca el bastó, símbol d'autoritat de Bernarda.

Adela: (Haciéndole frente.) ¡Aquí se acabaron las voces de presidio! (Adela arrebata 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, amb l'orgull profundament ferit, surt de casa i se sent un tret. Adela es precipita cap al lloc on era Pepe. Quan li pregunten a Bernarda si l'ha matat, respon: «No fue culpa mía. Una mujer no sabe apuntar»<sup>14</sup>. Després de la mort de Pepe, Adela es penja.

La història és molt fort. Del centre familiar sorgeix un enorme poder que es sobreposa a la voluntat individual i als somnis de la jove Adela. S'aprecia una altra associació, aquesta vegada amb el poder polític del dictador Franco, que es va establir quan la peça ja estava escrita. A més, els valors de l'Estat franquista, basats en la tradició, els bons costums, la família, la religió i una vigorosa autoritat patriarcal, s'associen a la por de l'enfrontament. Igual que Adela, els opositors del règim franquista eren empresonats, torturats i assassinats. Es mostra com les relacions de poder repercutien i es plasmaven en els nuclis subordinats en una societat dominada per la por i per la dictadura.

A Portugal, la censura no va prohibir l'obra, tot i que reunia totes les característiques que normalment portaven a la prohibició d'una obra: havia estat escrita per Federico García Lorca, considerat comunista per l'Estat Novo, hi apareixia un suïcidi (estava prohibit difondre i enunciar aquests actes) i l'argument estava ple de connotacions polítiques subversives.

En aquella època, aquests aspectes van passar a un segon pla pels censors, ja que van donar prioritat a la lectura més immediata que l'obra ofereix i que s'ajusta a l'ideari de l'Estat Novo: l'autoritat de la mare de la família, la tradició, l'honor, l'obediència, la moral, la religió i els bons costums.

Tot i això, com explicàvem anteriorment, les comissions de censura estaven en un procés de reorganització i d'alguna manera s'intentava posar ordre a la seva activitat, separant la funció del censor de les pressions dels empresaris. La companyia que va representar l'obra era una de les més prestigioses i respectades del país. El fet que aquesta peça fos proposada per la companyia Amélia Rey Colaço-Robles Monteiro va ser motiu suficient per a calmar els recels dels censors. Maria Barroso<sup>15</sup>, l'actriu que feia el paper d'Adela, està

---

## NOTES

13 | Ibidem p. 49

14 | Ibidem, p. 49.

15 | Maria Barroso va ser actriu de cine i de teatre, directora del Colégio Moderno i Primera Dama de Portugal quan Mário Soares era President de la República.

convençuda que els censors no van saber entendre l'abast de l'obra ni la crítica social i política a l'autoritarisme que hi havia<sup>16</sup>.

### 3. La censura a Portugal durant els anys 60

Els anys 60 coincideixen amb el començament del declivi del salazarisme, situació produïda per una sèrie de factors. Les eleccions presidencials de 1958 van suposar un gran impacte en la vida política del país. Fins aleshores, cap candidat contrari al règim no s'havia enfocat mai directament a Salazar. Humberto Delgado va reunir tota l'oposició, va aconseguir un gran suport popular, va fer declaracions públiques estrepitoses i va recórrer el país de nord a sud en una campanya electoral completament desconcertant pel règim. Una «farsa» electoral va col·locar Américo Tomaz a la presidència, però alhora es va registrar el final de les eleccions presidencials, a causa d'una alteració a la Constitució que va crear un col·legi electoral amb aquesta finalitat (Rosas, 1994: 199).

L'inici de la guerra colonial va suposar un atac a un dels pilars del salazarisme. La primera gran sacsejada va tenir lloc el desembre del 1961, quan la Unió de l'Índia va envair els territoris de Goa, Daman i Diu. Salazar no va reconèixer mai la sobirania índia en aquells territoris, que seguien sent representats a l'Assemblea Nacional. No obstant això, els moviments als fòrums internacionals indicaven que ens trobàvem davant una ofensiva internacional contra el colonialisme portuguès. La política exterior portuguesa seguia mostrant-se indiferent a les decisions de l'ONU.

La rebel·lió del nord d'Angola, que va començar el 15 de març del 1961, va provocar la mort de nombrosos civils. Salazar va decidir anar a Angola de seguida i per força. Aquesta guerra, que més endavant es va estendre a Guinea i Moçambic, va obligar a reforçar els mitjans militars i reclutar un contingent de tropes format, obligatòriament, per tots els joves de sexe masculí de més de 18 anys. La guerra es va convertir en una lenta agonia del règim, que va durar fins el 25 d'abril del 1974.

A més, una sèrie d'esdeveniments van fer palesa la debilitat del règim i van demostrar que la conspiració venia també del mateix règim. És el cas de l'assalt al Santa Maria<sup>17</sup>, l'Abrilada<sup>18</sup>, l'assalt al quarter de Beja<sup>19</sup> i l'inici de la crisi acadèmica del març del 1962. Les crisis acadèmiques van persistir durant tota la dècada i van reunir diversos corrents ideològics, reivindicacions i lideratges. L'agitació social també va anar augmentant i va arribar a diversos sectors de producció.

### NOTES

16 | Declaració de María Barroso del 3 de juny del 2013.

17 | El Santa Maria va ser assaltat la matinada del 22 de gener del 1961 mentre navegava pel Carib. Vint operadors, dirigits per Henrique Galvão, es van apoderar de la nau i van segrestar els passatgers, que van ser alliberats el 2 de febrer.

18 | Cop d'estat liderat per Júlio Botelho Moniz, ministre de Defensa i figura important dins la jerarquia militar, que va tenir lloc entre l'11 i el 13 d'abril del 1961. L'objectiu del moviment era derrotar Salazar per liberalitzar i modernitzar el país.

19 | Cop liderat pel capità Varela Gomez i Manuel Serra (comandant civil) que va tenir lloc la nit del 31 de desembre del 1961. Va ser una temptativa planejada amb el general Humberto Delgado. Tot i que estava a l'exili, en el seguiment de les eleccions de l'any 1958, Delgado va aconseguir entrar al país clandestinament per portar a terme aquest cop militar que va acabar en fracàs.

---

## NOTES

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.

Tota aquesta conjuntura explica l'enduriment de la resposta repressiva del règim. La PIDE reforça els seus serveis, busca els líders de l'agitació i multiplica la supervisió dels portuguesos mitjançant tots els mecanismes repressius: presons, tortura i el funcionament del Tribunal Plenari. Precisament per aquesta raó, el mecanisme de censura que actuava sobre la premsa, el teatre, el cinema, els llibres, la música i les traduccions refina els seus procediments. El teatre és penalitzat amb una censura molt més violenta i sistemàtica.

Els criteris d'actuació dels censors van ser més rigorosos, sobretot en l'anàlisi dels textos, l'escenificació de les obres, la coreografia i la indumentària. Tot el que feia referència a l'escenificació va ser sotmès a un criteri més ajustat (Cabrera, 2013, 2010, 2009, 2008). La censura va canviar molt entre 1960 i 1968.

Una de les primeres mesures que es van prendre al principi dels anys 60 va ser el canvi de president de la Comissió. Eurico Serra deixa el seu lloc a Quesada Pastor, que defineix les seves directrius per a la censura del teatre d'aquesta manera: «Em resumo e respondendo directamente: a “bitola” tem de ser reduzida»<sup>20</sup>.

En aquesta fase de reforç de les mesures repressives, els censors van començar a prestar més atenció a la manera com es tracten determinades figures històriques. En aquest sentit, el jutge Caetano Carbaio va alertar de la situació de l'obra *Dona Leonor Teles* i va suggerir el següent:

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>.

El president també va determinar que la Comissió passés a funcionar en grups de tres jutges que s'havien de reunir cada dia de la setmana, excepte els dimecres, dia destinat a la reunió plenària de la Comissió. A més, les obres reprovades pel jutge responsable de la seva lectura havien de ser presentades al president, que analitzaria la possibilitat d'un nou examen<sup>22</sup>.

Hi ha diversos indicadors que demostren la duresa de l'actuació dels censors del teatre: la intervenció directa del president i del vicepresident de la Comissió, indicacions sobre mesures repressives i converses intimidatòries amb els empresaris i els actors, la compareixença constant dels censors a les representacions de les obres i revistes més polèmiques, la presència als teatres del president i del vicepresident, les constants indicacions sobre procediments, la suspensió d'escenes, l'augment dels talls i les

---

## NOTES

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

prohibicions i la identificació de les obres i revistes que només podien ser representades a Lisboa i Oporto. Es prohibien totes les obres que evoquessin la guerra i els seus danys, així com totes les que tinguessin intencions pacifistes.

La guerra colonial va imposar diverses normes de censura associades als aspectes de naturalesa moral (llargada de les faldilles, excés de maquillatge, parts del cos destapades, amors «il·lícits», referències a qüestions sexuals), de naturalesa religiosa, de naturalesa social (descontentaments, agitació, enfrontaments) i amb la intenció d'evitar la falta de respecte a les figures de la història de Portugal. En aquestes circumstàncies, els censors van proposar alteracions als textos: van canviar els títols de les obres, van eliminar personatges, van corregir diàlegs, van intervenir als escenaris, les coreografies, la vestimenta, el maquillatge, els gestos i el to de veu dels actors, van tallar diversos textos i en van prohibir d'altres.

El president de la Comissió, Quesada Pastor, no dubtava 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>.

La Comissió va entrar en un procés de deliri repressiu i excés de zel: peces com *L'hort dels cirerers*, d'Anton Txékhov, van ser successivament reavaluades per un número cada cop més gran de censors; *Juli Cèsar*, de William Shakespeare, *El comprador de horas*, una comèdia de tres actes de Jacques Deval, i *De sobte, l'últim estiu*, de Tennessee Williams, van ser prohibides «por não ser possível extirpar-lhe os inconvenientes fundamentais com vista à aprovação»<sup>24</sup>.

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

Arrabal va néixer a Melilla l'any 1932 i va començar a escriure les seves primeres obres de teatre l'any 1952.

Entre els anys 1952 i 1953 va escriure *El Triciclo* (que inicialment es deia *Los hombres del triciclo*), guanyadora del premi Ciutat de Barcelona. Aquell mateix any va acabar el segon i el tercer curs de Dret. L'any 1954, va anar a París fent autoestop per assistir a la representació de l'obra *La mare coratge* i va aconseguir entrar al teatre de Sarah Bernhardt sense pagar. A partir de l'any 1955 es va quedar a París. El seu exili va ser, primer de tot, fisiològic (va contreure la tuberculosi), després va ser moral i, més tard, estètic, com a reacció contra la literatura subjugada que es feia aleshores a

Espanya (Berenguer: 1994). La seva llarga convalescència no li va impedir escriure.

*Los hombres del triciclo* es va estrenar l'any 1958 al Teatro de Bellas Artes de Madrid, en una sessió única organitzada pel grup Dido, dirigida per Josefina Sánchez Pedreño. És una obra que es situa en un indret indeterminat, però que es pot intuir que es tracta de l'Espanya franquista sortida de la guerra civil. El sistema franquista desterrava a tots els que no es mostraven a favor de la situació o que no haguessin estat al bàndol correcte durant la guerra civil. Arrabal es trobava al bàndol equivocat, segons el franquisme. El trencament amb el franquisme «produce también una forma paulatina irreversible, un tipo específico de conciencia 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).

Hi ha quatre personatges principals a l'obra: Apal, Clímando, Mita i el Viejo de la Flauta. Clímando, líder del grup, pretén fer servir el tricicle com a sustentacle, però la necessitat de pagar el lloguer el porta a cometre un homicidi. Entra en un estat d'alienació mental i no s'adona de l'arribada de la policia. Mita es distancia de tothom i intenta suïcidar-se, però es refà quan es troba cara a cara amb els diners com a manera de sobreviure. Apal sempre dorm, és eficaç quan decideix actuar, però es mostra incapàc de pactar i argumentar. El Viejo de la Flauta assumeix la seva marginació, però exerceix de mediació entre els dos mons i s'oposa a la radicalització de Clímando. Aquest grup de marginats presentat per Arrabal mostra que l'alternativa a un règim opressor com el franquisme només és possible trencant amb el sistema.

Segons Berenguer (1994), Arrabal va reflectir en aquesta obra la impossibilitat de comunicació amb una ideologia en una praxis política estranya i inaccessible. Arrabal va fer servir una estratègia en la qual les formes de comunicació, els gestos, les paraules i les actituds es tornen incomprendibles. Berenguer anomena aquest acte continu de comunicació fallida «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* va entrar als serveis de censura per primera vegada el 29 de març del 1968. Tres grups teatrals van sotmetre l'obra al procés de censura per obtenir llicència de representació: el Teatre

Universitari d'Oporto, el Grup Cultural i Esportiu de la Companyia Nacional de Navegació i el Col·legi Universitari Pio XII.

La valoració definitiva es va publicar el 16 d'abril del 1968. L'informe diu el següent:

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* va ser reprovada a Portugal. Només van donar una única autorització al Col·legi Universitari Pio XII per a fer una única representació en el context d'un festival, on va ser representada pel grup de teatre universitari de Valladolid.

Aquesta peça va ser reprovada tant per les posicions polítiques de l'autor com pel seu contingut. Segons els censors, era una obra sense sentit, incomprendible i amb un missatge d'anarquia contra la societat establerta. Els personatges són lladres, marginats, no tenen por de les autoritats i, a més d'un homicidi, hi ha un intent de suïcidi. Tota la situació era degradant pels valors de l'Estat Novo: aquesta obra no respecta l'ordre, l'obediència ni el temor a Déu i es riu de l'autoritat.

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

*Las Quinas de Portugal* és una comèdia d'un autor espanyol important del segle XVII: Tirso de Molina. Organitzada en tres actes, va ser escrita l'any 1638, dos anys abans de la restauració de la independència portuguesa. Es va demanar autorització a la Inspecció dels Espectacles per a representar-la a la Ràdio i Televisió de Portugal (RTP) el dia 4 de març del 1968. Va ser reprovada al cap de quatre dies<sup>26</sup>.

La comèdia es desenvolupa durant la reconquesta cristiana i narra batalles en les quals a vegades guanyaven els cristians i a vegades guanyaven els moros. Al llarg dels tres actes es van explicant les peripècies de personatges com Alfonso Enríquez, Egas Muñiz, Giraldo sin Miedo, Gonzalo Méndez de Amaya, Pedro Alfonso, Ismael, que simbolitza el poder musulmà, i el personatge còmic Brito, que sempre és present i va experimentant canvis de personalitat al llarg de l'obra.

Brito, que és qui més intervé en tota la comèdia, es presenta al principi com un pastor ignorant i bèstia, més tard representa el personatge d'un moro amb molt d'humor i, finalment, apareix com

## NOTES

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

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

a còmic soldat de les tropes vencedores d'Alfonso Enríquez (Roig, 2006). Brito és el personatge simbòlic del procés de reconquesta cristiana i musulmana un cop es posiciona amb els vencedors de les tropes en litigi.

El procés va ser adjudicat al censor António Batalha Ribeiro. El primer i el segon informe diuen:

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>.

El primer jutge, Batalha Reis, utilitza la paraula «decor» en el sentit de bones maneres, moderació i fins i tot honestitat per a qualificar l'obra en general i, tot seguit, topa amb les «figures de la història pàtria». El que és cert és que l'Estat Novo sempre va utilitzar determinades figures històriques com a agents simbòlics i models idealitzats dels quals s'havia de seguir l'exemple. Aquestes figures eren utilitzades com a reserva identitària del caràcter, la força, la raça i la tenacitat dels portuguesos. Representaven el perfil idealitzat de l'home portuguès i dels models de virtut per a la joventut. L'Estat Novo afavoria una història de Portugal a base d'herois, actes cèlebres, grans personatges i grans esdeveniments. Una història ideològica construïda de cara a legitimar el règim, a justificar i ensenyar els camins de futur i a educar la joventut.

La desconsideració vers les figures històriques era, per tant, intolerable, ja que es tractava dels «fundadors de la nacionalitat».

Aquest fragment es refereix precisament a la ponderació dels companys d'Alfonso Enríquez, de cara als pelegrins que s'esperen al gran confrontament que va ser la batalla d'Ourique.

(Fala Gonzalo (Mendes da Maia) a Afonso Henriques)

Gran señor: temeridades  
Que traen consigo imposibles  
Causan desaires terribles  
Y anuncian adversidades.  
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,

---

## NOTES

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

sumas que agotan su cuenta  
cubren valles y collados,  
como nosotros nacidos  
en nuestra España, escogidos  
y en guerra experimentados<sup>28</sup>.

---

## NOTES

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

A la segona valoració, el censor va corroborar totalment l'opinió del seu col·lega i va afegir que el gran públic (referint-se a la televisió) no entendria l'obra. En general, els censors consideraven els portuguesos persones simples i de poca intel·ligència. També va mencionar que hi havia aspectes xocants des del punt de vista moral, probablement relatius a la manera en què Brito es va posicionar al llarg de l'obra (pastor, moro, home d'Alfonso Enríquez), un recorregut itinerant també des del punt de vista religiós, de falta manifesta de fe, que d'altra banda era un fet comú en una època en la qual els avenços i els retrocessos al territori ibèric eren freqüents i en la qual els pagesos només feien que refugiar-se amb els seus nous senyors.

El passatge del tercer acte transcrit més amunt es refereix al consell que dóna Gonzalo Méndez de Amaya, conegut com el «lluitador», un dels companys d'armes més importants d'Alfonso Enríquez, que sempre és al seu costat. Gonzalo avisa seriosament dels grans perills que amenacen els portuguesos en la lluita contra l'enorme exèrcit de musulmans, que vénen ben armats i mobilitzats per defensar el seu territori.

Aquesta acció desmobilitzadora, que presenta la petitesa de l'exèrcit portuguès en comparació amb el musulmà, evoca una situació passada que el segon censor interpreta com una metàfora del present: la guerra colonial que estava vivint Portugal, la fortíssima influència musulmana a l'Àfrica i el desànim vers l'aïllament de Portugal perquè tots els fòrums internacionals s'havien manifestat contra la guerra de la independència de les colònies portugueses. Salazar, com Alfonso Enríquez, estava sol, però el desenllaç de la situació colonial no va ser com la victoriosa batalla d'Ourique. L'any 1968, any en què van prohibir l'obra, la força, el poder i l'organització bèl·lica del PAIGC ja estava ben delimitada, per la qual cosa la guerra de Guinea estava perduda.

Així, l'enduriment de la guerra colonial l'any 1968 es corresponia amb un rigor augmentat en relació amb les arts escèniques i cinematogràfiques. D'aquesta manera, s'explica que es prohibís la paraula «guerra», igual que es prohibien peces de teatre o pel·lícules pacifistes.

Tanmateix, hi va haver un altre aspecte present en la decisió dels censors: les relacions entre Espanya i Portugal. Semblava que les relacions no podien ser millors, per la seva proximitat ideològica; no

obstant això, hi havia un gran distanciament pel que fa a la qüestió colonial. L'entrada d'Espanya a l'ONU l'any 1963 va fer que el país deixés de necessitar Portugal. Paral·lelament, entre els any 1955 i 1957, Espanya entra en una espiral de creixement econòmic, es posiciona com a potència ibèrica i promou i dinamitza les relacions internacionals. Per contra, Portugal es troba cada vegada més aïllada, sobretot després de l'inici de la guerra colonial (Sardica, 2013: 209-210).

Per tot això, no era ben vist que es representés a la televisió una obra d'un clàssic espanyol que, de manera còmica i provocativa, feia referència a la independència de Portugal, a la qüestió colonial i als herois de la història nacional de l'Estat Novo.

## 6. Conclusions

La censura va ser present a Portugal durant tot l'Estat Novo. Al llarg de les dècades, es va observar un perfeccionament de l'organització de la metodologia dels censors. A partir del 1947, va començar un període de reorganització que va donar els seus fruits durant la dècada dels anys 50.

Llavors es van introduir noves lleis, nous reglaments i noves orientacions més restrictives i exigents i, al mateix temps, es van reclutar nous censors que complien criteris més estrictes en matèria de preparació acadèmica. Les actes de la Comissió de Censura corroboren aquestes preocupacions.

Les tres obres d'autors espanyols van ser tractades de manera diferent per la censura. *La Casa de Bernarda Alba* va ser aprovada l'any 1947, amb autorització per ser representada al Teatre Nacional per la companyia de teatre més prestigiosa de Portugal (Amélia Rey Colaço-Robles Monteiro). El fet que l'Estat Novo considerés l'autor, Federico García Lorca, un republicà proper a la ideologia comunista, mort a mans dels franquistes, no va ser motiu suficient per a prohibir l'obra. És molt probable que els censors fessin una lectura de l'obra centrada en la figura de Bernarda, en la seva duresa, les seves accions despòtiques vers les seves filles, la seva obsessió amb el compliment de la religió, dels rituals de dol i d'una moral que defensa per sobre de tot l'obediència a la tradició i al cristianisme. Aquests valors eren afins a l'Estat Novo i els censors els coneixien millor que ningú, ja que n'eran els guardes fidels des del principi.

No va passar el mateix amb les altres dues peces que hem analitzat en aquest treball. Tant *El Triciclo*, d'Arrabal, com *Las Quinas de Portugal*, de Tirso de Molina, van ser prohibitges. En el cas de *El*

---

*Triciclo*, l'autor era mal vist pels censors i la peça lloava una sèrie de comportaments anàrquics, aparentment sense sentit, però que constitueixen una crítica al sistema capitalista i a l'exploració de l'home per part de l'home.

A *Las Quinas de Portugal* es tracten qüestions considerades delicades, com la guerra colonial i la relació que tenia amb les lluites entre moros i cristians. El fet que es tractés d'una comèdia també va ser un obstacle per a fer-ne qualsevol representació, sobretot per ridiculitzar els herois nacionals i al «miracle d'Ourique», mite fundador que accentuava les preferències de les autoritats celestials per part dels portuguesos.

Les dictadures sempre són règims molt tancats, en els quals no hi ha sentit de l'humor i que intenten per tots els mitjans defensar-se de les crítiques, de la reprovació i les condemnes. Algunes de les seves veritats impedeixen, per tots els mitjans, sentir altres veus. Promouen unanimitats forçades i falsejades per les organitzacions repressives que creaven per a cada situació que hipotèticament podia descontrolar-se.

La censura, que aquí hem estudiat en relació amb el teatre, va ser un dels grans pilars de la dictadura de Salazar i Caetano. Els autors portuguesos van ser les principals víctimes d'aquest procés. L'Estat Novo temia la proximitat, l'empatia i la complicitat que el teatre portuguès pogués generar entre el públic, era una cosa que podia acabar conscienciant-lo.

Tanmateix, hi va haver altres autors estrangers suprimits, com va ser el cas de Bertold Brecht i molts altres que van veure com mutilaven els seus textos, fins al punt que els directors acabaven decidint no representar-los, ja que estaven tan tallats que ja no tenien sentit.

Recordar aquests procediments és un dels objectius principals enunciats en aquest treball. No volem deixar que aquests propòsits del passat caiguin en l'oblit continu actual i també pretenem evitar condescendències amb aquells que, durant gran part del segle XX, van poder definir allò que els portuguesos podien veure, sentir i llegir.

La censura va tenir efectes molt profunds en el teixit cultural, en la formació, en el pensament i en els actes dels portuguesos, però, sobretot, la censura va mutilar la creativitat i va destruir la diversitat. L'acceptació i la valoració de la diversitat va lligada normalment a la llibertat d'expressió i de pensament i a la seva manifestació en les arts. Durant l'època de Salazar i Caetano es van imposar models, prototips i estereotips com a valors únics presents a la vida pública i privada, a les empreses i a l'Estat. També es van crear estructures estatals que vetllaven perquè no es desviessin ni es contaminessin

d'idees perniciose per al règim. Per tant, aquesta dictadura va destruir intencionadament una diversitat que la memòria mai no podrà recuperar. Es tracta d'una pèrdua irreparable. Aquells a qui van robar la llibertat d'expressió i la creativitat en aquella època no tindran una segona oportunitat. Es tractava d'una participació creativa que només tenia sentit en aquell lloc i en aquell moment.

---

## Bibliografia

### Fonts

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.º 18629, *Processos de Censura*.  
 Processo N.º 18653, *Processos de Censura*.

### Referències

- BERENGUER, A. (1994): *Fernando Arrabal Pic-Nic. El Triciclo. El Laberinto*. Madrid: Cátedra Letras Hispânicas.
- 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 processos 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-%202022jun13.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 *Encyclopédie 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 proteíco 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.

# OROIMENA ETA AHANZTURA: ESTADO NOVOAREN ZENTSURA PORTUGALEN EGILE ESPAINIARREN HIRU ANTZEZLANEN BIDEZ

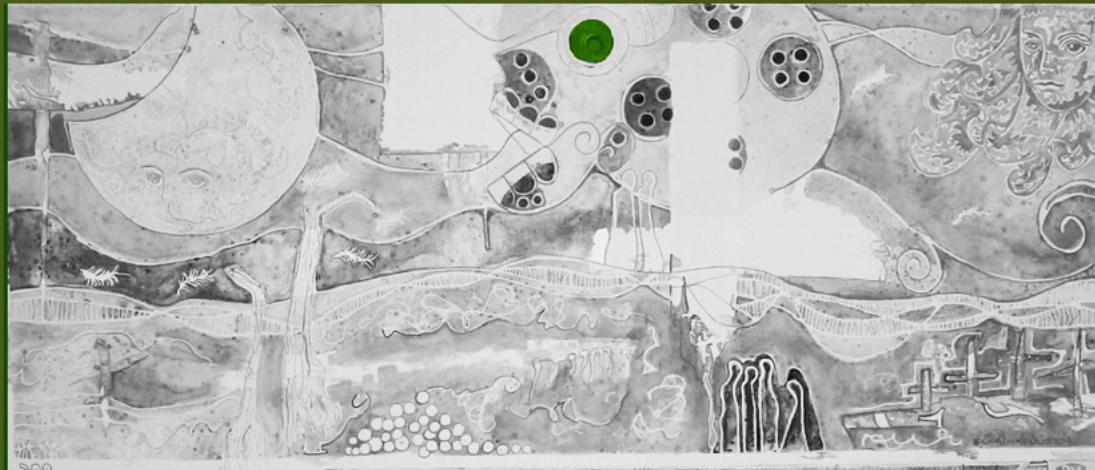
#10

**Ana Cabrera**

*Komunikabideetako eta Kazetaritzako Ikerketa Zentrua*

*Universidade Nova de Lisboa-ko Giza eta Gizarte Zientzien Fakultatea*

[anacabrera@fcsh.unl.pt](mailto:anacabrera@fcsh.unl.pt)



**Laburpena** || Artikulu honen helburua Portugalgo antzerkiaren zentsuraren funtzionamendua aztertzea da, hiru antzezlanen azterketatik abiatuta: *La Casa de Bernarda Alba*, Federico García Lorcarena (1947an aurkeztua); *Las Quinas de Portugal*, Tirso de Molinarena (1968an aurkeztua); eta *El Triciclo*, Fernando Arrabalena (1968an aurkeztua). Ikerketak Estado Novoaren bi une ezberdin ditu oinarrian: 40ko hamarkadaren amaiera, antolamendu zentsuratzalea zaharberritze prozesuan sartu zen garaia; eta 60ko hamarkadako urteak, Salazarren erregimena gogortzearen ondorioz zentsura prozesuak gogortu zireneko urteak. Lan honek, dokumentu-iturrien ikerketan oinarritura, zentsura prozesuen errepresentazioen eta horiek gizartean eta Portugalgo kulturan izan zituzten ondorioen berri eman nahi du.

**Gako-hitzak** || Estado Novo | antzerkiaren zentsura | historia | oroimena.

**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).

## OHARRAK

1 | António Ferro (1895-1956), kazetaria, idazlea eta politikaria izan zen. Hasieran mugimendu modernistarekin izan zuen lotura eta Orpheu aldizkariko editore izan zen. “Espirituaren Politika”-ko aholkulari zenean, diziplina ugariren bidez aplikatzen zuen politika hau, eta batez ere Propaganda Nazionalaren Idazkaritzaren bidez (1933), geroago Informazio Nazionaleko Idazkaritza deitu zutena; Idazkaritza hau zuzendu zuen 1949ra arte. Benito Mussoliniren miresle aitortua, hari buruz aritu zen Salazarri egin zizkion hamaika elkarrikzketan.

## 0. Aurkezpena

Errealitatearen zati batzuk ezkutatzea funtsezko ardatza da erregimen politiko autoritario edo totalitariorientat, publikoari ideia ofizialak zabaltzeko. Balore, ideia eta amore emate berriak gailendu eta moldatu egin behar zaizkio planoari, hau da, «onde se inscrevem a concatenação dos atos» (Leroi-Gouhan, 1964-65), eta “oroimen etnikoaren” eremuan aritu behar da batik bat, egileak defendatzen duen eran, bertan oinarritzen baitira gizartearen jarrerak.

Salazarren erregimen politikoan oroimen kolektiboa manipulaziorako lehengai izan zen, lehendik zeuden objektuei doitzen zitzazkien objektu berrien eraikuntzaren bidez. Bere dantza folkloriko, jantzi tradizional, kantu, erlijio eta familia eredu patriarkala izango zituen herri baten ideiaren asmaiotik sortu zen egoera hau. Estado Novoak sinpletasunari lotutako herriaren ideia ezarri zuen, ezjakintasunean eta analfabetismoan oinarritua, “Aberriaren” baloreen defentsari lotua. Pertsonaia historikoak mitifikatu egin ziren, eredu izan zitezen. “Aberriaren heroien” apologia ere beste manipulazio batean oinarrituta egin zen: erregimenaren Historia ofizial positibista eta faktikoa eraiki zuten, eliteetatik zetozen norbanakoek ekintzetan oinarritua. Eliteko norbanako horiek euren arbasotzat eta jarraitu beharreko eredutzat agertzen zizkieten herritarrei.

Testuinguru honetan, Guimarães hiria “Aberriaren” sehaska bihurtu zen, Afonso Henriques nazioaren sortzailetzat hartu zuten eta D. Henrique Infantea, kastitatearen eredutzat hartua, “Escuela de Sagres”-eko ideologo bihurtu zen. Inoiz existitu ez zen eskola horretan aurkikuntzen eta itsasoz bestaldeko konkisten heroiak hezten zituzten. Ustez balore berriak hartzeko eta horietara moldatzeko erraztasuna zuen herriari ideología txertatzen ari zitzazkion bitartean sortu zen hori guztia.

Hortaz, beste kanon batzuk irakatsiz oroimena ezkutatu nahi duen erregimen politiko-ideologiko baten aurrean gaude. Propagandaren Idazkaritza Nagusiak (1933) babestutako eta zuzendutako ekoizpen kulturalak, António Ferro<sup>1</sup> buru zuela, Estado Novoaren ideologiarekin bat zetorren Portugalen irudia sortu nahi izan zuen.

Artikulu honen hasieran agertzen den Kunderaren esaldira itzuliko gara: diktadurek argazkietako aurpegiak ezabatzen dituzte, pertsonaia deserosoak ahanzurara eramatea helburu izanik; era horretan, oroimen kolektibotik ezabatzen dituzte eta boterearen

aurkako gizakiaren borroka ahanzturaren aurkako oroimenaren borroka bihurtzen dute.

Alabaina, badaude oroimena ahantzazteko eta ezabatzeko beste modu batzuk: debekuak, galarazpenak, errepresioa. Estado Novoak oroimen kolektiboa berreratzeko aipatutako jarrerak ohiko egiten dituen prozesu horiek guztiak baliatu zituen, eta gobernuaren kontrol-mekanismo bat eratu zuen. PVDE, 1933an sortua, 1945ean PIDE izendatu zuten eta, 1969ko hamarkadaren amaiera aldera, DGS bihurtu zen. Erregimenarekin bat ez zetozen portugaldarrak kontrolatzeko, atxilotzeko eta hiltzeko sortutako polizia politikoa izan zen. Zentsura, Estatuko idazkaritza batek bezala funtzionatzen zuena, hainbat departamentutan antolatuta zegoen, eta prentsa nahiz Portugalen egiten zen ekoizpen kultural guzta kontrolatzen zuen, baita atzerritik zetozen ekoizpenak ere (antzerkia, zinea, liburuak, abestien letrak).

Estado Novoak antolamendu eta doktrinamendu egiturak ere finkatu zituen: Sindicatos Nacionais, Mocidade Portuguesa eta Federação Nacional para a Alegria no Trabalho (FNAT), besteak beste. Gauzak horrela, erregimenaren zutabe ziren egitura politikoak polizia politikoa eta zentsura izan ziren, dudarik gabe.

Ikerketa honek bi aurresuposizio ditu abiapuntutzat: antzerkiaren zentsuraren identifikazioa Portugalgo Estado Novoaren politikaren testuinguruan; zentsuraren mekanismoa sormenaren, aniztasunaren, originaltasunaren, differentziaren eta independentziaren errepressorako instrumentu gisa.

Era berean, antzerkiaren zentsuraren etenaldiak ere aurkeztu nahi ditugu. Dena den, gure asmoa ez da mugak finkatzea, Michel Foucaltek adierazten duen eran (1988), ebaki arbitrarioak izango bailirateke; aitzitik, zentsuraren egiturak aldaketak bilatu nahi ditugu, jarduteko moduetan ondorioak eduki ahal izan dituztenak eta dokumentuen azterketaren bidez hauteman daitezkeenak. Jacques Le Goffek azpimarratzen duen eran, «a periodização é o principal instrumento de inteligibilidade das mudanças significativas» (Le Goff, 1984: 178).

Portugalgo zentsuraren testuinguru orokorrean egile espanyiarren hiru antzezlan aztertuko ditugu, erregimeneko bi une ezberdinetan zentsuratu zituztenak: Federico García Lorcaaren *La Casa de Bernarda Alba* (1947), Tirso de Molinaren *Las Quinas de Portugal* (1968) eta Fernando Arrabalaren *El Triciclo* (1968). Antzezlan hauek, hirurak erreferentziazko egile espanyiarren antzezlanak izatea baizik ez dute baterako. Hauxe da, hain justu, Estado Novoaren mekanismo ideologikora hurbiltzeko oso ageriko modu bat. Zentsuraren ekintza zabala ulertzeko orduan ezinbesteko gakoak dira debekuen analisia,

zentsoreek duten argudiatzeko modua eta beraiek debekatutzat, arriskutsutzat, desiraezintzat eta ezmoraltzat jotzen dituzten aspektuak.

Hautatutako antzezlanak egile espainiarrenak izatearen arrazoia honakoa ulertzeko beharrarekin du zerikusia: bi estatu iberiarren ideologien arteko antzekotasunak zentsuratzaleen jarrera lasaitu egiten ote zuen, edota, kontrara, gerrek eta okupazioek eratutako bi estatuen historiari lotutako aurreiritziak existitzen ote ziren.

Bestalde, 1947 eta 1968 artean bi estatuen arteko harremanak zaildu egin ziren, bide ezberdinak hartu baitzituzten: Espainiak, 50. hamarkadatik aurrera, garapenaren bideari ekin zion, NBEn sartu zen eta deskolonizazioaren politikak babestu zituen; Portugalek, aldiz, bere koloniak mantentzearen alde egin zuen, eta horrek gainerakoengandik gero eta urruago egotera eraman zuen.

Ikerketa honen helburu nagusietariko bat debekatutako edo moztutako antzezlanak aztertzea da, Estado Novoaren zentsura mekanismoaren funtzionamendua, denboran zehar izan ziren ezberdintasunak eta zentsoreek euren prozedurak justifikatzeko erabiltzen zituzten argumentuak ulertzeko. Hiru antzezlan hauek ez genituen ausaz aukeratu. Egile ezberdinak dira, garai ezberdinen adierazle, eta ez zeuden denak zentsuraren aurrean egoera berean. Fernando Arrabal en *El Triciclo* debekatu egin zuten, Tirso de Molinaren *Las Quinas de Portugal*-en antzera, baina *La Casa de Bernarda Alba*, nahiz eta debekatzeko susmagarri izan, oztoporik gabe onetsi zuten. Azken honek harridura handia eragin zien bai antzezleei eta bai ekoizleei, Federico García Lorca errepublikarra baitzen eta ezkertiarren jarraitzaletzat aitortzen baitzuen bere burua; Estado Novoarentzat horrek komunista izatea esan nahi zuen. Gainera, garai hartako praktiken, kodigo moralen eta mugen inguruan gaur egun dugun ezagutza kontuan hartuta aztertzen badugu gertaera hori, zer pentsa ematen digute zentsoreak erabaki hori hartzera bultzatu zituzten arrazoiek.

Iturrien azterketan oinarritutako ikerketa hau egiteko hainbat mota eta jatorritako dokumentuak aztertu dira: alde batetik, ikergai dugun garaian antzerkian eta zinean aplikatu ziren kode legalak eta, beste alde batetik, Informazioaren eta Turismoaren Idazkaritza Nazionaleko<sup>2</sup> artxiboko dokumentazioa. Artxibo honetan dago Estado Novoaren garaiko Ikuskizunen Azterketarako eta Sailkapenerako Batzordearen dokumentazioa. Informazio hau bi entitatetan banatuta dago: dokumentu gehienak biltzen dituen Torre do Tomboko Artxibo Nazionala, eta Antzerkiaren Museoko Artxiboa.

Zentsuraren Zuzendaritza Nagusiaren Prozesuak eta Zentsura Batzordeetako Aktak aztertu ditugu. Lehenengoek, eskaerei

## OHARRAK

2 | Torre do Tomboko Artxibo Nazionalean dago dokumentu biltegi hau eta zentsoreen esku hartzeari buruzko informazioa dago bertan, informeak, antzezlanei buruzko iritziak, entsegu orokorreko inkresioak, baliabideekiko iritziak eta Zentsura Batzordeen aktak.

---

## OHARRAK

3 | 34133 lege-dekretua,  
1944ko azaroaren 24ko, 5.  
art., §3.

4 | 34133 lege-dekretua,  
1944ko azaroaren 24ko,  
«Regulamento dos Serviços  
do Secretariado Nacional da  
Informação, Cultura Popular  
e Turismo». II, 1) Orotariko  
kontuak. 2. art.

5 | 34590 lege-dekretua,  
1945eko maiatzaren 11ko,  
15. art.

dagozkiendokumentazio burokratikoz gain, esku hartu zuen zentsore bakoitzaren iritzi biltzen dute. Bigarrenek Zentsura Batzordearen asteroko bileretan gertatzen zena kontatzen dute.

## 1. Gerraren amaiera eta Informazioaren eta Kultura Herrikoiare Idazkaritza Nazionalaren sorrera

1944an, gerra amaitzean zegoela eta aliatuek irabaziko zutela aurreikusita, propagandak informazioari egin zion bide, SPN siglei SNI azpititulua jarrita (Informazioaren, Kultura Herrikoaren eta Turismoaren Idazkaritza Nazionala).

Operazio honek aldaketa ekarri zuen zerbitzuen egituretan. Espero zitekeenaren kontra, SNIk ez zuen desentralizatu ezta irekierarik eragin egitura batetik bestera pasa zen inongo sektoretan. Alde batetik, Salazarren menpeko jarraitzen zutelako erabat eta, bestetik, organismo bakarrean biltzen zituelako barne-estatutu propioa zuten zenbait zerbitzu.

António Ferrokjarritzu zuen Idazkari Nazional gisa SNIren buru, 1949ra arte. Trantsizio garai bat izan zen, 1947ra arte luzatu zena: «Até à integração efectiva da Inspecção dos Espectáculos no Secretariado haverá delegados deste junto dela, a fim de estabeleceram a necessária coordenação entre os dois organismos, designadamente, no que se refere à censura teatral e cinematográfica»<sup>3</sup>.

SNIren eskudantziak «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>.

Hain zuzen, 1945eko maiatzaren 11ko 34590 Lege-dekretuko 3. artikuluan ezarri zen antzerkiaren eta zinearen zentsura interesdunen eskaeren arabera egin behar zela. Dekretu horrek berak zera aurreikusi zuen, halaber: «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>. Antzerkiaren eta Zinearen Zentsura Batzordeak, gainera, SNIk izendatutako hiru ordezkari zituen.

Ikuskizun guztiak aurretiko zentsura baten menpe zeuden. Antzerkiari dagokionez, zentsoreek antzezlanak irakurtzen zituzten eta onetsi, gaitzetsi edo mozketa batzuekin onesten zituzten. Galarazita zegoen eremu nazional osoan gaitzetsitako antzezlanen errepresentaziorik egitea. Onetsitako antzezlanak bigarren azterketa

---

## OHARRAK

6 | 1. liburua, *Actas da Comissão de Censura dos Espectáculos*, 1945eko martxoaren 20ko akta, 3. SNI-IGE/ANTT

7 | 1. liburua, *Actas da Comissão de Censura dos Espectáculos*, 1947ko uztailaren 8ko akta – 122. Sartza oso prozesu mantsoa izan zen eta ez zen burutu 1947ra arte. SNI-IGE/ANTT

bat zuten gainditzeko: entsegu orokorra. Antzezlana irakurria zuten zentsoreek eurek ikuskatzen zuten berau. Entsegu orokor honetan, zentsoreek testuari erreparatzen zioten, mozketak errespetatzen zirela egiazatzeko; eszenatokiari, elementu guztiak egokiak zirela ziurtatzeko; eta attrezzoari eta figurinei, «moralia eta prestutasuna» errespetatu behar zituzten eta. Praktikan, alabaina, zuzendarien eta antzezleen sormenak testuari beste esanahirik ez ziotela eman ikuskatzen zen entseguan, zentsuraren debekuak saihesteko modu bat baitzen hori.

Berehala ikusi zuten zentsoreek antzerkian eta zinean aplikatzeko arau argi batzuen beharra. Dr. Sacramento Monteiro epailea arduratu zen zinearen zentsura erregulatzeaz. Ildo beretik, Batzordeak antzerkiaren zentsurarako Arautegia onartu zuen, helburutzat antzerki errebista portugaldarra zuela:

Primeiro) – Durante os ensaios de censura só poderão permanecer na sala de espectáculos, além dos censores, os autores e componentes da empréssia. 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 empréssias 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>.

Arau hauek, alde batetik, epaile berriei nola jokatu behar zuten erakusteko ildo argien beharra erakusten dute. Ikuskizunen Ikuskaritza Orokorraren esku egondako zentsuraren funtzionamenduari emandako erantzuna da, kasu askotan baimen gehiegi eman baitzituen eta enpresarien presioen aurrean amore eman baitzuen. Azkenik, aipatzekoa da Ikuskizunen Ikuskaritza Orokorra Idazkaritzan<sup>7</sup> sartza ez zela erraza izan eta Óscar de Freitas Koronelak, instituzioaren hierarkian bigarren pertsona izatera pasa zenak, ez zituela gauzak erraztu.

Hortaz, ulertzen da nahasketaren bat bazela epaileen eta antzerkiko enpresarien artean. Eta egoera hau bertan behera uzteko asmoz,

Martins Lage epaileak honako proposamena aurkeztu zuen gai-zerrendaren aurretik, berehala onetsia izan zena:

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>.

Kezkahandiasumatzenen Zentsura Batzordeen funtzionamenduaren eraginkortasuna zela-eta, eta zentsore bakoitzak bere betebeharrok zehaztasunez betetzeko saiakera egiten zen. Hori dela eta, hurrengo bileran zehaztasunez eta berdintasunez aplikatu beharreko arauetara eta ildoetara itzuli ziren. Informazioaren Idazkari Nazionalak idatzi zituen:

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 Inspecção dos Espectáculos ao interessado<sup>9</sup>.

1947. urtea funtsezkoa izan zen zerbitzuak antolatzeko eta zentsurarako arauak finkatzeko, baita zentsoreen prozeduretarako eta zentsoreek antzerki munduko enpresariekin zituzten harreman pertsonaletarako ere. Zentsoreei euren betebeharren eta antzerkiko enpresarien artean bereizketa zorrotza finkatzeko gomendatzen zitzaien. Zentsura Batzordearen Aktetan horri buruzko hainbat gomendio aurki daitezke. Horren harira, mekanismo burokratiko bat sortu zen, zentsoreak enpresari, antzezle eta zuzendariengandik aldentzen zituena, presioen mehatxupean egon ez zitezen.

## 2. La Casa de Bernarda Alba edo autoritarismoaren kontrako matxinada

Antzerkiaren zentsurarako zerbitzuen antolaketa faltaren testuinguru honetan —legegileek ezarritako trantsizio garaia dela eta—, Amélia Rey Colaçok<sup>10</sup> Federico García Lorcaen *La Casa de Bernarda Alba*

## OHARRAK

8 | 1. liburua, *Actas da Comissão de Censura dos Espectáculos*, 1947ko apirilaren 15eko akta, 110. SNI-IGE/ANTT

9 | 1. liburua, *Actas da Comissão de Censura dos Espectáculos*, 1947ko abuztuaren 12ko astearteko akta. 127. SNI-IGE/ANTT

10 | Amélia Rey Colaçok, XX. mendeko Portugalgo antzerkian gailenetakoa izan zenak, asko eragin zuen antzerki ekoizpenean eta antzezle gazteen formakuntzan eta sustapenean. 1921ean bere senarrarekin batera Rey Colaço-Robles Monteiro Antzerki Konpainia sortu zuen, D-a Maria II Antzoki Nazionalean egoitza zuena. 1988an desagertu zen konpainia hau.

taularatu zuen.

Lorck 1936an idatzi zuen antzezlan hau eta ez zuen inoiz antzezpena ikusterik izan, urte horretan bertan erail baitzuten milizia frankistek Alfacarren, Granadatik zortzi kilometrora dagoen herri batean. Landagiroko Espainia agertzen du antzezlanaren testuinguru politiko eta sozialak. Espainia horretan jabetza handiak eta lur-jabeen familia- etxe boteretsuak dira nagusi. Familia-etxe hauek kontserbatzaileak dira, hierarkia politikoak eta familiarrak menderatua erabat, eta Elizak erotik kontrolatzen ditu.

Deskribatutako tradizioen gurtza nagusi den Andaluzian dago kokatuta istorioa. Ingurukoak bere ahotsarekin eta makilarekin menderatzen dituen emakumeen familia bateko matriarka da Bernarda Alba. Etxean moral katoliko fundamentalista da nagusi. Senarraren heriotza dela-eta zortzi urtez egon behar zuten dolutan, alabak etxezuloan sartuta bizitzen behartuz. Neskatzen artean sortzen diren gatazketatik urrun, Bernardak, botereak itsututa, ez du ulertzan Pepe Romano gaztea alaba guztiei egiten ari zaien kaltea. Pepe, ordea, ahizpa zaharrenaren (Angustias) mutil-laguna da; bera da aitaren (Bernardaren lehenengo ezkontidea) ondasunak jaso dituen alaba bakarra. Mutil gaztea gainerako ahizpa guztien liskarren eta nahien erdigune bihurtzen da.

Adela, gazteena, ez zegoen doluarekin eta debekuekin konforme:

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>

Adelak aurre egiten dio amaren botereari eta bere independentzia berresten du, bere nortasuna, bere nahimena eta bere gorputza erabiltzeko askatasuna. Hala ikusten da ahizpen galderei ematen dizkien erantzun hauetan:

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 preguntaras 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>

## OHARRAK

11 | Lorca, Federico García, *La Casa de Bernarda Alba*, 15. or.

12 | Ibidem 22. or.

Adela Pepe Romanoz maitemintzen da. Bere matxinadak eta frustrazioak leher egiten diote ahizpek kontatzen diotenean Pepek Angustiasi ezkontzeko eskatuko diola.

Adelak, adoretsu, emakumea ezkutuan egotera behartzen duen ondra kodea ukatzen du eta, sexualitatea baieztatzeaz gainera, amaren boterearen aurka egiten du nabarmen. Amarekin duen istilu batean makila hausten dio, Bernardaren autoritatearen sinboloa.

Adela: (Haciéndole frente.) ¡Aquí se acabaron las voces de presidio! (Adela arrebata 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, harrotasuna guztiz txikituta, etxetik ateratzen da eta tirohotsa entzuten da. Adela korrika joaten da Pepe zegoen lekura. Bernardari hil egin ote duen galdetzen diotenean, hauxe erantzuten du: «no fue culpa mía. Una mujer no sabe apuntar»<sup>14</sup>. Pepe hil ondoren, Adelak urkatu egin zuen bere burua.

Istoria oso gogorra da. Familiaren erdigunetik botere ikaragarria azaleratzen da, norbanakoaren nahimenari eta Adela gaztearen ametsei gailentzen zaiena. Beste lotura bat ere sumatzen da, honako hau Franco diktadorearen botere politikoarekin, antzezlana idatzi ondorenean finkatu zena. Aurre egiteko beldurrarekin lotzen dira, halaber, tradizioan oinarritutako Estatu frankistaren balioak, ohitura onetan, familiar, erlijioan eta autoritate patriarkal indartsuan oinarrituak. Adelaren antzera, erregimen frankistaren aurkakoak atxilotu egiten zitzuten, torturatu eta erail. Beldurrik eta diktadurak kontrolatutako gizartean, botere harremanek eragina zutela eta menpeko guneetan gauzatzen zela erakusten da.

Portugalen zentsurak ez zuen antzezlana debekatu, nahiz eta normalean antzezlan bat debekatzeko arrazoi izaten ziren ezaugarri guztiak zituen: Federico García Lorca idatzia zen, Estado Novoak komunistatzat zuena, antzezlanean suizidio bat agertzen zen (debekatuta zegoen ekintza hau zabaltzea eta aipatzea) eta argumentua konnotazio politiko iraultzailez josita zegoen.

Garai hartan, aspektu hauek bigarren maila batean geratu ziren zentsoreen begietan, lehentasuna antzezlanak eskaintzen duen lehenengo irakurketari eta Estado Novoaren ideiekin bat egiten zuenari eman baitzieten: familiako amaren autoritatea, tradizioa, ondra, obedientzia, morala, erlijioa eta ohitura onak.

Hala ere, lehenago azaldu dugun bezala, Zentsura Batzordeak berrantolatzeko bidean zeuden eta, hein batean, horien egitekoan ordena jartzeko ahaleginean zebiltzan, zentsorearen betebeharra

---

## OHARRAK

13 | Ibidem 49. or.

14 | Ibidem 49. or.

---

## OHARRAK

15 | María Barroso zineko eta antzerkiko antzezlea izan zen, Eskola Modernoko zuzendari eta Portugalgo Lehen Andre, Mário Soares Errepublikako Presidente izan zenean.

16 | Maria Barrosoren adierazpena, 2013ko ekainaren 3koan.

17 | Santa Maria 1961eko urtarrilaren 22an eraso zuten goizaldean, Karibean zehar zebilela. Henrique Galvãoen esanetara, hogei operadore itsasontziaren jabe egin ziren eta bidaiaiak bahitu zituzten. Otsailaren 2an utzi zituzten aske.

enpresarien presioetatik aldentzeko. Antzezlana antzeztu zuen taldea herrialdeko ospetsuinetarikoa, estimatuinetarikoa eta errespetuinetarikoa zen. Amélia Reey Colaço-Robles Monteiro taldeak proposatutako antzezlana izatea aski izan zen zentsoreen susmo txarrak baretzeko. María Barroso<sup>15</sup>, Adelarena egiten zuen antzezlea, ziur dago zentsoreek ez zutela ulertu antzezlanaren esanahi osoa, ezta autoritarismoari egiten zitzaion kritika sozial eta politikoa ere<sup>16</sup>.

### 3. Portugalgo zentsura 60ko hamarkadan

60ko hamarkadan hasi zen salazarismoaren gainbehera, hainbat faktorek eraginda. 1958ko hauteskunde presidentzialek eragin handia izan zuten herrialdeko politikan. Ordura arte, ez zen egon Salazarri zuzenean aurre egin zion erregimenaren aurkako hautagairik. Humberto Delgadok oposizio guztia bildu zuen, herriaren babes handia jaso zuen, sekulako adierazpen publikoak egin zituen eta herria alde batetik bestera zeharkatu, erregimena erabat nahastuta utzi zuen barne hauteskunde kanpaina eginez. Hauteskunde «iruzur» batek Américo Tomaz jarri zuen presidentzian, baina une berean bukatu ziren hauteskunde presidentzialak, helburu horrekin hautesleku bat sortu zuen Konstituzioaren aldaketa baten ondorioz (Rosas, 1994: 199).

Gerra kolonialaren hasierak salazarismoaren zutabeetariko bat eraso zion. Lehenengo astindu handia 1961ean hartu zuen, Indiako Batasunak Goa, Damán eta Diu indarrez hartu zituenean. Salazarrek ez zuen inoiz lurralte haitan indiarren burujabetasuna aitortu, lurralte haien Nazio Biltzarrean ordezkatuta egon arren. Nazioarteko foroetako mugimenduek, baina, aditzera ematen zuten Portugalgo kolonialismoaren kontrako nazioarteko erasoaldi baten aurrean geundela. Portugalgo atzerri-politikak axolagabe jarraitzen zuen NBEren erabakien aurrean.

Angola iparraldeko matxinadak, 1961eko martxoaren 15ean hasi zenak, zibil ugariren heriotza ekarri zuen. Salazarrek azkar batean Angolara joatea erabaki zuen eta bortizkeriari ekin zion. Gerra honek, geroago Gineara eta Mozambikera zabaldu zenak, baliabide militarrak indartzera eta soldadu talde bat biltzera behartu zuen, 18 urte baino gehiago zituzten gizonezko guztiez derrigorrez osatua. Gerra hau erregimenaren agonia mantso bihurtu zen, 1974ko apirilaren 25a arte luzatu zena.

Gainera, zenbait gertaerek erregimenaren ahultasuna jarri zuten agerian eta konspirazioa erregimenetik bertatik ere egiten zela erakutsi zuten. Hala izan zen Santa Mariaren erasoaren kasuan<sup>17</sup>,

---

## OHARRAK

18 | Júlio Botelho Monizek zuzendutako Estatu Kolpea, 1961eko apirilaren 11 eta 13 artean. Defentsa Ministro zen eta hierarkia militarrean pertsona garrantzitsua. Mugimenduaren helburua Salazar garaitzea zen, herrialdea liberalizatzeko eta modernizatzeko.

19 | Varela Gomezek eta Manuel Serrak (komandante zibila) gidatutako golpea, 1961eko abenduaren 31n, gauez, burutua. Humberto Delgado jeneralarekin diseinatutako saiakeran zen. Erbestean egon arren, 1958ko hauteskundeen harira, Delgadok ezkutuan herrialdean sartzea lortu zuen, hutsean amaitu zen golpe militar hau egiteko.

20 | 10. liburua, *Actas da Comissão de Censura*, 1960ko martxoaren 29ko akta. SNI-IGE/ANTT

21 | 10. liburua, *Actas da Comissão de Censura*, 1960ko apirilaren 5eko, astearteko, akta. SNI-IGE/ANTT

22 | 10. liburua, *Actas da Comissão de Censura*, 1961eko martxoaren 29ko eta apirilaren 5eko aktak.

Abriladan<sup>18</sup>, Bejako kuartelaren erasoan<sup>19</sup> eta 1962ko martxoko krisi akademikoaren hasieran. Hamarkada honetan krisi akademikoak iraunkorrik izan ziren eta korronte ideologiko, aldarrikan eta lidero ugari bildu zituzten. Gizarteko asaldurak ere gora egin zuen, hainbat produkzio-eremutan eraginez.

Egoera honek guztiak argitzen ditu erregimenak errepresioa gogortzearen zergatiak. PIDEk bere zerbitzuak indartu zituen eta asalduraren liderrak bilatu zituen; errepresso mekanismo guztiez lagunduta portugaldarren ikuskatzeak biderkatu zituen: atxiloak, tortura eta Osoko Auzitegiaren funtzionamendua. Horregatik, hain justu, prentsaz, antzerkiaz, zineaz, liburuez, musikaz eta itzulpenez arduratzen zen zentsura mekanismoak bere prozedurak findu zituen. Antzerkia zentsura bortitzagoz eta sistematikoagoz zigortu zuten.

Zentsoreek esku hartzeako irizpideak zorrotz aztertu zituzten, batez ere, testuen azterketa, antzezlanen eszenifikatza, koreografia eta arropak. Eszenifikazioari erreferentzia egiten zion guztia irizpide estuago batzuen menpe ezarri zuten (Cabrera, 2013, 2010, 2009, 2008). Zentsura asko aldatu zen 1960 eta 1968 artean.

1960an hartu zen lehenengoetariko neurria Batzordeko presidenteak aldatzea izan zen. Eurico Serrak Quesada Pastorri utzi zion bere lekuoa. «Em resumo e respondendo directamente: a “bitola” tem de ser reduzida»<sup>20</sup>, era horretan definitu zituen bere arauak antzerkiaren zentsurarako.

Neurri errepresiboak indartzen zituen fase horretan, zenbait pertsonaia historiko erabiltzeko moduari jarri zioten zentsoreek bereziki arreta. Ildo horri jarraituz, Caetano Carvalhok *Dña. Leonor Teles* antzezlanaren egoeraz ohartarazi zuen eta honakoa iradoki zuen:

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>.

Batzordeak hiruko taldeetan funtzionatu behar zuela eta asteko egun guztietaan bildu behar zutela ere finkatu zuen presidenteak, asteazkenetan izan ezik, Batzordeko osoko bilkurarako eguna baitzen. Horretaz gainera, irakurketaren arduradun zen epaileak gaitzetsitako antzezlanak presidenteari aurkeztu behar zitzaizkion, beste azterketa baten aukera azter zezan<sup>22</sup>.

Hainbat adierazlek erakusten dute antzerkiko zentsoreen jokamoldea gogorra zela: Batzordeko presidenteak eta presidenteordeak

---

## OHARRAK

23 | 12. liburua, *Actas da Comissão de Censura*, 1965eko otsailaren 17ko, asteazkeneko, akta. SNI-IGE/ANTT

24 | 12. liburua, *Actas da Comissão de Censura*, 1965eko martxoaren 24ko, asteazkeneko, akta. SNI-IGE/ANTT

zuzenean esku hartzea, errepresio neurriei buruzko oharrak eta enpresariekin zein antzezleekin larderiazko elkarritzetak, antzezlan eta errebista polemikoenen antzezpenetan zentsoreak etengabe agertzea, presidentearen eta presidenteordearen presentzia antzokietan, prozedurei buruzko oharrak etengabe, eszenak bertan behera uztea, mozketak eta debekuak ugaritza, eta Lisboan eta Porton soilik antzeztu zitezkeen antzezlanak eta errebistikaukeratza. Gerra eta haren kalteak gogoratzen zituzten antzezlan guztiak debekatzen ziren, baita asmo bakezaleak zituztenak ere.

Gerra kolonialak zenbait arau zentsuratzairen inposatu zituen, moralari lotutakoak (gonen luzera, makillaje gehiegia, agerian geratzen ziren gorputzeko atalak, «zilegi» ez ziren maitasunak, sexuari zegozkion erreferentziak), erlijioari lotutakoak, gizarteari lotutakoak (nahigabea, matxinadak, enfrentamenduak), eta Portugalgo Historiako pertsonaiei errespetu falta saihesteko arauak. Zirkunstantzia horietan zentsoreek aldaketak proposatu zituzten testuetan, antzezlanen izenburuak aldatu zituzten, pertsonaiak ezabatu, elkarritzak zuzendu, eszenatokietan esku hartu zuten, eta baita koreografietan, arropetan, makillajean, keinuetan eta antzezleen ahots tonuan ere; testu batzuk moztu egin zituzten, eta beste batzuk, debekatu.

Batzordeko presidenteak, Quesada Pastorrek, ez zuen zalantzak: «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>.

Batzordea gehiegizko jeloskortasun eta errepresio eldarnio batean sartu zen: Anton Txekhoven *Gereziondoen lorategia* bezalako antzezlanak behin eta berriz ebaluatu zituzten aldiro gero eta zentsore gehiagok; William Shakespeareren *Julio Zesar*, Jacques Devalen *El comprador de horas*, hiru ekitalditako komedia, eta Tennessee Williamsen *Suddenly, Last Summer* debekatu egin zituzten «por não ser possível extirpar-lhe os inconvenientes fundamentais com vista à aprovação»<sup>24</sup>.

## 4. Fernando Arrabal en *El triciclo*

Arrabal Melillan jaio zen 1932an eta 1952an hasi zen idazten lehen antzezlanak.

1952-53 artean idatzi zuen *El Triciclo* (hasieran *Los hombres del triciclo* deitua), Bartzelona hiriko saria irabazi zuena. Urte hartan bertan amaitu zituen Zuzenbideko bigarren eta hirugarren urteak. 1954an Parisera joan zen auto-stopean *Madre Coraje* antzezlana

---

ikusteko, eta Sarah Bernhardt antzokian ordaindu gabe sartzea lortu zuen. 1955az geroztik Parisen geratu zen. Erbestea, lehenik, fisiologikoa izan zuen (tuberkulosiarekin gaixotu zen), ondoren morala eta, geroago, estetikoa, garai hartan Spainian egiten zen literatura menderatuaren kontrako erantzuna eman nahian (Berenguer: 1994). Gaixoaldi luzeak ez zion idaztea eragotzi.

*Los hombres del triciclo* 1958an estrenatu zen, Madrilgo Bellas Artes antzokian, Dido taldeak antolatutako emanaldi bakarrean, Josefina Sánchez Pedreñok zuzenduta. Leku batean kokatzen den antzezlana da, baina gerra zibilek atera den Spainia frankista dela susmatu daiteke. Sistema frankistak egoeraren alde agertzen ez ziren edo gerra zibilean zehar alde egokian egon ez ziren guztiak erbesteratzen zituen. Arrabal bando okerrean egona zen, frankismoaren arabera. Bere frankismoarekiko hausturak «produce también una forma paulatina irreversible, un tipo específico de conciencia 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).

Lau dira antzezlaneko pertsonaia nagusiak: Apal, Clímando, Mita eta Flautadun Zaharra. Clímandok, taldeko buruak, trizikloa erabili nahi du bizibide gisa, baina alokairua ordaindu behar izateak hilketa bat egitera eramatzen du. Zorotasun egoera batean sartzen da eta ez da ohartzen polizia iritsi dela. Mita mundu guziarengandik aldentzen da eta bere buruaz beste egiten saiatzen da, baina bere onera etortzen da aurrez aurre dirua ikusten duenean bizibide gisa. Apalek lo egiten du denbora guztian, eraginkorra da ekitea erabakitzentzen duenean, baina ez da gai tratuak egiteko eta argudiatzeko. Flautadun Zaharrak onartu egiten du baztertua izatea, baina bi munduen arten bitartekari aritzen da eta aurka egiten dio Clímandoren erradikalizazioari. Arrabalek aurkezten duen baztertu multzo honek, frankismoa bezalako erregimen zapaltaile baten aurrean, aukera bakarra sistema haustea baino ezin daitekeela izan erakusten du.

Berengueren arabera (1994), Arrabalek antzezlan honen bidez praxi politiko bitxi eta eskuraezin batean ideología batekin komunikatzeko ezintasuna islatu zuen. Komunikatzeko bideak, keinuak, hitzak eta jarrerak ulergaitz bihurtzen direnko estrategia erabili zuen Arrabalek. Berenguerrek «Zeremonia» deitzen dio etengabe huts egiten duen komunikazio ekintza horri (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* 1968ko martxoaren 29an sartu zen lehenengoz zentsuraren zerbitzuetan. Hiru antzerki taldek eraman zuten antzezlana zentsura prozesura, antzeztek baimena jasotzeko: Oportoko Unibertsitateko Antzerkiak, Nabigazioko Konpainia Nazionaleko Kirol- eta Kultur-Taldeak eta Pio XII Unibertsitate-Ikastetxeak .

Azken ebaluazioa 1968ko apirilaren 16an argitaratu zen. Honakoa zioen:

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 gaitzetsi egin zuten Portugalen. Baimen bakarra Pio XII Unibertsitate-Ikastetxeari eman zioten, jaialdi baten baitan, antzezpen bakarrerako. Bertan Valladolideko Unibertsitateko Antzerki taldeak antzeztu zuen.

Egilearen jarrera politikoengatik zein antzezlanaren edukiengatik gaitzetsi zuten antzezlan hau. Zentsoreen iritzian, zentzurik gabeko antzezlan zen, ulergaitza eta gizarte finkatuaren aurkako anarkia mezua zuena. Pertsonaiak lapurrik dira, baztertuak, ez diete autoritateei beldurrik eta, hilketa batez gain, suizidio saiakera bat ere agertzen da. Egoera guztia iraingarria zen Estado Novoaren baloreentzat: antzezlan honek ez ditu ordena, obedientzia ezta Jainkoarekiko beldurra errespetatzen, eta autoritatea saihesten du.

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

*Las Quinas de Portugal* XVII. mendeko egile espainiar garrantzitsu baten komedia da, Tirso de Molinarena. Hiru ekitalditan banatutakoa, 1638an idatzi zuen, Portugalgo independentzia berrezarri baino bi urte lehenago. Antzezpena egiteko baimena Rádio Televisão Portuguesan (RTP) eskatu zuten, Ikuskizunen Ikuskaritzan, 1968ko martxoaren 4an. Lau egun beranduago gaitzetsi egin zuten<sup>26</sup>.

Komediak errekonkista kristauan du kokalekua eta batzuetan kristauek eta beste batzuetan moroek irabazten zituzten batailak kontatzen ditu. Hiru ekitaldietan zehar hainbat pertsonaiaren gorabeherak kontatzen ditu: Alfonso Henriquez, Egas Muñiz, Giraldo sin Miedo, Gonzalo Méndez de Amaya, Pedro Alfonso, musulmanen boterea sinbolizatzen duen Ismael, eta Brito pertsonaia komikoa, beti presente dagoena eta antzezlanean zehar nortasun-aldaaketak izaten dituena.

---

## OHARRAK

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

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

---

## OHARRAK

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

Brito, komedia guztian zehar gehien azaltzen dena, artzain ezjakin eta astakirten baten gisara aurkezten da hasieran, gero moro umoretsu baten pertsonaia gorpuzten du eta, azkenik, Alfonso Henriquezen tropa irabazleetako soldadu komiko baten antzera azaltzen da (Roig, 2006). Brito, liskarrean zeuden tropetako irabazleen aldeko jarrera hartzen duenean, errekonkista kristauaren eta musulmanaren prozesuaren pertsonaia sinbolikoa da.

Prozesua António Batalha Ribeirori eman zioten. Hauxe irakur daiteke lehenengo eta bigarren informeetan:

Relatório 1 – Li a peça. Deve ser lida por outro vogal. Julgo resultar num espetáculo 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>.

Lehenengo epaileak, Batalha Reisek, «decoro» hitza erabiltzen du antzezlana orokorrean kalifikatzeko, duintasuna, neurritasuna edota zintzotasuna esan nahiz, eta, jarraian, «aberriaren historiako pertsonaia famatuekin» egiten du topo. Izan ere, Estado Novoak beti erabili zituen zenbait pertsonaia historiko agente sinboliko eta jarraitu beharreko eredu idealizatu gisa. Pertsonaia hauek Portugalgo izaeraren, indarraren, arrazaren eta nekaezintasunaren ordezkarigisa erabiltzen ziren. Portugalgo gizonaren profil idealizatua ordezkatzen zuten, eta gazteentzako bertutezko eredu ziren. Estado Novoak heroiez, ekintza ospetsuz, pertsonaia gogoangarriz eta gertaera handiz osatutako Portugalgo Historia eraiki nahi zuen; erregimena legitimatzeko, etorkizuneko bideak erakusteko eta justifikatzeko, eta gazteria heztekoxedez eraikitako historia ideologikoa.

Hortaz, pertsonaia historikoak aintzakotzat ez hartzea onartezina zen, «naziotasunaren sortzaile» baitziren.

Hurrengo pasarteak, hain justu, Alfonso Henriquezen lagunen neurritasunari egiten dio erreferentzia, Ouriqueko bataila izango zen gatazka handirako itxaroten ari ziren erromesei begira:

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

---

## OHARRAK

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

Bigarren ebaluazioan zentsoreak bere kidearen iritzia berretsi zuen erabat, eta gaineratu zuen publiko handiak (telebistaz hitz eginez) ez zuela ulertuko antzezlana. Zentsoreek pertsona simple eta adimen gutxikotzat zituzten, orokorrean, portugaldarrak. Moralaren ikuspuntutik aspektu bitxiak bazeudela ere aipatu zuen; seguruenik, Britok antzezlanean zehar hartzen duen jarrerari dagozkionak -artzaina, moroa, Alfonso Henriquezen gizona-, ikuspuntu erlijiosotik ibilbide ibiltaria inondik ere, nabarmen federik gabea, garaian ohikoa ere bazena, batzuk etortzea eta besteak joatea oso ohikoa baitzen lurralte iberikoan eta nekazariek ez baitzuten izaten nagusi berrien ondoan babestea baizik.

Goian idatzitako hirugarren ekitaldiko pasarteak Gonzalo Méndez de Amayak, «Borrokalari» bezala ezagutzen zenak, ematen duen aholkuari egiten dio erreferentzia. Méndez de Amaya Alfonso Henriquezen arma-lagun garrantzitsuetariko bat zen, beti alboan zuena. Gonzalok musulmanen ejertzito erraldoiaren aurkako gerran gainean dituzten arrisku handiez ohartarazten ditu portugaldarrak; izan ere, musulmanak ongi armatuta datozen, eta euren lurraldea defendatzeko asmoz.

Ekintza desmobilizatzaile honek ejertzito portugaldarra musulmanaren aurrean zein txikia den erakusten du, eta nahiz eta iragandako egoera bat gogorarazten duen, bigarren zentsoreak orainaldiaren metafora gisa interpretatzen du: Portugal bizitzen ari zen gerra koloniala; musulmanek Afrikan zeukaten eragin handia; Portugalen bakartzearen aurrean adore falta, nazioarteko foro guztiek kolonia portugaldarren independentziaren kontrako gerraren aurka egin zutelako. Salazar, Alfonso Henriquezen antzera, bakarrik zegoen, baina kolonien egoeraren amaiera ez zen izan Ouriqueko bataila garailea bezalakoa. 1968rako, antzezlana debekatu zuten urterako, PAIGCaren indarra, boterea eta gerra-antolaketa oso mugatuta zegoen, beraz, Gineako gerra galdua zegoen.

Horiek horrela izanik, 1968an gerra kolonialak gogortzeak bat egin zuen arte eszenikoekiko eta zinematografikoekiko zorroztasuna gehitzearekin. Horrela uler daiteke “gerra” hitza debekatzea, antzezlan eta pelikula bakezaleak debekatzen ziren modura.

Alabaina, zentsoreen erabakian beste aspektu bat ere egon zen:

Espaniaren eta Portugalen arteko harremana. Itxuraz, bien arteko harremana izan zitekeen onena zen, gertutasun ideologikoa zela eta; urruntasun handia zegoen, ordea, kolonien auziari zegokionean. 1963an Espania NBEn sartzeak, herrialdeak Portugalen beharrik ez izatea eragin zuen. Era berean, 1955 eta 1957 artean, Espania hazkunde ekonomikoko espiral batean sartu zen, iberiar potentzia gisa jarri zuen bere burua eta nazioarteko harremanak sustatu eta dinamizatu zituen. Aitzitik, Portugal gero eta bakartuago sentitu zen, batez ere, gerra koloniala hasi ondoren (Sardica, 2013: 209-210).

Horregatik guztiagatik, telebistan klasiko espainiar baten antzezlana ematea ez zegoen ongi ikusia, modu probokatzaile eta komikoan Portugalgo independentziari egiten baitzion erreferentzia, kolonien auziari eta Estado Novoaren nazio-historiaren heroiei.

## 6. Ondorioak

Estado Novoak iraun zuen artean zentsura egon zen Portugalen. Hamarkadetan zehar, zentsoreen lan-metodoen antolaketan hobekuntzak egin zituzten. 1947az gerotzik, berrantolaketari ekin zioten eta emaitzak 50eko hamarkadan ikusi ahal izan ziren.

Orduan lege eta araudi berriak egin ziren, eta bide mugatzaile eta zorrotzagoak hartu ziren. Horrekin batera, zentsore berriak bildu zituzten, prestakuntza akademikoari zegokionez irizpide zorrotzagoak jarraituz. Zentsura Batzordeko Aktek kezka horiexek berresten dituzte.

Zentsurak ez zien modu berean heldu egile espainiarren hiru antzezlanei. *La Casa de Bernarda Alba* onartu egin zuten 1947an, antzerki talde portugaldar ospetsuenak (Amélia Rey Colaço-Robles Monteiro) Antzoki Nazionalean antzezteko baimenarekin. Egilea, Federico García Lorca, frankistek eraila, ideologia komunistatik gertu zegoen errepublikar gisa hartu arren Estado Novoak, hori ez zen antzezlana debekatzeko motibo nahikoa izan. Litekeena da zentsoreek irakurketa mugatua egin izana antzezlan hartaz, Bernardaren pertsonaia kontuan hartuta: bere gogortasuna, alabekiko ekintza despotikoak, erlijioa, dolua eta, ezeren gainetik, tradizioa eta kristautasuna obeditzea defendatzen duen morala betetzeko bere obsesioa. Horiek Estado Novoarekin bat egiten zuten balioak ziren eta zentsoreek beste edonork baino hobeto ezagutzen zituzten, beraiek ziren eta hasieratik zaintzaile zintzoak.

Ez zen gauza bera gertatu lan honetan aztertutako beste bi antzezlanekin. Bai Arrabalen *El Triciclo*, baita Tirso de Molinaren *Las Quinas de Portugal* ere, debekatu egin zituzten. *El Triciclo*ren

---

kasuan, zentsoreek ez zuten ongi ikusten egilea eta antzezlanak zenbait jarrera anarkiko goraipatzen zituen, itxuraz zentzurik gabeak, baina sistema kapitalistari eta gizakiak gizakia esploratzeari kritika egiten ziotenak.

*Las Quinas de Portugal*-en sentikortzat jotzen ziren kontuak lantzen dira, gerra koloniala eta horrek moroen eta kristauen arteko borrokekin zuen lotura, kasu. Komedia izatea ere oztopo izan zen antzezpenetarako, batez ere, heroi nazionalak eta «Ouriqueko Miraria», zeruko agintariek portugaldarrak nahiago zituztela nabarmenzen zuen mito sortzailea, barregarri uzten zituelako.

Diktadurak erregimen oso itxiak izaten dira beti, umorerik gabeak eta kritikengandik, gaitzespenengandik eta arbuioengandik defendatzen tematuak. Euren egia batzuek, bitarteko guztiak erabiliz, beste ahots batzuk entzutea eragozten dute. Hipotetikoki kontrolpetik joan litekeen edozein egoeratarako erakunde errepresiboak sortzen dituzte eta, horien bidez, behartutako eta faltsututako adostasunak sustatzen dituzte.

Hemen aztertutako zentsura, antzerkiari loturikoa, Salazarren eta Caetanoren diktaduraren zutabeetako bat izan zen. Prozesu honen biktima nagusienak egile portugaldarrak izan ziren. Estado Novoa beldur zen antzerkiak publikoarengan sor zezakeen gertutasunaz, enpatiaz eta konplizitateaz, kontzientzia hartzen lagundu baitziezaioken.

Alabaina, atzerriko egile batzuk ere ezabatu zituzten, Bertold Brecht kasu, eta beste askok beraien testuak nola deuseztatzen zituzten ikusi behar izan zuten. Hainbestekoa zen zentsurak egindako esku hartzea, ezen zuzendari batzuek uko egiten baitzoten antzezpenari, testuak zentzurik gabe geratzen ziren eta azkenerako.

Lan honen helburu nagusienetariko bat prozedura hauek oroimenera ekartzea da. Iraganeko helburu horiek egungo ahanztura etengabean galtzen ez uztea da asmoa eta, era berean, XX. mendean zehar portugaldarrek ikusi, entzun eta irakur zezaketena definitu ahal izan zutenekiko begirunea saihestea.

Zentsurak ondorio sakonak izan zituen ehun kulturalean, formakuntzan, pentsamenduan eta portugaldarren ekintzetan, baina, batez ere, zentsurak sormena deuseztatu zuen eta anitzasuna suntsitu. Anitzasuna onartzea eta baloratzea adierazpen eta pentsamendu askatasunari, eta horiek arteetan adierazteari lotzen zaio normalean. Salazarren eta Caetanoren garaian ereduak, prototipoak eta estereotipoak inposatu zituzten bizitza publikoko eta pribatuko, enpresetako eta Estatuko balore bakar gisa. Estatuegiturak ere sortu zituzten, erregimenarentzako kaltegarriak ziren ideien

kutsadurarikedo desbideratzerik egon ez zedin. Hortaz, diktadura honek nahita suntsitu zuen oroimenak sekula berrezarri ezingo duen aniztasuna. Betiko galera da. Adierazpen askatasuna eta sormena lapurtu zieten horiek ez dute bigarren aukerarik izango. Sormen hark toki eta une hartan baino ez baitzuen zentzurik.

---

## Iturriak eta bibliografia

### Iturriak

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.º 18629, *Processos de Censura*.

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

### Bibliografia

- BERENGUER, A. (1994): *Fernando Arrabal Pic-Nic. El Triciclo. El Laberinto*. Madrid: Cátedra Letras Hispânicas.
- 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 processos 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-%202022jun13.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 *Encyclopédia 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.