

# LA MEMÒRIA I L'OBLLIT: LA CENSURA DE L'ESTADO NOVO A PORTUGAL A TRAVÉS DE TRES PECES D'AUTORS ESPANYOLS

**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*

**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 confès 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'Estado Novo 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 castetat, 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 cànons. 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'Estado 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 elsensors argumenten i els aspectes que consideren prohibits, perillosos, indesitjables i immorals són elements clau per a comprendre l'extensa acció de la 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 dona 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 aleatòriament. 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.

---

## 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.

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

L'any 1944, preveient 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 Inspeção dos Espectáculos no Secretariado haverá delegados deste junto dela, a fim de estabelecerem a necessária coordenação entre os dois organismos, designadamente, no que se refere à censura teatral e cinematográfica»<sup>3</sup>.

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, elsensors 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 sensors que havien llegit l'obra eren els responsables de supervisar l'assaig. En aquest assaig general, les observacions dels sensors 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 elsensors 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 empresa. Estes ensaios devem realizar-se com os mesmos cenários, caracterizações e indumentária que hão-de figurar nas representações públicas. É vedado aos censores, em caso de não observância destas regras, autorizarem o ensaio.

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

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

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

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

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 promiscuïtat 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 empresas 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 n.º 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 distribuïdos, os devolvam sem prejuïzo de tempo para os interessados, ao Inspector dos Espectáculos, que imediatamente procederá à sua redistribuição dentro da referida escala<sup>8</sup>.

---

## 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

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 sôbre 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 Inspeccção 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 establissin 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.



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. Aliena als 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

## 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 Garcia, *La Casa de Bernarda Alba*, p. 15.

12 | Ibidem p. 22

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 arrebatada 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 forta. 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'Estado 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 pelsensors, ja que van donar prioritat a la lectura més immediata que l'obra ofereix i que s'ajusta a l'ideari de l'Estado 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 delsensors. 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 enfrontat 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 Maria 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.

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 Carbaho 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

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.

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, elsensors 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 deensors; *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

#### 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



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 equivocant, segons el franquisme. El trencament amb el franquisme «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).

Hi ha quatre personatges principals a l'obra: Apal, Climando, Mita i el Viejo de la Flauta. Climando, 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 incapaç de pactar i argumentar. El Viejo de la Flauta assumeix la seva marginació, però exerceix de mediació entre els dos móns i s'oposa a la radicalització de Climando. 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 incomprensibles. 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 incomprensible 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 reprová-la 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'Estado 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.º18629, *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 honestedat 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'Estado 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'Estado 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 enfrontament 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, elsensors 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 posicionant 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 dona 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 forta 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 delsensors: 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 anys 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'Estado Novo.

## 6. Conclusions

La censura va ser present a Portugal durant tot l'Estado Novo. Al llarg de les dècades, es va observar un perfeccionament de l'organització de la metodologia delsensors. 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 nousensors 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'Estado 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 elsensors 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'Estado Novo i elsensors els coneixien millor que ningú, ja que n'eren 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 prohibides. 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 constituïen 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'Estado 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 perniciosos pel 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.º18629, *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 Hispánicas.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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