



Universidade de Lisboa  
Faculdade de Letras

A Censura ao Teatro de Revista Português durante o Estado Novo (1933-1939)

Mestrado em História, especialidade em História Contemporânea

Cristiana Mateus Sebastião

2025

Dissertação especialmente elaborada para a obtenção do grau de Mestre, orientada pela  
Prof.<sup>a</sup> Doutora Paula Magalhães e pela Prof.<sup>a</sup> Doutora Teresa Sousa Nunes

## Índice

<b>Resumo .....</b>	<b>4</b>
<b>Abstract .....</b>	<b>5</b>
<b>Lista de abreviaturas e siglas.....</b>	<b>6</b>
<b>Agradecimentos .....</b>	<b>7</b>
<b>Introdução .....</b>	<b>9</b>
<b>Estado da Arte.....</b>	<b>15</b>
<b>1. Teatro de revista português.....</b>	<b>20</b>
1.1. As características do género .....	20
1.2. A origem da revista.....	23
1.3. Da Regeneração à Primeira República .....	26
1.4. Da Primeira República à Ditadura Militar.....	38
<b>2. A revista no Estado Novo: a mudança de paradigma político.....</b>	<b>49</b>
2.1. O controlo ao teatro – a criação da Inspeção Geral dos Teatros .....	51
2.2. A regulamentação da censura na década de trinta – normas e critérios de avaliação.. .....	56
2.3. O processo de tratamento do texto .....	60
2.4. Os censores .....	62
2.5. Entre a propaganda e o controlo: a configuração do teatro de revista pelo SPN.....	65
<b>3. As componentes do espetáculo: o teatro de revista em perspetiva.....</b>	<b>71</b>
3.1. As temáticas satirizadas pela revista .....	71
3.1.1. O contexto político nacional e internacional .....	72
3.1.2. A propaganda, o nacionalismo e o patriotismo.....	78
3.1.3. O erotismo e a sexualidade .....	84
3.1.4. O quotidiano e a cultura popular .....	86
3.1.5. O teatro e o cinema .....	89
3.2. As personagens .....	91

3.3.	Os autores e compositores .....	97
3.4.	O figurino e a cenografia .....	99
3.5.	Os atores .....	101
3.6.	Os empresários .....	102
3.7.	O público .....	103
<b>4.</b>	<b><i>Modus operandi</i>: a censura ao teatro de revista .....</b>	<b>105</b>
4.1.	As peças cortadas.....	107
4.1.1.	Cortes de natureza política .....	108
4.1.2.	Cortes de índole moral.....	129
4.1.3.	Supressão de gestos e contacto com o público.....	134
4.2.	As peças proibidas .....	135
4.3.	A arbitrariedade dos censores.....	143
4.5.	Os impactos da censura no teatro de revista e a representação sob vigilância.....	146
	<b>Conclusão .....</b>	<b>151</b>
	<b>Fontes consultadas e bibliografia .....</b>	<b>157</b>
	<b>Apêndice documental .....</b>	<b>166</b>
	<b>Anexos.....</b>	<b>181</b>

## **Resumo**

Esta dissertação pretende analisar a ação da censura ao teatro de revista português entre 1933 e 1939.

Instituída ainda durante a Ditadura Militar, a Inspeção Geral dos Espetáculos (IGE) tinha como propósito a censura ao teatro. Com base na análise de revistas censuradas, de documentação associada à Inspeção Geral dos Espetáculos (IGE) e outras fontes primárias, pretende-se compreender o modo de funcionamento deste organismo e a forma como o Estado Novo utilizou a censura como sistema de controlo ao teatro de revista, um género que reflete de modo satírico e humorístico a realidade que o rodeia, essencial para uma análise do teatro enquanto espelho da sociedade.

O estudo identifica três fases distintas estabelecidas por acontecimentos marcantes a nível nacional e internacional, que diferenciaram o modo de intervenção da censura: a consolidação do Estado Novo, a Guerra Civil Espanhola e o início da Segunda Guerra Mundial. Para além dos cortes efetuados ao nível do texto, procura-se analisar as consequências que estes tiveram no teatro de revista.

A análise da censura ao teatro de revista permitiu compreender a forma como este género teatral foi utilizado como meio de propaganda do regime, mas também como espaço que conseguiu manter o sentido crítico, apesar do ambiente repressivo.

Este estudo pretende contribuir para uma análise aprofundada sobre a censura ao teatro, com especial destaque para o teatro de revista, destacando a articulação entre a ideologia, o teatro e a sociedade e ainda os efeitos que a censura teve no desenvolvimento deste género teatral.

### **Palavras-Chave:**

Estado Novo; Teatro de Revista; Censura ao teatro; Ideologia; Teatro e sociedade;

## **Abstract**

This dissertation aims to analyse the censorship of Portuguese Teatro de Revista between 1933 and 1939.

Established during the Military Dictatorship, the Inspeção Geral dos Espetáculos (IGE) was responsible for censoring theatre. Based on an analysis of censored revues, documentation associated with the Inspeção Geral dos Espetáculos and other primary sources, the aim is to understand how it worked and how Estado Novo used censorship as a system to control Teatro de Revista, a theatrical genre that satirically and humorously reflects the reality that surrounds it, essential in observing the relationship between theatre as a mirror of society.

This study identifies three distinct phases shaped by major national and international events: the consolidation of the Estado Novo, the Spanish Civil War, and the onset of World War II. In addition to examining the textual restrictions imposed, the study also considers their impact on the genre's development.

The analysis of the censorship of Teatro de Revista allowed us to understand the use of revue theatre as a means of propaganda for the regime, but also as a space that managed to maintain a critical sense, despite the repressive environment.

This study intends to contribute to an in-depth analysis of theatre censorship, with a special focus on Teatro de Revista, highlighting the link between ideology, theatre and society, as well as the effects that censorship had on the development of this theatrical genre.

## **Keywords:**

Estado Novo; Revue Theatre; Theatre Censorship; Ideology; Theatre and Society

## **Lista de abreviaturas e siglas**

IGE – Inspeção Geral dos Espetáculos

FNAT – Fundação Nacional para a Alegria no Trabalho

PCP – Partido Comunista Português

PVDE – Polícia de Vigilância e Defesa do Estado

SPN – Secretariado de Propaganda Nacional

SNI – Secretariado Nacional de Informação

## **Agradecimentos**

É com orgulho e com uma profunda sensação de dever cumprido que concluo esta etapa. Corresponde à realização de um desejo antigo, que só não se concretizou mais cedo por vontade de explorar outras áreas de estudo. No entanto, a História sempre foi, para mim, um lugar de fascínio impossível de ignorar.

A temática aqui em estudo advém de um interesse de longa, mas sobre o qual nunca pensei debruçar-me. Vinda de uma família que valoriza profundamente a democracia - e que me habituou, desde cedo, a ouvir os desafios vividos durante a Ditadura, seria impensável, enquanto estudante de História, descurar esse período. Também o teatro de revista me foi transmitido como herança familiar: cresci a ouvir os meus avós cantar canções populares da revista e relatar, com um brilho nos olhos, as atuações de Vasco Santana, Beatriz Costa, Laura Alves ou Hermínia Silva. Esta dissertação é, por isso, também um testemunho do contributo de todos aqueles que, como os meus avós, lutaram por um país livre e ajudaram a moldar o nosso imaginário coletivo através da cultura popular.

Este mestrado foi concluído numa das fases mais desafiantes e difíceis da minha vida, tanto a nível pessoal como profissional. Por inúmeras vezes pensei em desistir, em deixar para trás um sonho já antigo. Os desafios surgiam e as conquistas pareciam não chegar. Existiam mais medos e mais questionamentos que certezas. Passei a questionar tudo à minha volta e, mais do que nunca, as minhas competências. Senti que não conseguia e que não era capaz, no entanto, rodeei-me de pessoas que acreditaram em mim, que ouviram os meus lamentos e me deram palavras de força e carinho. Acho que por vezes eles acreditaram mais em mim que eu própria. Hoje, posso afirmar que esta dissertação marca o início da minha vida adulta, o princípio da minha capacidade de decisão, de expressão das minhas vontades, de ouvir-me antes de tomar atenção aos outros e a tudo o que se passa à minha volta.

A conclusão deste trabalho não teria sido possível sem o apoio e o contributo de várias pessoas, às quais deixo o meu mais sincero agradecimento:

-À minha orientadora, Professora Paula Magalhães, sempre atenciosa, dedicada e disponível, que guiou cada passo desta dissertação e à minha coorientadora Teresa Sousa Nunes pelas orientações precisas e bastante sóbrias, pelo incentivo e generoso contributo, expresso o meu mais sincero agradecimento.

-À Sofia Patrão por toda a disponibilidade.

- Às minhas amigas do coração, Margarida Mendes e Mariana Vargas, por me tirarem de casa e me fazerem lembrar que ainda sou jovem, quando a única coisa que queria era trocá-las por um documento *word* e o monte de livros em cima da minha secretária.

- Aos meus colegas da ESARS: Márcia Senhorinho, Elizabete Saragoça, Rita Várzea, Susana Ferreira, Mário Ferreira, Filipa Fernandes, Telma Garcia, Raquel Tavares e Soraia Glória. Agradeço-vos todos os dias pelos nossos almoços de terça-feira e por não me terem deixado desistir nas alturas mais complicadas. À minha colega Ana Catarina Cardoso pelas dicas, revisões cuidadas e conselhos.

- À minha afilhada Olívia e aos pais dela por me aturarem e por serem das pessoas mais importantes da minha vida.

- Ao GRES Bota, por me motivar a continuar

- Aos meus avós pela força.

- Aos meus pais pela paciência.

O caminho até aqui foi difícil e marcado por momentos de incerteza, mas cada passo dado nos últimos três anos moldaram-me enquanto pessoa. E que bom que assim é. É uma prova a mim mesma de que sou capaz, de que mesmo com o mundo a desabar sobre a minha cabeça, eu consigo. Que este trabalho represente a concretização de um sonho, mas que também promova o questionamento e dê voz à cultura e à liberdade.

## Introdução

De origem francesa, o teatro de revista instalou-se em Portugal na segunda metade do século XIX, nomeadamente na cidade de Lisboa, combinando humor e sátira política e social resultante de constantes alusões à atualidade, com elementos visualmente apelativos. Estabelecendo-se em Portugal como revista do ano, este género teatral procedia ao balanço dos acontecimentos ocorridos durante o ano transato. Popularizou-se entre o público português e adquiriu características próprias, advindas de uma tendência lusa para o escárnio e a maledicência<sup>1</sup>, que acabaram por lhe completar o nome: Revista à Portuguesa. São estes aspetos que o tornam único: “O teatro de revista teria nascido assim: o fado encontra na rua o teatro de cordel, produzindo formas espectaculares populares que se vão misturar sob a influência da *revue française* a partir de 1850”<sup>2</sup>.

Associado às tradições populares, não dispensa o humor e a emoção, tendo como fonte de inspiração a realidade que o rodeia. A revista constitui um importante fenómeno do ponto de vista sociocultural, reproduzindo o quotidiano através das suas rábulas e canções:

Por um lado, e em consequência da sua própria natureza, a revista – em linguagem transparente e directa nos períodos de liberdade, recorrendo à elipse e à metáfora sempre que esta é reprimida e condicionada – «franqueia um documentário sociológico altamente significativo» (...). Da Regeneração de 1851 à Revolução de Abril de 1974 e às vicissitudes a que esta tem sido submetida, é possível seguir a par e passo, através das rábulas, dos sketches e das canções das revistas, a trajetória sociopolítica do país.<sup>3</sup>

A década de trinta do século XX foi decisiva para o teatro de revista. Coincidiu com a consolidação do regime autoritário liderado por António de Oliveira Salazar e com o diagnóstico de “crise do teatro” que o afetava em todas as suas dimensões, “na criação, na execução, na crítica e na evolução da arte”<sup>4</sup>.

Instituída com a Ditadura Militar, a censura consolida-se enquanto estrutura crucial para a sobrevivência do regime, principalmente depois da promulgação da Constituição de 1933 que vai dar origem ao Estado Novo. Devido à sua dimensão satírica

---

<sup>1</sup> Medina, João, *Portuguesismo(s): Acerca da identidade nacional*, Centro de História da Universidade de Lisboa, Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, Lisboa, 2006, p. 74.

<sup>2</sup> Santos, Graça, “Rir para enganar o olhar do censor – A revista portuguesa e o grotesco” em *Sinais de Cena*, nº 12, 2009, p. 34.

<sup>3</sup> Rebello, Luiz Francisco, *História do Teatro de Revista em Portugal* 1º Volume, Lisboa: Publicações D. Quixote, 1984, p. 18.

<sup>4</sup> Vidal, Isabel, “Um olhar sobre a actividade teatral, em Portugal, nos anos 30 do século XX”. Dissertação de Mestrado, Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 2009, p. 144.

e crítica, o teatro de revista foi bastante visado. A censura não se limitou a reprimir – tornou-se um instrumento de moldagem de consciências, ideias e comportamentos, com o propósito de formatar mentalidades, tendo sido fundamental no controlo da imprensa, da literatura, do cinema e do teatro. A censura não foi apenas um órgão de repressão, mas também de formatação da produção teatral, tendo impacto na sua estrutura e conteúdo.

No mesmo ano em que é instituído o Estado Novo, surge o Secretariado de Propaganda Nacional (SPN), dirigido por António Ferro, que definiu os contornos da política cultural do regime que iria utilizar a arte para benefício e prestígio próprio. Associado à censura, este organismo tentou impor ao teatro de revista uma visão alinhada com os seus valores. Apesar do controlo, da crescente aposta no cinema e da declarada antipatia de António Ferro pelo género, o teatro de revista conseguiu manter-se como um dos espetáculos preferidos dos lisboetas, que procuravam a revista com o propósito de se divertirem com as referências satíricas que passavam despercebidas aos censores ou que dependiam do improviso dos atores, que balbuciavam certos comentários jocosos que não constavam no texto.

Este trabalho tem como objetivo compreender o funcionamento da censura no teatro de revista português entre 1933 e 1939, analisando os fundamentos legais e administrativos da Inspeção Geral dos Espetáculos (IGE). Desta forma, pretende-se identificar as temáticas e assuntos mais visados pela censura, traçar a linha de ação dos censores e observar eventuais variações na sua atuação ao longo do período em estudo, em articulação com o contexto sociopolítico.

A escolha do teatro de revista para analisar os mecanismos da censura justifica-se por várias razões. Em primeiro lugar, trata-se de um género pouco explorado pela historiografia, que tem privilegiado o estudo da censura noutros domínios, como a comunicação social – nomeadamente a imprensa –, o teatro dramático, a literatura, a poesia e as artes plásticas. Em segundo lugar, porque, embora à primeira vista a revista se apresente como um género teatral ligeiro, humorístico e satírico, possui uma dimensão crítica implícita que funciona como espelho da sociedade, refletindo as suas características: os seus valores, as suas tensões e a perceção coletiva sobre determinados acontecimentos. Por último, em articulação com os pontos mencionados anteriormente, importa compreender a eficácia dos mecanismos da censura neste género específico, avaliando os seus critérios e de que forma os princípios ideológicos do regime orientaram a sua atuação. Dada a sua natureza crítica, centrada em acontecimentos contemporâneos

e no imaginário coletivo, a revista constitui também uma fonte privilegiada para compreender as dinâmicas sociais e políticas da época, em particular através da sátira política, da crítica social e da representação de figuras públicas e tendências culturais.

Durante esta investigação, procurou-se compreender a forma como os agentes teatrais reagiram e se adaptaram às limitações impostas pela censura. Inicialmente, o objetivo era abranger um período cronológico mais alargado, no entanto, devido ao elevado número de acontecimentos históricos e de guiões disponíveis para análise, optou-se por delimitar o estudo ao período compreendido entre 1933, ano em que é promulgada a Constituição que institui o Estado Novo, e 1939, ano que marca o fim da Guerra Civil Espanhola e o início da Segunda Guerra Mundial. Trata-se de uma fase crucial para a consolidação do regime, mas também marcada por uma crescente instabilidade no contexto político internacional. Partindo do início do Estado Novo, procura-se entender a forma como os mecanismos de controlo foram implementados, de acordo com a lógica propagandística e ideológica do regime. Esta análise estende-se até 1939, uma vez que o conturbado cenário sociopolítico interno e externo, marcado por duas guerras, permite identificar alterações no modo como o regime recém estabelecido assegurou a sua estabilidade apesar de ameaças internas e externas. Este recorte temporal permite também analisar os primeiros impactos da censura no teatro de revista, num período marcado pela regularidade da produção de espetáculos e pela forte adesão do público.

Com base na listagem de Luiz Francisco Rebello e nas identificações do Arquivo Nacional da Torre do Tombo e do Museu Nacional do Teatro e da Dança, é possível estimar que, entre 1933 e 1939, tenham sido apresentadas 127 revistas nos teatros lisboetas (ver Apêndice Documental). Destas, apenas 97 se encontram disponíveis nos arquivos acima referidos. De acordo com a autora Graça dos Santos (2004), cada peça sujeita à censura deveria ser acompanhada por um processo verbal relativamente aos “ensaios de censura”, aos quais a autora não teve acesso<sup>5</sup>. Tal como a investigadora, também não nos foi possível consultar esses documentos. Assim, a análise aqui apresentada baseia-se exclusivamente nos cortes efetuados pelo censor (ver Anexo V, Anexo VI e Anexo VII), nas notas incluídas nas margens do texto (ver Anexo VIII) e em alguns relatórios onde o censor apresentava uma apreciação geral da revista que orienta a leitura dos seus cortes (ver Anexo III e Anexo IX). No entanto, são poucas as revistas

---

<sup>5</sup> Santos, Graça. *O Espectáculo Desvirtuado – O teatro português sob o reinado de Salazar*, Lisboa: Editorial Caminho, 2004, p. 265.

que apresentam estes relatórios, pelo que a leitura e análise dos cortes incidirá principalmente sobre os trechos riscados e assinalados com a palavra "cortado", tendo em conta o contexto histórico-político do momento. Ao longo deste trabalho, todas as passagens riscadas nas transcrições de revistas censuradas correspondem a trechos que foram alvo da censura.

Motivado por um interesse pessoal, este trabalho tinha como objetivo principal analisar os impactos da censura no teatro de revista. Despertava interesse, em particular, o tom trocista característico do género e os efeitos que a censura teria tido na sua prática, bem como a forma como o seu sentido crítico foi percecionado pelos censores. No entanto, ao longo da investigação, o teatro de revista revelou-se também uma fonte fundamental para refletir sobre relação entre política, arte e sociedade. A revista acabou por se afirmar como um espaço de expressão onde, apesar das limitações impostas, existiam momentos de descontração e libertação. Esses momentos demonstram que o riso e a troça podem ser fortes armas contra o poder repressivo.

Assim, a dissertação que aqui se apresenta tem como finalidade entender o impacto da censura no teatro de revista, com os seguintes objetivos específicos: analisar o processo de censura dos textos e verificar os critérios que justificavam as modificações ou interdições dos mesmos; identificar os principais temas ou expressões alvo da censura; analisar as especificidades da revista sob a ótica ideológica e propagandista; definir as componentes deste género teatral; e, por fim, avaliar os impactos que a censura teve nos agentes teatrais.

A base metodológica desta investigação é orientada por uma abordagem qualitativa, uma vez que, para responder aos objetivos acima propostos, todos os processos de revistas apresentadas na cidade de Lisboa, nas balizas temporais estabelecidas, foram analisados quanto ao enredo, às temáticas, ao discurso e ao tipo de cortes que sofreram. Devido ao elevado número de revistas apresentadas entre 1933 e 1939, resolveu-se prestar mais atenção àquelas que apresentavam um maior número de páginas cortadas, descartando-se desta amostra revistas com cortes em poucas páginas, destinadas a apresentações fora de teatros<sup>6</sup> ou produzidas em contexto universitário.

Apesar do período temporal, em alguns momentos são mencionadas alterações de funcionamento da IGE ou revistas proibidas, com o intuito de aprofundar a análise e

---

<sup>6</sup> Foram encontradas em arquivo revistas apresentadas por associações, cooperativas e empresas. Estas apresentações ocorriam em épocas festivas, como o Natal, Carnaval ou Santos Populares. Geralmente, integravam atores amadores. Estas revistas foram retiradas da amostra analisada.

compreender a evolução dos mecanismos de censura. Com o início da Segunda Guerra Mundial em 1939, o Estado Novo manteve o controlo ideológico e os meios de vigilância que tinha implementado a partir de 1936 com a Guerra Civil Espanhola. A preocupação com a manutenção da neutralidade portuguesa, levou à intensificação dos mecanismos de repressão do regime. Assim, mesmo que este estudo termine em 1939, é essencial delinear um terceiro momento associado à alteração dos meios de ação da IGE, compreendendo a sua rutura em relação aos períodos anteriores.

Este estudo enfrentou algumas limitações que é importante mencionar, apesar dos esforços em apresentar uma análise completa. A falta de documentação e de estudos neste âmbito, fez com que a análise desta dissertação se baseie sobretudo em fontes primárias que, nem sempre correspondem às versões encenadas, dificultando a reconstrução do impacto que a censura teria no teatro. Por outro lado, a falta de documentação relativamente à IGE impediu uma caracterização precisa do organismo e dos seus agentes. Outra dificuldade sentida ao longo desta investigação foi a falta de transparência dos critérios específicos relativos à censura no teatro, tornando-se necessário consultar e mencionar as diretrizes definidas para a censura à imprensa, uma vez que estas são mais explícitas e refletem o modo de atuação que cada conjuntura político-social exigia do regime. Estes critérios ajudam a compreender os princípios orientadores e a lógica repressiva aplicada ao teatro de revista.

Devido à extensão deste trabalho, não foi possível aprofundar a análise das estratégias de contorno à censura por parte dos agentes teatrais. Embora o controlo e a resistência sejam inerentes ao estudo, optou-se por restringir a investigação ao impacto da censura no teatro de revista. Tal decisão deve-se, em primeiro lugar, à delimitação do objeto de estudo, de forma a garantir uma análise aprofundada. Em seguida, importa mencionar que uma das estratégias utilizadas pelo teatro de revista era o duplo sentido e a metáfora. A ambiguidade intencional de determinadas referências, deixa espaço para interpretações dúbias que não garantem a crítica deliberada ou a falha de interpretação, dificultando a sua análise e leitura. Assim, optou-se por dar primazia à análise dos cortes, das modificações e das proibições impostas pela censura, que, apesar da falta de critérios específicos, se tornam mais objetivos e claros no que se refere à análise dos mecanismos repressivos aplicados ao teatro de revista.

Como fontes primárias recorreu-se aos arquivos disponíveis no Arquivo Nacional da Torre do Tombo e na Biblioteca do Museu Nacional do Teatro e da Dança. Esta análise foi complementada pela consulta de diplomas que definiam a regulamentação da censura

ao teatro, atas e pareceres da IGE, correspondência trocada entre as empresas/autores e os censores, periódicos e testemunhos de autores e atores. A metodologia inclui ainda a contextualização histórica, baseada em obras de teor técnico que visam estabelecer a ligação entre a História, a censura e o teatro de revista, tendo em vista o enquadramento ideológico do Estado Novo, a estruturação da censura e a política cultural definida pelo SPN. Importa salientar a forma como os momentos históricos ocorridos no período definido se refletem nos conteúdos do teatro de revista, evidenciando a sua relevância para a compreensão da análise da atuação dos censores.

A dissertação está estruturada em quatro capítulos. No primeiro capítulo, procede-se à caracterização do género, contextualizando o seu percurso desde a origem em França até ao estabelecimento em Portugal, com ênfase nos períodos em que o género esteve limitado pela censura; no segundo capítulo é feito um enquadramento histórico e legislativo da censura no Estado Novo, com destaque para as normas dirigidas ao teatro, processo de tratamento de texto, identificação dos censores e ainda a perceção do SPN relativamente à revista; no terceiro capítulo, analisam-se os elementos que compõe o teatro de revista e o respetivo impacto na prática da censura; no quarto e último capítulo são analisados os cortes e peças proibidas. Avalia-se ainda os impactos da censura no espetáculo.

Alguns dos materiais recolhidos para esta análise, como páginas dos processos analisados, correspondência trocadas entre autores e a Comissão de Censura, relatórios, guiões e orientações dos censores, serão introduzidos nos anexos.

## Estado da Arte

O estudo da censura ao teatro de revista em Portugal exige, antes de mais, uma compreensão aprofundada da evolução deste género teatral no contexto nacional, bem como da conjuntura histórica e política que motivou a institucionalização da censura.

Para compreendermos a censura ao teatro de revista, é necessário, antes de mais, entender a evolução histórica do género em Portugal e analisar as suas características, sem esquecer os autores, atores e companhias mais emblemáticas. Só assim poderemos dedicar atenção à sátira política e social, tendo como pano de fundo o contexto sociopolítico em que o espetáculo era realizado para, depois, se proceder a uma análise do *modus operandi* da censura durante o Estado Novo.

Destaca-se o importante contributo de Luiz Francisco Rebello e Graça dos Santos para o entendimento das características deste género e o impacto da censura no mesmo, mas que ainda assim deixa lacunas por preencher. Para que esta investigação pudesse ser desenvolvida, realça-se a necessidade de consulta e análise dos processos das revistas apresentadas durante o período em estudo, nos arquivos da Direção Geral dos Serviços de Espetáculos ou das próprias empresas, disponíveis no Arquivo Nacional da Torre do Tombo ou no Arquivo da Biblioteca do Museu Nacional do Teatro e da Dança.

Uma vez que nos debruçamos sobre duas áreas distintas que se encontram – o teatro e a censura – este estudo revela-se interdisciplinar, abordando setores da historiografia que se dedicam ao estudo da censura e à análise das medidas operadas pela Política de Espírito nas artes. Destacam-se os estudos desenvolvidos pelo autor Jorge Ramos do Ó (1999)<sup>7</sup>, nomeadamente um pequeno excerto da sua obra sobre o teatro de revista e a perceção do SPN sobre o género, ou de autora Heloísa Paulo (1994)<sup>8</sup>, que oferece uma análise detalhada do impacto da Política de Espírito no panorama cultural português. Evidenciam-se ainda os estudos de Daniel Melo (2001)<sup>9</sup> sobre a transformação da cultura popular, com foco nos valores tradicionais, rurais e nacionalistas, bem como a intervenção cultural do Estado Novo. No âmbito académico, realça-se a dissertação de Pedro Caldeira Rodrigues (2007) sobre Ernesto Rodrigues, autor comediógrafo da

---

<sup>7</sup> Ó, Jorge Ramos, *Os anos de Ferro: o dispositivo cultural durante a política do espírito : 1933-1949, Ideologia, Instituições, Agentes e práticas*, Lisboa: Estampa, 1999.

<sup>8</sup> Paulo, Heloísa, *Estado Novo e Propaganda em Portugal e no Brasil – O SPN/ SNI e o DIP*, Coimbra: Livraria Minerva, 1994.

<sup>9</sup> Melo, Daniel, *Salazarismo e Cultura Popular (1933-1958)*, Lisboa: Imprensa de ciências sociais, 2001.

Primeira República, que apresenta uma importante abordagem relativamente ao teatro desenvolvido durante a Primeira República, reflexo da turbulência deste período.

Apesar da existência de vários estudos nas áreas de intervenção desta pesquisa, ainda existem lacunas relativamente aos mecanismos de controlo da censura antes de 1939. Além de se focarem pouco na censura ao teatro ligeiro, como o teatro de revista, a maioria dos estudos acima mencionados, centram-se em casos específicos ou privilegiam as revistas mais célebres, dedicando pouca atenção à atividade dos censores ou às razões que levavam ao corte de determinado excerto.

Neste sentido, esta dissertação procura contribuir para os estudos desenvolvidos no âmbito da censura, ao retratar a evolução dos processos e mecanismos de controlo instituídos pelo Estado Novo, com destaque para o teatro de revista. A escolha deste género teatral em específico não foi feita ao acaso. Apesar da sua longa tradição em Portugal, são escassos os estudos relativos a um género que constitui uma importante fonte de análise da intervenção da censura e do impacto dos critérios ideológicos, na medida em que reflete a sociedade e o quotidiano.

Como argumenta Luiz Francisco Rebello:

A ideia de um teatro “sério” vive a ofuscar a simpatia e a compreensão pelas obras “ligeiras”, como se estas, na transparência das suas intenções, não pudesse guardar outras importantes virtudes, que está na base do generalizado esquecimento que nuns casos é desprezo e noutros ignorância, quando não ambas as coisas conjuntamente, a que por sistema o teatro de revista é votado por historiadores e críticos da arte dramática, estranhamente insensíveis ao importante fenómeno sociocultural que ele representa.<sup>10</sup>

A obra do mesmo autor, *História do Teatro de Revista* (1984), é uma fonte incontornável nos estudos do teatro de revista português. A obra é constituída por dois volumes nos quais o autor explora a consolidação do género em Portugal desde o período da Regeneração até à data da publicação da obra. Evidencia as características da revista e as transformações ocorridas ao longo do século XX, dedicando alguns capítulos à censura, mas sempre com destaque nas repercussões que esta teve no teatro de revista. Semelhante à obra de Luiz Francisco Rebello, Vitor Pavão dos Santos apresenta-nos uma outra, *Revista à Portuguesa – Uma Breve História do Teatro de Revista* (1978), onde analisa as especificidades do género sem destacar a censura ou os impactos da mesma. Enquanto Rebello (1984) efetua uma análise mais detalhada relativamente à história do teatro de revista, Santos (1978) foca-se na dimensão artística deste género. É importante

---

<sup>10</sup> Rebello, *História do Teatro de Revista Português...op. cit.*, Vol. 1, p. 18.

mencionar outros capítulos publicados relativamente à génese da revista como os de Gustavo Matos Sequeira (1947) e Arnaldo Saraiva (1980), que analisam a história do teatro de revista, bem como os seus constituintes, debruçando-se sobre as suas temáticas, agentes e vocabulário. De entre os estudos mais recentes, destaca-se o capítulo de Eugénia Vasques (2023)<sup>11</sup> que explora o nascimento e estabelecimento da revista em Portugal na segunda metade do século XIX, dando conta dos impactos de alguns períodos de censura neste período.

No âmbito da censura ao teatro, importa destacar a obra *O Espectáculo Desvirtuado – O teatro português sob o reinado de Salazar* (2004), de Graça dos Santos, na qual a autora examina a relação entre o teatro português e a ditadura, analisando as estratégias de sobrevivência utilizadas nesse período. A autora dedica alguns excertos à censura ao teatro de revista, analisando alguns casos específicos, mas sem grandes desenvolvimentos, uma vez que a obra procura analisar a atividade teatral como um todo, destacando a resistência cultural e artística entre os anos de 1933 e 1963. Salientam-se ainda outros artigos publicados pela autora, como “*Política do Espírito*”: *o bom gosto obrigatório para embelezar a realidade* (2008) e “*Rir para enganar o olhar do censor – A revista portuguesa e o grotesco*” (2009), onde Graça dos Santos aborda o impacto da identidade ideológica do regime na atividade teatral.

De referir ainda os estudos desenvolvidos por Cândido Azevedo (1999)<sup>12</sup>, que abordam o impacto da censura nas diversas áreas do quotidiano, ou por Ana Cabrera, na obra *Censura Nunca Mais! – A censura ao Teatro e ao cinema durante o Estado Novo* (2013). No que concerne ao teatro, esta pesquisa apresenta, no entanto, uma análise mais detalhada a partir de 1944, aquando da criação do Secretariado de Informação (SNI), que vem substituir o SPN em 1944, resultando numa maior regulamentação da censura ao teatro.

No contexto académico, existem outros trabalhos desenvolvidos neste âmbito. De salientar a dissertação de Isabel Mões (2024) no âmbito dos Estudos de Teatro, que apresenta uma análise detalhada do surgimento do género em França e a sua chegada a Portugal no século XIX, mencionando as suas características como os enredos, as personagens e as alusões efetuadas, num estudo sobre a sua evolução até 1889. Ainda no

---

<sup>11</sup> Vasques, Eugénia, “O Nascimento da «Revista à Portuguesa» no Teatro do Ginásio Dramático de Lisboa”, em *Teatro de Revista em Portugal - Revistas Perdidas e Outras (1851-1868)*, Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda, 2023.

<sup>12</sup> Azevedo, Cândido de, *A censura de Salazar e Marcelo Caetano : imprensa, teatro, cinema, televisão, radiodifusão, livro*, Lisboa: Caminho, 1999.

mesmo âmbito de estudos, a dissertação de Isabel Vidal sobre a atividade teatral da década de trinta, constitui um importante contributo para a análise da censura ao teatro de revista durante esta década, apesar da autora também se debruçar sobre o teatro dramático.

Ao longo desta pesquisa foi bastante difícil selecionar bibliografia que permitisse caracterizar os métodos utilizados pela censura, sendo necessário recorrer a estudos desenvolvidos no âmbito da censura à imprensa, com destaque para os trabalhos de Joaquim Cardoso Gomes, na obra *Os Militares e a Censura – A Censura à Imprensa na Ditadura Militar e Estado Novo (1926-1945)*. Apesar de serem organismos distintos, o estudo teve como propósito compreender algumas decisões tomadas pelos censores, tendo em conta o contexto sociopolítico vivido. Além disso, a inexistência de estudos que se debruçam sobre a censura ao teatro de revista desde a criação da Inspeção Geral dos Teatros em 1927 até à Constituição de 1933 que institui o Estado Novo, deixa espaço para algumas questões relativamente aos métodos do sistema de censura ao teatro antes da criação do Estado Novo.

Embora tenha sido um género popular ao longo do século XX, o teatro de revista tem sido desvalorizado do ponto de vista académico. Os estudos desenvolvidos sobre a instituição da censura ao teatro durante o Estado Novo, nomeadamente na delimitação temporal estabelecida, também carecem de investigações mais aprofundadas. Além disso, os escassos trabalhos existentes sobre o tema ignoram a intervenção dos censores.

Durante esta pesquisa, tornou-se imperativo identificar os funcionários da Inspeção Geral dos Espetáculos (IGE) e traçar uma linha de ação para cada um. No entanto, a ausência de documentação que os identificasse, obrigou-nos a coordenar a informação contida em autos emitidos pelo Ministério do Interior com as assinaturas encontradas nos processos das revistas.

A fragmentação das fontes primárias também constituiu um dos principais obstáculos. Muitos destes guiões encontram-se dispersos, incluídos nos arquivos de outras revistas, sem referência à data em que foram censurados, ao teatro em que foi apresentado ou aos seus autores. Noutros arquivos, encontram-se várias versões da mesma peça, dificultando a fixação de uma versão definitiva da mesma revista. O carácter comercial deste teatro e a necessidade de estar sempre a par dos acontecimentos políticos, sociais e culturais, resulta na enorme quantidade de aditamentos à mesma revista, dificultando o processo de análise das fontes, não só por serem numerosas, mas também

por nos fornecerem poucas informações relativamente às datas em que foram censuradas ou do seu censor.

Além disso, muitas destas peças são apresentadas à censura sem estarem datilografadas ou em forma de rascunho. A censura também obrigava a constantes modificações ou eliminação dos textos, contribuindo para a existência de diversas versões do mesmo. É comum encontrar anotações manuscritas pelos autores junto aos textos que já tinham sido censurados ou notas manuscritas dos censores em caligrafia muitas vezes pouco perceptível, constituindo uma dificuldade na compreensão da obra como um todo. A ausência de relatórios que justifiquem os cortes também constitui um obstáculo ao estudo deste género.

Este contexto dificulta o trabalho de pesquisa que exige uma abordagem metodológica cuidada, envolvendo a reconstrução e interpretação crítica das fontes disponíveis.

A falta de informação sobre os autores e atores, como biografias ou livros de memórias, também dificultou a recolha de informação sobre o impacto da censura, bem como a perceção do público. Na obra *O Tempo dos Comediantes*<sup>13</sup>, de Filomena Coelho, são mencionados os livros de memórias dos atores comediantes portugueses. Todos os livros citados, à exceção da obra de Beatriz Costa, *Sem Papas na Língua* (1989), foram lançados antes ou durante a ditadura, tornando difícil a recolha de testemunhos sobre o impacto da censura nos atores, excetuando-se a última obra referida, já publicada em democracia, onde a atriz documenta alguns desafios ultrapassados.

Desta forma, este trabalho procura identificar a metodologia da censura ao teatro durante a fase inicial do Estado Novo, esclarecendo o modo de funcionamento deste organismo com destaque para o teatro de revista, por ser um género pouco estudado, embora represente uma fonte riquíssima de informação, nomeadamente num período tão atribulado do ponto de vista sociopolítico como o escolhido. Como tal, estas peças servirão de pano de fundo para uma investigação que procura entender o modo de atuação e os impactos da censura no teatro ligeiro.

---

<sup>13</sup> Coelho, Filomena, *O Tempo dos Comediantes*, Lisboa: Publicações Alfa, 1990, p. 21.

## 1. Teatro de revista português

Apelidado de Teatro de Revista, Revista à Portuguesa ou simplesmente Revista, o género teve particular relevância na cultura portuguesa, sobretudo a partir de finais do século XIX. A célebre frase de André Brun “tirem tudo ao alfacinha, mas não lhe tirem a revista”<sup>14</sup>, espelha a afeição que o público português, e em especial o lisboeta, tinha por este género teatral.

O teatro de revista ocupa-se da sátira sociopolítica, encenando os eventos e acontecimentos mais controversos e populares da atualidade. Conjuga representação, dança, música, mas também humor, denúncia, sátira e crítica. De interpretação acessível, a revista atraiu um público diversificado, cujo principal propósito seria divertir-se.

O estudo do teatro de revista em Portugal ultrapassa os limites da análise do ponto de vista artístico, permitindo compreender as relações entre o espetáculo e o período histórico em causa, bem como refletir sobre as transformações políticas, sociais e culturais do país.

### 1.1. As características do género

A partir do modelo da *Revue de fin d`année* francesa, o teatro de revista desenvolve uma identidade distinta e começa a firmar-se nos palcos portugueses. As farsas de costumes de Gil Vicente são frequentemente apontadas como a origem do gosto nacional por este género. O teatro de revista é um teatro popular que atrai pessoas de todas as camadas sociais para ouvirem críticas “aos impostos, à carestia, às leis, aos serviços, às modas, mesmo teatrais e literárias (...) e, inclusivamente, aos maiores inimigos do povo”<sup>15</sup>. Apreciada pelo público citadino, essencialmente o lisboeta, a revista adquire um estilo muito próprio, geralmente estruturado em um ou dois atos, tendo início com um prólogo ou abertura, onde é introduzido o tema ou o motivo que irá guiar o enredo. Cada ato é composto por quadros, geralmente três ou quatro, daí resultando algumas mudanças de cenário.

No *Dicionário do Teatro Português* (1908), Sousa Bastos classifica o teatro de revista como um género em que o autor critica os costumes de um país, procedendo a uma análise dos principais acontecimentos do ano findo. Acrescenta ainda que o teatro de

---

<sup>14</sup> Trigo, Jorge e Luciano Reis, *Parque Mayer – Volume I*, Lisboa: Sete Caminhos, 2004, p. 15.

<sup>15</sup> Saraiva, Arnaldo, “A Revista (À) Portuguesa”. Em *Literatura Marginal/izada*. Lisboa: Novos Ensaios, 1980, p. 53.

revista pouco satisfaz a nível literário, primando pela ligeireza, alegria, espírito e movimento<sup>16</sup>. A revista segue uma fórmula bem definida, composta por diversos episódios que integram diálogos ligeiros e sarcásticos, recheados de crítica social e política.

Gustavo de Matos Sequeira (1947) destaca que a revista é um espetáculo em evolução constante, pois “nenhuma obra de palco como ela tem de viver do seu tempo e de acompanhar a vida, passando mesmo, às vezes, adiante de uma e de outra”<sup>17</sup>. A preocupação com a atualidade, sobretudo política e social, evidencia a perceção da população relativamente aos acontecimentos. Por se focar no registo cómico, satírico e humorístico, muitas vezes com recurso à semântica da sexualidade, apenas “permite raras e rápidas interferências do sério e do dramático”<sup>18</sup>.

A ação da revista acontece, habitualmente, em Lisboa, podendo a cidade encontrar-se disfarçada com outro nome. É interligada por uma personagem, o *compère*, figura que surgiu em França em 1850 e que se vai consolidar na revista com funções específicas dentro dos espetáculos, como “fazer a sua apresentação (pretexto para inúmeros momentos de interpelação ao público), comentar acontecimentos expostos, identificar as personagens e assegurar a transição entre quadros, permitindo a compreensão da narrativa”<sup>19</sup>. Em geral, o *compère* junta-se a outras personagens e conversam sobre tópicos relativos ao quotidiano nacional, recorrendo a trocadilhos.

A revista integra ainda uma ou duas vedetas femininas, figuras centrais em alguns quadros que muitas vezes funcionam como atração: “tanto podem ser «teatrais» como apenas «musicais»: e a preferência vai para fadistas”<sup>20</sup>. A primeira parte encerra com uma coreografia ou canção, habitualmente estrelada por uma fadista ou pela vedeta da revista. Também é comum recorrer a quadros de revistas antigas, de temática mais popular e animada. Após o intervalo, o espetáculo continua de um modo muito semelhante ao primeiro ato. O tema é novamente introduzido e o *compère* volta a dialogar com as personagens que compõem os diferentes quadros que a constituem. A revista termina em apoteose, com a apresentação de todos os elementos que compõem o elenco de forma hierárquica.

---

<sup>16</sup> Sousa Bastos, *Dicionário do Teatro Português*, Lisboa: Minerva, 1994, p. 128.

<sup>17</sup> Sequeira, Gustavo de Matos, “O teatro de revista” in *A evolução e o espírito do teatro em Portugal*, 2º Ciclo das conferências promovidas pelo jornal *O Século*, Lisboa, 1947, p. 140.

<sup>18</sup> Saraiva, “A Revista (À) Portuguesa”...*op. cit.*, p. 44.

<sup>19</sup> Mões, Isabel, “E assim Nasceu a Revista, A revista do ano nos palcos de Lisboa entre 1851 e 1889”, Dissertação de Mestrado em Estudos de Teatro Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, p. 25.

<sup>20</sup> Saraiva, “A Revista (À) Portuguesa”...*op. cit.*, p. 49.

Este género teatral centra-se na atualidade, com um enfoque predominantemente político, social e económico, mas também literário, artístico e religioso. A relevância de temas associados à evolução da atividade política e respetivo impacto social é tão acentuada, que é possível analisar a trajetória do país desde o período da Regeneração à atualidade, através das rábulas e canções que compõem os quadros da revista<sup>21</sup>.

A música desempenha uma função significativa no teatro de revista. As composições musicais apresentadas são constituídas por peças originais, que integram várias canções. Os versos são escritos de forma simples e apelativa, para serem entoados de forma efusiva pelo público, transformando-o num participante ativo no espetáculo<sup>22</sup>. Os cenários, o guarda-roupa luxuoso e a iluminação complementam o espetáculo.

Os enredos apresentados são simples e não exigem qualquer tipo de preparação prévia por parte do público que procura o género com o propósito de se divertir. Na opinião de Luiz Francisco Rebello, levam o público a esquecer “as suas derrotas e a vingar-se de um quotidiano mesquinho e sem horizontes”<sup>23</sup>. As revistas são, no entender de António Osório (1965), bastante homogéneas, pois todas elas abordam os mesmos assuntos, correspondendo às expectativas e interesses dos espectadores<sup>24</sup>. O mesmo autor salienta que as revistas podem ser ricas, remediadas e pobres. Sequeira (1947) compartilha a mesma opinião, afirmando que a revista “é a luz e a cor, o movimento, a cavalgada dos ritmos”, uma vez que “o público dispensa a lógica do espetáculo”<sup>25</sup>.

A linguagem também é apontada como um dos fatores de sucesso da revista. De carácter popular, o recurso à linguagem simples manifesta-se desde logo na escolha dos títulos, inspirados em expressões célebres e oferecendo pistas sobre as temáticas que serão abordadas em cena:

Valendo-se de expressões orais e populares, denunciadas pela grafia (...), de frases idiomáticas e proverbiais (...), de onomatopeias, paródias inspiradas pela culinária (...), pela política internacional (...) ou nacional, (...) pela literatura (...), de sintagmas ambíguos, suscetíveis de ser lidos em duas isotopias, uma das quais é quase sempre sexual ou política.<sup>26</sup>

A comunicação é, nas palavras de Osório (1968), o grande “triunfo” da revista, por se manter sempre ao nível da “comunicação plebeia. Além de lisonjear a “inteligência” do espectador, a simplicidade dos processos estéticos conforta-o”<sup>27</sup>. Os textos

---

<sup>21</sup> Rebello, *História do Teatro de Revista Português...op. cit.*, Vol. 1, p. 18.

<sup>22</sup> Osório, António. “Mitologia da Revista” em Seara Nova, nº 1436, junho 1965, p. 170.

<sup>23</sup> Rebello, *História do Teatro de Revista Português...op. cit.*, Vol. 1, p. 36.

<sup>24</sup> Osório, “Mitologia da Revista”...*op. cit.*, p. 170.

<sup>25</sup> Sequeira, “O teatro de revista”...*op. cit.*, p. 152.

<sup>26</sup> Saraiva, “Revista (A) Portuguesa”...*op. cit.*, p. 46.

<sup>27</sup> Osório, “Mitologia da Revista”... *op. cit.*, p. 177.

da revista devem obedecer à brevidade e à simplicidade, pois a revista rejeita “a densidade, a percepção difícil”<sup>28</sup>, conjugando variações linguísticas com origem no regionalismo, na gíria popular e no estrangeirismo<sup>29</sup>.

A utilização de figuras retóricas como a alusão, a personificação, a metáfora e a alegoria revelam-se essenciais para a identificação direta ou indireta de uma determinada realidade da qual todos têm conhecimento<sup>30</sup>. O sentido crítico, o humor, a música e o espetáculo, envolvem o público nos temas da atualidade com uma certa leveza. Ao evitar a complexidade excessiva e optar por uma abordagem inteligível e direta, a revista torna-se acessível a todos, oferecendo momentos de diversão, mas também estimulando à reflexão.

Desta forma, a revista reflete os desejos e as angústias do seu público, constituindo um espaço de liberdade – mesmo que condicionada em tempos de censura – e de expressão criativa que perdura na memória coletiva como um género teatral associado à identidade nacional.

## 1.2. A origem da revista

O teatro de revista teve origem nas feiras parisienses do século XVII, que concentravam todo o tipo de divertimentos – números de dança, acrobacia, malabarismo, equilibrismo, mas também pequenas farsas – apresentados em barracões de tamanho reduzido e construídos de modo precário. Influenciados pelos cómicos italianos, que apresentavam em França a muito apreciada *commedia dell'arte*, os artistas de feira começam, aos poucos, a introduzir pequenas cenas dialogadas nos seus espetáculos, publicitados pelos artistas à porta das barracas, em estrados ou balcões externos, as designadas paradas.

Em 1680, a fundação da *Comédie Française* regula a atividade dos artistas de feira, proibindo-os de utilizarem diálogos nos espetáculos, à exceção dos atores do Hôtel Guénégaud e do Hôtel Bourgogne. Este último será utilizado pelos cómicos italianos, chegados a França em 1570, que se dedicam à apresentação de comédias ligeiras e satíricas, acompanhadas de números musicais. O sucesso é interrompido pela apresentação de uma sátira inconveniente a propósito da amante do rei Luís XVI,

---

<sup>28</sup> *Ibidem*.

<sup>29</sup> Saraiva, “Revista (À) Portuguesa”...*op. cit.*, p. 47.

<sup>30</sup> Osório, “Mitologia da Revista”... *op. cit.*, p. 170.

Madame Maintenon, resultando na sua expulsão da cidade em 1697. Os artistas de feira começam, então, a “apropriar-se” das personagens e textos dos cómicos italianos, apresentando pequenas comédias, com números de dança, em que articulavam o francês e o italiano<sup>31</sup>. À semelhança dos italianos, atingem o sucesso, resultando na abertura de novos teatros e na transformação das barracas de feira em salas com melhores condições.

Ao longo do século XVIII, os artistas de feira vão ser alvo de várias restrições, precisamente devido à *Comédie Française*. Depois de, em 1708, terem sido autorizados a cantar, ter corpo de baile e a proceder à alteração dos *décors*, de acordo com o espetáculo, em 1709, voltam a ser proibidos de utilizar diálogos em comédias ou farsas. No ano seguinte, deixam de poder cantar, levando os atores a recorrerem à pantomima e à dança, descrevendo a ação com pequenos textos escondidos nos bolsos ou por meio de cartazes<sup>32</sup>. Posteriormente, os cartazes passam também a incluir versos rimados, as designadas coplas (destinadas ao canto), que eram cantadas pelo público. Em 1714, depois do teatro de ópera ter vendido a patente do canto aos artistas de feira, as comédias passam a ser cantadas pelos atores, acompanhados por melodias populares. É neste caldeirão de restrições e autorizações que, nos teatros de feira, nascem alguns géneros como a ópera-cómica e a revista, que tem em Alain-René Lesage o seu grande impulsionador<sup>33</sup>, com textos que fazem uma espécie de revisitação dos acontecimentos da própria feira. O primeiro espetáculo com a designação de revista é apresentado em 1728, não havendo certeza se ocorreu no Hôtel de Bourgogne ou na Feira de Saint Laurent<sup>34</sup>.

Com o desaparecimento das feiras, na segunda metade do século XVIII, os teatros e outros divertimentos instalam-se no Boulevard du Temple, em Paris. É aí que a revista vai ganhar um novo impulso, com a apresentação, no Théâtre du Vaudeville, em 1798 (já depois dos acontecimentos de maior violência da Revolução Francesa), da primeira revista do ano, designada como tal. Nos anos seguintes, os constrangimentos impostos por Napoleão vão obrigar a revista a uma maior contenção. O regresso à Monarquia em 1815, também impõe limites à liberdade de expressão, que só é restabelecida com a Revolução de Julho de 1830. A abolição da censura confere uma nova audácia à revista<sup>35</sup>.

---

<sup>31</sup>Mões, “E assim Nasceu a Revista, A revista do ano nos palcos de Lisboa entre 1851 e 1889”...*op. cit.*, p. 11.

<sup>32</sup>*Idem*, p. 13.

<sup>33</sup>Dreyfus, Robert, *Petite Histoire De La Revue De Fin D’Anee*, Paris: Librairie Charpentier et Fasquelle, 1909, p. 40.

<sup>34</sup>Mões, “E assim Nasceu a Revista, A revista do ano nos palcos de Lisboa entre 1851 e 1889”...*op. cit.*, p. 19.

<sup>35</sup>*Idem*, p. 22.

É por esta altura que surge a designação *Revue d`fin d`Année*, passando a ser apresentada na noite de 31 de dezembro. Este novo formato estreia no Boulevard de Montmartre, com a peça *Variétés de 1830*, da autoria de Rougemont, Brazier e Coucy<sup>36</sup>. Aproveitando o clima de liberdade artística, criticam-se a censura e temas como o anticlericalismo e o bonapartismo, que originam o renascimento do teatro francês<sup>37</sup>.

O novo clima de paz leva a que França registre momentos de prosperidade e a revista começa a explorar temas como os novos caminhos de ferro, a industrialização do país, o liberalismo económico, os avanços científicos, mas também a reivindicação da igualdade de género<sup>38</sup>. A revista *Les Singeries Dramatiques* (1834), da autoria dos irmãos Cogniard, apresenta, pela primeira vez, uma atriz a fumar em palco; *Mathieu Laensberg est un Meteur* (1837), de Clariville, apresenta a personagem Mulher Livre, que reivindica o seu direito a expressar-se, divertir-se, fumar, beber e criar leis e *1841 et 1941 ou Aujourd`hui et Dans Cent Ans* (1841), inverte os papéis de género “em que a mulher representa uma amazona e o homem uma jovem modista”<sup>39</sup>.

Os sucessivos acontecimentos políticos desencadeados pela 2ª República (1848-1851), fazem com que a revista e a imprensa se fundam, transportando para a revista as piadas publicadas em jornais. À semelhança dos jornais, a produção de revistas adquire outra velocidade e passam-se a ser introduzidos vários capítulos na mesma revista, onde os números são renovados trimestralmente para que se mantenham atuais, como acontece em *La Foire aux Idées* (1849), de MM. de Leuven e Brunswick<sup>40</sup>. Apesar da euforia republicana, em outubro de 1849, é levada à cena a última revista destes autores, que menciona o surgimento de movimentos conservadores<sup>41</sup>.

A subida de Napoleão III ao poder volta a instituir a censura teatral e a revista é obrigada a conter o seu sentido crítico, investindo em elementos visuais<sup>42</sup>. São introduzidas algumas inovações como o *compère* e a *commère*.

Nascida dos espetáculos de feira parisienses, a revista resulta da conjugação de vários géneros teatrais, possibilitando a construção de um teatro que evoluiu entre os séculos XVII e XIX. O seu sentido crítico e satírico resultou em sucessivas restrições por parte do poder político que obrigaram o género a adaptar-se às diferentes tensões

---

<sup>36</sup> *Ibidem*.

<sup>37</sup> Dreyfus, Robert, *Petite Histoire De La Revue De Fin D`Anée...op. cit.*, p. 136.

<sup>38</sup> Mões, “E assim Nasceu a Revista, A revista do ano nos palcos de Lisboa entre 1851 e 1889”...*op. cit.*, p. 23.

<sup>39</sup> *Ibidem*.

<sup>40</sup> *Idem*, p. 24.

<sup>41</sup> Dreyfus, Robert, *Petite Histoire De La Revue De Fin D`Anée...op. cit.*, p. 217-218.

<sup>42</sup> Mões, “E assim Nasceu a Revista, A revista do ano nos palcos de Lisboa entre 1851 e 1889”...*op. cit.*, p. 25.

políticas. Este percurso em França criou um ambiente propício ao desenvolvimento do género em Portugal.

### 1.3. Da Regeneração à Primeira República

Em meados do século XIX, a revista – já consolidada em França – chega a Portugal, um país ainda maioritariamente rural, marcado pela Revolução Liberal de 1820, pela Carta Constitucional de 1822 e pela guerra civil entre liberais e absolutistas que irá sedimentar o liberalismo e pôr fim à sociedade do Antigo Regime. Lisboa, enquanto principal centro urbano do país, acompanhava o movimento de renovação que se fazia sentir no resto da Europa. Como argumentam Irene Vaquinhas e Rui Cascão (1993):

Rompendo-se com os privilégios e os particularismos em que se apoiava a monarquia de direito divino, os liberais pretenderam criar uma nação de cidadãos, com os mesmos direitos e deveres, tratados de modo idêntico pelo poder político, num contexto de igualdade perante a lei.

Neste sentido, logo após o triunfo da revolução do Porto, tentou dotar-se o País de todo um ordenamento jurídico que instaurasse uma nova organização institucional, económica e política da sociedade portuguesa, de padrão europeu, e que permitisse fornecer à burguesia o seu estatuto de alforria<sup>43</sup>.

Em Lisboa, o novo regime procurou reestruturar a divisão administrativa da cidade, com o propósito de controlar os incêndios e assistiu-se a um aumento demográfico que iria expandir a cidade para além das muralhas que a limitavam<sup>44</sup>. Com a proibição de despejos pelas janelas e portas, procurou-se melhorar a limpeza e a salubridade da cidade. Na segunda metade do século XIX, Lisboa apresenta melhorias, com o abastecimento de água e a colocação de iluminação a gás em progresso. São levadas a cabo intervenções com vista ao embelezamento da cidade, como a colocação das primeiras calçadas-mosaico que ainda hoje revestem as ruas da cidade, refletindo “a vibração própria da grande metrópole que o exige ser”<sup>45</sup>. A capital tornou-se o centro da vida política e parlamentar, mas também o polo das atividades económicas, concentrando grande parte da classe burguesa do país<sup>46</sup>.

Apesar de Lisboa tentar assemelhar-se às elegantes cidades da Europa e de ter registado vários progressos, o processo de desenvolvimento era lento, pela falta de

---

<sup>43</sup> Vaquinhas, Irene e Rui Cascão, “Evolução da Sociedade em Portugal: A lenta e Complexa afirmação de uma civilização burguesa”, em *História de Portugal – O Liberalismo*. Vol. 5. José Mattoso (dir.) Lisboa: Círculo de Leitores, 1993, p. 443.

<sup>44</sup> Serrão, Joaquim Veríssimo, *História de Portugal – Vol. VIII – (1832-1851) Do Mindelo à Regeneração*. Lisboa: Verbo, 1979, p. 233

<sup>45</sup> *Idem*, p. 235.

<sup>46</sup> Vaquinhas, Irene e Rui Cascão, *História de Portugal...op. cit.*, p. 443.

investimento na iluminação da cidade, que continuava a ser maioritariamente assegurada por lampiões de azeite, e de infraestruturas. Apesar dos esforços em melhorar as condições de higiene, a cidade continuava imunda.

Apesar disso, a imprensa encontrava-se em forte expansão, com o propósito de instruir a opinião pública e de a conduzir em direção ao progresso. Os bailes e as reuniões sociais constituíam um dos muitos tipos de divertimento e sociabilidade. Os arraiais associados às romarias eram reservados aos meios populares. No panorama literário, predominava o francês. A cidade contava com cerca de 200 mil habitantes que se divertiam com tocadores de realejo e acrobatas nas praças de toiros, no Passeio Público, nos passeios pelo Terreiro do Paço e nas feiras<sup>47</sup>.

À semelhança do que se verificava na sociedade burguesa europeia, o teatro era, em Portugal, um dos principais divertimentos, sendo entendido como um “agente socializador e difusor da ilustração e da educação dos povos”, tarefa primordial na preservação da “boa índole e moderação do povo português”<sup>48</sup>. Desde o século XVI até ao século XIX, a censura deixou marcas profundas no teatro português, razão pela qual, após a Revolução Liberal, a consagração da liberdade de expressão assumiu um significado particularmente relevante. A ideologia liberal atribuía uma enorme importância ao teatro, sendo considerado um dos elementos mais “poderosos da civilização”, uma vez que contribuía para preservar “a saúde e os bons costumes”<sup>49</sup>, ajudando a combater a taberna e a devassidão. Neste contexto, D. Maria II delega a Almeida Garret a elaboração de um plano para o desenvolvimento do teatro. São criados a Inspeção-Geral dos Teatros e Espetáculos Nacionais (1836), o Conservatório Real de Arte Dramática (1837) e inicia-se a construção de um Teatro Nacional (1846).

A chegada a Lisboa de uma companhia dirigida por Émile Doux, no final de 1834, faz sucesso em Lisboa, devido à introdução de novos reportórios e técnicas. Os reportórios de autores franceses, como Victor Hugo ou Alexandre Dumas, chegam aos teatros da Rua dos Condes e do Salitre.

Nesta época, a capital contava com vários espaços teatrais: o Teatro da Rua dos Condes (1765), Teatro do Salitre (1782), Teatro Nacional de São Carlos (1793), Teatro Tália (1825), Teatro Nacional D. Maria II (1846), Teatro Ginásio (1846) e Teatro D.

---

<sup>47</sup> Mões, “E assim Nasceu a Revista, A revista do ano nos palcos de Lisboa entre 1851 e 1889”...op. cit., p. 31.

<sup>48</sup> *Idem*, p. 530.

<sup>49</sup> *Ibidem*.

Fernando (1849)<sup>50</sup>. Cada teatro tinha a sua vocação. O São Carlos dedicava-se ao repertório lírico, o Teatro D. Maria apresentava dramas e tragédias e o Ginásio comédias, óperas cómicas e *vaudevilles*.

Foi no Teatro Ginásio, situado na atual Rua Nova da Trindade, que estreou, a 11 de janeiro de 1851, a primeira revista: *Lisboa em 1850*, da autoria de José Maria Latino Coelho e Francisco Palha. Os seus autores já eram conhecidos do público: o primeiro pelo seu trabalho como jornalista no periódico *A Revolução de Setembro*; o segundo como autor das paródias *Fábia* e *O Andador das Almas* e introdutor da tragédia burlesca em Portugal<sup>51</sup>. À semelhança do que era praticado em França, Lisboa acolhe uma nova forma de espetáculo, passando em revista o ano de 1850, abordando temáticas como o teatro, os costumes e a imprensa, de quem o teatro de revista será “parceiro e devedor”<sup>52</sup>.

A revista *Lisboa em 1850* dá conta do cenário social que se vivia na cidade, ao efetuar uma retrospectiva dos acontecimentos do ano em modo cómico e crítico, através de uma sequência de vários quadros estruturados em três atos: o primeiro ato tem início de madrugada, o segundo ato ao amanhecer, prolongando-se até ao entardecer, e o terceiro ato termina ao anoitecer<sup>53</sup>. A revista termina com as doze badaladas que anunciam o novo ano.

A peça tem início com um diálogo entre dois candeeiros: o candeeiro a azeite e o candeeiro a gás. O primeiro é referente à iluminação pública a azeite (existente desde 1780) e o segundo à iluminação a gás (que começa a ser implementada em 1848). Este primeiro quadro pretendia demonstrar a prosperidade em contraponto com a tradição. Nos atos seguintes, procede-se à paródia de personagens típicas de Lisboa, como as *coquetes*, os janotas, os folhetinistas, os poetas e as senhoras românticas. As figuras femininas são ridicularizadas, caricaturam-se os que seguem as modas estrangeiras e chega-se mesmo a fazer uma referência ao comunismo<sup>54</sup>.

A revista faz ainda um retrato da política cultural do Teatro de D. Maria, contrastando o seu valor literário com a atratividade visual de outros espetáculos. Aborda questões como o teatro, a imprensa e a influência francesa, num contexto de limitação à liberdade de expressão. O regresso de Costa Cabral ao governo no ano de 1849 não é bem

---

<sup>50</sup> Bastos, Glória, Ana Isabel P. Teixeira de Vasconcelos, *O Teatro em Lisboa no tempo da Primeira República*. Lisboa: Museu Nacional do Teatro, 2004, p. 26.

<sup>51</sup> Mões, “E assim Nasceu a Revista, A revista do ano nos palcos de Lisboa entre 1851 e 1889”...*op. cit.*, p. 37.

<sup>52</sup> Vasques, “O Nascimento da «Revista à Portuguesa» no Teatro do Ginásio Dramático de Lisboa”...*op. cit.*, p. 20.

<sup>53</sup> Mões, “E assim Nasceu a Revista, A revista do ano nos palcos de Lisboa entre 1851 e 1889”...*op. cit.*, p. 37.

<sup>54</sup> Vasques, “O Nascimento da «Revista à Portuguesa» no Teatro do Ginásio Dramático de Lisboa”...*op. cit.*, p. 23.

aceite pela oposição que, através da imprensa, inicia uma pesada campanha contra o mesmo. Assim, de modo a silenciar a oposição, é aprovada, em 1850, a *Lei da Rolha*, que estabelece rigorosas restrições à crítica política.

Segundo o periódico *A Revolução de Setembro*, a estreia da peça não foi auspiciosa, podendo ter tido melhor recepção se o público tivesse compreendido o enredo e os atores tivessem apresentado uma caracterização mais elaborada das personagens. A estranheza face ao género também pode justificar a estreia pouco feliz, a par da inexperiência dos autores ou da duração considerada “enfastiosa” pela *Revista Del Mediodia*, uma vez que a peça tinha três atos e não um como acontecia em França<sup>55</sup>.

A revista começa a adquirir algum sucesso nas sessões seguintes, mantendo-se em cena durante mais de um mês. Algumas alterações acabam por agradar aos críticos, nomeadamente a introdução de figuras de gesso na apoteose, o quadro final que integrava todas as personagens do espetáculo, apresentando o cenário mais rico e deslumbrante, bem como os melhores adereços e guarda-roupa<sup>56</sup>.

Em abril de 1851, ocorre uma mudança no panorama político. O pronunciamento do Duque de Saldanha contra Costa Cabral provoca a queda do Cabralismo. Inicia-se a Regeneração, período que se distingue pela estabilidade política e regulamentação das instituições. Ao mesmo tempo, sob a liderança de Fontes Pereira de Melo, Portugal começa a registar uma progressiva modernização, com a construção de infraestruturas destinadas à comunicação e aos transportes, o alargamento do ensino e ainda o desenvolvimento da exploração agrícola, com o propósito de proceder à criação de um mercado nacional.

No ano seguinte, a revista *O Festejo Dum Noivado*, da autoria de José Maria Brás Martins, apresentada novamente no Teatro do Ginásio, vai dar conta do novo contexto. Ao contrário da antecessora, procede à construção de um enredo recheado de conteúdo político.

A revista, estreada a 1 de janeiro de 1852, remete o público para os acontecimentos do ano transato e tem como tema central o casamento, em terceiras núpcias, entre o País e D. Bernarda, mulher de “espingardas e Decretos ao peito”<sup>57</sup>, numa clara alusão aos sucessivos governos que marcaram o país desde o início do século XIX. A peça termina

---

<sup>55</sup> Mões, “E assim Nasceu a Revista, A revista do ano nos palcos de Lisboa entre 1851 e 1889”...*op. cit.*, p. 37.

<sup>56</sup> *Idem*, p. 38.

<sup>57</sup> Segundo Mões, no roteiro do vestuário, a personagem é caracterizada pelo autor como uma mulher de 30 anos. O vestido da personagem estaria pintado com peças, balas, espingardas, espadas, baionetas e proclamações, seguindo algumas estrofes do Hino da Maria da Fonte.

com um monólogo do País, no qual se procede ao balanço político dos últimos anos, marcados pela discórdia, apelando-se à união. A crítica aos teatros também encontra espaço nesta revista, através da personificação de algumas salas como figuras pálidas, magras e de bengala, devido à falta de público, revelando o enfraquecimento da arte dramática em Lisboa. A revista apresenta as peripécias que marcaram as páginas da imprensa, as figuras, as músicas e as peças de teatro. Uma alusão às agulhetas presentes nos uniformes das forças armadas incomoda militares e políticos criando uma pequena querela, mas o Inspetor-geral dos Espetáculos acaba por autorizar a sua representação. Perante esta situação, o autor da revista sente necessidade de se justificar perante a Inspeção:

A minha revista respeita a religião, não ofende a moral, nem as alusões dela, ou a sua crítica – se dirige a pessoas, mas tão somente as coisas; quem entender o contrário queixe-se de si. A imparcialidade existe em todo este meu escrito, e julgo ter dividido os quinhões da sátira com igualdade e decência como convém às peças de teatro; posso mesmo assevera-lo confiando nos votos das pessoas entendidas que fizeram o favor de me ouvir ler, e que me confirmaram – que das coisas para fazer rir que eu por aí tenho escrito, esta é sem dúvida a mais pensada.<sup>58</sup>

Brás Martins volta a assinar as revistas dos anos seguintes, também apresentadas no Teatro do Ginásio: *Qual Deles o Trará*, estreada a 8 de janeiro de 1853, e *A Vingança de um Cometa*, estreada a 6 de janeiro de 1854. Nelas, introduz duas personagens que passam a ser utilizadas nos anos seguintes: a personificação do país e do ano que começa.

Em 1856, novamente no palco do Teatro Ginásio, é apresentada a revista de 1855, *Fossilismo e Progresso*, de Manuel Roussado. A revista relata um concílio, presidido pelo Ano de 1855, para tentar casar o Novo Ano com a Princesa da Sensaboria, filha do Fossilismo. Este casamento será contrariado pelo Progresso, que tentará atrair o ano de 1856 à Princesa Poesia. Gustavo de Matos Sequeira considera que esta é a revista “que marca nitidamente o género”<sup>59</sup>. Com 3 atos e 6 quadros, tece críticas contundentes ao ano de 1855, através de diversos temas da atualidade, como o monopólio do tabaco, a atribuição arbitrária de comendas e condecorações e a corrupção. As “sátiras ousadas” causam alguns constrangimentos:

A caricatura que se fazia do velho Saldanha – o grande Papão político – causara um calafrio de pavor. A ameaça de proibição pairou sobre a obra inaudita; mas Rodrigo da Fonseca salvou a situação, pedindo à empresa e ao autor que o pusessem no palco, em vez de Marechal, e que o vestissem até, de raposa, que era a alcunha que se lhe dava nos arraiais políticos.<sup>60</sup>

---

<sup>58</sup> Vasques, “O Nascimento da «Revista à Portuguesa» no Teatro do Ginásio Dramático de Lisboa”... *op. cit.*, p. 26.

<sup>59</sup> Sequeira, “O teatro de revista”...*op. cit.*, p. 130-131.

<sup>60</sup> *Ibidem*.

Uma sátira aos punhos da camisa do ministro do Brasil, apresentados em cena com um tamanho exagerado, e a alusão à cura do Duque de Palmela pelo Método de Raspail, dá origem a alvoroços. A indignação dos visados rende alguns apelos ao Ministro do Reino. Alguns excertos do espetáculo são censurados, nomeadamente os referentes à iluminação dos passeios, às injúrias, aos caminhos de ferro do sul e à sátira a personalidades<sup>61</sup>. No entanto, a peça não sai de cena por despacho do Ministro Reino, Fonseca Guimarães, que declara: “se a peça dá interesse ao teatro, representem-na, porque as alusões pertencem a essa espécie de composições”<sup>62</sup>.

O autor de *Fossilismo e Progresso* introduz inovações na revista ao investir no desenvolvimento do enredo e na introdução de mais personagens, caracterizadas à semelhança das personalidades ou instituições que pretende satirizar. Segundo Mões (2024), esta revista dá início a um importante debate: “por um lado, possui uma estrutura dramática que expõe com clareza os elementos norteadores do conflito, que será desenvolvido ao longo da peça e resolvido no final do terceiro acto e, por outro, não deixa de mencionar os factos ocorridos no ano anterior, que marcaram a actualidade política, social e artística”<sup>63</sup>.

O sucesso da revista de 1855, devido à sátira política, motiva outros teatros a colocarem em cena o género, talvez devido ao destaque que lhe começa a ser dado pela imprensa. Em 1857, estreia *Lisboa em 1856*, no Teatro D. Fernando. A sátira à inauguração do primeiro troço de caminhos de ferro e da rede de telégrafo elétrico, satisfaz o público.

Seguem-se, no Teatro da Rua dos Condes, a revista *Civilização e Progresso*, em 1858, e, no ano seguinte, a *Revista de 1858*. Esta última estreia a 1 de fevereiro de 1859, tendo como mote a falta de liberdade no exercício da política. Esta denúncia é feita pelos Deuses do Olimpo que, descontentes com o modo como são tratados pelos lisboetas, se reúnem em concílio e elegem um emissário para ir à cidade recolher informações<sup>64</sup>. O Cometa (alusão ao cometa Donati, observado a olho nu nesse mesmo ano) é incumbido dessa função, devendo destruir Lisboa caso a prática se mantenha. Vasques (2023) destaca como temáticas principais a afirmação intelectual da mulher, o contraponto entre o Portugal rural e tradicional, as obras públicas inacabadas, a mudança na iluminação, a

---

<sup>61</sup> Vasques, “O Nascimento da «Revista à Portuguesa» no Teatro do Ginásio Dramático de Lisboa”...*op. cit.*, p. 37.

<sup>62</sup> *Idem*, p. 35.

<sup>63</sup> Mões, “E assim Nasceu a Revista, A revista do ano nos palcos de Lisboa entre 1851 e 1889”...*op. cit.*, p. 52.

<sup>64</sup> *Idem*, p. 53.

higiene urbana, a imprensa e ainda as referências a teatros, atores e atrizes, incluindo a autocitação<sup>65</sup>.

Nos anos seguintes, a *Revista do Ano de 1859: Cena com Pretensões a Cômica e Adubada com Alguma Música* e a *Revista do Ano de 1860: Cena Cômica Original*, ambas apresentadas no Teatro da Rua dos Condes, repetem a receita das anteriores: a crítica à pobreza, a oposição entre a iluminação a gás e a iluminação a sebo, a moda, os teatros e outros divertimentos da cidade, as notícias das páginas da imprensa e o estado político do país.

A revista *Melhoramentos Materiais*, da autoria de “Um Curioso Observador”, pseudónimo do escritor e crítico José Maria de Andrade Ferreira, sobe ao palco do Teatro Ginásio, em 1860, envolta em polémica, por ser “alvo de um parecer de denúncia ao Ministério do Reino, e por isso, submetida a inúmeros cortes”<sup>66</sup>. No prefácio da revista, Ferreira acusa os queixosos, sobretudo, Francisco Palha, responsável pela Direção Geral de Instrução Pública, do Ministério do Reino<sup>67</sup>. Seguindo as mesmas linhas de *Fossilismo e Progresso*, tem como enredo o interesse do Visconde dos Melhoramentos Materiais em desposar Lisboa e a sua irmã bastarda, D. Província, ambas filhas de Portugal. A intriga remete para a divisão do investimento público entre Lisboa e o resto do país, tecendo uma série de ataques políticos, nomeadamente denúncias à corrupção<sup>68</sup>. A crítica nem sempre é implícita sendo, por essa razão, alvo de cortes. O autor comenta-os com humor, dividindo-os em duas categorias: Censura Dramática e Censura Burocrática, a última associada a Francisco Palha<sup>69</sup>. A revista acabará por ser suspensa, sendo este um “reconhecimento oficial, ainda que por via indireta, do impacto deste género”<sup>70</sup>

Em 1862, também no Teatro Ginásio, é apresentada a revista *Passado, Presente e Futuro*, da autoria de António César de Vasconcelos. Segue-se, *1862*, apresentada em janeiro de 1863, no Teatro do Ginásio, da autoria de Isidoro Sabino Ferreira. À semelhança da antecessora, integra uma grande quantidade de personagens tipificadas, entre elas a censura, representada na figura do Apagador. Esta personagem “apaga as palavras da cabeça das personagens que se preparavam para dizer alguma inconveniência”<sup>71</sup>.

---

<sup>65</sup> Vasques, “O Nascimento da «Revista à Portuguesa» no Teatro do Ginásio Dramático de Lisboa”...*op. cit.*, p. 41.

<sup>66</sup> Mões, “E assim Nasceu a Revista, A revista do ano nos palcos de Lisboa entre 1851 e 1889”...*op. cit.*, p. 66.

<sup>67</sup> *Idem*, p. 67.

<sup>68</sup> Rebello, *História do Teatro de Revista*...*op. cit.*, Vol. 1, p. 70.

<sup>69</sup> Mões, “E assim Nasceu a Revista, A revista do ano nos palcos de Lisboa entre 1851 e 1889”... *op. cit.*, p. 67.

<sup>70</sup> Rebello, *História do Teatro de Revista*...*op. cit.*, Vol. 1, p. 70.

<sup>71</sup> Vasques, “O Nascimento da «Revista à Portuguesa» no Teatro do Ginásio Dramático de Lisboa”...*op. cit.*, p. 55.

Nos anos seguintes, no Teatro das Variedades, são levadas à cena *O que é Lisboa: Revista de 1862*, da autoria de Costa Braga e *Revista (A Galope) do Ano de 1864*, de Francisco Xavier Silva. Segue-se o caso incomum de uma revista bienal, *Revista de 1863-1864*, aprovada pela Comissão da Censura Dramática para apresentação no Teatro do Ginásio. No despacho de aprovação, Ernesto Biester lamenta, no entanto, “que a linguagem «não esteja mais correta e o diálogo mais bem travado» e indica correções e alguns cortes, aprovando a sua apresentação”<sup>72</sup>.

A revista vai sendo produzida de modo regular, até que, segundo Luiz Francisco Rebello (1984), na década de 70 do século XIX, surge uma nova geração de autores: Sousa Bastos e António Menezes.

Será António de Sousa Bastos<sup>73</sup> o principal responsável pela reformulação do género. A sua primeira revista foi *Coisas e Loisas de 1869*, estreada a 13 de janeiro de 1870 no Teatro das Variedades. Embora lidasse com a comédia, o autor considerava que existiam limites para a diversão do público, que queria rir-se, mas “não admitia nem o disparate nem a pornografia”<sup>74</sup>. A revista abordava variados assuntos que tinham marcado o ano, como o movimento republicano, o segundo casamento do rei D. Fernando, o caso Troppmann<sup>75</sup> e ainda o ano teatral. A adesão do público leva o autor a introduzir novos quadros, de modo a manter o interesse. A introdução do fado nos números musicais, aumenta o sucesso da revista. Segundo Rebello (1984), Sousa Bastos tornou-se “o grande animador” deste género teatral em Portugal, “alegrando o público, entusiasmando-o, divertindo-o (...) por uma série de situações cómicas e imprevistas, pelo fuzilar dos ditos de espírito, pelo chiste das coplas, pelas *trouvaille* da nota cómica dos acontecimentos do ano”<sup>76</sup>.

Depois de *Coisas e Loisas de 1869*, o autor regressa, em 1872, com *Coisas do Arco da Velha*, também apresentada no Teatro da Rua dos Condes, numa parceria com Baptista Machado. No ano seguinte, o sucesso de *Coisas e Loisas de 1873*, leva a que produza, no mesmo ano, a revista *Entre as Broas e as Amêndoas*, baseada nos principais acontecimentos do primeiro trimestre de 1874. A primeira revista que não passava o ano

---

<sup>72</sup> *Idem*, p. 56.

<sup>73</sup> António de Sousa Bastos, nasceu a 13 de maio de 1844 em Lisboa. Foi dramaturgo, empresário teatral e jornalista. Possuía um extenso reportório no mundo do espetáculo, desde o género revisteiro a dramas, comédias e operetas.

<sup>74</sup> Magalhães, Paula, *Colecção Biografias do Teatro Português: Sousa Bastos*, Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda, 2017, p. 41.

<sup>75</sup> Trata-se de um famoso massacre, em França, em que o jovem Jean-Baptiste Troppmann foi condenado à guilhotina pelo assassinio de toda uma família.

<sup>76</sup> Sousa Bastos, *Dicionário do Teatro Português...op.cit.*, p. 128.

em revista acabou por não agradar o público. Faltavam-lhe, segundo Gustavo de Matos Sequeira (1947), os acontecimentos, não sendo a imaginação dos autores suficiente para “interessar a plateia”<sup>77</sup>.

Sousa Bastos retoma o sucesso com *Lisboa no Palco* (1875), com textos recheados de crítica aos acontecimentos costumes e do ano, com efeitos criados pela encenação<sup>78</sup>. Segue-se *Cenas de Lisboa* (1876), novamente com a inclusão do fado nos números musicais. Neste mesmo ano, Sousa Bastos torna-se também empresário, começando por gerir o Teatro da Rua dos Condes, seguindo-se o Teatro do Príncipe Real, o Trindade e o Avenida<sup>79</sup>.

António de Menezes escreve seis peças entre 1879 e 1884, dominadas por sátiras de índole política e social. Em 1880, o periódico *António Maria*, publica a imagem do representante do povo português, o Zé Povinho, criado por Rafael Bordalo Pinheiro. António de Menezes introduz esta personagem pela primeira vez na revista *Tutti-li-Mundi*, estreada no Teatro da Rua dos Condes, em 1881, juntando-a a três outras personagens que tomam conta da narrativa: Portugal, o Bom senso e a Política<sup>80</sup>.

Em 1879, regista-se um episódio particularmente significativo: a revista do ano de 1878, *Viagem à Roda da Parvónia*, apresentada no Teatro do Ginásio e estreada a 17 de janeiro de 1879, é alvo da fúria da plateia, sendo proibida no dia seguinte, “por atentar contra a moral pública”<sup>81</sup>. Escrita por Gil Vaz, pseudónimo de Guilherme de Azevedo e Guerra Junqueiro, esta revista efetua alusões à especulação financeira, à degeneração moral e aos expedientes de que o governo lança a mão para subsistir<sup>82</sup>. Segundo Rebello (1984), o quadro das eleições é o que contém um maior sentido satírico:

O Judeu Errante, compadre da revista 73, resolve disputar as eleições ao candidato do Governo. A rubrica refere que se «trocaram listas, votos, bebidas e outros artigos de comércio». Assiste-se a mais desenfreada manipulação do eleitorado; vendem-se e compram-se votos, a troco de dinheiro e da promessa de cargos e lugares; há quem vote nas duas listas concorrentes, há quem vote duas e mais vezes, e por fim até os mortos e os burros vêm depositar as suas listas na urna. O candidato do Governo protesta: «A lei é expressa! Não confere o direito de sufrágio aos jumentos!» Ao que o Judeu responde com um argumento decisivo: «È falso! Os parlamentos não costumam legislar contra si mesmos!» O voto do jumento dá-lhe a vitória — e o Judeu pode dizer que «entra no parlamento montado no corpo eleitoral». E a sessão da Câmara dos Deputados que se desenrola no quadro seguinte, terminando com «a oposição e a maioria confraternizando ao som do

---

<sup>77</sup> Sequeira, “O teatro de revista”...*op. cit.*, p. 133.

<sup>78</sup> Mões, “E assim Nasceu a Revista, A revista do ano nos palcos de Lisboa entre 1851 e 1889”...*op. cit.*, p. 94.

<sup>79</sup> Magalhães, *Coleção Biografias do Teatro Português: Sousa Bastos*...*op. cit.*, p. 44.

<sup>80</sup> Mões, “E assim Nasceu a Revista, A revista do ano nos palcos de Lisboa entre 1851 e 1889”... *op. cit.*, p. 100.

<sup>81</sup> *Idem*, p. 81.

<sup>82</sup> Rebello, *História do Teatro de revista*...*op. cit.* Vol. 1, p. 81.

bandolim: grande pândega no seio da representação nacional», remata, com uma acutilância que evoca certas páginas contemporâneas de *As Farpas*, a crítica do parlamentarismo burguês.<sup>83</sup>

Este ataque direto aos governantes que não aceitaram ver-se retratados de forma desfavorável, resultou na proibição das apresentações da revista. De igual modo reagiu o público, que também teve dificuldades em aceitar a sátira<sup>84</sup>.

Apesar destes percalços, a revista instala-se definitivamente nos teatros lisboetas, transformando-se num espetáculo obrigatório “para as gentes da capital e também para os dramaturgos que bebiam dos acontecimentos do ano a inspiração para os passar em revista em tom satírico e chistoso”<sup>85</sup>. Os Ministérios “não se sentiam abalados” pelas paródias políticas, no entanto, de quando em vez “havia, é certo, a intervenção da Polícia, ameaças de proibições”<sup>86</sup>.

No ano de 1885, no Teatro dos Recreios, estreia *O Juízo do Ano*, a última obra de António de Menezes, terminada por Sousa Bastos. A revista acaba por ser alvo de fortes críticas pela falta de senso comum, crítica e espírito<sup>87</sup>. No entanto, promoveu a ascensão de uma atriz de origem espanhola, Pepa Ruiz, que alcança o estrelato junto do público português, tornando-se a primeira vedeta da revista portuguesa.

Apesar de contar com múltiplos sucessos, será *Tim Tim por Tim Tim*, da autoria de Sousa Bastos, estreada em 1889 no Teatro da Rua dos Condes, que irá estabelecer a fórmula da revista até à implantação da República<sup>88</sup>. A peça obtém um grande êxito, mantendo-se em cena até 1891. Nesta revista, Ulisses visitava a cidade que fundara à beira Tejo, percorrendo personalidades e acontecimentos da vida nacional. A imprensa salienta a composição musical, o cenário e o guarda-roupa, bem como o desempenho dos artistas, em especial o de Pepa Ruiz.

A 7 de abril de 1890, é publicado o Decreto que fica conhecido como a Lei Lopo Vaz:

Proibia os espetáculos públicos ou representações teatrais que contenham ofensas às instituições do Estado ou seus representantes e agentes, provocação ao crime, críticas injuriosas ao sistema monárquico representativo fundado na Carta Constitucional e seus actos adicionais, caricaturas ou imitações pessoais, referências directas a quaisquer homens públicos ou pessoas particulares, ou ofensas ao pudor ou à moral pública.<sup>89</sup>

---

<sup>83</sup> *Ibidem*.

<sup>84</sup> Magalhães, *Colecção Biografias do Teatro Português : Sousa Bastos...op. cit.*, p. 75.

<sup>85</sup> *Ibidem*.

<sup>86</sup> Sequeira, “O teatro de revista”... *op. cit.*, p. 134.

<sup>87</sup> Magalhães, *Colecção Biografias do Teatro Português: Sousa Bastos...op. cit.*, p. 77.

<sup>88</sup> *Idem*, p. 46.

<sup>89</sup> Rebello, *História do Teatro de revista...op. cit.* Vol. 1, p. 96.

As autoridades administrativas passaram a poder proibir a apresentação de espetáculos a qualquer altura, levando os empresários, autores e tradutores a incorrer em penas de prisão, caso se verificassem os crimes de ofensa, difamação e injúria. É ainda criada uma comissão de censura à qual os autores deveriam submeter os textos antes de os levar a cena. Após a sua aprovação, os autores ficavam isentos de qualquer sanção, salvo se os textos fossem alterados<sup>90</sup>.

Estas restrições vão pesar sobre a revista que vai acabar por recorrer à fantasia e à insinuação pornográfica de modo a substituir a sátira política e social. Os próprios quadros deixam de estabelecer uma intriga conectada, tornando-se desconexos entre si, privilegiando os acontecimentos literários e teatrais do ano: “a fantasia substitui-se ao comentário social e político, a insinuação pornográfica toma o lugar da intervenção crítica, os valores decorativos sobrepõem-se aos valores textuais, o fio condutor de uma intriga possível dilui-se numa série de quadros desligados entre si”<sup>91</sup>.

A revista *Tim Tim por Tim Tim*, de Sousa Bastos, vai adicionar novas coplas cantadas por Pepa Ruiz, que atacavam a censura:

A lei das rolhas voltou  
Desta vez desaforada!  
Já não posso dizer nada  
Que a polícia me intimou!  
De tudo o que se passou,  
Seu eu quiser dizer-lhes mal,  
Em coplas que tenham sal,  
À polícia é já preciso  
Com três dias dar aviso  
E ter ensaio geral!<sup>92</sup>

A lei da rolha obriga Sousa Bastos a alterar o terceiro ato para poder manter com o espetáculo em cena. Sousa Bastos começa por aligeirar a crítica, debruçando-se sobre a questão literária e teatral. Já a crítica política torna-se, nas palavras de Rebello (1984), “esbatida”<sup>93</sup>.

Por aqueles dias, o impacto do género é tão grande entre o público, que todos os meses surge uma nova revista. Na última década do século XIX, Eduardo Schwalbach introduz algumas inovações na escrita do género. O autor de *Retalhos de Lisboa* (1896), *O Reino da Bolha* (1897), *Formigas e Formigueiros* (1898), *Agulhas e Alfinetes* (1899),

---

<sup>90</sup> Mões, “E assim Nasceu a Revista, A revista do ano nos palcos de Lisboa entre 1851 e 1889”...*op. cit.*, p. 123.

<sup>91</sup> Rebello, *História do Teatro de revista...op. cit.* Vol. 1, p. 97.

<sup>92</sup> Magalhães, *Colecção Biografias do Teatro Português: Sousa...op. cit.*, p. 48.

<sup>93</sup> *Idem*, p. 98.

*O Barril do Lixo* (1900) e *Nicles* (1901) vai dar início a uma nova evolução no teatro de revista, cuja estrutura, no entanto, não diferia do modelo “aperfeiçoado” por Sousa Bastos:

o revestimento alegórico de certos quadros e figuras, uma maior ambição literária, um propósito moralístico que o autor declarava «educativo» e que, sobretudo nas peças posteriores ao advento da República, se tornaria francamente reacionário, ter-lhes-ão conferido uma aparência de novidade, por um lado, e de elevação artística, por outro, sem correspondência efectiva com a sua dimensão real.<sup>94</sup>

O sucesso de Sousa Bastos começa a declinar no início do século XX, com as revistas *Talvez te Escreva* (1901) e *A Nove* (1909). Esta última contou com alguns figurinos de Rafael Bordalo Pinheiro que trouxeram originalidade e inovação ao género. Contudo, apesar do elenco de peso, composto por Palmira Bastos, Alfredo Carvalho e a fadista Júlia Mendes, *A Nove* (1909) não alcançou o sucesso das revistas anteriores, uma vez que o público já se cansava da sua fórmula tradicional<sup>95</sup>.

Apesar da Lei Lopo Vaz, são frequentes os ataques à monarquia que acaba por cair em descrédito. A propagação do ideário republicano fazia-se sentir cada vez com maior frequência, consequência das correntes republicanas que se difundiam pela Europa desde 1870. Em Portugal, a disseminação desta ideologia esteve a cargo da Geração de 70, que fomentou debates ligados ao republicanismo.

Entretanto, o número de salas de espetáculos já tinha aumentado consideravelmente. A adicionar aos teatros existentes na cidade de Lisboa na década de cinquenta do século XIX, tinham sido erguidos o Teatro do Príncipe Real (1866), o Teatro da Trindade (1867), o Teatro do Rato (1880), o Teatro Avenida (1888), o Coliseu dos Recreios (1890) e ainda o Teatro D. Amélia (1894). A revista, que começara de forma esporádica nos palcos da capital, passa a ter uma presença significativa nos teatros lisboetas<sup>96</sup>.

O início do século XX ficou marcado por intensos conflitos políticos e sociais. Os censos de 1900 dão conta de mais de cinco milhões de habitantes em Portugal, grande parte concentrada nos centros urbanos. O Partido Republicano ganha cada vez mais espaço na assembleia, afirmando-se como uma força política de massas que mobiliza apoiantes através da propaganda, manifestações e comícios. Multiplicam-se as greves e o descontentamento popular cresce, terreno fértil para a disseminação do ideário

---

<sup>94</sup> *Idem*, p. 121-122.

<sup>95</sup> *Idem*, p. 105.

<sup>96</sup> Bastos, Glória, Ana Isabel P. Teixeira de Vasconcelos, *O Teatro em Lisboa...op. cit.*, p. 26.

republicano. A ditadura de João Franco (1907-1908) não trará qualquer alento à revista, que vê muitas apresentações proibidas por questões morais e ofensas às instituições do Estado e os seus representantes punidos por “críticas injuriosas ao sistema monárquico representativo, caricaturas ou imitações pessoais”<sup>97</sup>.

Nas vésperas da queda da Monarquia, o teatro em Portugal continuava a debater-se com várias contrariedades, associadas à ação da censura. Todos os textos passavam por uma comissão que emitia um parecer que recusava, aprovava ou propunha alterações que limitavam a liberdade criativa dos autores, resultando na proibição de espetáculos<sup>98</sup>.

A agudização dos conflitos políticos e sociais a partir de 1906, bem como a corrupção, os escândalos associados à coroa e a violência exercida pela polícia sobre os cidadãos tornam-se os temas prediletos da revista. Em 1907, a Lei de Imprensa de 11 de Abril é fortemente criticada pela revista *P`rá Frente...*, da autoria de Camanho Garcia e Aires Pereira da Costa, estreada no Teatro Avenida. No mesmo ano, no Teatro do Príncipe Real, a revista *Ó da Guarda!*, da autoria de Luís Galhardo e Barbosa Júnior, exalta o ideário republicano de modo ainda mais exacerbado. Segundo Luiz Francisco Rebello (1984), esta revista marcou porventura o momento mais alto desta fase, pelos ataques “à corrupção, o escândalo dos adiantamentos à Coroa, (...) as arbitrariedades e a violência do tratamento infligido pela polícia aos cidadãos, o cerceamento das liberdades”<sup>99</sup>.

No ano seguinte (1908), D. Carlos é assassinado na Praça do Comércio e o movimento republicano português ganha força. Apesar da suavização da censura durante o reinado de D. Manuel II, as proibições e cortes vão continuar a impedir os ataques políticos.

#### **1.4. Da Primeira República à Ditadura Militar**

A 5 de outubro de 1910, a Primeira República era proclamada em Portugal, colocando fim à dinastia de Bragança que governava desde 1640. O governo foi assumido por intelectuais e profissionais de classe média, contando com o apoio de populares nas principais cidades do país<sup>100</sup>.

---

<sup>97</sup> Rodrigues, Pedro Caldeira, “Ernesto Rodrigues, Um Homem do Teatro Na I República”. Dissertação de Mestrado, Faculdade de Letras, Universidade de Lisboa, 2007, p. 11.

<sup>98</sup> Bastos, Glória, Ana Isabel P. Teixeira de Vasconcelos, *O Teatro em Lisboa...op. cit.*, p. 117.

<sup>99</sup> Rebello, História do Teatro de revista...*op. cit.* Vol. 1, p. 136.

<sup>100</sup> Wheeler, Douglas L., *História Política de Portugal 1910-1926*. Publicações Europa-América, 2010, p. 81.

Assente num regime parlamentar bicameral, a nova República trazia planos de alteração legislativa. Concede-se o direito ao voto (embora apenas a população masculina alfabetizada pudesse votar a partir de 1913), são instituídos a laicização do Estado, o divórcio, o direito à greve e a lei do inquilinato. É dada prioridade à educação, sobretudo a primária, fundam-se as Universidades de Lisboa e do Porto, dá-se primazia ao poder legislativo em relação ao executivo e extingue-se a censura.

Entre as primeiras disposições do novo regime, destaca-se a eliminação da censura que tinha limitado o teatro nos últimos anos da monarquia<sup>101</sup>. Atendendo à solicitação de criação de uma legislação específica para a área por parte da Sociedade Literária Almeida Garrett, a 25 de maio de 1911 é publicado um Decreto, no *Diário do Governo* que institui a “Escola da Arte de Representar”. Nesse mesmo Decreto é constituído o Conselho Teatral que tem como função “dar parecer fundamentado acerca de todos os assuntos sobre que for consultado pelo Governo e disserem respeito à arte de representar”<sup>102</sup>.

De modo a eliminar qualquer designação que pudesse aludir à Monarquia, alteram-se os nomes do Teatro D. Amélia, situado no Chiado, para Teatro República, do Teatro do Príncipe Real, batizado em homenagem ao rei D. Carlos, para Teatro Apolo e do Teatro Nacional D. Maria II, para Teatro Nacional de Almeida Garrett<sup>103</sup>.

Nos dias que se seguiram, às revistas que se encontravam em cena, foram acrescentados quadros e números que exaltavam a República. Sem restrições, a revista exalta o novo regime e acima de tudo usufrui da liberdade que adveio da democracia<sup>104</sup>.

A primeira revista de ideologia verdadeiramente republicana foi *Agulha em Palheiro*, da autoria de Ernesto Rodrigues, Félix Bermudes e Lino Ferreira, com música de Filipe Duarte e Carlos Calderón. Estreada a 11 de fevereiro de 1911, no Teatro Apolo, tece duras críticas à monarquia e aborda as esperanças colocadas na jovem República. Apresenta hinos à liberdade, critica os oportunistas e indecisos e termina com a apresentação da bandeira revolucionária<sup>105</sup>. Segundo Luiz Francisco Rebello (1984), *Agulha em Palheiro* é um sucesso, merecendo especial atenção por parte da crítica<sup>106</sup>. No mesmo ano, Ernesto Rodrigues e Félix Bermudes unem-se a Pereira Coelho e escrevem *Pai Paulino*, e posteriormente a André Brun, surgindo as revistas *Pó de Perlimpimpim*

---

<sup>101</sup> Rodrigues, “Ernesto Rodrigues, Um Homem do Teatro Na I República”...*op. cit.*, p. 11.

<sup>102</sup> Decreto nº 121 de 25 de maio de 1911.

<sup>103</sup> Bastos, Glória e Ana Isabel P. Teixeira de Vasconcelos, *O Teatro em Lisboa*...*op. cit.*, p. 26.

<sup>104</sup> Rebello, Luiz Francisco, *História do Teatro de Revista em Portugal*, Vol. 2, Lisboa: Publicações D. Quixote, 1984, p. 10.

<sup>105</sup> Rebello, *História do Teatro de Revista em Portugal*...*op. cit.*, Vol. 2, p. 13.

<sup>106</sup> Idem, p. 10

(1911) e *Cócórocó* (1912). Seguindo a mesma linha revolucionária de *Agulha em Palheiro*, apelam às leis de separação do estado e da igreja, da família, do divórcio e do inquilinato.

No entanto, a revista depressa se apercebe que a República se revela incapaz de pôr termo aos problemas sociais que grassavam por toda a parte. Em outubro de 1911 já se evidenciavam as divisões no seio do Partido Republicano Português. O presidente Manuel de Arriaga começa por constituir governo com líderes moderados – João Chagas, Augusto Vasconcelos e Duarte Leite –, mas os governos duram escassos meses devido à interferência de Afonso Costa, António José de Almeida e às sucessivas incursões que tentavam restaurar um regime monárquico.

A instabilidade política constitui-se como terreno de profunda inspiração para os autores de revista e são introduzidas novas fórmulas por nomes como Eduardo Schwalbach, André Brun, Penha Coutinho, Pereira Coelho e pel` *A Parceria*, constituída por Ernesto Rodrigues, Félix Bermudes e João Bastos.

No final de 1912, *A Parceria* concretiza a primeira produção conjunta, *O Sonho Dourado*, estreada no Teatro Apolo. Segundo Rodrigues (2007), a revista foi um sucesso primando pelos cenários e pela riqueza do guarda-roupa<sup>107</sup>.

Em 1913, destacam-se as revistas *De Capote e Lenço* e *O 31*. Enquanto a primeira ainda reflete a ideologia revolucionária da Primeira República, a segunda denuncia a instável situação social que dela resulta. Da autoria d` *A Parceria*, com música de Carlos Calderón e Filipe Duarte, *De Capote e Lenço* inaugura a temporada de verão do Teatro República. A revista procede à caricatura do sacerdócio, satiriza os elementos da alta sociedade acostumados ao luxo e inclui personagens como a República, o Cívico e o Operário. Apresentada em pleno governo de Afonso Costa, a revista *O 31*, da autoria de Alberto Barbosa, Luís Galhardo e P. Coelho, sobe ao palco do Teatro Avenida. Efetua a denúncia da repressão policial e da atuação da mesma perante as greves e manifestações do operariado, que tinham resultado em prisões<sup>108</sup>. Um dos momentos musicais introduzidos nesta revista será o popular *Fado do 31*, na voz da fadista Maria Vitória.

O ano de 1914 é inaugurado com a revista *Paz e União!*, da autoria d` *A Parceria*, estando repleta de temáticas essencialmente políticas e caricaturas a Bernardino Machado, António José de Almeida e Machado dos Santos. O ator Nascimento Fernandes

---

<sup>107</sup> Rodrigues, “Ernesto Rodrigues, Um Homem do Teatro Na I República”...*op. cit.*, p. 80.

<sup>108</sup> Santos, *A Revista à Portuguesa*...*op. cit.*, p. 27.

interpreta o *compère* que, apoiado num poste telegráfico, foge à “Paz e União” – nome atribuído pelos autores ao ambiente que se vivia em Lisboa –, uma vez que os políticos se desentendiam, as bombas rebentavam e a possibilidade de guerra civil estava latente. Os ataques ao governo levam à censura desta revista. Segundo Rodrigues (2007),

Com *Paz e União!*... a empresa do Apolo, e por tabela *A Parceria*, vai ser alvo de uma ação repressiva do poder republicano, durante o governo de Bernardino Machado. Em 23 de Fevereiro, a *Ilustração Portuguesa* anuncia que o cartaz da revista, identificado nas suas páginas, foi alvo de medidas drásticas: “[...] o último trabalho executado em Portugal pelo distinto caricaturista Leal da Câmara, actualmente em Paris, e que a polícia mandou arrancar das paredes”. Sem mais detalhes<sup>109</sup>.

O início da Grande Guerra, em 1914, e, sobretudo, a entrada de Portugal no conflito, em março de 1916, levam à implementação da censura à imprensa, com a Lei nº 495, de 28 de março<sup>110</sup>. As repressões e proibições não eram uma novidade para a Primeira República, tendo, em 1912, sido publicada a Lei de 9 de julho<sup>111</sup> que proibia escritos de índole pornográfica que ultrajassem as instituições republicanas e a segurança do Estado. Em 1915, a Ditadura de Pimenta Castro volta a instituir a censura. Terminado este período, a censura só volta a ser instituída em 1918, quando se publica o Decreto nº 4082, que limita a liberdade de imprensa. A revista *Soldado Raso...Marche!* (1913), de Bento Mântua é proibida por insultar o exército<sup>112</sup>, sendo que os autores estavam ainda sujeitos a intimações, como aconteceu a André Brun quando adicionou à revista *Não desfazendo...* (1915) o quadro que intitulou “Pão e Pau”, onde satirizava o poder autoritário da polícia. O autor é obrigado a alterar a cena final, caso contrário, “as representações da revista seriam absolutamente proibidas”<sup>113</sup>

Embora a censura incidisse diretamente sobre a imprensa, em 1916 foram proibidas diversas peças, ficando o período conhecido como “censura de guerra”. Os ensaios gerais contavam com a presença de elementos do corpo policial e de representantes do Governo Civil. Para a apresentação do espetáculo era necessária uma autorização que, depois de aprovada, concedia um “visto” no cartaz, indicando que o espetáculo se encontrava apto a ser representado<sup>114</sup>.

Em janeiro de 1917, Portugal envia as primeiras tropas para França. A decisão de se juntar ao conflito trouxe a Portugal pesadas consequências sociais, uma vez que acabou

---

<sup>109</sup> Rodrigues, “Ernesto Rodrigues, Um Homem do Teatro Na I República”...*op. cit.*, p. 83.

<sup>110</sup> Lei nº 425, de 28 de Março de 1916.

<sup>111</sup> Lei 0, 9 de Julho de 1912.

<sup>112</sup> Rodrigues, “Ernesto Rodrigues, Um Homem do Teatro Na I República”...*op. cit.*,p. 11.

<sup>113</sup> *Idem*, p. 89.

<sup>114</sup> Bastos, Glória e Ana Isabel P. Teixeira de Vasconcelos, *O Teatro em Lisboa...**op. cit.*, p. 83.

por aguçar as divergências que existiam entre os diferentes partidos republicanos, monárquicos e católicos. Alguns dos promotores dos valores republicanos acabam, inclusive, por se afastar da república, bem como as classes trabalhadoras e alguns setores da classe média: “O bloco viabilizador do 5 de Outubro entrara em ruptura à mercê do agravamento das tensões (...)”<sup>115</sup>

A participação de Portugal na Primeira Guerra Mundial tem um enorme impacto no teatro de revista. É neste contexto que surge a revista *Novo Mundo*, da autoria d’*A Parceria*, que retrata o panorama internacional:

A participação de Portugal na I Guerra Mundial produz um enorme impacto, e o teatro de revista não poderia deixar de ficar arreigado a esse fenómeno. A par das numerosas peças, canções, ou fados, instala-se uma censura de guerra, e a revista não prescinde de se referir a esse novo factor (...).

Verdades: Deram fim à monarquia

Certo dia,  
Pois só sabia explorar,  
Mas agora os governantes  
Como d’antes,  
Dormem de papo p’ró ar.

Censura: Quer ele dizer estão-se a matar. (...) <sup>116</sup>.

O país surge personificado pelo carroceiro Ganga. Representado pelo ator Estevão Amarante, reflete o clima de violência que se vivia em Portugal. A revista procede ainda à denúncia das más condições de vida das populações mais pobres, com o diálogo entre o “Pão de Luxo” e “Pão de Lixo”<sup>117</sup>.

A revista molda-se ao cenário de guerra, reflexo do contexto dramático que se vive em Portugal com a entrada do país no conflito. A cultura popular reflete algumas características da guerra, como a partida dos soldados para o estrangeiro e as trincheiras. Será este o imaginário inerente à composição de diversos fados. Entre os mais conhecidos, encontra-se o “Fado do Pão de Ló”, conhecido como “Fado do Soldado”, cantado por Estêvão Amarante<sup>118</sup>. O contexto de censura de guerra não resulta na proibição dos fados produzidos neste período, uma vez que estes apelavam a sentimentos nacionalistas.

---

<sup>115</sup> Samara, Alice, “O Impacte Económico e Social da Primeira Guerra em Portugal”. Em *Portugal e a Guerra, História das grandes invenções militares portuguesas nos grandes conflitos mundiais séculos XIX e XX*. Lisboa: Edições Colibri, 1998, p. 90.

<sup>116</sup> Rodrigues, “Ernesto Rodrigues, Um Homem do Teatro Na I República”... *op. cit.*, p. 56.

<sup>117</sup> *Idem.*, p. 94.

<sup>118</sup> *Idem.*, p. 55.

Apesar do cenário grotesco que se vivia, a revista mantém a sua função: fazer rir, apresentar cenários deslumbrantes e encantar com a riqueza do guarda-roupa e adereços. Em Lisboa, são impostos cortes na iluminação pública e privada, os horários dos cafés e teatros são reduzidos e a pneumónica devasta o país. Os protestos sociais são constantes, culminando na “revolução da batata”, revolta marcada por assaltos a estabelecimentos, açambarcamento de produtos básicos e confrontos entre trabalhadores, a Guarda Nacional Republicana e a polícia<sup>119</sup>. Na sequência destes acontecimentos, a polícia apresenta-se cada vez mais repressiva durante os motins. A 5 de dezembro, uma conspiração organizada pelo major Sidónio Pais faz cair o governo de Afonso Costa. Sucede-se a República Nova de coalizção conservadora-moderadora.

A entrada de Sidónio Pais no poder instaura uma forte censura. A ditadura abre uma nova fase no regime republicano, marcada pela opressão e algumas peças são proibidas após as suas primeiras apresentações<sup>120</sup>. No polo oposto, em 1917, revista *Papagaio Real*, da autoria de Henrique Galvão, Jorge Grave e Flávio dos Santos, exalta o sidonismo e demonstra-se opositora da democracia.

Por esta altura, Eduardo Schwalbach volta a ganhar êxito. Depois de estrear revistas ininterruptamente entre 1896 e 1901, regressa em 1910 com a revista satírica *A Feira do Diabo* (1910), estreada no Teatro D. Amélia alguns meses antes da implantação da República<sup>121</sup>. Vai apresentando alguns trabalhos entre 1911 e 1912 e, em parceria com outros autores, vai apresentando algumas revistas até 1921. Em 1915 produz a revista *Verdades e Mentiras*, estreada no Teatro da Trindade. O autor propõe-se a uma tarefa qualificada pelo próprio de “nobre e patriótica”<sup>122</sup>. A instabilidade política do país causava ao dramaturgo alguns constrangimentos:

Meados de 1915... Um tanto aborrecido da luta pela vida, também me confrangia ver a Política correndo à rédea solta, e ainda que alheio a toda a sua acção, como português que sempre me orgulhei de ser, feria-me o triste espectáculo da ruína moral para onde se galopava: — encadeadas discórdias e desordens; desdém por quanto encerrava grandeza histórica; acotovelamento das relações sociais; da educação espiritual expulso todo o sentimento religioso; as hierarquias suplantadas ou escarnecidas; encontrões sucessivos na elegância e no aprumo dos nossos antigos costumes; enfim, uma deturpação completa de tudo que constituía a beleza harmoniosa da nossa terra, com a ameaça terrível dum descalabro financeiro, não podendo fazer rosto a tanto desbarato os bons, que os havia, e os prudentes, que não faltavam, uns e outros tomados de pavor. Sem paz e sem ordem, fundamentais para um ressurgimento nacional, repito-o, que havia a fazer apesar da

---

<sup>119</sup> Samara, Alice, O Impacte Económico e Social da Primeira Guerra em Portugal”...*op. cit.*, p. 95.

<sup>120</sup> Rodrigues, “Ernesto Rodrigues, Um Homem do Teatro Na I República”...*op. cit.*, p. 23.

<sup>121</sup> Rebello, *História do Teatro de Revista*...*op. cit.*, Vol. 2, p. 49.

<sup>122</sup> Rebello, *História do Teatro de Revista*...*op. cit.*, Vol. 2, p. 50.

boa vontade de muitos do novo regime algemados pela audácia e sufocados pela força dos ambiciosos, senhores da rua que não hesitavam ante os maiores atentados?<sup>123</sup>

Com o intento de devolver a ordem ao país, o autor leva a palco *O Dia do Juízo* (1916), apresentada no Teatro da Trindade. A revista alcança um enorme êxito, recheada de quadros cujas mensagens tinham um propósito moralizador, como o quadro que a encerrava, alusivo à participação de Portugal na Guerra:

(...) Reforçado pelo impulso vitorioso do Dia de Juízo, destemido e confiante, cheio de coragem, afrontando o rubro jacobinismo, subo a arriscada montanha da Tradição num cenário de mosteiros, catedrais e campanários e numa augusta mise-en-scène de Famas soprando nas suas trombetas, Monges, Guerreiros, Pagens e Trovadores, com a Tradição ao alto num trono de nuvens, tendo a seu lado a Fé. E é neste cenário que algumas das mais grandiosas figuras da nossa História vão conjugando os seus cantos sublimados e as suas elevadas confissões com o reluzente avanço e a nobre altivez dos cavaleiros de Cristo e da Ala dos Namorados, empunhando seus guiões e suas bandeiras, realçado por ardentes exortações da Fé e pelas recordações orgulhosas da Tradição. Uma apoteótica ressurreição do nosso grande e imortal Passado! (...)

Cai o pano, e o calor do entusiasmo sobe a tal grau que chega a queimar a vista! É tão violento o tropel das palmas e das chamadas que me puxa à boca de cena e, numa vertigem, me leva a soltar com toda a força dos meus pulmões e todo o arrebatamento da minha alma um retumbante “Viva a Pátria!” secundado por toda a sala que naquele instante só a Pátria via, num impetuoso uníssonos.<sup>124</sup>

Perante o êxito, Schwalbach leva a cena mais duas revistas, *O Ovo de Colombo* (1917) e *Ao Deus Dará* (1918), apresentadas no Teatro da Trindade, espetáculos qualificados por Rodrigues (2007) de “pomposos e patrióticos”<sup>125</sup>. O autor era ainda apoiante do sidonismo<sup>126</sup>, o que justifica a índole patriótica das suas revistas.

A revista *O Ovo de Colombo* (1917) trata-se de uma peça nitidamente patriota:

No primeiro quadro, Portugal Velho entrega Portugal Novo à Tradição, que é «o Padre Nosso da Pátria transmitido de geração em geração, a Ave Maria de graça e beleza de todo um povo». E ante os seus olhos a princípio incrédulos, depois extasiados, perpassam heróis e amantes, D. Pedro e Inês, D. João de Castro, Afonso de Albuquerque, Egas Moniz, o Decegado, o Infante Santo, Nun'Álvares, de quem se proclama que «nunca houve no mundo figura mais bela de heroísmo». À procura deste último, Portugal Novo atravessa o país da Insuficiência, passando pelo Largo da Taramela e a Travessa dos Mexericos, e acaba por encontrar o «carácter nacional», ainda capaz de salvar a Pátria da mediocridade em que se afunda.<sup>127</sup>

Na sua última revista, *Ao Deus Dará* (1918), Schwalbach vai realizar, na opinião de Rebello (1985), uma “implícita condenação do regime republicano”, através de personagens simbólicas que exaltam os feitos do passado. Duas dessas personagens, a

---

<sup>123</sup> *Ibidem*.

<sup>124</sup> Citação de *O Eco Artístico*, nº 13, março de 1916, em Rebello, Luís Francisco, *História do Teatro de Revista em Portugal*, Vol. 2, p. 53.

<sup>125</sup> Rodrigues, “Ernesto Rodrigues, Um Homem do Teatro Na I República”...*op. cit.*, p. 91.

<sup>126</sup> *Idem*, p. 166.

<sup>127</sup> Rebello, *História do Teatro de Revista...op. cit.*, Vol. 2, p. 53-54.

Mocidade e Deus Dará, atravessam os 13 quadros da peça. Passam por diversas contrariedades, até que Flor de Portugal os enche de luz e alegria<sup>128</sup>. Para Rebello (1984), Schwalbach alinhava com os adversários do regime, os integralistas, nacionalistas e monárquicos que mais tarde se tornariam construtores e adeptos do Estado Novo<sup>129</sup>.

As revistas do autor distanciavam-se das restantes produzidas à época, uma vez que não procuravam “apenas tirar efeitos de momento, mas produzir ensinamento; a sua crítica não visava exclusivamente a fazer rir, mas a corrigir”<sup>130</sup>. Apesar das diferenças, as revistas de Schwalbach eram apresentadas nos mesmos teatros que as revistas republicanas, repetindo o mesmo elenco e atores, demonstrando que a revista não possui uma ideologia dominante<sup>131</sup>.

O fim da guerra e a assinatura do armistício, juntamente com a morte de Sidónio Pais e do consequente fim do sidonismo, em 1918, transformam mais uma vez o teatro de revista. Da Europa chegavam novas correntes que procuravam distanciar-se do ambiente vivido durante a guerra, exaltando a euforia e o desejo de viver. No que diz respeito a divertimentos, continuou-se a ir com frequência ao teatro, à revista e à ópera. As salas de cinema começam a surgir numa cidade que se enche de automóveis e dança ao ritmo das *jazz-bands*.

O movimento modernista manifesta-se na revista, nomeadamente por influência da geração *Orpheu* que, mesmo após o seu término, fixa hábitos literários e artísticos no país. Na segunda metade do século XX, a revista aceita a colaboração de artistas associados ao modernismo que acabam por contribuir para a sua renovação: “A sua estrutura aligeirou-se, o seu ritmo tornou-se mais nervoso, o discurso mais ágil. Sem atraiçoar a sua mais profunda natureza – o comentário crítico da actualidade –, modernizou-se pouco a pouco”<sup>132</sup>.

Durante a década de 1920, as alterações no quotidiano lisboeta não passam despercebidas à revista. Aborda-se o surgimento de clubes e cabarés que irão modificar a aparência noturna da cidade, o vício do jogo e da cocaína, a moda das saias curtas, o cabelo à *garçonne*, o cinema, a dança moderna, o novo-riquismo, a especulação e o açambarcamento de géneros, a pintura cubista e a poesia moderna.

---

<sup>128</sup> *Idem*, p. 54.

<sup>129</sup> *Ibidem*.

<sup>130</sup> *Ibidem*.

<sup>131</sup> Berjeaut, Simon, *Le Théâtre de Revista: Um phénomène culturel portugais*, Paris: L’Hamarttan, 2005, p. 54.

<sup>132</sup> Rebello, *História do Teatro de Revista...op. cit.*, Vol. 2, p. 77.

Em 1919, a revista *Aqui d'El Rei* apresenta, no teatro Édén, os clubes chiques da cidade, como o Majestic, o Palace, o Bristol, o Regaleira e o Maxim's, bem como o ambiente que lá se vive. Ainda no Édén, em 1923, a revista *Céu Aberto* apresentava as *garçonnes* e travestis; em *Ditosa Pátria* (1925), aparecem *papillons* e *coupiers*, enquanto a revista *Foot-ball* (1925) exhibe o ambiente vivido num *cabaret*<sup>133</sup>. Integram-se ainda os novos ritmos vindos do estrangeiro, como o *foxtrot* e o *charleston*, o que nem sempre é visto de forma positiva. O coro inicial da revista *Fado Corrido* (1923), apresentada simultaneamente no Maria Vitória e no São Luiz, protesta contra estes novos ritmos, solidarizando-se com a guitarra, o instrumento preferencial do fado.

A passagem por Lisboa dos *ballets russes*, de Sergei Diaghilev, o *music-hall* francês, o *jazz-band* e o movimento modernista, vão promover o desenvolvimento da cultura nacional, com reflexo na revista *Salada Russa* (1918), da autoria d' *A Parceria* e apresentada pela companhia Satanela-Amarante<sup>134</sup>. As companhias de Eulógio Velasco e Bataclan, que se apresentam em Lisboa durante a década de 1920, introduzem importantes avanços na música, coreografia e figurinos.

Em 1918, a estreia da revista *Salada Russa*, introduz o *pericón* argentino e o *ballet* russo no teatro de revista. As performances de Luísa Satanela representam uma evolução significativa, uma vez que, até à data, as coristas movimentavam-se ao som da música, não existindo efetivamente uma coreografia. Ainda no contexto das inovações ao nível da coreografia, é com o bailarino/ator Francis Graça, que o teatro de revista se altera completamente, com a introdução de novas coreografias e métodos de trabalho. O bailarino apresentou-se pela primeira vez no Teatro Novo de António Ferro, em 1925. Os movimentos trazidos por Francis causam alguma estranheza ao público português mas, em 1927, é convidado por Luísa Satanela a dirigir os bailados da revista *Água-Pé*. O rompimento com os velhos moldes estabelecidos traduz-se num enorme sucesso<sup>135</sup>. A partir de 1922, por iniciativa do empresário e ensaiador Artur Rosa Mateus, as coristas aparecem em cena sem malhas ou cabeleiras postiças, apresentando-se “com as pernas nuas e os cabelos cortados *à garçonne*”.<sup>136</sup>

No domínio da atualidade social e política, a revista continua a refletir as movimentações não só nacionais, mas também internacionais. O triunfo da revolução

---

<sup>133</sup> *Idem*, p. 71.

<sup>134</sup> Rodrigues, “Ernesto Rodrigues, Um Homem do Teatro Na I República”...*op. cit.*, p. 43.

<sup>135</sup> *Idem*, p. 92.

<sup>136</sup> Rebello, *História do Teatro de Revista*...*op. cit.*, Vol. 2, p. 78.

socialista na Rússia leva à publicação de diversos jornais de tendência revolucionária em Portugal e, em 1921, é fundado o Partido Comunista Português. A emergência do fascismo também encontra rápido eco na revista. Nas revistas *Fado Corrido* (1923) e *Fungagá* (1926), o “Fado da Sopeira Bolchevista” e a “Ladra Bolchevista” satirizam Lenine. A revista *Céu Aberto* (1923) mostrava-se aberta ao movimento que a revolução bolchevique fez nascer<sup>137</sup>.

Em junho de 1922, abre as portas o Parque Mayer, um espaço dedicado à diversão e à boémia. Situado perto da Avenida da Liberdade, mais precisamente na travessa do Salitre, o espaço foi adquirido pelo empresário, jornalista e autor Luís Galhardo com o propósito de reativar as antigas feiras que agradavam às massas populares e que tinham desaparecido durante a segunda década do século XX. Um dos principais divertimentos deste espaço era o teatro. O primeiro a abrir as portas foi o Maria Vitória, com a revista *Lua Nova*, da autoria d’*A Parceria* e Henrique Roldão. No Parque Mayer vão ainda ser erguidos os teatros Variedades (1926), Capitólio (1931) e ABC (1956).

A criação de novas parcerias entre dramaturgos era bastante comum, pelo que, em 1925, surge uma nova parceria sob o pseudónimo “Gregos e Troianos”. Esta era composta por Ernesto Rodrigues, Félix Bermudes e João Bastos, a que se juntam Luís Galhardo, Alberto Barbosa, Xavier de Magalhães e Lourenço Rodrigues. É deles a autoria das revistas *Foot-ball* (1925), *Rataplan!* (1925), *Ás de Espadas* (1926) e *Pó de Arroz* (1926). Embora marcadas pela leveza e o humor, estas revistas não deixavam de refletir um país instável e em crise. A degradação política e financeira resultante da Primeira Guerra Mundial acentua, a partir de 1919, a divisão entre republicanos quanto às soluções para os problemas políticos e financeiros. Entre maio de 1919 e o Golpe Militar de 28 de maio de 1926, Portugal assistiu à queda de 25 governos, que foram sucessivamente derrubados pelas políticas económicas e financeiras adotadas<sup>138</sup>.

A oposição entre blocos políticos origina conflitos sociais intensos, principalmente entre os anos de 1919 e 1921. A desordem culmina num episódio conhecido com a “Noite Sangrenta”, resultando na demissão e morte de António Granjo, chefe do Governo, Carlos da Maia e Machado Santos.

No final de 1925, o núcleo conservador ganha força e a República vê-se frágil e de legitimidade reduzida. Para este grupo, a única forma de pôr termo ao conflito político

---

<sup>137</sup> *Idem*, p. 74.

<sup>138</sup> Pinto, Ana Catarina. “A Transformação política da República: o bloco radical”. Em *História da Primeira República Portuguesa*. Lisboa: Tinta da China, 2009, p. 441.

entre as diversas forças seria a instauração de uma ditadura temporária. Esta solução atraía apoiantes do Partido Nacionalista, chefiado por Cunha Leal e apoiado por Mendes Cabeçadas, que entre março e maio de 1926 angariaram apoiantes em todo o país.

A 28 de maio de 1926, um golpe de estado desenvolvido a partir de Braga, sob a liderança do general Gomes da Costa, põe termo aos dezasseis anos da Primeira República. Dá-se início à Ditadura Militar a partir da qual se irá instituir o Estado Novo.

Instaura-se um regime repressivo que extingue a vida partidária em Portugal, delineando-se um estado autoritário que iria dominar o cenário político. Ao longo dos 16 anos da Primeira República, a censura existiu de forma intermitente, sendo imposta em momentos de necessidade. A partir de 1926, a censura torna-se uma prática institucionalizada, com consequências profundas para a liberdade de expressão e para a expressão artística.

## 2. A revista no Estado Novo: a mudança de paradigma político

Em 1926, é apresentada no Teatro Maria Vitória, a revista *Ás de Espadas*. Entre os seus números, destaca-se a copla “História do Movimento”, que satiriza o golpe militar responsável pelo fim da Primeira República. A letra descreve todos os acontecimentos, desde o levante do exército em Braga até aos desentendimentos entre Gomes da Costa e o almirante Mendes Cabeçadas. A nova ordem em Portugal é abordada noutra canção da mesma revista, “Fado Militar”:

Alto frente,  
Minha gente,  
Marcha em passo acelerado  
Tudo agora em Portugal...  
É marchar  
À militar  
Que hoje o povo é um soldado  
Às ordens do General<sup>139</sup>

O golpe de estado de 1926 capitula o fim da Primeira República, um período bastante atribulado, recheado de golpes e contragolpes, que durou 16 anos. A República caiu, apesar da resistência observável entre 1928 e 1933, trazendo para cena uma Ditadura Militar conservadora que prometia estabelecer a ordem.

Dois dias depois do golpe militar, o Parlamento é encerrado. O afastamento de Mendes Cabeçadas e, posteriormente, de Gomes da Costa, tornam o general Óscar Carmona o chefe de estado que concentrará em si o poder. O novo governo pretendia criar um forte partido conservador, com o propósito de estabelecer a ordem política, financeira e social<sup>140</sup>. No entanto, os sucessivos projetos falhados colocavam em risco o plano dos novos dirigentes. Era necessário um líder, um homem de pulso que guiasse a nação e soubesse o que queria.

O controlo de todas as instituições torna-se imprescindível, pelo que, logo após a vitória do movimento, é instaurada a censura prévia à imprensa. A primeira organização dos serviços de censura ao teatro só aconteceu um ano mais tarde, com a publicação do decreto nº 13-564, que estipulava a criação de uma atmosfera que promoveria o desenvolvimento de um “autêntico teatro português”<sup>141</sup>. Por trás desta medida, encontra-se a necessidade de controlo de todos os parâmetros da sociedade. Embora António de

---

<sup>139</sup> Rebello, *História do Teatro de Revista... op. cit.*, Vol. 2, p. 81.

<sup>140</sup> Rosas, Fernando (coord), *História de Portugal, Vol. 7 – Estado Novo*, dir. José Mattoso, Lisboa: Círculo de Leitores, 1996, p. 243.

<sup>141</sup> Decreto nº 13564 de 6 de maio de 1927, p. 689-690.

Oliveira Salazar só se tenha destacado a partir de 1928, quando lhe é entregue a pasta das finanças, a Ditadura Militar já dava os primeiros passos no sentido de consolidar um regime autoritário e interventivo, inclusive na esfera cultural, lançando bases para o que viria a ser o Estado Novo a partir de 1933.

Em 1929, quando surgem os primeiros resultados, o então ministro das Finanças procura fundamentar a sua ação numa lógica patriótica e nacionalista de sentimento de dever para com a Nação, que viriam a justificar o seu caráter autoritário. Num contexto político internacional marcado pela emergência dos regimes totalitários, Salazar vai-se preparando para dominar o cenário político, estabelecendo uma lógica reestruturadora assente num nacionalismo político, económico e social que visava “a soberania incontestável de um Estado Forte em face a todos os componentes da Nação”<sup>142</sup>.

A 30 de julho de 1930, é criada por Decreto-lei a União Nacional, uma organização anti partidária, que tinha como propósito agregar os civis e organizar todas as forças políticas de direita, de modo a responderem perante um chefe. Em abril de 1933, é promulgada a nova Constituição que institucionaliza o Estado Novo. O Presidente da União Nacional é António de Oliveira Salazar e a Presidência da República continua ao encargo do General Carmona, de modo a manter a herança da Ditadura Militar<sup>143</sup>.

O Estado Novo herda os aparelhos da Ditadura Militar, intensificando-os. Apesar da recusa inicial à polícia política e aos sistemas de controlo, uma das primeiras preocupações de Salazar é a reorganização da vigilância de caráter político-social, a regulamentação da censura e ainda a definição dos direitos fundamentais<sup>144</sup>.

A instauração da censura prévia, que se manteve ininterrupta até 1974, tinha como propósito a limitação das “perversões” e “excessos” associados à livre expressão, com o propósito de educar as mentalidades e introduzir-lhes “bons princípios”. Numa entrevista concedida a António Ferro, Salazar declara que a censura era indispensável, não sendo legítimo que se deturpassem “os factos por ignorância ou por má fé, para fundamentar ataques à obra dum Governo, com prejuízo para os interesses do País”<sup>145</sup>.

Embora a criação da IGE remonte ao ano de 1929, é o ano de 1933 que marca, de forma significativa, o início da atividade censória. A Constituição de 1933 assinala o fim da Ditadura Militar, mas também o início da propagação dos valores ideológicos do

---

<sup>142</sup> Salazar, António de Oliveira, *Discursos e Notas Políticas*, Coimbra: Coimbra Editora, Volume 1, 1961, p. 134.

<sup>143</sup> Pinto, António Costa, *O corporativismo em português: estado, política e sociedade no salazarismo e no varguismo*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007, p. 32.

<sup>144</sup> Rosas, *História de Portugal...op. cit.*, Vol. 7, p. 275.

<sup>145</sup> Ferro, António, *Salazar, O homem e a sua obra*. Lisboa: Empresa Nacional de Publicidade, 1933, p. 46.

regime, assentes na autoridade e na ordem. A censura assume um papel preponderante na uniformização do pensamento e na limitação de valores que não fossem ao encontro dos que eram convenientes ao regime.

Esta década constitui um período de alterações bastante marcantes do ponto de vista sociopolítico, devido às alterações no panorama sociopolítico europeu, mas também à existência de oposições pró-democráticas a nível interno, sendo essencial para a compreensão da evolução da censura durante o Estado Novo. Esta nova ordem política vai exigir constantes reformas desta instituição, limitando tudo o que não vá ao encontro dos princípios autoritários e ideológicos do regime e definindo as linhas orientadoras da intervenção estatal na cultura, quer no plano ideológico, quer através de um corpo legislativo que confere legitimidade ao controlo da atividade teatral.

O teatro de revista, pela sua natureza satírica, popular e frequentemente crítica face à realidade social e política, torna-se, desde cedo, um dos principais alvos da vigilância do Estado. Ao mesmo tempo, esta foi uma década particularmente produtiva para este género, mas também ficou marcada pela crescente limitação da sátira política e social, elementos distintivos da revista, que passam a ser vigiados e silenciados. Esta limitação afeta dramaturgos, atores e empresários, que se veem restringidos por diversas vezes pela proibição de coplas, quadros ou textos integrais. Apesar de não constituir o género predileto do SPN, o teatro de revista não deixava de ser uma atividade cultural e, como tal, deveria estar alinhada com os valores do regime. Pretendia-se um grande espetáculo político-cultural, algo que distraísse o povo e que, nas palavras de Fernando Rosas, funcionasse como “o pão e o circo populares”<sup>146</sup>.

## **2.1. O controlo ao teatro – a criação da Inspeção Geral dos Teatros**

Considerada menos impactante que a censura prévia à imprensa, a atividade teatral merece ainda assim a atenção da Ditadura Militar. Em 1927, o decreto nº 13 564, publicado em *Diário do Governo* e proveniente do Ministério da Instrução Pública, promulga várias disposições relativas à atividade teatral em Portugal, incidindo sobre casas e recintos de espetáculos, bem como divertimentos públicos, de forma a assegurar os interesses de artistas, autores e tradutores. O Regulamento dos teatros e de todas as

---

<sup>146</sup> Rosas, *História de Portugal...op. cit.*, Vol. 7, p. 293.

outras casas de espetáculo pretendia zelar pela proteção “dos interesses públicos, da moral social e o prestígio das instituições”<sup>147</sup>.

O decreto procede à criação da Inspeção Geral dos Teatros, órgão dependente do Ministério da Instrução Pública, especificando, logo no primeiro artigo, que o órgão estava destinado à fiscalização de recintos, casas de espetáculo ou divertimentos públicos, sob responsabilidade do Ministério da Instrução Pública. O decreto contemplava que o contencioso fosse organizado e fiscalizado por um magistrado judicial que dirigia a instrução dos processos. Esta estrutura também era integrada por um Conselho Teatral, cuja principal função era a emissão de pareceres sempre que solicitado pelo governo. Também lhe competia a proposta de prémios e atribuição de subsídios às companhias. Além disso, podia atuar como tribunal de recurso, caso as instâncias apresentadas à Inspeção Geral dos Teatros não fossem solucionadas.

Pela primeira vez, a ação do teatro encontrava-se verdadeiramente ordenada. No referido decreto-lei, são publicados duzentos artigos que regulamentam minuciosamente todos os setores que compunham a organização dos espetáculos. Estabelecem-se regras de construção de edifícios teatrais, regras referentes à contratação de artistas, direitos autorais, concessão de subsídios e de licenças às empresas e artistas que agissem em conformidade com a lei e ainda a aplicação de penas disciplinares. Regularizam-se ainda a localização e as condições de construção de teatros, condições de higiene, iluminação, disposições do palco e da sala e regras de funcionamento das empresas.

O mesmo decreto previa que a Inspeção se dividisse em quatro secções, separadas pelos assuntos aos quais estavam destinadas: Teatros do Estado, projetos de casas de espetáculos, vistorias e reclamações; Expedientes, vistos e estatísticas; Arquivo e biblioteca; Constituição de empresas, licenças de artistas e fiscalização de espetáculos<sup>148</sup>.

Estabelece-se que a gestão deste órgão seria efetuada por um Inspetor-Geral a designar pelo Ministro da Instrução Pública, dispondo ainda de dois chefes de secção, dois segundos oficiais, quatro terceiros oficiais, podendo ser requisitado um polícia para a distribuição de correspondências e intimações. Já o pessoal da Inspeção Geral seria escolhido pelo Inspetor Geral. Estas funções estavam, de modo geral, reservadas a oficiais. Até 1933, a aprovação dos espetáculos estava dependente de dois organismos

---

<sup>147</sup> Decreto nº 13 564 de 6 de maio de 1927 – Artigo 1º.

<sup>148</sup> I Decreto nº 13 564 de 6 de maio de 1927 – Artigo 5º.

distintos, sendo o recrutamento de agentes feito no meio militar, geralmente indivíduos que se encontravam na reserva militar e com pouca experiência para estas funções<sup>149</sup>.

Competia ao Inspetor Geral dos teatros a superintendência em todas as casas ou recintos de espetáculos ou divertimentos, especificando-se a função de fiscalizar os espetáculos e reprimir qualquer ofensa “da lei, da moral e dos bons costumes”<sup>150</sup>. Outra característica que denota o caráter repressivo do diploma é a deliberação para a contenção de “motins ou quaisquer actos que prejudiquem a normal realização dos espetáculos e a tranquilidade dos espectadores, podendo, se tanto for mester, ordenar a suspensão do espetáculo”<sup>151</sup>.

No artigo 98º fica estabelecido que as empresas deveriam requerer a autorização da Inspeção Geral dos Teatros para contratar artistas ou companhias estrangeiras e deveriam também comunicar o local e o horário dos ensaios gerais que teriam de se realizar exatamente da mesma forma que as apresentações públicas. Os programas deviam ser apresentados à Inspeção antes de serem publicados, devendo, após a sua aprovação, ser afixados na entrada principal dos teatros. É estabelecida hora limite para o término dos espetáculos, até às 18 horas, caso fossem diurnos, e até às 24 horas, com meia hora de tolerância, no caso de serem noturnos. As substituições dos artistas, alterações de programas ou transferências de espetáculos deveriam ser comunicadas de imediato à Inspeção. Neste artigo, destaca-se a alínea 13, que visa a proibição da exibição de espetáculos que ofendessem as instituições vigentes, o Chefe de Estado, os representantes de países estrangeiros, os bons costumes, pessoas particulares, a moral pública, que incitassem o crime ou fossem “perniciosos” à educação do povo.

Estavam também descritas um conjunto de regras relativamente aos artistas. Nos artigos 102º e 103º constam regras quanto à obrigatoriedade de posse de carteira profissional, que apenas seria atribuída caso o indivíduo possuísse licença de artista, fosse diplomado pelo Conservatório Nacional de Teatros ou quem fosse declarado por exame médico apto para o exercício da profissão e tivesse realizado com aproveitamento o exame equivalente à 4ª classe. Esta licença seria renovada anualmente e poderia ser retirada caso o artista incorresse em algum incumprimento profissional ou caso fosse condenado por crimes, cuja pena correspondesse a mais de seis meses de prisão.

---

<sup>149</sup> Gomes, Joaquim Cardoso, *Os Militares e a Censura – A Censura à Imprensa na Ditadura Militar e Estado Novo (1926-1945)*, Viseu: Livros Horizonte, 2006, p. 3.

<sup>150</sup> Decreto nº 13 564 de 6 de maio de 1927 – Artigo 11º.

<sup>151</sup> Decreto nº 13 564 de 6 de maio de 1927 – Artigo 15º.

Estes últimos pontos denotam o poder de controlo que o órgão detinha sobre a atividade teatral, tendo superintendência não apenas sobre o que era apresentado, mas também sobre empresas e artistas, a quem a licença estaria vedada caso não cumprissem os requisitos impostos pelo governo. A lei previa penalizações caso os atores e empresários infringissem algum dos artigos que constavam no diploma, incorrendo no pagamento de multas com valores avultados.

O comportamento do público também se encontrava regulamentado. O artigo 160º esclarece que os espectadores não devem “patear ou fazer qualquer manifestação de desagrado nas frisas, camarotes, balcões e galerias dos teatros”<sup>152</sup>.

Apesar de todas estas disposições, o funcionamento da censura neste período não possuía critérios de aplicação específicos, agravado pela instabilidade político-militar que se fazia sentir nos primeiros anos da Ditadura Militar<sup>153</sup>. As orientações dadas aos censores passavam por proceder ao corte de tudo o que pudesse embaraçar a Ditadura, tudo o que, de acordo com o já referido artigo 11 do decreto nº 13 564, ofendesse a lei, a moral e os bons costumes.

No mesmo ano, é publicado o decreto nº 14 637 que dá conta da passagem dos serviços da Inspeção Geral dos Teatros do Ministério da Instrução Pública para o Ministério do Interior, uma troca necessária aos olhos do governo, uma vez que tornaria o desempenho das funções do órgão mais eficazes. Esta transferência denota a intenção de continuidade do organismo e progressivo aperfeiçoamento do controlo do estado sobre os espetáculos apresentados. O decreto nº 17:046-A, de 29 de junho de 1929, dá conta dos efeitos que a transferência de ministérios surtiu. Indica que, na sua origem, está o reconhecimento da importância política e social de serviços como este e dá conta dos progressos que foram feitos, como uma maior fiscalização dos preceitos legais. Afirma ainda que o teatro possui um propósito primordialmente educativo e que é dever do estado zelar pelo cumprimento do mesmo. Procedeu-se à alteração da designação do órgão para Inspeção-Geral dos Espetáculos (IGE).

É efetuada uma reforma nos cargos, que passam a ter uma aparência mais hierarquizada e organizada. Assim, o Ministro do Interior nomeia os seguintes membros para constituírem o Conselho Técnico da IGE:

Presidente – O Inspector Geral dos Espetáculos, capitão de artilharia, Óscar Netto de Freitas;  
Vogais – O Diretor Geral de Saúde, Dr. José Alberto Faria;

---

<sup>152</sup> Decreto nº 13 564 de 6 de maio de 1927.

<sup>153</sup> Azevedo, *A censura de Salazar e Marcelo Caetano...op. cit.*, p. 375.

O Engenheiro da Câmara Municipal de Lisboa, António Emídio Abrantes;  
O 1º Comandante do Corpo de Bombeiros Municipais de Lisboa, capitão de Engenharia, Frederico Maria Magalhães Menezes de Vilas Boas Vilar;  
O 2º Comandante do Corpo de Bombeiros Municipais de Lisboa, capitão de engenharia, Ricardo Pereira Dias.<sup>154</sup>

A IGE era ainda constituída por um Conselho Superior de Inspeção, composto pelo inspetor geral, um delegado jurídico, o diretor geral da Administração Política e Civil, e por um delegado policial, o intendente geral da segurança pública. Estes cargos eram ocupados por Óscar Freitas, José Martinho Simões e Fernando Luís Mouzinho de Albuquerque<sup>155</sup>. Forma-se ainda uma Junta Consultiva, presidida pelo delegado jurídico e mais seis vogais. Cada um deles seria representante dos artistas teatrais, artistas músicos, empresários, Sociedade de Autores e Compositores, artistas tauromáquicos e Confederação de Desportos. A esta junta competia a emissão de pareceres relativamente a assuntos referentes aos espetáculos, sempre que consultada pelo Inspetor Geral<sup>156</sup>.

Forma-se ainda a Secção dos Serviços dos Espetáculos, composta por um chefe de secção e dois terceiros oficiais, escolhidos entre os funcionários ao serviço do Ministério do Interior. Ao encargo do Inspetor-Geral, Secção dos Serviços dos Espetáculos ou delegados de inspetores e subinspetores, competiam a superintendência de todos os espetáculos, a organização de cadastros de empresários, artistas, músicos, artistas tauromáquicos e profissionais de desporto e casas de espetáculo<sup>157</sup>. Também eram responsáveis pela concessão de licenças a estabelecimentos e artistas, por regulamentar e fiscalizar os direitos de autores e compositores, por aprovar contratos entre empresários e artistas teatrais e por fim, zelar pela eficiência artística, económica e pela segurança das casas de espetáculos.

Competia ao Inspetor-Geral a nomeação de funcionários na categoria de subinspetores, os serviços de fiscalização aos espetáculos e a censura de peças teatrais. Estes tinham livre acesso a qualquer espetáculo em qualquer altura<sup>158</sup>.

---

<sup>154</sup> Arquivo Nacional da Torre do Tombo (ANTT), *Portaria de 23 de Setembro de 1929, nomeando o presidente e vogais do Conselho Técnico da Inspeção Geral dos Espetáculos, Oscar Neto de Freitas, José Alberto de Faria, António Emídio Abrantes, Frederico Maria Magalhães Menezes de Vilas Boas Vilar e Ricardo Pereira Dias* (DG n.º 275, 2ª série, 25 Nov. 1929), disponível em <https://digitarq.arquivos.pt/documentDetails/ba4e9ee87ac442fdac076a8dd28017d2>, consultado a 20 de fevereiro de 2025.

<sup>155</sup> Arquivo Nacional da Torre do Tombo (ANTT), *Portaria de 23 de Setembro de 1929, nomeando presidente e vogais do Conselho Superior da Inspeção Geral dos Espetáculos, Oscar Neto de Freitas, José Martinho Simões e Fernando Luís Mousinho de Albuquerque* (DG n.º 275, 2ª série, 25 Nov. 1929), disponível em <https://digitarq.arquivos.pt/documentDetails/2f80811af6c549d88e83f587cb63539d>, consultado a 20 de fevereiro de 2025.

<sup>156</sup> Decreto n.º 17:046-A, artigo 8.º

<sup>157</sup> Não existe documentação relativamente aos elementos que ocupavam estes cargos.

<sup>158</sup> Decreto n.º 17:046-A, artigo 9.º

Nos livros de atas do Conselho Superior da IGE, disponíveis a partir de 1929, é possível identificar a composição do mesmo, sendo presidido pelo capitão de artilharia Óscar Netto de Freitas, o Inspetor-Geral. O cargo de Delegado Jurídico é ocupado por José Martinho Simões, tendo como vogal o coronel de cavalaria Fernando Mouzinho de Albuquerque<sup>159</sup>. Óscar Netto de Freitas ocupará o cargo de Inspetor-Geral até, pelo menos, 1945, altura em que passa a vice-presidente da Comissão de Censura ao Teatro. Em 1935, José Martinho Simões é substituído por Mário Gaves e, em 1932, o coronel de cavalaria Fernando Mouzinho de Albuquerque é substituído, em 1932, por Afonso de Castro Osório.

A leitura das atas do Conselho de Inspeção aos Espetáculos não fornece informações relativamente ao tratamento das peças. Entre 1929 e 1940, o Conselho Superior da Inspeção-Geral dos Espetáculos reuniu-se 36 vezes, geralmente três ou quatro vezes por mês, dependendo dos processos de contratação entre empresas de espetáculos privadas e atores e pedidos de exibição de filmes.

## **2.2. A regulamentação da censura na década de trinta – normas e critérios de avaliação**

A aprovação da Constituição de 1933, publicada a 11 de abril do mesmo ano, vai institucionalizar os aparelhos repressivos do Estado e perpetuar a censura prévia, apesar desta ter sido instaurada em junho de 1926<sup>160</sup>.

Até 1933, a censura vai ser alvo de várias reestruturações. A primeira reestruturação permitiu “afirmar os mecanismos repressivos”<sup>161</sup>. A entrada de Salazar de forma ativa no governo, com a subida ao poder do 7º Governo da Ditadura Militar em 21 de janeiro de 1930, “vai efetivamente criar as condições para a progressiva afirmação da corrente salazarista na Ditadura”<sup>162</sup>. Neste sentido, inicia-se uma nova fase política do regime, que exige um maior esforço dos serviços de censura na colaboração com o governo<sup>163</sup>.

---

<sup>159</sup> Inspeção Geral dos Espetáculos, Livro 32, Conselho Superior da Inspeção Geral dos Espetáculos – ata de 2 de outubro de 1929 – SNI-IGE/ ANTT.

<sup>160</sup> Gomes, Joaquim Cardoso, *Os Militares e a Censura...op. cit.*, p. 19.

<sup>161</sup> *Idem*, p. 26.

<sup>162</sup> *Idem*, p. 33.

<sup>163</sup> *Idem*, p. 34.

Uma das primeiras preocupações de Salazar, quando assumiu o poder, foi regularizar a censura prévia de acordo com a nova Constituição. Apesar de a Ditadura Militar já ter dado os primeiros passos no sentido de regularizar as funções da censura prévia, era necessário dar-lhe um carácter institucional, uma vez que reconhecia que a sua governação não resistiria a ataques e tinha consciência do papel preponderante que a censura teria na sua ação política<sup>164</sup>. A censura prévia e os seus organismos funcionavam como uma estrutura estratégica necessária à manutenção do regime, sendo indispensáveis “a uma obra de reconstrução e saneamento moral”<sup>165</sup>.

Embora a Constituição preveja, no 8º Artigo, a liberdade de expressão do pensamento sob qualquer forma, mais à frente, na segunda alínea, especifica que “leis especiais regularão o exercício da liberdade de expressão do pensamento”. Fica patente a necessidade de controlo e defesa da opinião pública:

Artigo 20º - A opinião pública é elemento fundamental da política e administração do País, incumbindo ao Estado defendê-la de todos os factores que a desorientem contra a verdade, a justiça, a boa administração e o bem comum.<sup>166</sup>

O público necessitava da proteção do Estado, nomeadamente do seu chefe, que o preservaria de ameaças exteriores, ou seja, aquelas que atentassem contra o plano ideológico, pilar essencial à manutenção do regime. Salazar expressa essa ideia de forma clara numa declaração a António Ferro: “Entreguemos, pois, a liberdade à autoridade, porque só ela a sabe administrar...e defender. (...) A liberdade garantida pelo Estado, condicionada pela autoridade, é a única possível, aquela que pode conduzir, não digo à felicidade do homem, mas à felicidade dos homens...”<sup>167</sup>.

No mesmo dia em que é publicada a Constituição, é promulgado o decreto nº 22 469, que estipula a reorganização dos Serviços de Censura, conhecido como “lei especial”<sup>168</sup>. É instituída a Direção-Geral dos Serviços de Censura, que passa formalmente para a alçada do Ministério do Interior. Estava sujeita à censura prévia qualquer publicação de carácter político e social, tendo como propósito o impedimento da “perversão da opinião pública na sua função de força social” e a defesa “de todos os factores que a desorientem contra a verdade, a justiça, a moral, a boa administração e o bem comum e a evitar que sejam atacados os princípios fundamentais da sociedade”<sup>169</sup>.

---

<sup>164</sup> Azevedo, *A censura de Salazar e Marcelo Caetano...op. cit.*, p. 17.

<sup>165</sup> *Idem*, p. 383.

<sup>166</sup> Constituição da República Portuguesa de 1933, *Diário do Governo*, p. 11.

<sup>167</sup> Ferro, *Salazar...op. cit.*, p. 51.

<sup>168</sup> Gomes, Joaquim Cardoso, *Os Militares e a Censura...op. cit.*, p.19.

<sup>169</sup> Decreto nº 22 469 de 11 de abril de 1933.

Durante este estudo, revelou-se pertinente estabelecer uma comparação entre a censura aplicada à imprensa, quanto à sua institucionalização e enquadramento jurídico-legal, de modo a identificar as diferentes necessidades que a Ditadura Militar e o Estado sentiram relativamente ao controlo da informação e da cultura. A primeira distinção relevante prende-se com a necessidade de implementar a censura à imprensa logo em 23 de junho de 1926. As comissões que compunham a Direção-Geral dos Serviços de Censura seriam nomeadas pelo Governo, podendo ser remuneradas, à exceção dos censores do teatro e cinema, que desempenhavam estas funções sem vencimento e se encontravam sob a alçada da Inspeção Geral dos Espetáculos, um órgão independente<sup>170</sup>. Importa salientar que o Governo deu prioridade e investiu na organização da Comissão de censura à imprensa, reestruturando-a, ao contrário da Inspeção Geral dos Espetáculos, que continuava a funcionar como um organismo independente, apesar de ser transversal a ambas as comissões a subordinação ao Ministério do Interior.

Quanto aos temas que deveriam merecer a atenção da censura, a Direção-Geral de Censura delineou uma série de instruções que deveriam ser aplicadas à imprensa, enquanto os critérios para o funcionamento da censura ao teatro continuavam inalterados: “promover a repressão de quaisquer factos ofensivos da lei, da moral e dos bons costumes”<sup>171</sup>.

Comparando os critérios aplicados pelos Serviços de Censura à Imprensa com aqueles adotados noutros domínios culturais, constata-se que estes se revelam, em grande medida, transversais. Contudo, no campo específico da imprensa, observa-se uma maior minúcia e detalhe na definição e aplicação desses critérios. A aprovação da Constituição de 1933 impulsionou uma reforma nas estruturas da censura, sem, no entanto, alterar substancialmente os princípios orientadores já em vigor desde 1928, ano em que foram publicadas as Instruções Gerais emitidas pela Direção-Geral de Censura à Imprensa. Entre estas podemos destacar as seguintes alíneas:

- a) referências desprimorosas para o Chefe de Estado, altos poderes do Estado, Chefes de Estado Estrangeiros e seus representantes;
- b) referências irreverentes às autoridades e entidades oficiais;
- (...)
- k) crítica sistemática aos actos da Ditadura Militar que revele menos o propósito de esclarecer e construir do que o desejo de baralhar e destruir;
- (...)
- q) Alusões aos serviços de censura;
- (...)

---

<sup>170</sup> Gomes, Joaquim Cardoso, *Os Militares e a Censura...op. cit.*, p. 54.

<sup>171</sup> Decreto nº13 564 de 6 de maio de 1927.

u) propaganda a doutrinas políticas consideradas perigosas para a segurança do Estado;<sup>172</sup>

Destaca-se ainda o Decreto nº 11 839, artigo 10<sup>o</sup><sup>173</sup>, em vigor desde 1926, que proibia a circulação de qualquer forma insultuosa ao Chefe de Estado, que fosse pornográfica, ofensiva à dignidade nacional, ou de linguagem provocadora, colocando em causa a segurança do Estado, a ordem e a tranquilidade pública. Com base nos diplomas citados anteriormente, ficam claras as intenções de Salazar na criação de um Estado controlador e autoritário. Para esse propósito, a censura filtraria o que desviasse a opinião pública da apatia, o chamado “anestesiamento do povo”<sup>174</sup>.

São estas as instituições que vão funcionar até 1936. Nesse ano, os serviços da IGE transitam para o Ministério da Educação<sup>175</sup>. A eclosão da Guerra Civil Espanhola leva a censura a fortalecer-se, resultando na publicação do Regulamento dos Serviços de Censura, em 1936, que esclarece alguns parâmetros que possam ter ficado pouco claros anteriormente, explicitando uma maior intervenção sobre as ofensas práticas e crenças religiosas, linguagem grosseira, imoral e injuriosa, referências a mendicidade ou vadiagem<sup>176</sup>.

O início da Segunda Guerra Mundial traduziu-se no despacho de novas diretivas por parte da Direção dos Serviços de Censura, nas quais se alertava para determinados assuntos que não deveriam ser permitidos:

- a) quaisquer notícias sobre o rearmamento do exército ou referência a novo material de guerra;
- b) notícias de conferências ou estudos que possam comprometer a defesa nacional;
- (...)
- e) notícias exageradas de manobras ou exercícios de qualquer arma que por fantasia ou excesso possam de qualquer forma diminuir, no conceito público, o valor das tropas e do Exército;<sup>177</sup>

Meses mais tarde, são publicadas mais recomendações, com o propósito manter a neutralidade, e de proibir determinados conteúdos:

- Propaganda alemã ou contra Inglaterra;
- Agressividade contra a nação alemã ou o seu governo;
- Atribuição das responsabilidades de guerra, excepto quando definida por entidades oficiais estrangeiras responsáveis;
- Excessos de propaganda ou noticiário contra a verdade e a justiça e a dignidade da posição portuguesa;
- Interpretação divergente da diretriz exposta na proclamação governamental;<sup>178</sup>

---

<sup>172</sup> *Idem*, 387.

<sup>173</sup> Decreto nº 11 839, 5 de julho de 1926.

<sup>174</sup> Santos, *O Espectáculo Desvirtuado...op. cit.*, p. 72.

<sup>175</sup> Lirio, Joaquim de Oliveira, *Espectáculos Públicos – Legislação actualizada e anotada*. Leiria: Gráfica de Leiria, 1955, p. 8.

<sup>176</sup> Vidal, “Um olhar sobre a actividade teatral, em Portugal, nos anos 30 do século XX...op. cit.”, p. 23.

<sup>177</sup> Azevedo, *A censura de Salazar e Marcelo Caetano...op. cit.*, p. 419.

<sup>178</sup> *Idem*, p. 428.

A comparação entre a censura aplicada à imprensa e ao teatro revela ritmos distintos ao nível da sua institucionalização, apesar de seguirem uma linha comum: a proteção da opinião pública, a restrição à crítica e o alinhamento das mentalidades com os valores do regime. Na obra, *Os Militares e a Censura – A censura à imprensa na Ditadura Militar e Estado Novo* (2006), Joaquim Cardoso Gomes descreve o modo como a censura à imprensa se organizava, revelando uma aparência muito mais organizada, hierarquizada e regulada, com a emissão quase constante de diretrizes que orientavam o desenvolvimento do seu trabalho, mas também a sua supervisão.

O cinema também possuía uma legislação mais concreta, ficando definido logo em 1927 que não se deveriam permitir “maus tratos a mulheres; torturas aos homens e animais; personagens nuas; bailes lascivos; operações cirúrgicas; execuções capitais; casas de prostituição; assassínios”<sup>179</sup>. Apesar de genéricas, estas revelam-se mais concisas que a legislação aplicada ao teatro.

Embora o teatro não tenha sido uma prioridade para os serviços de censura, a transferência da IGE para a alçada do Ministério da Educação Nacional, em 1936, denota o reconhecimento do impacto que o teatro poderia ter e a importância da censura na regulação e educação da opinião pública. A conjuntura internacional dos últimos quatro anos da década de 1930, marcadas pela Guerra Civil Espanhola e pelo início da Segunda Guerra Mundial, exige do regime uma maior vigilância. Enquanto reflexo da sociedade que o rodeia, a análise da censura ao teatro de revista torna-se um caso interessante na compreensão da forma como o poder político pode condicionar a liberdade artística e manipular o discurso, com a imposição de critérios morais, mas também ideológicos, revelando a subordinação da cultura à lógica autoritária do regime.

### **2.3. O processo de tratamento do texto**

No que diz respeito ao exercício da Comissão de Censura aos Espetáculos, o processo de avaliação dos textos era bastante semelhante ao procedimento aplicado aos livros. Todos os espetáculos estavam sujeitos à censura, através de um processo de controlo duplo: primeiro, a leitura do texto e, em seguida, o ensaio geral do espetáculo.

A peça deveria ser apresentada à censura prévia, que procedia à leitura da obra e só depois autorizava o início dos ensaios. Na folha de rosto de todos os textos

---

<sup>179</sup> Decreto nº 13 564, 6 de maio de 1927, art. 130.

apresentados, deveria figurar o carimbo da IGE, a data em que a peça tinha dado entrada nos serviços e a assinatura do Inspetor Geral, Óscar Freitas. Nela constam ainda o título da peça, a data de registo, a data em que foi visada pela censura, o teatro em que seria apresentada e ainda a tomada de decisão, que poderia variar entre a aprovação, aprovação com cortes ou proibição. Entre 1937 e 1939, figuram em simultâneo o carimbo da IGE e ainda o do Ministério da Educação Nacional.

Após a leitura da peça, o censor aplicava os cortes que considerava necessários, podendo adicionar notas ou observações, a lápis, junto aos excertos impertinentes. As passagens que deveriam ser cortadas eram sublinhadas a lápis azul ou vermelho e algumas revistas eram acompanhadas pelo parecer do inspetor. Na folha de rosto, assinada pelos censores, deveria constar o número das páginas que tinham sido cortadas (Ver Anexo I).

Quando reprovadas pela Inspeção, as peças ficavam interditas a qualquer apresentação em território nacional, figurando em todas as páginas a palavra *Proibida*. Podiam ser adicionadas notas a justificar essa proibição, por vezes junto ao excerto cortado, na folha de rosto da peça ou numa pequena folha anexada ao processo, onde o inspetor justificava as razões que o levaram a proibir a peça.

As peças consideradas aptas para apresentação tinham de ser submetidas a mais um teste, o ensaio geral (ver anexo II). Este era marcado numa data a combinar entre a empresa e os inspetores estariam presentes no ensaio, procedendo-se ao corte de excertos considerados problemáticos ou realizariam certos reparos ao cenário, gestos ou figurino. Nos processos das peças, é comum encontrar comunicações entre as empresas e a Inspeção a dar conhecimento da data e hora dos ensaios, geralmente poucos dias antes da estreia. Podem-se ainda encontrar notas na margem dos textos relativamente a gestos sugestivos que eram considerados ofensivos. Depois, seria endereçado à empresa um relatório assinado pelo Inspetor-Geral, onde figurariam todos os cortes realizados ao texto. Por vezes, eram entregues várias cópias da mesma peça à Inspeção, ficando esta com uma cópia dos excertos cortados e a empresa com outra, de modo a monitorizarem se os cortes eram respeitados. Existia ainda a censura *a posteriori*, uma vez que era concedido aos inspetores o livre acesso às casas de espetáculo, de modo a poderem frequentar os espetáculos de quando em quando e garantirem que os cortes e proibições impostos eram cumpridos. Quanto aos aditamentos, eram visados por apenas um censor, que deveria seguir o mesmo protocolo: mencionar as páginas que tinham sido cortadas e assinar em seguida.

A partir de 1936, altura em que a Inspeção é transferida para o Ministério da Educação, a leitura da peça e a ida ao ensaio geral ficam a cargo de apenas um censor. Os restantes procedimentos mantêm-se, sendo os processos remetidos a a instâncias superiores para que tomassem conhecimento dos cortes e decisões tomadas pelos inspetores.

## 2.4. Os censores

Identificar os inspetores que compunham a Inspeção-Geral dos Espetáculos revelou-se uma tarefa complexa. A ausência de documentação institucional relativa aos funcionários resultou numa reconstituição baseada unicamente nos nomes encontrados nas folhas de rosto dos processos de censura das revistas, uma vez que o livro de atas da Inspeção apenas fornece informações sobre os membros do Conselho Superior da Inspeção. Apesar dos esforços para a identificação destes funcionários e das tentativas de traçar a sua atividade ao longo do período em estudo, a ilegibilidade de algumas assinaturas e a ausência de biografia sobre alguns membros, impediram um levantamento mais completo e rigoroso.

Até 1936 destacam-se como censores mais assíduos os inspetores Carlos Dias Castro, Castro Lobo, Aníbal Martins, João Silveira Gomes, Coronel Gilberto Mota, José Albuquerque Rodrigues, Tenente Mariano Moreira Lopes e engenheiro Nobre Guedes. A partir de 1936, ano em que a IGE é transferida para a tutela do Ministério da Educação, surgem novos inspetores: José Alberto Faria, Ribeiro Ferreira, Ricardo Pereira Dias, Moreira Pinto e José Duarte Figueiredo. Entre os superiores que tomavam conhecimento dos cortes e das decisões tomadas pelos censores, destacam-se Moreira Pinto, Manuel Cristiano de Sousa, Major Álvaro Salvação Barreto e José Duarte Figueiredo.

Relativamente ao Inspetor-Geral, Óscar Netto de Freitas, sabe-se que foi Coronel de Artilharia e professor no Instituto Profissional dos Pupilos, tendo exercido o cargo de Secretário do Gabinete do Ministro do Interior em 1927<sup>180</sup> e de Chefe de Gabinete do Ministério do Interior em 1928<sup>181</sup>. A 6 de julho de 1929, foi exonerado das suas funções

---

<sup>180</sup> Arquivo Nacional da Torre do Tombo (ANTT), Ministério do Interior, Secretaria Geral, maço 335, livro 10, nº1/2, *Nomeações de Alberto Malta de Mira Mendes, Óscar Neto de Freitas e João da Silveira Gomes. Exoneração de Alberto Malta de Mira Mendes e Óscar Neto de Freitas.* Disponível em <https://digitarq.arquivos.pt/documentDetails/4e2fc6723a5e45ec9f284b7c0333e182>, consultado a 20 de fevereiro de 2025.

<sup>181</sup> Arquivo Nacional da Torre do Tombo (ANTT), Arquivo Nacional da Torre do Tombo (ANTT). Ministério do Interior, Secretaria Geral, maço 343, livro 12, nº 18/9, *Portaria nomeando Óscar Neto de Freitas, chefe da Presidência*

e passou a desempenhar o cargo de Inspetor Geral dos Espetáculos, presidindo à Comissão de Censura aos Espetáculos a partir de 1944, cargo que exerce até 1952<sup>182</sup>. A sua longa permanência no cargo indica um claro alinhamento com os princípios ideológicos do regime, sugerindo confiança na sua liderança.

Durante a investigação sobre Óscar Netto de Freitas, o nome de João Silveira Gomes surge com frequência, uma vez que foi nomeado Chefe de Secção da Câmara Municipal de Lisboa, enquanto o primeiro exerce a função de secretário do Gabinete do Ministro do Interior em 1927<sup>183</sup>. A 6 de julho de 1929, ambos são transferidos para a IGE, data a partir da qual se deduz que Silveira Gomes tenha desempenhando a função de Inspetor, uma vez que no Arquivo Nacional da Torre do Tombo estão disponíveis diversas peças de teatro por ele censuradas.

No que diz respeito aos censores que exerceram funções antes de 1936, a maioria permanece sem informação biográfica. Contudo, foi possível recolher dados sobre José Alberto Faria, membro do Conselho Técnico da IGE, e sobre José Martinho Simões, membro do Conselho Superior de Inspeção da IGE. O primeiro nasceu em 1888, tendo-se formado em Medicina. Em 1914, tornou-se subdelegado de saúde em Lisboa e, em 1916, integrou os serviços da Direção Geral de Saúde. Em 1928, tornou-se Diretor Geral de Saúde, tendo-se destacado pelo seu trabalho no abastecimento de águas potáveis em cidades e vilas e pela elaboração de um plano que promovesse a higiene social, com a criação dos primeiros dispensários. Em 1944, preside o Conselho Superior de Higiene, Juntas Sanitárias de águas, sendo delegado de Portugal nas Organizações Sanitárias Internacionais<sup>184</sup>.

Quanto a José Martinho Simões, nascido em 1881, era advogado e diretor-geral do Ministério do Interior. Ao integrar o exército durante a Primeira Guerra Mundial, exerceu algumas funções em contexto militar. Em 1928 desempenhou a função de Diretor-Geral de Administração Política e Civil do Ministério do Interior. Integrou os

---

*do Ministério*. Disponível em <https://digitarq.arquivos.pt/documentDetails/74d5d15115e14e57be9941f5580b2438>, consultado a 20 de fevereiro de 2025.

<sup>182</sup> Seabra, Jorge, *O cinema no discurso do poder*, Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2016, p. 241

<sup>183</sup> Arquivo Nacional da Torre do Tombo (ANTT), Ministério do Interior, Secretaria Geral, maço 335, livro 10, nº1/2, *Nomeações de Alberto Malta de Mira Mendes, Óscar Neto de Freitas e João da Silveira Gomes. Exoneração de Alberto Malta de Mira Mendes e Óscar Neto de Freitas*. Disponível em <https://digitarq.arquivos.pt/documentDetails/4e2fc6723a5e45ec9f284b7c0333e182>, consultado a 20 de fevereiro de 2025.

<sup>184</sup> *Grande Enciclopédia Portuguesa e Brasileira*, Rio de Janeiro: Editorial Enciclopédia Limitada, Vol. X, p. 918.

mais altos cargos da União Nacional, tendo elaborado um projeto de reforma administrativa<sup>185</sup>.

Entre os censores e vogais que exerceram funções a partir de 1936, foi possível recolher dados sobre José Duarte Figueiredo e Manuel Cristiano Sousa. Nascido em 1911, José Duarte Figueiredo formou-se em Direito e Política nas Universidades de Coimbra e Lisboa, tendo sido Oficial da Ordem Militar de Santiago da Espada. Foi secretário dos ministros das Obras Públicas e da Educação Nacional, bem como vogal da Comissão de Censura aos Espetáculos, a partir de 1944, e adjunto do diretor dos serviços de intercâmbio da Mocidade Portuguesa. Exerceu ainda as funções de Diretor dos Serviços de Administração Civil, Vice Presidente do Conselho do Governo e Encarregado do Governo da Colónia de S. Tomé e Príncipe<sup>186</sup>. Exerceu funções no Conselho de Programa da Emissora Nacional e foi diretor do Teatro S. Carlos a partir de 1945<sup>187</sup>. Manuel Cristiano de Sousa foi diretor-geral do ensino primário e presidente da Assembleia Geral da Caixa de Previdência do Ministério da Educação entre 1940 e 1943<sup>188</sup>.

O Major Álvaro Salvação Barreto, nascido em 1890, foi uma figura essencial na estrutura da censura durante o Estado Novo, tendo-se destacado durante a Primeira Guerra Mundial como oficial de artilharia. Após o golpe militar, assume um papel determinante na criação e organização da censura à imprensa, tendo desempenhado funções de Diretor do Gabinete de Censura e de deputado da União Nacional<sup>189</sup>. Avaliando as revistas onde constam a assinatura deste oficial, é possível identificar que estas possuíam um teor político e moral mais delicado, com críticas ao regime e à igreja. É este elemento que comunica aos autores a proibição de algumas revistas, podendo ser solicitado a instâncias superiores à sua intervenção.

Apesar da falta de dados, é notório que na composição da IGE predominam militares, engenheiros, médicos e advogados que, anteriormente, já tinham exercido cargos na administração pública ou de confiança junto dos diferentes ministérios. Destaca-se ainda o desempenho de funções de cariz militar. Desta forma, o regime poderia garantir o alinhamento com os seus valores e objetivos. A concentração de poder

---

<sup>185</sup> *Idem*, Vol. XXIX, p. 56-57.

<sup>186</sup> *Idem*, Vol. XI, p. 309-310.

<sup>187</sup> *Idem*, Vol. XXXIX, p. 624.

<sup>188</sup> Seabra Jorge e Cristina Lopes, “Censura e cinema em Portugal: A Comissão de Censura (1945-1952) Funcionamento, censores e deliberações”, em *Revista Estudos do Século XX*, nº 20, 2020, p. 45.

<sup>189</sup> Gomes, Joaquim, “Álvaro Salvação Barreto: o oficial censor do Salazarismo”, in *Media & Jornalismo*, nº 9, 2006, p. 58.

em figuras próximas ao regime, denota que o controlo se encontrava reduzido a um pequeno núcleo de membros cujo posicionamento político era inquestionável.

É possível destacar a falta de profissionais associados à área artística, sugerindo um modelo de censura orientado para uma lógica de vigilância política e autoritária, utilizando como critérios a ordem moral, a ideologia e o patriotismo. Desta forma, a análise das obras baseava-se em critérios de influência social e política num género que prima pelo uso do duplo sentido cuja interpretação nem sempre era evidente.

## **2.5. Entre a propaganda e o controlo: a configuração do teatro de revista pelo SPN**

No mesmo ano em que é publicada a Constituição que vai legitimar o Estado Novo, é dado um importante passo no sentido de criar aquele que será um órgão de extrema importância para a propagação dos ideais do regime e regulamento da atividade artística, o SPN. Cabia ao Estado a proteção da opinião pública, bem como a doutrinação da mesma, de modo a “integrar os portugueses no pensamento moral que deve dirigir a Nação”<sup>190</sup>.

O decreto nº 23 054, publicado a 25 de setembro de 1933, dá conta da necessidade de criação de uma instituição que organizasse e centralizasse a propaganda. Deste modo, o SPN teria a função de criar o “espírito da unidade que preside à obra realizada e a realizar pelo Estado Novo”<sup>191</sup>. Assim, é criado junto da Presidência do Conselho, o SPN:

Art. 2º. Ao Secretariado incube a direção e superintendência da Propaganda Nacional interna e externa, competindo-lhe, (...) coordenar toda a informação relativa à acção dos diferentes Ministérios, de modo que, pela sua organização sistemática e oportuna difusão, possa evidenciar-se, no País e no estrangeiro, o espírito de unidade que preside à obra realizada e a realizar pelo Estado Português.<sup>192</sup>

Para além do artigo 2º, destaque para o artigo 4º, alínea f), onde é atribuída ao Secretariado Nacional a função de combater a introdução de ideias que venham a perturbar e dissolver a unidade e o interesse nacional. A alínea h) prevê ainda que a rádio, o cinema e o teatro sejam utilizados como meios de ação. Este organismo penetrava em todos os meios de produção cultural, de forma a garantir que funcionavam em consonância com as exigências do regime.

---

<sup>190</sup> Decreto nº 23 054, de 25 de setembro de 1933.

<sup>191</sup> Paulo, *Estado Novo e Propaganda em Portugal e no Brasil...op. cit.*, p. 73.

<sup>192</sup> Decreto nº 23 054, de 25 de setembro de 1933.

Apesar de ter sido criado em 1933, este organismo já era solicitado por António Ferro há muito tempo. Entre janeiro e novembro de 1932, o jornalista publica uma série de artigos no *Diário de Notícias*, nos quais afirma a importância da criação de uma estratégia de enquadramento das massas através da ação cultural, referindo que falta a Portugal “um poeta da acção”, “sem o qual a vida portuguesa continuará a marcar passo, a fingir que anda”<sup>193</sup>. Segundo o jornalista, a repressão podia ser atenuada por grandes aparatos, festas e ritos, uma vez que a “supressão forçada, necessária de certas liberdades, de certos direitos humanos, tem de ser coroada através da alegria, do entusiasmo, da fé”<sup>194</sup>. Como tal, o teatro, a pintura e a literatura constituíam elementos de sedução coletiva, contribuindo para uma “vida saudável”<sup>195</sup>.

A 21 de novembro de 1932, o futuro diretor do SPN publica no jornal *Diário de Notícias* o artigo “Política do Espírito”, cujo objetivo, segundo o autor, seria a formação de um povo com consciência cívica e política, regendo-se por uma ideologia baseada no patriotismo<sup>196</sup>. No ano seguinte, o Estado Novo cria um aparelho de suporte cultural que se revela fundamental à sobrevivência do regime, mas também motor de propagação dos seus ideais culturais. O “poeta da acção” escolhido para o cargo é António Ferro que toma como rumo as palavras de Salazar: “Seja verdadeiro. Defenda o essencial. Proteja o Espírito”<sup>197</sup>.

O SPN tinha sobre si a importante missão de “elevar o espírito da gente portuguesa no conhecimento do que realmente é e vale”<sup>198</sup>. Atingiu o seu período áureo durante os anos 30 e 40 do século XX, encarregando-se de difundir a ideologia do regime no quotidiano que definiu enquanto elemento orientador.

A sua propaganda vai estruturar-se de acordo com a subordinação à religião, ao passado histórico, ao autoritarismo, à expressão mínima da organização social e ao trabalho, direcionando-se para o “povo e os intelectuais” e tendo como espaço de difusão “o campo e a cidade”<sup>199</sup>. O regime era o centro da ação, o herói e protagonista das suas próprias manifestações, filtrando, moldando e omitindo a informação que não fosse

---

<sup>193</sup> Ferro, António, “Falta um realizador” em *Diário de Notícias*, 14 de maio de 1932.

<sup>194</sup> *Idem*, “O Ditador e a Multidão”, em *Diário de Notícias*, 31 de outubro de 1932.

<sup>195</sup> *Idem*, “Vida”, em *Diário de Notícias*, 7 de maio de 1932.

<sup>196</sup> *Idem*, “Política de Espírito”, em *Diário de Notícias*, 21 de novembro de 1932.

<sup>197</sup> Ferro, António, *Dez anos de Política de Espírito*. Lisboa: Edições SPN, 1943, p. 13.

<sup>198</sup> Brito, Margarida Acciaiuoli, “Os anos 40 em Portugal – o país, o regime e as artes “restauração” e “celebração”, Tese de Doutoramento em História de Arte Contemporânea, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, 1991, p. 528.

<sup>199</sup> Santos, Graça dos, “Política de Espírito”: O bom gosto obrigatório para embelezar a realidade”, in *Media & Jornalismo*, n.º 12, 2008, p. 64.

conveniente<sup>200</sup>. Estes princípios também serão aplicados ao teatro de revista que, de forma ativa, procura associar-se a estes ideais e assume o papel de cúmplice em determinados contextos de propaganda ao Estado<sup>201</sup>.

Salazar entusiasmou-se com esta doutrina. Interessava-lhe articular a governação com uma atmosfera idealizada que pautou o desenvolvimento do cenário político, mas também ideológico, pela doutrinação sistemática da sociedade civil por meio das artes e das letras<sup>202</sup>. O Salazarismo seguiu a linha do tradicionalismo antirrevolucionário da direita conservadora, moldado pelo catolicismo social, acomodando as mentalidades ao regime, ao munir-se de instituições com o SPN/ SNI e a censura, destinados a condicionar as mentes que não contribuíssem para a harmonia das ideias e comportamentos impostos. Como tal, o público seria conduzido à ignorância, tendo conhecimento daquilo que o estado consideraria pertinente saber, como expressa Salazar num dos seus discursos:

A ignorância das realidades, dos serviços, dos melhoramentos existentes é causa de descontentamento, de frieza nas almas, de falta de orgulho patriótico, de não haver confiança, alegria de viver. O facto tem interesse político, porque o tem no terreno da coesão, da vitalidade nacional.<sup>203</sup>

O teatro pouco agradava ao ditador. O domínio simbólico desta arte, marcada pelo contacto direto e pelo imediatismo convidava à ambiguidade e à mistura, uma ameaça à longevidade do regime<sup>204</sup>. Como salienta Santos (2004), teatro e salazarismo encontram-se em polos opostos, uma vez que o teatro vive essencialmente da imitação da vida e da recriação da realidade, ao passo que o Estado Novo viveu da dissimulação e da ocultação da realidade política e social<sup>205</sup>. Num país onde o Presidente do Conselho declara que a ignorância é a maior felicidade do povo, não pode ser aceite em cena alusões à realidade que se vivia.

À semelhança da restante produção cultural, o regime também pretende inculcar a sua linha de orientação e objetivos políticos no teatro: “A arte torna-se um instrumento que o poder utiliza para a sua propaganda, prestígio e reflecte a sua ideologia”<sup>206</sup>. Como tal, uma das fórmulas assumidas pelo SPN é a recuperação da tradição e da história, no sentido de promover um nacionalismo exacerbado com base nas marcas do passado.

---

<sup>200</sup> *Idem.*, p. 28

<sup>201</sup> Vidal, “Um olhar sobre a actividade teatral, em Portugal, nos anos trinta do século XX”... *op. cit.*, p. 55

<sup>202</sup> Ó, “O Dispositivo cultural nos anos da “Política de Espírito...*op. cit.*, p. 33.

<sup>203</sup> Salazar, *Discursos e Notas Políticas...op.cit.*, p. 259.

<sup>204</sup> Santos, *O Espectáculo Desvirtuado...op. cit.*, p. 109.

<sup>205</sup> *Idem.*, p. 105.

<sup>206</sup> *Idem.*, p. 63.

Ao serviço de propaganda cabia a divulgação do passado glorificado, mas também da tradição popular, à qual se vai recorrer de forma a ser acessível a todos, promover os valores ideológicos do regime e incentivar a adesão das massas<sup>207</sup>. Neste contexto, a subjetividade do teatro de revista, devido aos seus trocadilhos e à forma como o género vai refletir o quotidiano, traz alguns incómodos ao regime. Para António Ferro, a revista era “um teatro muito mais sério do que parece à primeira vista”, reconhecendo o seu poder crítico. Este género não agradava de todo ao diretor do SPN:

Dois caminhos se oferecem a esse teatro com tão belas tradições entre nós, para conquistar o público de que precisa, do qual vive inteiramente: ou a lisonja fácil ao que possa haver de mais baixo nos sentimentos desse público ou o propósito consciente de o divertir, sem dúvida, mas educando-o, civilizando-o sem ele dar por isso, isto é, dirigindo-se ao que nele há de melhor, à sua ânsia de elevação, a essa fome de poesia e de beleza que existe em todos os seres humanos, até naqueles que parecem mais refratários, às vezes, a qualquer sensação de ordem estética<sup>208</sup>.

De facto, a revista não se enquadrava na “Campanha de Bom Gosto” promovida pelo SPN, que combinava o modernismo mundano e o nacionalismo desenfreado que caracterizavam o imaginário do Estado Novo. A ideia de Teatro de Vanguarda que António Ferro queria implementar em Portugal, não se enquadrava no modelo da revista, pelo que, na sua opinião, estas deveriam tornar-se “mais lavadas, com mais sólidas bases morais, melhor espírito construtivo”<sup>209</sup>. O Parque Mayer, no seu entender, assemelhava-se a “uma espécie de acampamento cigano que já deveria ter desaparecido”<sup>210</sup>.

António Ferro afirma ainda que os autores da revista utilizavam a censura como resposta para a falta de originalidade, o que, de acordo com o diretor do SPN, não deveria ser utilizado como justificação: “a originalidade deve aguçar-se, ao contrário, nessa luta com a Censura”<sup>211</sup>, afirmando em seguida que a censura ao cinema americano seria mais rígida e que tal facto não os impedia de produzir obras-primas, pelo que o teatro ligeiro deveria ocupar-se da fantasia, do sonho e da realidade que afaste o espectador do quotidiano. Desta forma atingiria os moldes que António Ferro considerava ideais para o género: criativo, disciplinado e capaz de entreter sem cair na vulgaridade, contribuindo para os elementos estéticos e ideológicos do regime<sup>212</sup>.

No seu discurso, Ferro vai mais longe, ao atribuir certas raízes do teatro de revista em Portugal a Gil Vicente, e ao mencionar Eduardo Schwalbach como um dos seus

---

<sup>207</sup> *Idem*, p. 64.

<sup>208</sup> Ferro, *Teatro e Cinema...op. cit.*, p. 25-26.

<sup>209</sup> *Idem*, p. 107.

<sup>210</sup> *Ibidem*.

<sup>211</sup> *Idem*, p. 28.

<sup>212</sup> *Ibidem*.

continuadores. Utiliza o dramaturgo como exemplo para o género, recordando as suas revistas recheadas de elementos moralizantes e de louvor à pátria, pautada pela presença de personagens simbólicas que exaltavam os feitos passados, sem se focar em exclusivo no humor e em fazer rir o público, mas sim numa mensagem educativa que pretendia corrigir: *ridendo castigat mores*<sup>213</sup>.

É provável que António Ferro quisesse transmitir uma mensagem aos autores e empresários no sentido de os alertar para o modelo de espetáculo que deveriam seguir, uma vez que todo o programa do Estado Novo estava centrado na causa nacional com o propósito de restaurar a “alma da pátria”, cujos hábitos e costumes seriam mitificados e idealizados. Deste modo, reforçava a ideia de um teatro de revista que se ocupasse inteiramente de números vistosos e sentimentais, investindo nos efeitos cenográficos, sem se ocuparem de ditos políticos ou equívocos, o caminho “da graça e da ilusão, da poesia, do espírito, um caminho que está perfeitamente dentro do programa do nosso organismo”<sup>214</sup>. Ferro reconhecia que a classe artística não simpatizava com o regime e que o conteúdo do teatro popular não ia ao encontro das conceções estéticas e ideológicas do regime<sup>215</sup>. Para tal, o SPN cria dois agentes culturais que vão colocar em cena valores como a concórdia e a unidade nacional estética e ideológica: o Teatro do Povo e a Companhia de Bailados Verde Gaio<sup>216</sup>.

O Teatro do Povo, criado durante a Guerra Civil Espanhola, refletiu o compromisso entre a arte e a ideologia, tendo como finalidade a criação de um modelo que servisse de referência e promovesse o teatro no mundo rural. O seu repertório teve fins pedagógicos, sendo pautado por enredos que idealizavam a humildade e a gente do povo, mitificando a ruralidade.

Ao contrário do repertório do Teatro do Povo, a revista pouco se enquadrava nos valores do regime. Em primeiro lugar, a ação da revista apresentava-se maioritariamente circunscrita à cidade de Lisboa, estando mais próxima da mundividência urbana e cosmopolita da qual a política ideológica se pretendia afastar<sup>217</sup>. Além disso, a revista tem como matéria-prima a realidade, onde vai buscar inspiração. Não interessava ao regime ver espelhadas as suas fragilidades e a realidade que tanto pretendia ocultar. O contacto

---

<sup>213</sup> Em latim, a expressão significa “Rindo se castigam os costumes”, estando associada ao princípio que fundamenta a comédia, criada pelo poeta Jean de Santeul.

<sup>214</sup> *Idem*, p. 29.

<sup>215</sup> Melo, Daniel, *Salazarismo e Cultura Popular...op. cit.*, p. 236.

<sup>216</sup> *Idem*, p. 333.

<sup>217</sup> Melo, Daniel, “Living Normally: Everyday Life Under Salazarism” in *European History Quarterly*, 2022, p. 203

direto que o género mantinha com o público e, sobretudo, o comentário político, desagradavam ao regime, que vai encará-lo com desconfiança. No entender de António Ferro, o “teatro ligeiro, como o seu próprio género indica, não deve pesar...”<sup>218</sup>, numa clara referência ao espírito satírico da revista, muito pouco conveniente num estado que quer impor a “legítima elaboração de um programa de assistência ao agente cultural”<sup>219</sup>. O seu cariz cómico pouco “eleva” o género teatral e em nada contribuía, segundo Ferro, para o enaltecimento dos valores patrióticos publicitados pelo regime. António Ferro reconhecia o sucesso da revista e, por se tratar de um género demasiado popular e profundamente enraizado na cultura portuguesa, a sua proibição seria pouco viável: “conserva-se no cartaz há não sei quantos meses com salas cheias de público de todas as classes sociais”<sup>220</sup>.

O sistema de códigos criado pela revista, através da metáfora e do duplo sentido das palavras, permitia a transmissão de mensagens que dificultavam o controlo do que era passado ao público. Paralelamente, o texto não se mantinha fixo, pelo que os atores recorriam diversas vezes ao improvisado, incorrendo em certas liberdades pouco convenientes num sistema de vigilância.

O teatro de revista atraía o público pela sua componente musical, visual e coreográfica – a tríade “Música, luzes e cor”, como argumenta Rebello (1984) – que procurava compensar a falta de densidade retórica e o tom jocoso dos textos. Ao mesmo tempo, procurava assegurar a sua continuidade ao coordenar as narrativas alinhadas com a ideologia do regime e a crítica velada. Estes aspetos são criticados por Ferro, fazendo transparecer o desagrado do regime face ao género.

---

<sup>218</sup> Ferro, *Teatro e cinema...op. cit.*, p. 25-26.

<sup>219</sup> Rosas, *Nova História de Portugal – Portugal e o Estado Novo...op. cit.*, p. 411.

<sup>220</sup> Ferro, *Teatro e cinema...op. cit.*, p. 29.

### **3. As componentes do espetáculo: o teatro de revista em perspectiva**

Ao estudarmos o teatro de revista português e a respetiva relação com a censura, é fundamental compreender que esta não se limitava ao simples corte de determinadas passagens. A leitura e análise das peças apresentadas no período em estudo, demonstra que os cortes obedeciam a determinados critérios, como o conteúdo das falas, a personagem a quem era atribuída a deixa, o figurino que o ator envergava e até os cenários que enquadravam a ação. Estes elementos contribuíam de forma decisiva para a identidade e sucesso do género.

A análise pode estender-se ainda aos atores, autores e compositores, cujas criações e interpretações contribuíam igualmente para o sucesso da revista. Os empresários, principais promotores da revista, e o público, também se revelam elementos essenciais para a compreensão destes espetáculos e para a forma como se adaptaram e conseguiram manter as salas cheias.

#### **3.1. As temáticas satirizadas pela revista**

A leitura e análise das revistas apresentadas neste período, permitem destacar as temáticas mais recorrentes. Embora se tenha deparado com um aparelho repressivo a partir de 1927, o teatro de revista não descarta a sátira política e social, suavizando-a com o propósito de contornar a censura. São variados os temas que a compõem, uma vez que o género “vive do seu tempo e acompanha a vida em tempo real”<sup>221</sup>, enquadrados de diferentes formas, dependendo do autor, do enredo e das personagens. Importa acrescentar que as temáticas abordadas são referentes aos acontecimentos do quotidiano. As mais controversas surgiam diluídas em conversas simples, comentários breves e mensagens curtas, de forma a disfarçar a sátira, “camufladas” em diálogos relativos a trivialidades do dia-a-dia, como o futebol ou conversas entre vizinhos.

É importante referir que a revista não tinha uma ideologia predominante, chegando mesmo a ser ambígua, uma vez que o sentido comercial destas produções faz com que reproduzam aquilo que a população sente:

---

<sup>221</sup> Sequeira, “O teatro de Revista”...*op. cit.*, p. 140.

Porque pretende agradar (vender-se) a todos, a revista foge frequentemente a tomar posição sobre teorias ou práticas que se limita a documentar ou equacionar; (...) a maior parte das vezes, a revista dá piadas a todos ou distribui carapuças por todos sem distinção (ideológica).<sup>222</sup>

Uma vez que se trata de um período bastante conturbado, a análise dos textos permite observar as diferentes abordagens em torno de temas recorrentes, bem como o surgimento de novas temáticas e a forma como o seu tratamento pode variar ao longo do tempo. Como observa Osório (1965), “a revista espelha, apuradas as contas, um documentário sociológico bastante significativo”<sup>223</sup> por abordar e documentar de forma satírica todos os aspetos que lhe são contemporâneos. Destacam-se as referências ao contexto político nacional e internacional, à propaganda, ao nacionalismo e patriotismo, ao erotismo e à sexualidade, ao quotidiano e à cultura popular e ao teatro e cinema.

### 3.1.1. O contexto político nacional e internacional

O período em estudo ficou marcado por profundas transformações políticas, tanto no contexto nacional como internacional. Em Portugal, consolidava-se um regime de carácter autoritário, ao mesmo tempo que, do ponto de vista internacional, a ascensão dos regimes totalitários nazi e fascista, causava impacto na Europa. Neste contexto, importa avaliar como a revista tentava corresponder aos eventos políticos nacionais e internacionais, com destaque para a sedimentação do salazarismo, a Guerra Civil espanhola e o princípio da Segunda Guerra Mundial.

Nos primeiros anos do regime, a temática central é a leitura em retrospectiva da queda da Primeira República e o Golpe Militar de maio de 1926. A promessa da restauração da ordem nacional está patente na revista *A Festa Brava* (1933), através da exaltação a um governo forte:

2ª mulher: Claro. Precisamos de um governo forte...Bôa administração nas contas da casa. Termos nós a chave da dispensa; o dinheirinho na mão; Com esse dinheirinho eduquemos os filhos, é preciso dar trabalho às creadas, ~~armemos os maridos~~ e defendamos as costas. Façamos do homem um devoto da mulher e do lar...

Neste contexto, ficam claras as intenções do regime bem como o seu propósito: criar um governo forte que trouxesse estabilidade económica e financeira, mantivesse a ordem e a autoridade, defendesse a moral e os valores tradicionais, implementasse o corporativismo e promovesse a unidade nacional. Recorrendo à metáfora do “governo”

---

<sup>222</sup> Saraiva, “A Revista (À) Portuguesa”...*op. cit.*, p. 54.

<sup>223</sup> Osório, “Mitologia da Revista”... *op. cit.*, p. 171.

da casa, este excerto é reflexo dos discursos promovidos pelo Estado Novo, sublinhando alguns pontos bandeira do regime: a restauração da estabilidade política e económica e a definição dos papéis dos géneros masculino e feminino na família, ou seja, o homem enquanto protetor da família e figura de autoridade, enquanto a mulher seria figura central do lar, aquela que contribui para o seu equilíbrio e bem-estar. No entanto, este excerto apresenta-se um pouco ambíguo. Se, por um lado, a revista defende os valores tradicionais do regime, por outro, sugere alguma crítica pelo tom exagerado. O uso de expressões como “Termos nós a chave da dispensa; o dinheirinho na mão” ou “Façamos do homem um devoto da mulher e do lar...” transparecem algum sarcasmo, ainda que subtil, colocando em causa os ideais de domesticidade feminina. Também é possível denotar-se alguma sátira à condição masculina, entendendo-se que os homens deverão ser submissos à sua esposa e ao lar, numa inversão dos papéis tradicionalmente atribuídos a cada género, pois no texto cabe à esposa a administração do lar. Desta forma o excerto apresenta uma certa ambiguidade crítica, oscilando entre o discurso oficial e a sátira do mesmo, questionando as dinâmicas familiares estabelecidas pelo Estado Novo.

Algumas revistas não deixavam, no entanto, de atirar farpas ao regime, como é o caso da revista carnavalesca *Cocktail* (1935) : “Tem razão. A moral é uma paródia, a política é uma cégada e todos os pelintras como eu andam o ano inteiro na dança da luta...pela vida!” (p. 4).

A República é recordada com algum saudosismo por revistas como *Viva a Folia* (1935), na rábula “Dona de Casa” (p. 2-3). A personagem feminina começa por explicar que se encontra no seu segundo casamento, descrevendo o primeiro marido como um “tipo perfeito, bem comido, de pêra, todo vermelhaço, muito liberal”. Acrescenta que, apesar das dívidas, gastavam tudo, mas viviam “uma paródia” e “andavam contentes”, numa alusão à liberdade e desordem durante o regime republicano. Ao referir-se ao segundo marido, torna-se mais cabisbaixa e afirma que vive bem, mas que anda descontente, pois este “tem a mania da família. Diz que é o chefe...”, remetendo para o modelo autoritário e patriarcal promovido pelo Estado Novo. A oposição entre os dois maridos permite uma alusão às transformações políticas ocorridas em Portugal. Mesmo caracterizada como um período de desordem, a República surge como uma fase de liberdade excessiva e de maior felicidade. Em contraste, o Estado Novo é apresentado como uma realidade ordeira, mas excessivamente repressiva, onde se destaca a autoridade do “chefe” e a infelicidade.

Em *A Loja do Povo* (1935), o aditamento intitulado “Ama e Zé”<sup>224</sup> aprofunda as alusões à submissão dos portugueses ao novo regime. A personagem Ama empurra Zézinho num carrinho de bebé, representando o Estado Novo e o povo português, infantilizado e dependente. A Ama embala o menino cantando para que o “Papão” se vá embora e o deixe dormir, pois se este acorda “fica fulo”. Quando o Zezinho chora, a Ama coloca-lhe a chucha na boca, afirmando que a partir de agora o Doutor só lhe dará “Farinha de S. Bento!”. Este diálogo revela o controlo social através de uma política paternalista, de apaziguamento e de incentivo à passividade do povo.

O contexto político nacional era marcado por um regime autoritário, fortemente centralizado na figura de Salazar. A imagem de “mago das finanças”, associada à austeridade e equilíbrio orçamental, era objeto de diversas sátiras na revista, como no caso de *Bola de Neve* (1935, p. 88), onde se lê:

Neste carro popular  
Ninguém viaja de graça  
Que a empresa Salazar  
Não se governa sem massa.

O serviço é tão falado  
Que até vem anunciado  
Nos jornais do mundo inteiro  
O Salazar é patrão  
É quem aperta o travão  
E é quem recebe o dinheiro

Este excerto evidencia a centralização do poder político, atribuindo a Salazar a imagem de chefe e retratando o governo não como uma entidade que pretende proteger a população, mas que funciona como uma empresa, com o propósito de maximizar os ganhos e estabelecer o equilíbrio orçamental. A referência à propaganda, nomeadamente às entrevistas dadas por Salazar a António Ferro, mas também a jornalistas estrangeiros, tem o propósito de consolidar a sua imagem a nível interno, mas também externo. Como explica Rosas (2012), Salazar reconhece a vulnerabilidade do seu regime perante a opinião pública. Sendo desconhecido do grande público, o Presidente do Conselho vai contrariar “a imagem de sóbria indiferença e distância do lado mundano da política que cultivará de si próprio, será exactamente deste aspecto – o dar-se a conhecer pela propaganda – aquele de que Salazar cuidará antes de tudo”<sup>225</sup>. A revista vai-se servir desta

---

<sup>224</sup> Revista sem paginação.

<sup>225</sup> Rosas, *Salazar e o Poder: a arte de saber durar...op.cit.*, p. 157.

necessidade de propaganda ao chefe, manipulando a sua imagem e o seu discurso como forma de promoção, mas também de crítica.

Num momento em que a propaganda ao regime sofre um “extraordinário incremento”<sup>226</sup>, Salazar e o salazarismo encontram-se entre as temáticas preferenciais da revista. O retrato de Salazar enquanto homem avarento, tacanho e provinciano é um dos motivos mais satirizados, através de trocadilhos diluídos em diálogos simples, sendo invertido e ironizado o discurso oficial da propaganda. Em *A Festa Brava* (1933), a propósito de uma conversa sobre gado, é efetuada uma alusão indireta à terra natal do Presidente do Conselho: “Santa Coloma não dão nada” (p. 4). A utilização deste jogo de palavras funcionava como uma espécie de código que, por vezes, passava pela censura e estabelecia uma cumplicidade com o público. Este é um dos casos de duplo sentido, uma vez que Santa Coloma é uma casta de touros temidos por serem bravos, enquanto Santa Comba Dão é a terra natal de Salazar. A semelhança fonética da junção de “Santa Coloma” e “dão” sugere uma sátira subtil ao Presidente do Conselho, por entre conversas sobre gado. Pretendia-se, assim, através de alguma ambiguidade, criticar o regime, contando com a capacidade do público em decifrar os trocadilhos. Apesar do sentido crítico, impunha-se a necessidade de não esquecer quem era o chefe e quais eram os sacrifícios exigidos em nome da Pátria.

Simultaneamente, cultiva-se a imagem de Salazar como Pacificador e garante da ordem e estabilidade. Desta forma, o Estado “demonstrava a sua imprescindibilidade, qual seja a da laboriosa tarefa de compatibilizar e conciliar todas as divergências presentes ou futuras”<sup>227</sup>. A revista *Arca de Noé* (1937, p. 6), reflete este propósito, aproveitando-se do duplo sentido da palavra “paz”, associando-a primeiramente à violência e à submissão:

Pombinha: As folhas de Oliveira que eu trago no bico indicam-te que há paz sôbre a terra.

Noé: Mas paz, paz, (Gesto) ou paz, paz?

A partir de 1936, a conjuntura política internacional ganha espaço na revista. O confronto entre o nacionalismo conservador e as forças de esquerda no país vizinho, resultam na Guerra Civil de Espanha, uma ameaça à consolidação do regime<sup>228</sup>, dominando as temáticas da revista até ao eclodir da Segunda Guerra Mundial. Em *Arre*

---

<sup>226</sup> Santos, *O Espectáculo Desvirtuado...op. cit.*, p. 63.

<sup>227</sup> Rosas, Fernando, *Nova História de Portugal – Portugal e o Estado Novo (1930-1960)*, Vol. 12, dir. Joel Serrão e A. H. de Oliveira Marques. Lisboa: Editorial Presença, 1992, p. 393.

<sup>228</sup> Pinto, António Costa, *O Salazarismo e o Fascismo Europeu – problemas de interpretação nas Ciências Sociais*. Lisboa: Editorial Estampa, 1992, p. 104.

*Burro!* (1936), ilustra-se o ambiente instável que se vivia em Espanha através da rábula “A Vizinha do lado e o Zé dos Pacatos” (p. 130). O próprio título indica com alguma ironia o modo como a conduta dos portugueses era orientada perante o conflito, apelidando o Zé de Pacato. Este foi um período marcado pelo “endurecimento repressivo e a criação de organizações paramilitares até aí nunca previstas”<sup>229</sup>. Seguindo este enquadramento, a rábula consegue captar a passividade a que os portugueses eram submetidos, quando Zé se dirige à sua vizinha espanhola: “O que você não pode fazer é má vizinhança aos portuguezes pacatos como eu, que teem a desgraça de viver ao pé de si!”.

A ironia utilizada neste excerto remete para o antagonismo entre os dois países: enquanto em Portugal estava instaurado um regime autoritário que controlava a população e a obrigava a viver num clima de passividade, em Espanha o confronto entre posicionamentos políticos opostos resultava em fortes reações que culminaram numa Guerra Civil. A pressão sentida pelo “tremendo impacto da Guerra Civil de Espanha”<sup>230</sup>, levou à criação de um corpo organizado que deveria difundir o sentimento patriótico e os princípios orientadores do Estado Novo. Como tal, acentuam-se em tom jocoso as referências à paz e à forma como a sociedade civil é conduzida ao alheamento dos destinos da vida política, como acontece em *O Graxa* (1936, p. 7): “Já não há narizes partidos, braços partidos, dentes partidos...acabaram-se os partidos. Reina a paz, a concordância, a boa união”.

Neste excerto, utilizam-se ambos os sentidos da palavra “partidos” – quebrar e partido político – para efetuar uma referência ao contexto sociopolítico, marcado pelo acentuado controlo da censura. Consequentemente, intensificam-se as rábulas que subentendem a crescente intervenção da IGE. Apesar do aumento da vigilância, a revista não abandona totalmente a sátira, recorrendo a mensagens codificadas e disfarçadas. Em *O Cartaz de Lisboa* (1937, p. 60), é efetuada uma comparação entre um bairro rico, o “bairro azul” (possivelmente uma alusão às elites), e o “bairro popular” (associado ao quotidiano e ao povo) que servem de metáfora ao comentário político:

Pardal: Pois, ali é tudo pequenino e à antiga portugueza. Bom e baratinho.

Homem: Ora adeus! Ali tudo respira higiene. Vê como ar entra pelos janelões. As casas precisam d’ar; os corpos precisam d’ar; a vida precisa d’ar; ~~agora tudo precisa d’ar.~~

Pardal: Isso é ejagero. Lá no meu prédio ninguém precisa d’ar ~~nele~~, para governar a vida.

Homem: São os agentes físicos que mantem a vida em ordem absoluta.

Pardal: Peça desculpa, mas quem mantém a “orde” são os agentes da poliça.

---

<sup>229</sup>*Idem*, p. 103.

<sup>230</sup> Rosas, *Salazar e o Poder: a arte de saber durar...op. cit.*, p. 330.

Homem: A Química e a Física desempenham um grande papel na higiene social do Cosmos.

No ano seguinte, a denúncia da falta de liberdade de expressão prossegue na rábula “Casos de Rua” (p.38), da revista *A Rua da Paz* (1938):

Matias: Cidadãos olisiponenses ! Em nome dos amigos de Lisboa venho hoje aqui falar sobre o Rossio, que foi o centro da cidade durante séculos a fio! Olhem em frente boscencias e ali veem o edifício do Teatro Nacional, onde esteve o Santo Ofício em mil quinhentos e tal... Dia volta a tradição, que, por ordem e sentença de El-Rel D.João III, foi p'ra ali a Inquisição antes de ir a Recompensa co'o senhor Robles Monteiro! Depois dizem que acabou, mas eu cá posso afirmar que ela apenas se passou p'ró pé do Café La Garel. A Inquisição é eterna, já lá diz o Rui de Pina, mais os clássicos canónes! A Inquisição inda existe, tortura é que é moderna! Só mudou p'rá outra esquina onde estão as talifones!

Embora a inquisição tenha terminado, o excerto sugere que a repressão persiste sobre o teatro, alertando para os meios de censura e controlo atuais.

A partir de 1938 é possível observar em algumas revistas o anúncio de um conflito bélico europeu. Alguns títulos desse ano pressentem o início da guerra, como *Rebenta a Bexiga* (1938) ou *A Dança da Luta* (1938). Na revista *Bailarico Saloio* (1938), a rábula “A última Assembleia” (p.35) dá indicações da proximidade de um conflito. Em representação da Sociedade das Nações, as personagens Presidente, Chico Russo, Zé Marujo, Francelino e Pae Paulino discutem sobre a manutenção da sociedade das nações enquanto “o Germano vae fazendo o que lhe apetece”.

O conflito promove o enriquecimento das indústrias e dos comerciantes, mas também se traduz num aumento dos preços dos produtos e na sua carestia<sup>231</sup>. Apesar de não estar diretamente envolvido no conflito, a guerra encontra-se bem presente no quotidiano português e serve de matéria prima a muitas revistas. Exemplo disso é *O Banzé* (1939), “a primeira revista a subir à cena após a declaração de guerra”<sup>232</sup>, que vê parte dos seus números cortados por se debruçar excessivamente sobre o conflito:

Na minha aldeia  
Não há ódios, mas estimas,  
Todos são primos e primas!  
Mas lá por fora,  
Ninguém há que não se espanque  
E eu cá vejo agora  
Os bois de palanque!  
(*O Banzé*, 1939, p. 319)

---

<sup>231</sup> Pimentel, Irene Flunser e Cláudia Ninhos, *Salazar; Portugal e o Holocausto*. Lisboa: Círculo dos Leitores, 2013, p. 351.

<sup>232</sup> Rebello, *História do Teatro de Revista...op. cit.*, Vol. 2, p. 121.

O contexto político era tratado com cuidado pelos censores. O ideal seria que a revista se mantivesse afastada da política, como refere António Ferro num dos seus discursos oficiais, fazendo-se valer da fantasia e do sonho, libertando o espectador dos azedumes e divergências do quotidiano. No entanto, a abordagem política é uma das tradições das quais a revista não podia prescindir.

### **3.1.2. A propaganda, o nacionalismo e o patriotismo**

A adoção de uma nova Constituição a partir de 1933 vai colocar em prática medidas que têm como propósito a implementação de um estado forte que assumiria a missão de conduzir os portugueses à “nova ordem moral”<sup>233</sup>. Suportada por um aparelho censório e propagandístico, a ideologia “não mais seria um enunciado programático: devia obstinadamente procurar a realidade, saindo de si e impregnando as práticas”<sup>234</sup>. Este campo, constituía uma forma de “doutrinação sistemática e tentacular sobre a sociedade civil”<sup>235</sup>, refletindo a teia ideológica que o regime procurou tecer através do SPN.

O teatro era um dos “veículos por excelência de cultura e de tomada de consciência política e social”<sup>236</sup>. Enquanto agente cultural, o teatro de revista configura-se, naturalmente, como meio de propaganda não oficial, onde a censura elimina os conteúdos inconvenientes ao regime, ao mesmo tempo que promove a sua ideologia: “A arte torna-se um instrumento que o poder utiliza para a sua propaganda e prestígio, e reflecte a sua ideologia”<sup>237</sup>

Por viver da atualidade, era natural que a revista absorvesse o discurso ideológico e efetuasse referências às personalidades associadas ao SPN e às atividades promovidas pelo organismo. Importa, assim, analisar a forma como estes temas eram abordados, podendo variar a perspetiva do autor e o modo como o assunto era satirizado. Para compreender melhor o modo como a revista abordou a propaganda e o nacionalismo, começaremos por identificar os principais elementos de discurso ideológico na revista, prosseguindo, em seguida, com a análise da forma como os autores do género perceberam e representaram a política cultural do regime e os seus criadores.

---

<sup>233</sup> Salazar, *Discursos e Notas Políticas...op. cit.* p. 309.

<sup>234</sup> Ó, *Os anos de Ferro... op. cit.*, p. 50.

<sup>235</sup> *Idem*, p. 30.

<sup>236</sup> Azevedo, *Cândido, A censura de Salazar e Marcelo Caetano...op. cit.*, p. 184.

<sup>237</sup> Santos, *O Espectáculo Desvirtuado...op. cit.* p. 63.

Em 1933, a revista *O Pagode* retrata a Propaganda Portuguesa no número “Cartazes” (p. 3). Coloca-a em comparação com a publicidade francesa e dá conta do modo como operava, exaltando os meios de propaganda do SPN relativamente à moderna publicidade que não transparecia a verdadeira identidade portuguesa. Enquanto a publicidade francesa se diz charmosa, elegante e moderna, a Propaganda Portuguesa afirma ter tudo isso e ainda “os anúncios na quarta página dos grandes jornais”, referindo-se às notícias que exaltavam os grandes feitos do regime, patente em jornais da época, como o *Diário de Notícias* ou o *Diário de Lisboa*. Segundo Salazar, o SPN seria um “instrumento de governo”<sup>238</sup>, premissa que definiu a ação do organismo e através da qual se remetia para a moral, o passado histórico e a organização social com base no trabalho.

Na revista *Arraial* (1933) é captado o propósito de Salazar em “fazer coincidir a atividade governativa idealizada”<sup>239</sup> através da reorganização do campo cultural. A personagem Alfaiate Costa – que pode ser entendida como uma representação de Salazar – ao explicar o modo de funcionamento da sua alfaiataria, profere o seguinte comentário: “Eu só trabalho na fazenda nacional. Primeiro executo e depois da obra acabada é que a passo ferro, é depois exposta ao publico e está feita a propaganda!” (p. 1). Na revista, *O Graxa* (1936), o “espetáculo político-cultural”<sup>240</sup> do regime é descrito, captando a necessidade de distrair o povo e promover a alegria do mesmo, de forma a evitar descontentamentos: “Ah rapazes, isto é uma vidinha santa. Eu lutei, berrei, barafustei, mas também agora não me falta nada. Ele, são concertos de borla, cortejos de borla, exposições de borla, teatro de borla...tudo de borla. ~~Hei de ter um lindo funeral, com muitas borlas~~”.

Assim, em tom ligeiro e humorado, a revista critica a política cultural do Estado Novo enquanto aparelho de “difusão e inculcação ideológica autoritária”<sup>241</sup>, que remete a população para a resignação, investindo em atividades culturais, como concertos, cortejos, exposições e teatros, que reflitam o projeto ideológico do regime, mas que acaba por ser “fatal” por promover para a conformidade e o silêncio.

Em *O Rapa* (1935) o modo como a propaganda se desenvolve nas mãos de António Ferro é alvo de sátira ao ser comparado a um ferro de ondulação de cabelo, na

---

<sup>238</sup> Salazar, *Discursos e Notas Políticas...op. cit.* p. 258.

<sup>239</sup> Ó, *Os anos de Ferro...op. cit.* p. 28.

<sup>240</sup> Rosas, *História de Portugal...op. cit.*, p. 293.

<sup>241</sup> *Idem, Salazar e o Poder...op.cit.*, p. 181.

rábula “Propagandista” (p. 45), aludindo à forma como a população é moldável aos princípios propagados pelo organismo:

Propagandista: Respeitável público: vou-lhes apresentar a grande descoberta do século, o aparelho mais útil que há nos tempos que vão correndo, o novo ferro de frisar, que tanto serve para ondular a cabeleira, como serve p`ra se alisar a mesma. Faz ondas com uma perfeição extrema. ~~O ferro deixa-se ir na onda sem queimar nem chamuscar a pele.~~

Zé: Ah! Eu já conheço isto...

Propagandista: (Mostrando um ferro de frisar, como os que se vendem no Rossio ou no Grandela) Aqui teem, meus senhores, o aparelho. Este aparelho de frisar não faz ondulação Marcel, que é a última da moda. Muito útil p`ra festas, soirées, banquetes, exposições, porque não é preciso passalo p`las brasas.

A emergência de António Ferro enquanto figura essencial do regime, torna-o numa das personagens centrais de ataque na revista. Segundo Beatriz Costa, o diretor do SPN era alvo de anedotas, piadas e críticas “sangrentas”, que chegavam inclusive a envolver a sua esposa<sup>242</sup>. Enquanto “encenador” do salazarismo, o diretor do SPN é alvo de diversos comentários jocosos. O apelido do jornalista chega mesmo a adquirir um sentido duplo, como na revista *Arre Burro!* (1936), onde a palavra adquire um simbolismo associado à repressão e ao silêncio:

Só que ele nan quer é estar amarrado. Aqui há tempos em S. Pedro d`Alcântara tive que o prender a uma argola ~~de ferro! Olhe, ficou tão danado qu` agora cada vez que passa por ali e vê o ferro, desata a fugir que não há dianhos que o agarrem!...Arre Burro!!~~ (p. 57)

A revista *Furta Cores* (1937, p. 25), oferece-nos uma outra perspetiva do SPN e da sua dinâmica funcional, satirizando os inúmeros discursos de António Ferro:

Não m`interrompa o discurso, porque estou a inaugurar, que é a mais linda missão. Meus senhores, a inauguração é um acto sublimado dum povo civilizado. A inauguração é o novo e o novo é sempre estimado na consciência dum povo. Para que um povo progrida, é preciso inaugurar, inaugurar sem medida, inaugurar sem descanso, inaugurar uma estátua dedicada a qualquer tanso, inaugurar avenidas, garagens, leitarias, inaugurar o processo e não pagar ao tendeiro, que é o maior progresso das grandes economias. Inaugurar vida nova, inaugurar sem trabalho, inaugurar mesmo o velho da face caiada, inaugurar um chavelho atrás da porta da escada (...).

A Guerra Civil Espanhola leva o SPN a utilizar o setor cultural como forma de “proteção” das populações mais próximas do conflito. Exemplo disso é a criação do Teatro do Povo, cuja ação se centra no mundo rural com o propósito de garantir a adesão das populações juntas à fronteira e, conseqüentemente, mais vulneráveis<sup>243</sup>. O SPN organiza ainda o concurso *A Aldeia mais Portuguesa de Portugal*, em 1938, com o objetivo de combater a penetração de “ideias perturbadoras e dissolventes do interesse

---

<sup>242</sup> Costa, Beatriz, *Sem Papas na Língua*. Lisboa: Publicações Europa-América, 1989, p. 101.

<sup>243</sup> Melo, *Salazar e a Cultura Popular...op. cit.*, p. 236.

nacional”, mas também de organizar manifestações nacionais e festas públicas de intuito educativo e propagandístico<sup>244</sup>. A orientação da “Política de Espírito”, oferecia programas destinados tanto ao povo como a intelectuais. Ao povo estavam destinadas as atividades associadas às tradições, ao artesanato popular ou ao Teatro do Povo. Para o diretor do SPN, o “verdadeiro povo” deveria participar na recriação da ruralidade, através da reinvenção dos hábitos, costumes e comportamentos<sup>245</sup>. Aos intelectuais e artistas, estavam destinados os Prémios Literários e Artísticos, os Centros de Investigação científica, as exposições, as orquestras, os concertos e as sessões culturais<sup>246</sup>.

As atividades destinadas a estes grupos deliberadamente distintos, o povo e os intelectuais, são captadas pelas revistas *Maria Rita* (1936) e *A Boca do Inferno* (1937), que procedem a uma crítica implícita ao “bom gosto” de António Ferro. Num período em que a atividade propagandística intensifica a sua ação junto das populações rurais, *Maria Rita* (1936) retrata-a da seguinte forma na canção “Popularidade” (p. 56):

Os bonecos nacionais,  
Vão buscar aos camponeses,  
Os costumes regionais  
Nas aldeias e casais,  
Dos serranos portugueses.

A revista *A Boca do Inferno* (1937) aborda os programas destinados às elites sem conter a sátira:

Qual é o programa para hoje...Diga, Diga...Música Clássica...Efemeridades literárias...concerto pela orquestra da câmara ardente...~~Um discurso da Propaganda~~...quê? Ah! Sim...sim....Desta basta!...Para suplício chega e sobeja...” (p. 89).

O período em estudo coincide com a idade de ouro da propaganda<sup>247</sup>. Entre insinuações subtis e mensagens mais claras, todos os meios eram utilizados como suporte propagandista durante a Segunda Guerra Mundial, onde “a arte de bem manipular a opinião pública tornou-se, numa guerra total, onde a distinção entre civis e militares, infelizmente, carecia de sentido”<sup>248</sup>. A neutralidade portuguesa não torna o país imune à propaganda alemã e aliada, que chegava a Portugal também através do teatro. Apesar da propaganda salazarista publicitar a ideia de neutralidade, Portugal aproximava-se

---

<sup>244</sup> *Idem*, p. 214.

<sup>245</sup> Valente, José Carlos, *Estado Novo e a alegria no Trabalho – Uma história política da FNAT (1935-1958)*. Lisboa: Colibri/ Inatel, 1999, p. 63.

<sup>246</sup> Santos, *O Espectáculo Desvirtuado...op. cit.*, p. 70.

<sup>247</sup> Martins, Maria João, *O Paraíso Triste – O Quotidiano em Lisboa durante a II Grande Guerra*. Lisboa: Vega, 1994, p. 35.

<sup>248</sup> *Ibidem*.

ideologicamente da Alemanha<sup>249</sup>, sendo o número “Colégio Europa”<sup>250</sup>, em *A Rua da Paz* (1938), um claro exemplo, quando o professor pede aos alunos que aprendam sobre “o eixo Berlim-Roma”, apresentando num mapa todo o território dominado pelo “Império Alemão”.

Apesar do tom predominantemente satírico-crítico, existe espaço para a inclusão de rábulas que vão ao encontro dos valores promovidos pela propaganda ao regime. À semelhança das revistas que Schwalbach escreveu na década de 1910, incluem-se números de natureza nacionalista e patriótica. Por entre rábulas de cariz humorístico, é possível encontrar pequenas mensagens que exaltam os símbolos nacionais e evocam acontecimentos da história nacional, incorporando elementos da identidade cultural portuguesa, como a dança ou a música:

As grandes linhas para a Propaganda eram as que promoviam uma ideia para o país recorrendo aos seguintes meios: referências históricas, necessariamente estereotipadas (grandes vultos extraídos do contexto, o culto dos heróis e de mártires); uma deformação da configuração do país regional, promovendo a cultura popular de tipos<sup>251</sup>.

Apesar de conterem mensagens de índole nacionalista, a leitura das rábulas deixa alguma margem para dúvidas quanto à verdadeira intenção do autor, já que poderia estar apenas a satirizar algumas bases ideológicas do regime. Importa sublinhar que mais importante que a intenção do autor é a perceção do público, membros de uma sociedade regida por valores ideológicos norteados pela procura da ordem:

A revista funciona, muitas vezes, e ainda que nem sempre tenha consciência disso, como veículo da ideologia da classe dominante e um aliado objetivo do poder, ainda quando ironiza sobre ele, sem, contudo, pô-lo necessariamente em causa.<sup>252</sup>

As revistas *Pé Descalço* (1933) e *Santo António* (1934) são exemplo de como a glorificação do passado nacional pode figurar no teatro de revista. A primeira apresenta uma canção intitulada “Veterano e Homens d’Amanhã” (p. 27), que recorda o passado e a coragem dos portugueses com tristeza. A segunda também apresenta um número musical com o título “Nun`Alvares” (p. 30), que retrata a coragem dos portugueses na luta contra o domínio espanhol.

Enquanto diretor do SPN, António Ferro segue as diretrizes de Salazar ao “referir-se a tudo «o que se fosse nacional e apenas isso», numa perspetiva nacionalista e

---

<sup>249</sup> Ninhos, Cláudia, *Portugal e os Nazis – Histórias e Segredos de uma aliança*, Lisboa: A Esfera dos Livros, 2017, p. 179.

<sup>250</sup> Revista sem paginação.

<sup>251</sup> Vidal, “Um olhar sobre a actividade teatral, em Portugal, nos anos 30 do século XX”...*op. cit.*, p. 102.

<sup>252</sup> Rebello, *História do teatro de revista...op. cit.*, Vol. 1, p. 28.

propagandista”<sup>253</sup>. Como tal, a revista reflete o modo como a produção cultural e artística se moldou à ideologia, socorrendo-se de uma das fórmulas repetidas pela propaganda, a vontade de resgatar a tradição e o passado histórico, refletindo a ideologia nas artes<sup>254</sup>. Os exemplos apresentados parecem, de facto, corresponder ao ideal nacionalista propagado pelo regime, visto que “a arte deve ser «popular», acessível e legível para todos” tendo como objetivo a promoção dos “valores ideológicos do estado”<sup>255</sup>. A revista *Estrelas de Portugal* (1936) constitui um outro exemplo na apresentação de um pequeno número dramático intitulado “Bandeira de Portugal” (p. 57), em que a personagem Maria borda a bandeira nacional para que João, um marinheiro, a coloque no seu navio, pedindo-lhe que, sempre que a olhe, se lembre dela: “Meu coração/ E minha vida inteira/ Contigo vão./ Amôr, amôr, nessa bandeira.”

A partir de 1936, estas rábulas são muito mais frequentes, num país que se torna bastante autocentrado, como consequência do conflito no país vizinho, fortalecendo a criação de um sentimento patriota inspirado nos princípios morais e políticos do Estado Novo<sup>256</sup>. Um excerto da rábula “Quatro a zero” (p. 36) da revista *Arre Burro!* (1936) manifesta o sentimento da união num jogo de futebol: “Guarda Rêdes: Muito bem! Abracemo-nos fraternalmente e que haja um minuto de silêncio p`ra olharmos p`rá bandeira de Portugal!”

Na verdade, durante a Guerra Civil é comum encontrar números que evocam as vitórias portuguesas contra os espanhóis ao longo da história, como é o caso do número “Cafés e moscas” (p.39) da revista *O João do Grão* (1939):

Patriota: Os capitães, homens afeitos à luta, olhavam-se com altivez e sonhavam com a vitória. O sol lá no alto, brilhava mais ensopando de luz as equipagens compridas, enquanto no campo se ouvia o alarido percursor das grandes lutas. Sentia-se o palpitar dos corações. Nisto, ecoou no ar o almejado sinal para começar o combate! Ah! Foi terrível e maravilhoso! Os espanhóis avançam cheios de ímpeto e o campo dos portugueses uma fúria de domínio. Ah! Mas os nossos não tremem!

Compére: Ah! Valentes!

Patriota: Oferecem combate, resistem, recuam, defendem, caem, tornam-se a erguer em esforço sobrehumano. De repente, do lado dos castelhanos parte um tiro! Nisto uma boca, cem bocas, mil bocas brandam um grito uníssono que ecoou por vales e montes! Portugal! Portugal!

No mesmo ano, a revista *Ó Ai Ó linda* (1939) termina com o número “Lição de história”, onde é apresentado um cenário que satisfaz os fundamentos da ideologia do

---

<sup>253</sup> Melo, Daniel, *A cultura popular no Estado Novo*. Coimbra: Angelus Novus, 2010, p. 23.

<sup>254</sup> Santos, *O Espectáculo Desvirtuado...op. cit.*, p. 63.

<sup>255</sup> *Idem*, p. 64.

<sup>256</sup> *Idem*, p. 60.

regime. Um “velhinho simpático” folheia um livro intitulado *História de Portugal*, junto de um menino mais novo, que o ouve, atento à narração da história de um povo forte e destemido.

Com o início da Segunda Guerra Mundial, começam a ser incluídos alguns discursos de apaziguamento, com o propósito de transmitir segurança aos portugueses:

O espectro da guerra apavora de facto todos os corações que ainda teem o sentido da humanidade, mas aqui em Portugal o povo está descansado, tem fé no seu valor e, por isso confia (*Última hora*, 1939, p.76).

A relação entre nacionalismo e patriotismo revela alguma complexidade no que à revista diz respeito. Num período de grande vigilância e imposição de valores nacionalistas, a revista tanto serve de veículo de expressão dos mesmos, como os satiriza e questiona subtilmente. Assim, se por um lado, promoveu a criação de uma narrativa que valorizava a identidade portuguesa, nas entrelinhas, estimulava a reflexão e questionava o modo como essas ideias eram difundidas. Encontram-se valores promovidos pelo regime, como a promoção do passado histórico ou a celebração dos costumes rurais, porém sempre acompanhadas de sátiras ao regime e aos seus organismos.

### 3.1.3. O erotismo e a sexualidade

A abordagem da sexualidade e da moralidade está associada à tradição do teatro de revista. A piada obscena é incluída nas canções e rábulas que abordavam, com o propósito de tornar os números mais cómicos e atrevidos. Segundo Eduardo Geada, “os únicos referentes da revista são o sexo e a política”<sup>257</sup>. Com o intuito de divertir, inserem-se referências picantes, geralmente circunscritas ao corpo da mulher, denotando um certo pensamento machista enraizado na sociedade portuguesa<sup>258</sup>. Estas referências eram um dos motivos pelos quais os espectadores de rigidez moral frequentavam a revista, uma vez que a sexualidade era explorada mais livremente, através de comentários “machistas, pornográficos e obscenos”<sup>259</sup>.

Saraiva argumenta que a tendência para a sexualização começa nos títulos que se dirigem aos homens<sup>260</sup>, como *Pernas ao Léu* (1933), *Beijos Quentes* (1935), *Chuva de*

---

<sup>257</sup>Geada, Eduardo, “O teatro de revista hoje”. Em suplemento “Artes e Letras”, do *Diário de Notícias*, de 28 de novembro de 1974.

<sup>258</sup> *Idem*, p. 29.

<sup>259</sup> Santos, *O Espectáculo Desvirtuado...op. cit.*, p. 60.

<sup>260</sup> Saraiva, *Revista (A) Portuguesa...op. cit.*, p. 60.

*Mulheres* (1937) ou *O Mar também tem Amantes* (1939). Por outro lado, recorre a elementos claramente masculinos no desenvolvimento dos enredos, como as festas, a tauromaquia, o jogo, as esposas e as sogras, o vinho ou o desporto. Essas temáticas encontram-se patentes nos títulos das revistas *Arraial* (1933), *O Pagode* (1933), *A Festa Brava* (1933), *Festa Rija* (1934) e *Água Pé* (1937).

O erótico apresenta-se como uma importante característica da revista, muitas vezes circunscrita apenas à mulher. Rebello (1984) afirma que a revista investe num espaço imaginário, que se estrutura sobre o sexo<sup>261</sup>, socorrendo-se de elementos visuais, musicais e textuais: os figurinos recheados de plumas, as lantejoulas e a seda que deixam visível a silhueta da mulher, as danças, muitas vezes de carácter sensual, e o duplo sentido utilizado nos diálogos. As revistas eram escritas por homens e para homens. No levantamento das revistas que deram entrada na IGE, entre 1933 e 1939, são poucos os elementos femininos que constam na autoria ou na composição deste género teatral, nomeadamente Anita Patrício, Maria Clementina, Fernanda O`Donell, Constança Maria, Maria Archer como autoras e Georgina Ribas e D. Manuela Bonito como compositoras, notando-se uma certa contenção do tom brejeiro das referências.

Segundo Saraiva (1980), a revista é um espaço de libertação onde tudo se pode dizer, ver e ouvir “o que é interdito lá fora e onde se descomprimem tensões sexuais ou sociais”<sup>262</sup>. Esta situação encontra-se descrita na apoteose final da revista *Santo António* (1934):

São mulheres nuas, saxofones a gritar,  
são girls, são pernas de bailarinas,  
bem ritmadas, a marcar!  
São projectores que nos inundam de luz!  
Um mundo irreal que nos seduz!<sup>263</sup>

A coreografia assume um papel importante na expressão da sensualidade e adiciona um elemento físico à narrativa, com especial destaque para a corista ou *girl*, apesar do teatro de revista também incluir elementos masculinos no corpo de baile.

A linguagem de duplo sentido assume igualmente um papel predominante, tal como no domínio da política. Inclusive as referências brejeiras tendiam a recorrer a alguns truques, sendo capazes de passar pelo censor e ser decodificadas pelo público:

Zé: Ah! D. Propaganda! Se eu tivesse um balão na ponta do pauzinho, metia-me na marcha, entre as raparigas e – ah, rapazes! – desconfio que até a senhora marchava!

---

<sup>261</sup> Rebello, *História do Teatro de Revista...op. cit.*, Vol. 1, p. 34.

<sup>262</sup>Saraiva, *Revista (A) Portuguesa...op. cit.*, p. 59.

<sup>263</sup>Revista sem paginação.

(*Arre Burro!*, 1936, p. 119)

O espectador do teatro de revista quer divertir-se e, como tal, espera encontrar referências ao sexo, uma vez que “as passagens atrevidas são indispensáveis e características da revista, e o censor sabia-o bem”<sup>264</sup>. Neste sentido, é comum cair-se no estereótipo. Uma das figuras que merece destaque é a saloia, tida como inocente e à qual se fazem inúmeras referências, como acontece na revista *Zé dos Pacatos* (1934, p.72), onde um rapaz conta que “furou” uma saloia que ia a passar.

Tal como acontecia com os conteúdos políticos, quando as referências se tornavam demasiado obscenas ou diretas, os censores procediam ao corte da mesma. Considerando a rigidez moral imposta pelo regime, a sexualidade e o erotismo foram utilizados de forma a contornar as restrições impostas pela censura e não apenas como forma de preencher as lacunas deixadas pelas limitações ao espírito crítico. As referências de teor sexual facilitam o envolvimento do público, quebrando certos tabus.

Apesar de não agradarem ao regime, a sexualidade e o erotismo são permitidos no teatro de revista, porém controlados pela censura de modo a obedecerem às normas sociais impostas. Em muitas revistas, estes paradigmas refletem-se num jogo entre o implícito e o explícito.

#### **3.1.4. O quotidiano e a cultura popular**

Tratando-se de um teatro eminentemente popular, a revista alimenta-se dos assuntos quotidianos, baseando-se no ponto de vista da população<sup>265</sup>. Temas relacionados com a vida na cidade e incidindo sobre tradições, costumes, hábitos, expressões locais, acontecimentos ou personalidades da época preenchem as suas rábulas.

Os cenários e figurinos contribuía para o retrato dos locais mais icónicos de Lisboa, ganhando vida pelas suas personagens vestidas de modo característico. A música e a dança também eram indispensáveis ao enquadramento, com um repertório marcado por canções populares, fados e marchas que contribuía para um sentido de identidade cultural:

O palco nunca se isola da rua, coisa que raramente acontece no teatro declamado; (...) Vem-lhe depois a presença quase exclusiva de personagens populares, sobretudo lisboetas já que a revista (à) portuguesa é quase só a revista (à) lisboeta.<sup>266</sup>

---

<sup>264</sup> Santos, *O Espectáculo Desvirtuado...op. cit.*, p. 268.

<sup>265</sup> Saraiva, *Revista (Á) Portuguesa...op. cit.*, p. 44.

<sup>266</sup> *Idem*, p. 57.

As temáticas do quotidiano não se encontram integralmente associadas à crítica política e social. Existia espaço para o comentário aos acontecimentos do quotidiano da cidade: a realização de festas e touradas, o futebol, os preços elevados, os transportes ou as modas. Lisboa é o ambiente central da ação, sendo introduzidos espaços familiares ao espectador, como a Praça da Figueira, o Terreiro do Paço, o Rossio, a loja – a alfaiataria, por exemplo, – os mercados, os cafés e as tascas, os becos e os bairros típicos – com especial destaque aos bairros de Alfama, Mouraria, Castelo e Bairro Alto. As recordações da Lisboa antiga, inspirada em locais ilustres da cidade, acompanhadas por canções saudosistas também cumpriam o propósito de remeter o espectador para as tradições de um tempo feliz e irrepetível:

Lisboa! Onde é que estás, cidade amiga  
Dos pateos, dos beirões, das saias de balão?  
Responde: onde estás tu Lisboa antiga  
Das lindas procissões, da velha tradição?  
Calou-se a tua voz: os sinos e os pregões!  
Perdeste o teu cachet: os gatos e os pardais!  
Sem feiras, arraiais, cantigas e balões!  
Lisboa, tu morreste e já não voltas mais!  
(*Sardinha Assada*, 1935, p. 5)

As personagens são, em grande medida, inspiradas no quotidiano da cidade, refletindo tipos sociais reconhecíveis da vida lisboeta: o Zé Povinho, a varina, a saloia, o marinheiro, a sopeira, o toureiro, a vizinha, o bêbedo, a fadista, os namorados. Os nomes atribuídos às personagens remetem igualmente para o imaginário popular, recorrendo aos mais reconhecíveis, como Maria, Rosa, Zé (geralmente símbolo do português comum), Manuel ou Chico. Entre estas, destacam-se a presença do Marialva e da Severa enquanto representantes da Lisboa castiça.

Estas representações oferecem uma visão das interações sociais e das preocupações diárias do cidadão comum, com críticas disfarçadas de humor. Abordam-se crimes e criticam-se as companhias dos elétricos, dos telefones e dos autocarros. Comentam-se as notícias do jornal, critica-se o Gasómetro de Belém, o aumento dos preços, queixam-se das esposas, comenta-se o futebol, com preferência pelos clubes Sporting e o Benfica, como na rábula “Dois Separados” (p. 14) da revista *Zé dos Pacatos*

(1939). Por outro lado, a revista *Olaré Quem Brinca* (1937) denuncia as condições de vida precárias, dando a conhecer o caso do Bairro das Minhocas (p. 109)<sup>267</sup>:

“O Sr. Governador Civil de Lisboa visitou ontem o Bairro da Liberdade, mais conhecido pelo Bairro das Minhocas, e, depois de minuciosamente ter examinado todas as suas habitações, projecta transformá-lo em breve num bairro moderno e desafogado, de forma a modificar a vida daquela pobre gente, melhorando as suas condições Higiénicas e reprimindo os maus costumes e excessos de linguagem.”

Através da revista é ainda possível ter conhecimento das novas construções que se fazem em Lisboa. Entre 1937 e 1939 são diversas as revistas que dão conta das obras que tiveram início na cidade, mas que demoravam a ser concluídas, como em *Cantiga da Nossa Terra* (1939), onde se satiriza a demora da construção da ponte sobre o Tejo.

Outro aspeto associado ao quotidiano é a utilização de vocabulário marcadamente popular. A revista opta por um léxico simples, tendo em conta não só as personagens que pretende retratar, mas também ao seu público. De acordo com Saraiva (1980), ocorrem diversas variações linguísticas “que vão do regionalismo ao plebeísmo, e da gíria ao estrangeirismo”<sup>268</sup>. Como tal, as palavras são propositadamente pronunciadas de forma errada, com a supressão ou substituição de vogais: “inté”, “limber”, “Al`mão”, “p`r` aqui”, “ôrdes” ou “Injatamente”. O vocabulário assume particular importância, uma vez que constitui um código: “os autores escreviam nas entrelinhas em branco, os autores diziam uma coisa e davam a entender outra, e o público entendia sem grande esforço uns e outros.”<sup>269</sup>

Os divertimentos e festividades de carácter popular, como as corridas de touros, as feiras, os arraiais e as marchas populares funcionam muitas vezes como cenário. Reflexo disso são os títulos das revistas, curtos, atrativos e de inspiração popular, que enunciam o seu cenário e conteúdo<sup>270</sup>: *Santo António* (1934), *Maria Cachucha* (1934), *Sardinha Assada* (1935), *Há Festa na Mouraria* (1936), *Ó Meu Rico S. João* (1938) ou *Praça da Alegria* (1938). As canções refletem o ambiente de festa e animação, acompanhadas de melodias alegres que exaltam a portugalidade, mas também o ser lisboeta. Serve de exemplo a “Canção de Alfama”<sup>271</sup> da revista *Santo António* (1934):

És mais velha que os reis,  
Altiva Alfama!

---

<sup>267</sup> Bairro localizado na atual Praça de Espanha, onde várias famílias recém chegadas do interior do país viviam em situações precárias. Para colmatar a situação, no início dos anos 40, o Estado Novo procede à criação do bairro da Quinta da Calçada. Curiosamente, todas as referências efetuadas a este bairro são cortadas.

<sup>268</sup> Saraiva, *Revista (A) Portuguesa...op. cit.*, p. 47.

<sup>269</sup> Rebello, *História do Teatro de Revista...op. cit.*, Vol. 1, p. 28.

<sup>270</sup> Saraiva, *Revista (A) Portuguesa...op. cit.*, p. 46.

<sup>271</sup> Revista sem paginação.

Viste ainda os infieis,  
Lá da Moirama!  
Que outro bairro entendeis,  
Que tem mais fama?  
Quem te não ama,  
Linda Alfama!

Enquanto espaço de crítica social, a revista reflete os azedumes quotidianos, como as dificuldades económicas, as frustrações, os desgostos. Lisboa é o espaço central dos seus enredos, refletindo a sociedade lisboeta que lhe é contemporânea. As cenas quotidianas, reconhecidas facilmente pelo espectador, exaltam os seus aspetos do ponto de vista crítico e bem-humorado. A cultura popular serve ainda como fonte para a criação de novas personagens ou situações nas quais o público se revê e identifica.

### 3.1.5. O teatro e o cinema

Durante o período em estudo, o cinema registou um enorme desenvolvimento, destacando-se as comédias e os filmes de Leitão de Barros. Existe uma especial ligação entre o teatro e o cinema, uma vez que os artistas, os escritores, os músicos e os cenógrafos eram os mesmos. A própria produção do cinema comercial deriva das estruturas do teatro, como o espaço, os hábitos e as referências<sup>272</sup>.

Apesar da proximidade, é notória a rivalidade entre o teatro e o cinema. Este último não deixava de ser uma novidade que roubava público ao teatro. Como tal, era frequente a exaltação da naturalidade do teatro e a denúncia da artificialidade do cinema e dos seus atores. Esta disputa origina números cómicos como a rábula “Cégada das Fitas”<sup>273</sup>, em *Estrelas de Portugal* (1936):

Entre as fitas portuguesas,  
É já tanta a confusão,  
Que ou as más são do Chianca  
Ou as más são do Leitão!

É notória uma certa antipatia por Chianca Garcia e, em especial, por Leitão de Barros. Este último é alvo constante de sátiras e críticas. Apesar do sucesso da película *Severa* (1931), são diversas as revistas que fazem críticas contundentes, como acontece em *Zé dos Pacatos* (1939), na rábula “Severa Antiga e Severa Moderna” (p.6), onde a Severa Antiga afirma ser a “verdadeira”, enquanto a moderna é uma “Vamp estilizada”.

---

<sup>272</sup> Vidal, “Um olhar sobre a actividade teatral, em Portugal, nos anos 30 do século XX”...*op. cit.*, p. 136.

<sup>273</sup> Aditamento sem paginação.

A propósito do filme *Aldeia da Roupa Branca*, o número “A Saloia da Fita” da revista *Eh! Real!* (1939), recomenda à Tobis – empresa portuguesa de filmes sonoros – que não faça mais filmes. A função propagandística do cinema é reconhecida na revista *Zé dos Pacatos* (1939), no número musical que acompanha a rábula “A canção do berço” (p. 37), quando a personagem Produção afirma que a produção cinematográfica exige muitos gastos.

O conflito entre o tradicional e o moderno nas novas formas de arte e entretenimento revela-se um terreno fértil para a criação de rábulas que refletem as mudanças sociais e culturais. Em *Praça da Alegria* (1938, p. 5), quando o teatro e o cinema entram em despique, exalta-se a preferência pelo primeiro, aclamando-se o teatro como a verdadeira forma de arte popular.

A atividade teatral também recebe destaque na revista, através de referências aos teatros nacionais de D. Maria II e São Carlos e ao Teatro do Povo, em relação aos quais se empregava a ironia, talvez por consciência das desigualdades de proteção económica entre as companhias que beneficiavam do interesse do Estado e as restantes. Na revista *Arre Burro!* (1936), a rábula “Auto das Minhocas” (p. 69) satiriza o Teatro do Povo, projeto de António Ferro:

Pote da Graxa: Ora, como sem lécas ninguém pode viver e os logares de directores de Bancos estão todos ocupados...

Nariz de Lata: e como nós não nos sujeitamos a serviços impróprios da nossa categoria social...

Júlia: Arresolvimos intão dedicar-nos à arte!

Pote de Graxa: ~~E assintámos em fazer o mesmo que o Teatro do Povo, que anda em bolandas dum lado p'ró outro!~~

Zé: Ah! Então são actores!

Nariz de Lata: Não senhor! Somos autores, porque arrepresentamos autos. E a prova é que já puzemos em pé um auto-move!

A revista também recorre a várias autorreferências (referências da revista aos seus autores, atores e empresários), existindo igualmente pequenas brechas para ataques a outros autores, artistas e empresários. Pelo desabafo da revista *Na Ponta da Unha* (1939), são notáveis as dificuldades para colocar um espetáculo desse género em cena:

A revista portuguesa  
Para viver hoje em dia  
Precisa de ter beleza  
E de muita fantasia

Do estrangeiro já veio tudo,  
Ideias já não há mais.  
E é um grande canudo  
Para as ter originais.

Por outro lado, o comentário sobre a atividade teatral também funcionou como forma de crítica, explorando a evolução do teatro em Portugal e criticando o que, na ótica dos autores, não estava correto. A revista tem consciência das suas dificuldades e lamenta as adversidades enfrentadas, como reação ao contexto político e às condicionantes que lhe eram impostas. Estes queixumes apresentam-se de forma cômica, através das suas personagens, situações e linguagem de duplo sentido, aligeirando assim o contexto. A crítica ao teatro e ao cinema também funcionava como veículo de denúncia da orientação ideológica e doutrinária que moldava a cultura portuguesa. Em última análise, a abordagem destes temas permite enquadrar a evolução do género num período significativo para o desenvolvimento do cinema em Portugal, mas também marcado pela reconhecida “crise do teatro”<sup>274</sup>.

### **3.2. As personagens**

As personagens ocupam um lugar central na estruturação do espetáculo, introduzindo um leque de figuras cruciais que espelham as complexidades sociopolíticas da época e são um veículo importante para o desenvolvimento da sátira. A análise das personagens permite entender que tipo de conteúdos poderiam ser considerados ofensivos para a censura.

De revista para revista, o leque de personagens não sofre grandes variações, alterando a forma, mas não a intenção crítica. Como refere Beatriz Costa em *Sem Papas na Língua*, as “saloias, as varinas, os garotos de jornais, o Zé-Povinho, o marujo, o funcionário público, o pederasta e a bisbilhoteira fazem parte da receita dos autores por pouco mais lhes ser permitido”<sup>275</sup>. Espera-se que estas personagens assumam um valor simbólico, permitindo associações ao contexto político ou social, de forma a introduzir o elemento crítico. Para facilitar o reconhecimento por parte do público e garantir o efeito cômico, recorria-se à estereotipagem e à caricatura, funcionando essas personagens como alusão a alguma personalidade ou instituição.

Apesar da alteração do nome ou da intenção da personagem, é possível identificar um padrão: quase todas as revistas dedicam um número em que uma personagem simples e de linguagem coloquial é submetida à autoridade de outra, hierarquicamente superior. Simbolicamente, pretende-se representar o povo e denunciar os desafios enfrentados

---

<sup>274</sup> Vidal, “Um olhar sobre a actividade teatral, em Portugal, nos anos 30 do século XX”...*op. cit.*, p. 64.

<sup>275</sup> Costa, *Sem Papas na Língua...**op. cit.*, p. 81.

quotidianamente. Geralmente, estes números fazem alusão a António de Oliveira Salazar e à repressão que o regime exerce sobre a população.

Ainda assim, importa mencionar que existe um conjunto de personagens típicas que aparecem em fases específicas. Por exemplo, entre 1933 e 1935, é comum encontrarmos personagens associadas à sedimentação do Estado Novo, como o Almanaque, o Zé Outubro e o Zé Maio, o Messias e a Propaganda. A partir de 1936 torna-se recorrente a espanhola, o polícia ou até mesmo alusões à censura. Em 1939, começam a surgir as personagens Sr. Calado, a Diplomacia, a Alegria ou o Hóspede. Estas personagens refletem a transição da República para o Ditadura e os esforços de Salazar para se afirmar enquanto chefe, numa primeira fase, onde era necessário “martelar constantemente as suas ideias, despi-las da sua rigidez, dar-lhes vida e calor, comunicá-las à multidão”<sup>276</sup>. Desta forma, a revista recorda a República, evidencia o carácter autoritário do novo regime e remete para o sistema de valores que se disseminam por todo o lado, devido à propaganda. A partir de 1936, “o comunismo vai substituindo o reviralhismo republicano como inimigo principal do regime”<sup>277</sup> e a censura surge como resposta ao controlo da opinião pública. Estes acontecimentos não passam despercebidos à revista que faz os possíveis para os satirizar nas suas rábulas. Até 1939, o cenário vai-se mantendo, alterando os protagonistas desta fase com a eclosão da Segunda Guerra Mundial a 1 de Setembro, quando Salazar entrega o futuro de Portugal à diplomacia<sup>278</sup>.

A análise das personagens do teatro de revista, a sua intenção crítica em articulação com acontecimentos sociopolíticos e a atuação da censura face a estas representações, constituiria, por si só, um tema de pesquisa bastante vasto que não cabe nesta investigação. Neste capítulo, consideramos, ainda assim, pertinente explorar três representações que são particularmente relevantes: o povo, António de Oliveira Salazar e o Estado Novo. Estas personagens revelam-se essenciais enquanto alusões às diferentes dinâmicas adotadas pelo regime ao longo do período em estudo, refletindo, simultaneamente, os limites da crítica permitidos pela censura. É importante salientar que da mesma forma que certas rábulas se repetiam de revista para revista, as personagens tipo também se replicavam, porque “tinham eficácia entre o público”<sup>279</sup>.

---

<sup>276</sup> Ferro, “O ditador e a multidão”...*op. cit.*, p. 48.

<sup>277</sup> Rosas, *Salazar e o poder*...*op. cit.*, p. 172.

<sup>278</sup> *Idem*, p. 221.

<sup>279</sup> Vidal, “Um olhar sobre a actividade teatral, em Portugal, nos anos 30 do século XX”...*op. cit.*, p. 75.

O povo encontra-se representado na figura do Zé Povinho, inspirada na personagem criada por Rafael Bordalo Pinheiro, mantendo a herança deixada por António de Menezes na revista *Tutti-li-Mundi* (1881). Em algumas revistas, esta personagem pode assumir a função de *compère*, guiando o espectador pela narrativa. A personagem serve de veículo de denúncia dos problemas do quotidiano, referindo as dificuldades económicas e as desigualdades sociais com ironia e humor. Ao ser colocada em contacto com outras personagens, geralmente representantes dos seus opressores, como na rábula “D. Quixote e Sancho Pança”<sup>280</sup> da revista *Santo António* (1934), a personagem Zé vai dando pistas que permite ao público descodificar a identidade dos visados: “Ah! Andas a cavar dinheiro? Já te matei! És o grande salvador!”. Destaca-se ainda a rábula “Zé Outubro e Zé Maio” (p.24) da mesma revista, que efetua uma comparação entre a vida dos cidadãos durante a Primeira República e após o Golpe Militar. Apresenta uma linguagem coloquial, recorrendo ao calão e expressando-se com sinceridade. Defende os valores, costumes e tradições, expressando o gosto por festas populares, touradas e fado. Ocupa quase sempre um lugar central no enredo, lamentando-se da sua vida e daqueles que estão acima de si.

Já Salazar, nas palavras de Saraiva (1980), era um dos “maiores inimigos do povo”<sup>281</sup> e, como tal, um dos principais alvos do teatro de revista. De acordo com Isabel Vidal (2009), nos anos trinta surge um novo tipo de comédia na revista, cuja identidade se escondia sob as mais diversas personagens<sup>282</sup>, no caso, Salazar. As alusões feitas ao Presidente do Conselho variam de revista para revista, tornando-se cada vez mais metafóricas, mas seguindo sempre a máxima de avarento, trabalhador dedicado, autoritário e conservador. Destaca-se a utilização constante de verbos como “dar”, “receber” ou “dever”, com o objetivo de realizar “jogos de palavras e de trocadilhos”, demonstrando que o seu caráter “era visto como um objeto de paródia fácil”<sup>283</sup>. Personagens como o Professor, Doutor, Chefe ou Santo António, são uma das formas de alusão a Salazar, quase sempre personagens hierarquicamente superiores às restantes.

A primeira alusão que encontramos a Salazar é na figura do Alfaiate, logo em 1933, na revista *Arraial*, no número intitulado “O Oliveira alfaiate” (p. 1). Não são fornecidas quaisquer informações relativamente ao figurino ou aos adereços, sendo o

---

<sup>280</sup> Revista sem paginação.

<sup>281</sup> Saraiva, *Revista (A) Portuguesa...op. cit.*, p. 53.

<sup>282</sup> Vidal, “Um olhar sobre a actividade teatral, em Portugal, nos anos 30 do século XX”...*op. cit.*, p. 61.

<sup>283</sup> *Idem*, p. 50.

texto o principal suporte à caracterização da personagem, destacando-se igualmente as restantes personagens que compartilham o palco com o alfaiate Caetano:

Calado: Já sei. Quem recebe e paga é o ~~Oliveira~~ Senhor!

Caetano: Exatamente. A disciplina é indispensável p'ra se fazer um trabalho perfeito. O que é preciso é tomar medidas rigorosas para o bom acabamento da obra. P'ra isso tenho muitos ~~oficiais~~ pessoal ao meu serviço.

A personagem Calado não surge em vão, remetendo para a passividade e o silêncio gradualmente impostos pelo regime. A fala de Caetano complementa este sentido, remetendo para a vigilância progressiva, o que Fernando Rosas (2012) caracteriza como “a vigilância preventiva, intimidatória, desmobilizadora, exercida ao nível da grande massa da população por organismos de censura, de filtragem política, de vigilância e prevenção política ou pelos aparelhos de enquadramento político-ideológicos do quotidiano, da família, da escola, dos lazeres, do trabalho, etc”<sup>284</sup>. Ao ser questionado sobre o modo como gere a sua alfaiataria e sobre o modelo das peças que produz, afirma o seguinte:

Caetano: É que eu não corto a geito, corto a direito! Com a minha maneira de cortar há clientes que se sentem apertados. Começam a dizer que as minhas medidas não são boas e que lhes prendo os movimentos. Mas p'ros que repintam há um remédio: é cavar! (Gesto de abrir cavas)

O sentido do excerto anterior é completado com a alusão à violência, através da polícia política e das forças policiais que reprimiam todos os movimentos de resistência. A mesma personagem é repetida na revista *A Loja do Povo* (1935) e utilizada como alusão noutras revistas como *Risos e Sorrisos* (1935, p. 5) ou *Já cá Canta* (1937, p. 15).

Outra forma de caricaturar Salazar é através da figura do Professor. É importante salientar que durante o Estado Novo, o professor representava uma figura de autoridade patriarcal, associada à obediência e à disciplina, e promotora de valores morais e cívicos, em conformidade com a ideologia do regime. Por outro lado, pretendia-se encaixar a figura de líder num homem comum. Todos estes fatores, aliados ao seu passado de professor catedrático na Universidade de Coimbra, tornam a alusão bastante oportuna. Em *Vista Alegre* (1934), no número Professor de Bilhar (p. 15), é-nos apresentado o “senhor ~~António d'Oliveira~~ Massèt”, mantido apenas como sr. Massèt por ordem do censor. Através de metáforas associadas ao bilhar, o professor explica as suas “táticas de jogo”:

Professor: Eu sei que os meus adversários falam de mim e conspiram pelos santos, mas eu cá vou juntando e o marcador lá vai subindo

---

<sup>284</sup> Rosas, *Salazar e o poder...op. cit.*, p. 187.

Compère: Pois meu caro professor, vou aprender a jogar o bilhar.

Professor: Acho muito bem, mas faça como eu: ~~comece logo pela rolha~~. E quando na sala algum parceiro censurar o seu jogo, mande-o pôr lá fora imediatamente. “Apertando-lhe a mão”: meu caro Sr.

No mesmo ano, a revista *Santo António* (1934) apresenta o número “~~Estrado~~ Retrato Novo”<sup>285</sup>, no qual a personagem Sá encarna um professor autoritário promotor dos ideais do regime. A figura do professor reforça a imagem de líder paternalista que não tolera desafios à sua autoridade. A partir de 1936, as aparições desta personagem começam a ser cortadas, possivelmente devido à mudança do contexto político nacional e internacional, refletindo o endurecimento da censura.

A representação de Salazar na imagem de Santo António é talvez a alusão mais constante e transversal a todas as revistas do período em estudo. Vidal (2009) destaca a importância de Santo António enquanto objeto de culto em Lisboa, presente em todas as casas, tradições supersticiosas e alvo de devoção em templos e procissões<sup>286</sup>. Aos serviços de propaganda se deve a conceção de Salazar enquanto figura mítica que irá liderar o destino da nação. No Natal de 1932, é publicada na capa do *Notícias Ilustrado* a “sensacional descoberta” de uma semelhança fisionómica entre Salazar e uma figura nos painéis de S. Vicente, com o título “A expressão de Salazar está nos painéis de Nuno Gonçalves. Do financeiro de 1450 ao financeiro de 1932”<sup>287</sup>. Seguindo a mesma linha de pensamento, os autores das revistas vão associar o Santo devoto de muitos lisboetas a António de Oliveira Salazar, uma transposição “favorável à propaganda, abençoando a acção política, tornando-a incontornável e necessária. Não diminuía o Chefe de Estado, antes pelo contrário até o enaltecia”<sup>288</sup>.

Em 1934, sobe ao palco do Teatro Avenida a revista *Santo António*. O título já sugere o enredo, onde se satiriza o recém estabelecido Estado Novo. A revista inicia-se com Santo António a pregar aos peixes:

Meus amados irmãos! Venho de novo falar aos peixes! Venho de novo assombrar a terra com os meus milagres. Eu sou aquele que em 1397 quebrou as bilhas e em 1926 fez o milagre de quebrar o tacho. (...) Vim de novo á terra p`ra vos ver p`ra vos salvar! Eu cá sou o Sto António de Oliveira na mão que só paz e concórdia p`rós irmãos de Portugal ~~e ganhar muitos votos p`ra união e felicidade de todos os portugueses~~. (...) Venho prégar especialmente aos peixes conservadores – àqueles de conserva que andam embebidos no azeite de oliveira, sempre fiéis ao meu culto e à minha doutrina! Só não falo aos peixes encarnados, que ~~felizmente~~ já quase não existem, ~~por que~~

---

<sup>285</sup> Revista sem paginação.

<sup>286</sup> Vidal, “Um olhar sobre a actividade teatral, em Portugal, nos anos 30 do século XX”...*op. cit.*, p. 56.

<sup>287</sup> Carvalho, José Alberto Seabra, “O Retrato ao serviço” em *Dos Secretários de Estado dos Negócios da Fazenda aos Ministros das Finanças*. Lisboa: Secretaria-Geral do Ministério das Finanças e da Administração Pública, 2006, p. 29.

<sup>288</sup> Vidal, “Um olhar sobre a actividade teatral, em Portugal, nos anos 30 do século XX”...*op.cit.*, p. 57.

~~muito tem deixado~~ pouco a água doce e já se vão devagarinho habituando ao sal! ~~Azar~~ daqueles que querem viver sem ele!

A revista também se apropria da imagem de salvador produzida pela propaganda, com o propósito de tornar António de Oliveira Salazar no líder austero destinado a salvar Portugal. A revista *Maria Cachucha* (1934) apresenta as personagens Estácio de Portugal e o filho Octávio Salvador, com este último a afirmar: “Toda a gente sabe que fui eu que fiz o Estácio Novo”. Outras revistas seguem-lhe o exemplo, como *Vista Alegre* (1934) ou *Vara Larga* (1936).

As referências ao ditador ocorrem também através de semelhanças sonoras e trocadilho. A personagem Baltazar é uma forma de mascarar o nome de Salazar, permitindo que o público identifique o alvo da sátira. Este disfarce diverte o público, uma vez que cria uma conexão através do já mencionado “código verbal” e proporciona aos espectadores a oportunidade de decifrar o significado subjacente das piadas e da ironia associada às mesmas. Como tal, é comum encontrar pequenas associações como a da revista *Risos e Sorrisos* (1935): “Quem governa é o Baltazar”. Por outro lado, a deturpação do nome do local de origem de Salazar também se trata de uma forma de associação a Salazar, como por exemplo em *Chuva de Mulheres* (1937), “Allô! Allô!...~~Santa Comba Dão!~~...Peço a V. Ex. para não se esquecer das baterias novas que prometeu para a reorganização do posto...Seja p`las alminhas!” (p. 82) ou em *Ó Ai Ó Linda* (1939), num número que fala sobre um doutor que salva todos: “Vê o cuidado que ela tem? Isto é um amor, uma santa, ~~uma pomba!~~” (p. 59)

O Estado Novo e a Ditadura também são alvos da revista, retratados como as personagens Ano Novo (*Santo António*, 1934) e Caminho Novo (*Rua da Paz*, 1938). Na primeira revista, a personagem surge na rábula “Primavera” (p.8), onde afirma ser “apenas uma radiosa Primavera, um eterno mez de Maio florido em que eu nasci”. Já na rábula “Ano Novo”, impõe-se ao *compère* da revista (Zé), satisfazendo as vontades do seu filho Era Nova – alusão a Salazar:

Era Nova: O que o menino deve comer é as bolachas que leva para a escola.

Zé: E que bolachas é que o menino leva?

Ano Novo: Eu levo bolacha União e os outros levam torrada...

Zé: Livra! Que pechincha! Mas esta creança está sempre a brincar não estuda nada...

Era Nova: Parece-lhe! Está muito adeantado! Ó meu filho! Diz aqui a este senhor o presente do indicativo do verbo que tu sabes...É o verbo...

Ano Novo: Pagar. É assim: eu recebo, tu pagas, ele geme, nós juntamos, vós esmifrais e eles que se arranjam...

Zé: É irregular!

Na revista *Rua da Paz* (1938, p.19), a personagem Caminho Novo é uma rua que, ao unir-se a outras artérias, procura “dominar a rotunda e vencer a Costa do Castelo!”, derrubando o “mercado de S. Bento”, prendendo as “Águas Livres, porque daqui p’ró futuro não vamos mais nessas águas”. Esta é uma personagem de presença constante ao longo da peça, travando importantes diálogos com o Zé, nos quais explica a sua verdadeira missão: “Um dos principais fins da minha obra é renovar a capital!”. No seguimento deste diálogo, a personagem afirma que para manter a ordem procedeu “à vigilância das avenidas”. Ao longo de toda a revista, Caminho Novo revela-se assertivo quanto à manutenção da ordem, numa perspetiva menos satírica que a da revista *Santo António* (1934). Relativamente a outras revistas, sobressai o trocadilho efetuado com a palavra Ditadura, que dá origem à personagem Madame Zita Dura “costureira diplomada pela escola de corte de Berlim” (p.23), da revista *O Rapa* (1935) .

Estas representações revelam a criatividade dos autores ao retratarem as dinâmicas sociopolíticas em Portugal. Todas têm em comum a interação com o representante do povo, Zé, que destaca a opressão e vigilância impostas em nome da ordem. Apesar do sentido cómico, estas alusões refletem as tensões do momento, permitindo ao público rir-se dos seus opressores e dos momentos difíceis.

### **3.3. Os autores e compositores**

Tal como nas duas primeiras décadas do século XX, o sistema de parcerias entre autores prossegue nos anos seguintes. Em 1925, vários autores unem-se em novas parcerias, como a “Gregos e Troianos”, constituída por dois núcleos que se juntaram: Ernesto Rodrigues, Félix Bermudes e João Bastos, que integravam a já mencionada *A Parceria*, e Luís Galhardo, Alberto Barbosa, Xavier de Magalhães e Lourenço Rodrigues. Desta parceria surgem duas revistas de sucesso, *Rataplan!* e *Foot-Ball*, ambas de 1925. Esta união vai ditar as parcerias que se realizam ao longo das décadas de 30 do século XX. O desaparecimento de Luís Galhardo vai promover a divisão dos “Troianos”, no início da década de 30, de um lado José Galhardo, Alberto Barbosa e Vasco Santana e do outro Lourenço Rodrigues, Xavier Magalhães e Lino Ferreira.

A primeira parceria é responsável pela composição de grandes sucessos, como *Arraial* (1933), *Zé dos Pacatos* (1934), *Santo António* (1934), *A Loja do Povo* (1935), *Arre, Burro!* (1936), *Olaré Quem Brinca* (1937) ou *O Banzé* (1939). No entanto, os elementos desta parceria não se mantiveram fixos ao longo das produções. Exemplo disso

é a entrada de Xavier de Magalhães em *Zé dos Pacatos* (1934) e *A Loja do Povo* (1935), a colaboração de Luís Galhardo Filho em *Santo António* (1934), a associação a Amadeu do Vale em *Arre, Burro!* (1936) e *Olaré Quem Brinca* (1937), e ainda as uniões ao ator Manuel dos Santos Carvalho em *Arraial* (1933).

A crítica efetuada à revista *Arre, Burro!* (1936), no *Diário de Lisboa*, descreve os seus autores como “experimentados homens do teatro” com “graça inteligente”<sup>289</sup>. Em 1939, Alberto Barbosa, José Galhardo, Vasco Santana e Amadeu do Vale escondem-se por detrás do pseudónimo João Ninguém, sendo novamente elogiados pelo *Diário de Lisboa*, que lhes reconhece a competência:

Tanto mais para apreciar quanto é certo que os trabalhos deste género oferecem cada dia maior dificuldade entre nós. Sempre que é possível, procuram ser oportunos e alcançam com frequência o almejado objetivo de fazer rir, por processos inteligentes, embora nem sempre lhes seja permitido castigar os costumes<sup>290</sup>.

Por outro lado, a união de Lourenço Rodrigues, Xavier Magalhães e Lino Ferreira resulta na produção de sucessos como *A Festa Brava* (1933), *Lua Cheia* (1934), *O Graxa* (1936), *O Liró* (1937) e *O João do Grão* (1939).

Neste período, assiste-se à formação de diversas parcerias, como “Esculápio e Odacir” (E. Fernandes e R. Covões), “Irmãos Unidos” (Luís d’Aquino, Alberto Barbosa e Xavier Magalhães), “Três Abexins” (Fernando Santos, Xavier de Magalhães e Lourenço Rodrigues), “Dois da Lac” (Francisco M. Ferreira Jordão e Fernando Gomes de Abreu), “Fulano e Sicrano” (Lino Ferreira, Fernando Santos, Lourenço Rodrigues, Abreu e Sousa e Ascensão Rodrigues), “Meia-dúzia Deles” (Fernando Santos, A. Amaral, Fernando Ávila, Lopo Lauer e Pedro Medeiros) e ainda a parceria de Chianca Garcia e Tomaz Ribeiro Colaço. Muitas destas parcerias formavam-se apenas para a produção de uma ou duas revistas. Ainda assim, são muitos os autores que ficaram célebres a trabalhar individualmente, como Almeida Amaral, Ascensão Barbosa, Aníbal Nazaré, Félix Bermudes, Fernando Ávila, Gustavo de Matos Sequeira, João Bastos, João Villaret, Luiz d’Aquino, Stélio Gil, entre muitos outros.

Quanto aos compositores, entre os mais célebres encontram-se os já mencionados Raúl Portela e Raúl Ferrão. Ao primeiro devem-se sucessos como *Lisboa Antiga*, enquanto o segundo é responsável por canções que ainda dominam o cancioneiro popular como *Cochicho*<sup>291</sup>. Ao longo da década de trinta afirmaram-se ainda compositores como

---

<sup>289</sup> “«Arre, Burro!», no Variedades”, *Diário de Lisboa*, 11 de setembro de 1936.

<sup>290</sup> “«O Banzé », no Maria Vitória”, *Diário de Lisboa*, 2 de dezembro de 1939.

<sup>291</sup> Rebello, *História do Teatro de Revista...op. cit.*, Vol. 2, p. 108.

António Lopes, Carlos Calderón, Carlos Dias, Frederico Freitas, Hugo Vidal, Jaime Mendes, João Nobre, Vasco Macedo ou Wenceslau Pinto. A acumular funções de autor e compositor, encontramos Ascensão Barbosa e Camilo Rebocho. De presença intermitente, destacam-se Frederico Valério, autor de alguns espetáculos a partir de 1935, Fernando de Carvalho e Afonso Correia e Leite. A maioria destas parcerias encontram-se associadas a compositores como Raúl Portela, Raúl Ferrão, António Lopes, Vasco Macedo, Afonso Correia Leite, Jaime Silva, Fernando de Carvalho e Carlos Dias, também elogiados pela crítica.

Por ser música de consumo imediato e destinada ao suporte de um espetáculo de características populares, as composições vão coordenando aspetos do folclore nacional com ritmos estrangeiros<sup>292</sup>. O fado é o género musical de eleição da revista, em conjunto com o tango, a marcha popular e ritmos de influência estrangeira. A música é um dos principais fatores para o sucesso do teatro de revista cujos compositores, à semelhança dos autores, se organizam em parcerias.

A conjugação de várias formas de expressão, como a dramaturgia, a música, a representação e a dança, faz do teatro de revista num espetáculo eclético do ponto de vista artístico e cultural, exigindo criatividade e talento. Estas colaborações permitiram o sucesso do género teatral em estudo, graças ao texto e às composições de natureza satírica, que promoviam a cristalização de certas rábulas ou canções na memória coletiva.

### **3.4. O figurino e a cenografia**

O figurino e a cenografia são essenciais para a estética do teatro de revista. Saraiva destaca estes elementos como “códigos visuais” formados por diversos componentes como “cortinas, telões, figurinos, cartazes, adereços, cenários, luzes; corpos, danças, gestos, mímica; retratos, caricaturas, pinturas, projecções”<sup>293</sup>, essenciais às diferentes camadas performativas necessárias à execução deste espetáculo.

Apesar da sátira, a censura não permitia que o sentido crítico se manifestasse de forma livre. Assim, a falta do comentário mordaz nos números, leva a revista a munir-se de outros elementos para se tornar mais apelativa ao público. A estética modernista vai trazer inovação à revista que anteriormente era marcada por “cenários parados,

---

<sup>292</sup> *Idem*, p. 110.

<sup>293</sup> Saraiva, *Revista (A) Portuguesa...op. cit.*, p. 45.

inexpressivos, irmãos gêmeos das oleografias, cenários onde as cores estão mal umas com as outras”<sup>294</sup>.

De acordo com Rebello (1984), a trabalhar para o teatro de revista encontram-se cenógrafos experientes, como Luís Salvador, José Mergulhão, Gilberto Renda, Frederico Serra, Luís Amâncio, Raul Campos, Manuel de Oliveira, Sousa Mendes, Joaquim Viegas, Reinaldo Martins, Manuel Cunha e Silva, Almeida & Duarte e Baltazar Rodrigues. A tendência modernista que posteriormente fica associada à “Política de Espírito” e ao SPN de António Ferro, popularizou-se no teatro na década de 1930, em parte motivado pela crise económica que afetava o mercado das artes e tornava o teatro numa oportunidade para os artistas plásticos<sup>295</sup>. O ambiente de fantasia e criatividade permitido no teatro de revista possibilitou a conceção de cenários grandiosos e exuberantes<sup>296</sup>. Esta junção permitiu que artistas como Almada Negreiros, Sarah Afonso, Lino António, Júlio de Sousa, Stuart Carvalhais e Jorge Herold deixassem a sua marca na revista.

Segundo Rebello (1984), o ator José Barbosa fez importantes contributos nesta área, culminando no sucesso da revista *Fanfarra* (1938): “foram muitas as peças que decorou com as suas ousadas estilizações, as suas fantasias cromáticas de um raro bom gosto, inundando os palcos de revista com «enormes saias de balão onde ora crepitam fogueiras de São João, ora bailam festões de romaria»”<sup>297</sup>.

Os figurinos também seguem as linhas estéticas modernistas, associados a nomes como Barata Feyo, Stuart Carvalhais, Tomás de Melo, Pinto de Campos, António Amorim e Maria Adelaide Lima Cruz. A última é alvo de elogios no *Diário de Lisboa* pelo seu trabalho em *Santo António* (1934): “O lápis privilegiado de Maria Adelaide Lima Cruz foi um admirável colaborador dos autores”<sup>298</sup>.

Uma vez que a estética era um dos elementos centrais do teatro de revista, os figurinos assumem um papel essencial na criação de beleza em palco, recorrendo a elementos exuberantes, como as plumas, as sedas e as rendas. Para além da componente visual, os trajes também contribuíam para a definição das personagens-tipo, facilitando a sua identificação imediata pelo público. Ao mesmo tempo, a cenografia oferecia um enquadramento necessário para o desenvolvimento das narrativas, conferindo-lhes ritmo

---

<sup>294</sup> Rebello, *História do Teatro de Revista...op. cit.*, Vol. 2, p. 93.

<sup>295</sup> Vidal, “Um olhar sobre a actividade teatral, em Portugal, nos anos 30 do século XX”...*op.cit.*, p. 131.

<sup>296</sup> *Ibidem*.

<sup>297</sup> Rebello, *História do Teatro de Revista...op. cit.*, Vol. 2, p. 94.

<sup>298</sup> “«Santo António», no Teatro Avenida”, *Diário de Lisboa*, 29 de maio de 1934.

e permitindo a criação de ambientes que oscilavam entre o quotidiano familiar e os cenários de fantasia, ampliando o potencial expressivo e envolvente do espetáculo.

### 3.5. Os atores

No período compreendido entre 1933 e 1939, apesar das tensões com a censura e da antipatia do regime pelo género, os atores constituíram um dos principais motivos de sucesso da revista. Segundo Rebello (1984), a revista procurou iludir a censura através de jogos subtis “e sinais que pressupunham a cumplicidade dos actores e do público, e que muitas vezes logrou os seus objetivos”<sup>299</sup>. A revista resiste, sustentada pelos seus atores, que se tornam em verdadeiros ícones populares, não só pelo seu talento e carisma, mas também pela capacidade de transmitirem aquilo que o texto muitas vezes não podia dizer.

Entre os atores que mais se destacaram neste período, encontram-se: Luísa Satanela, António Silva, Maria das Neves, Hermínia Silva, Maria Luísa, Mirita Casimiro, Francisco Ribeiro (Ribeirinho) e Vasco Santana. As atrizes podiam encantar pelo seu charme e elegância, tal como Irene Isidro, mas também pelo seu sentido de comunicação e de humor, numa vertente mais popular, como Maria das Neves ou Beatriz Costa. Para outros, a cumplicidade com o público permitia-os “aparecer em cena para, mesmo sem abrirem a boca, o público desatar logo a rir”<sup>300</sup>, tal era caso de Vasco Santana, na opinião de Santos (1978), “um caso raro de popularidade e comunicação imediata”<sup>301</sup>.

A escolha dos atores constituía uma importante manobra de *marketing*. Era essencial incluir um leque de atores ilustres, de modo a conseguir encher as salas. Em *Sem Papas na Língua* (1989), Beatriz Costa conta que o empresário José Loureiro a tinha sob “contrato permanente”, pagando-lhe “nove mil escudos por mês, mesmo que eu não trabalhasse”<sup>302</sup>. O *Diário de Lisboa* chegava mesmo a publicitar entrevistas com os cabeças de cartaz de uma revista, antes mesmo da sua estreia, de forma a atrair o público.

Os atores eram essenciais para a concretização da sátira. Mais que intérpretes, eram comunicadores, uma vez que o teatro de revista dependia muitas vezes do improvisado, moldando a narrativa para que fosse possível dialogar com o público e passar a mensagem desejada. Por vezes, o sucesso de uma revista dependia de um ator. Prova

---

<sup>299</sup> Rebello, *História do Teatro de Revista...op. cit.*, Vol. 2, p. 90.

<sup>300</sup> Santos, *A Revista à Portuguesa...op. cit.*, p. 150.

<sup>301</sup> *Idem*, p. 151.

<sup>302</sup> Costa, *Sem Papas na Língua...op. cit.*, p. 81.

disso é o facto de algumas revistas se terem mantido na memória popular muito devido aos seus atores, como o número do Oliveira Alfaiate, interpretado por António Silva na revista *Arraial* (1933), a atuação de Irene Isidro, em *Pernas ao Léu* (1933), ou de Beatriz Costa em *Arre Burro!* (1936).

Os atores também não estavam isentos dos desafios impostos pela censura, procurando contorná-la com subtileza, de forma a empolgar o público: “A contribuição dos actores como factor de compensação das contingências é igualmente notável. (...) Graças a eles foi possível a expansão deste espetáculo ao vivo que a censura pretendia conter”<sup>303</sup>. Como tal, tinham que moldar a sua atuação, contendo algumas palavras ou gestos, sem deixar de dar a entender ao público o propósito da sátira: “O truque consistia precisamente em dizer coisas dando a entender outras, e sobretudo fazer com que as pessoas entendessem que era de outra coisa que se estava a falar”<sup>304</sup>. Beatriz Costa descreve na sua obra os impactos da censura nas apresentações e as vezes que era chamada à atenção pelos censores, mas nunca desistindo de fazer o público rir: “A minha grande vantagem é que divirto, divertindo-me”<sup>305</sup>.

A revista funcionava como meio de expressão de um sentimento coletivo que se manifestava subtilmente. Este fator aliado às atuações carismáticas e espirituosas, levou a que os seus atores se tornassem numa das principais atrações do género, mostrando resistência através do humor.

### 3.6. Os empresários

O teatro não deixava de ser um negócio explorado por empresários que, estrategicamente, procuravam esgotar as suas salas de espetáculo. Enquanto figuras essenciais para a produção de revistas, procuravam equilibrar os interesses comerciais com a censura, tendo como principal necessidade a atração do público.

O panorama teatral era controlado por empresários especuladores. A produção do teatro de revista era dispendiosa devido ao número de artistas, figurinos, cenários e orquestra que a constituíam. Além destas despesas, existia a obrigatoriedade de pagamento de licenças, rendas e taxas, pelo que era necessário obter lucros elevados

---

<sup>303</sup> Santos, *O Espectáculo Desvirtuado...op. cit.*, p. 290.

<sup>304</sup> Rebello, Luiz Francisco, “Civilmente assassinados...”. Em *A censura de Salazar e Marcelo Caetano : imprensa, teatro, cinema, televisão, radiodifusão, livro*, Lisboa: Caminho, 1999, p. 196.

<sup>305</sup> Costa, Beatriz, *Sem Papas na Língua...op.cit.*, p. 142.

que compensassem todo este gasto<sup>306</sup>. Por outro lado, o género era bastante rentável, atraindo público bastante diversificado que enchia as salas. Prova disso é a produção de aproximadamente 127 revistas entre 1933 e 1939. Este cenário atraiu empresários dos quais se destacam José Loureiro, Rosa Mateus, António Macedo, Ricardo Covões e Lopo Lauer.

Os empresários determinavam os artistas que integrariam a produção. Os critérios de seleção de um autor dependiam das revistas escritas anteriormente, tendo a sua criatividade condicionada pela vontade da censura, mas também pelos empresários, que incentivavam a reprodução de certos números que sabiam ter mais sucesso junto do público<sup>307</sup>. Aos empresários não interessava desafiar a censura, pois isso significava atrasar as estreias e, conseqüentemente, a perda de dinheiro. Como tal, procuravam não fugir aos modelos de sucesso e incluir inovação a nível visual, investindo em figurinos e cenários.

O controlo dos empresários também se estendia à escolha do elenco. Se os atores fossem conhecidos e acarinhados pelo público, com especial destaque para as vedetas, o espetáculo teria as salas cheias e, conseqüentemente, esses atores eram favorecidos pelos empresários. Era ainda necessário investir na publicidade, recorrendo a cartazes vistosos e anúncios na imprensa de forma a atrair o público.

O teatro de revista era um negócio lucrativo, mas dependente de múltiplos fatores. O equilíbrio entre os interesses comerciais, as restrições impostas pela censura e a necessidade de produzir um espetáculo que cativasse o público configuraram este género teatral. Na maioria das vezes, a revista recorreu à repetição de fórmulas já testadas e à valorização da componente visual, apostando na exuberância cénica como forma de garantir o sucesso junto das plateias.

### **3.7. O público**

Não é possível identificar com certeza o público do teatro de revista português, pressupondo-se que este seria composto por espectadores diversificados. Lisboa era uma cidade pequena, mas possuía uma população bastante diferenciada e de costumes conservadores, dado os fluxos migratórios provenientes dos meios rurais.

---

<sup>306</sup> Vidal, “Um olhar sobre a actividade teatral, em Portugal, nos anos 30 do século XX”...*op.cit.*, p. 70.

<sup>307</sup> *Idem*, p. 76.

Segundo Vidal (2009), Lisboa constituía-se, à época, como “uma sociedade de observadores e de conscientes observados”, com uma presença significativa de pessoas oriundas de meios rurais o que, na opinião da autora, “poderá explicar o sucesso do espetáculo espalhafatoso do teatro de revista (...), troçando de figuras como a do pacóvio acabado de chegar da aldeia ou dedicando números que aludiam ao espaço rural”<sup>308</sup>. No entanto, os espectadores do teatro de revista não deixavam de ser bastante heterogéneos:

Dos camarotes à geral, vêem-se artistas, filósofos, aristocratas, à mistura com burgueses, meretrizes, trabalhadores e vadios. E todos gozam a fartar. Na primeira fila está um senhor, já maduro, de olhos arregalados, farejando o sorriso deixado cair por certa actriz. No palco desfilam mulheres frescas aos montões, carne em viço, bailados graciosos, gracejos. Retirada de olhares indiscretos, numa frisa, certa dama respeitável esconde-se para saborear algum dichote rico em sugestões obscenas – que ela muito bem conhece<sup>309</sup>.

A revista procurava atrair todos os estratos sociais, reunindo classes mais abastadas e letradas, mas também as camadas mais populares da população. Embora o bilhete da revista não fosse barato, as diferenças de preços permitiam que distintas classes sociais frequentassem o mesmo espetáculo, pelo que as frisas e camarotes eram alocados pelos mais ricos, sendo a plateia ocupada pelos menos abastados, como pequenos comerciantes ou operários. Todos procuravam o espetáculo para, mesmo de maneira controlada, ouvirem críticas à realidade quotidiana e rirem-se daqueles que lhes limitavam a liberdade política e social, como se cantou na revista *Sardinha Assada* (1935):

A revista das elites  
A revista do povo  
A revista de todos  
A revista dominante<sup>310</sup>

A linguagem é outro fator que nos ajuda a identificar o público que frequentava a revista. Geralmente é pouco cuidada, com a introdução de palavras oriundas do calão, escritas e pronunciadas propositadamente de forma incorreta. Outros fatores, como a música predominantemente popular, os figurinos e as temáticas, levam o público a identificar-se com a narrativa. O público integrava o espetáculo, interagindo com os atores nos momentos de improviso. O sucesso do género dependia dessa dinâmica, onde, apesar das diferenças sociais, todos se apresentavam com o mesmo propósito: divertirem-se.

---

<sup>308</sup> *Idem*, p. 82.

<sup>309</sup> Eduardo Scarlatti “Crónica de teatro” em *Ilustração*, 15 de agosto de 1931, p. 39.

<sup>310</sup> Aditamento sem paginação.

#### 4. *Modus operandi*: a censura ao teatro de revista

A censura ao teatro de revista durante o Estado Novo constituiu um mecanismo de controlo ideológico e repressão cultural que assegurou a conformidade dos conteúdos apresentados com os valores políticos, sociais, morais e culturais do regime, silenciando tudo o que pudesse colocar em causa a ordem pública e, conseqüentemente, a legitimidade do Estado Novo. A intenção do salazarismo em conduzir a população ao silêncio e de moldar gradualmente as suas mentalidades manifesta-se no *modus operandi* da censura, que vai assumindo um caráter cada vez mais repressivo à medida que o regime se vai consolidando.

O controlo consistia sobretudo na supressão de excertos, no corte determinadas expressões ou na proibição total de revistas. Ainda assim, a censura consegue revelar uma certa benevolência condicionada pelo contexto do espetáculo, a reputação dos atores e autores ou o cenário sociopolítico.

Cada processo foi analisado com base no tipo de corte identificado e, embora não seja possível estabelecer critérios fixos quanto ao modo de atuação dos censores, a análise dos conteúdos censurados permite reconhecer os temas considerados sensíveis pelo regime. Desta forma, foi possível categorizá-los em cortes de natureza política, cortes de índole moral e a supressão de gestos e movimentações.

Nos cortes de natureza política, destacam-se entre os conteúdos mais visados as referências diretas ou metafóricas ao chefe de Estado e ao ministro das Finanças, quer pelo nome próprio, quer por meio de alusões a Santa Comba Dão ou à Universidade de Coimbra. Eram igualmente censuradas a identificação de personalidades pelo seu nome e apelido, bem como referência a instituições estatais, órgãos de administração pública e bancos. A alusão ao ambiente político nacional e internacional, nomeadamente opositores ao regime, a menção a ideologias políticas, com especial destaque para o comunismo e a crítica à ação da censura também eram objeto de corte. Eram ainda proibidas expressões iguais ou semelhantes do ponto de vista fonético referentes a figuras políticas ou conceitos como “salvador”, “ditadura”, “constituição”, “nacional”, “desemprego”, “fome”, “miséria”, “governo” e “liberdade”. Por fim, qualquer menção a revoluções e incitações à revolta constituíam motivo de corte.

Relativamente aos cortes de índole morais, destacam-se a menção a Deus em tom desrespeitoso e chistoso, referências à Virgem e a Nossa Senhora, bem como a alusão a cargos religioso. Eram também alvo de supressão a utilização de linguagem de teor

pornográfico, o uso de calão e a alusão a relações adúlteras, sobretudo se envolviam figuras femininas. Eram igualmente censurados conteúdos vulgares e obscenos, alusões à prostituição, palavras ofensivas ou imorais, geralmente associadas a atos sexuais ou órgãos genitais, incluindo trocadilhos de conotação sexual.

Evidencia-se a supressão de gestos e contacto com o público, com o propósito de conter elementos excessivamente expressivos que pudessem escapar ao controlo ou que envolvessem uma maior comunicação com o público, no sentido de prevenir reações imprevistas ou interpretações ambíguas. Destaca-se, porém, que este tipo de cortes não se encontra muitas vezes referido nos guiões das revistas, pois a maioria dos autores omitiam os gestos dos textos. Sabemos que determinado excerto foi cortado porque é mencionado nas didascálias ou porque o censor acrescenta uma nota junto ao excerto em questão, onde faz algum reparo relativamente ao gesto.

Quanto à análise de casos concretos de peças que foram proibidas, é importante distinguir os conceitos de “corte” e de “proibição”. Quando se procedia ao corte de um excerto, ocorria a remoção de uma parte específica da peça que continha, geralmente, conteúdos considerados ofensivos do ponto de vista político ou moral, sendo que o resto da revista poderia ser apresentada sem restrições. Por outro lado, a proibição impedia que a peça, na sua globalidade, fosse apresentada ao público. Enquanto uma revista com cortes poderia ser apresentada, a proibição traduzia-se em perdas financeiras para a companhia, mas também em frustração para atores e autores.

A análise dos cortes efetuados pelos censores revela não apenas a ausência de critérios fixos, mas também a forma como o teatro de revista procurava desafiar os limites impostos pela vigilância apertada, exigindo dos autores uma capacidade de constante adaptação ao contexto sociopolítico. Apesar da revista não apresentar tradicionalmente num enredo coeso, alguns os autores tiveram que optar por apresentar rábulas desconexas entre si, sem qualquer linha orientadora, com o propósito de preservar o sentido crítico e satírico deste género, o que torna o espetáculo, na opinião do autor e compositor Camilo Rebocho, “desordenado e fundido numa mediocridade de conceitos e recursos que infundem a desoladora impressão dum artifício forçado à sobreposse”<sup>311</sup>.

A análise dos cortes permite definir o modo de atuação da censura em três momentos distintos: entre a Constituição de 1933, a criação do Estado Novo e o final de

---

<sup>311</sup> Prólogo da revista *Furta Cores* (1937), revista proibida pela IGE. SNI-IGE/ Arquivo Nacional da Torre do Tombo.

1935; o período da Guerra Civil Espanhola (1936-1939); o início da Segunda Guerra Mundial (1939).

Esta divisão não assenta exclusivamente nas alterações do padrão da censura aplicada ao teatro, mas também nas temáticas que a revista procurava explorar. Sendo este um espetáculo cujas temáticas assentam nos acontecimentos quotidianos, certos assuntos tornavam-se incómodos para a censura pela forma crítica ou jocosa com que eram tratados.

A análise dos guiões revela que o período em estudo pode ser considerado uma fase embrionária da intervenção da IGE. Embora tenha sido criada durante a Ditadura Militar, foi apenas em 1933 que a censura passou a ser institucionalizada pelo regime. A análise das peças fornece importantes informações sobre a forma de intervenção da censura, demonstrando a falta de critérios fixos e de organização. É comum encontrar revistas sem número de registo, sem a data em que foram censuradas e ainda sem a assinatura dos censores. A ausência de relatórios que justifiquem os cortes efetuados revela a falta de transparência da atividade dos censores, considerada subjetiva. A emissão de constantes decretos-lei também demonstra que as bases administrativas do organismo de censura ao teatro eram bastante frágeis.

O contexto nacional e internacional foi um importante catalisador para o desenvolvimento desta instituição. Sendo um período de afirmação ideológica e de consolidação de um regime autoritário, era necessário limitar ou incutir certos tipos de discursos. As guerras motivaram as principais alterações às necessidades de controlo, definindo características que iriam pautar a ação futura da IGE, já melhor estruturada no período pós-guerra, com a sua anexação ao SNI em 1944 e a redefinição dos cargos de gestão.

#### **4.1. As peças cortadas**

Enraizada na cultura portuguesa desde a Inquisição, a censura ao teatro durante o salazarismo antecipava-se, pelo que procurava evitar conflitos diretos e optava por um controlo discreto<sup>312</sup>. Esta lógica assemelhava-se à de um prego que “se enterra lentamente sem afectar a madeira, com uma pressão lenta, mas constante, penetrando, pouco a pouco, sem provocar reacção viva da matéria”<sup>313</sup>, garantindo a submissão sem gerar resistência.

---

<sup>312</sup> Santos, *O Espectáculo Desvirtuado...op. cit.*, p. 259.

<sup>313</sup> Ferro, *Salazar, O homem e a sua obra...op.cit.*, p. 233.

O salazarismo foi um regime que camuflou “as suas arestas repressivas mais evidentes”<sup>314</sup>, pelo que as suas instituições se foram inserindo discretamente na sociedade, característica facilmente observável na ação da censura.

No entanto, não se pode afirmar que estes mecanismos se apresentavam uniformes. Apesar da ideologia e da moral nortear as decisões dos censores, estes fatores criavam margem para alguma subjetividade, deixando ao critério do censor a proibição ou aprovação do espetáculo<sup>315</sup>. A incoerência no tratamento dos textos dependia do censor designado, que podia não compreender o sentido ou reconhecer e aceitar o seu carácter humorístico. Outro aspeto pertinente era o facto de a revista também servir de veículo de propaganda, pelo que se estabelecia um compromisso entre o censor e a revista: o censor permitia certos trocadilhos jocosos, solicitando apenas a substituição de algumas referências mais notórias, enquanto a revista cumpria a sua função de propaganda ao regime.

#### 4.1.1. Cortes de natureza política

Os cortes de natureza política são os que mais predominam nos três períodos temporais definidos. A Constituição de 1933 e a consolidação do Estado Novo são os temas predominantes relativamente ao contexto político nacional, efetuado constantes reflexões e comparações com a Primeira República.

Os primeiros cortes identificados têm como fundamento a menção direta ao Presidente do Conselho e à sua missão de “mago das finanças”, justificação que o censor considerou suficiente para proceder ao apagamento da frase da revista *O Pagode* (1933), na qual a personagem Zé procura um médico que o ajude. A personagem afirma que conhece um “~~doutor que também é Endireita~~”, pelo que Zé acrescenta: “~~É o grande doutor de Santa Comba Dão... mesmo sem ser médico não há nada que ele não endireite...~~” (p. 77). No mesmo ano, a revista *O Pé Descalço* (1933) sofre o corte da personagem Dr. Aldrabão, uma vez que a censura a identifica como uma possível menção a Salazar, contendo referências que colocavam o Presidente do Conselho em causa. Salazar tinha sido eleito no verão do ano anterior e tinha de se legitimar enquanto chefe da nação, cuja vida era pautada pela “ordem, disciplina e rigor”<sup>316</sup>. Este tipo de comentários jocosos colocariam em causa a missão do homem que iria “endireitar” o país.

---

<sup>314</sup> Medina, João, *Salazar, Hitler e Franco – Estudos sobre Salazar e a Ditadura*, Lisboa: Livros Horizonte, 2000, p. 42.

<sup>315</sup> Santos, *O Espectáculo Desvirtuado... op. cit.*, p. 262.

<sup>316</sup> Rosas, *Salazar e o Poder...op. cit.*, p. 169.

A necessidade de ordenar as contas públicas é um dos assuntos que mais atenção recebe dos autores da revista, sendo uma das formas mais frequentes de alusão a Salazar, possivelmente devido ao reconhecimento imediato por parte do público e à existência de “matéria prima” que permitia variar os enredos e as temáticas. No fundo, o que Graça dos Santos (2004) identifica como códigos de escrita ou de comportamento em cena, utilizados para transmitir mensagens implícitas: “Assim, foi possível criar uma cumplicidade entre o palco e a sala, um diálogo que apenas o espectador tornava possível e que Salazar tanto desconfiava”<sup>317</sup>.

A revista *A Festa Brava* (1933) vê a rábula “O corpo descoberto” (p. 10) cortada na totalidade por refletir a “receita” para o equilíbrio orçamental. A interação entre Januário, o recebedor, e Simplício, o pagador, reforça os sacrifícios que o Estado Novo exigia ao povo. A repetição de verbos como “pagar” e “receber” ajuda a compreender o sentido da rábula e o alvo da crítica, o que justificou a sua proibição:

Januário: ~~Oiça Sr. Simplicio...o Sr. é portuguez?~~

Simplício: ~~Sou sim senhor!~~

Januário: ~~E é amigo da sua terra?~~

Simplício: ~~Também sou!~~

Januário: ~~Então se é amigo da sua terra, sacrifique-se e pague.~~

Simplício: ~~É que eu já sou muito sacrificadinho.~~

Januário: ~~Sacrifício não tem limites. (...)Ó Portugal!...despreza este teu filho...~~

Januário dá os exemplos de Martim Moniz e D. Sebastião, que se sacrificaram pela pátria, mesmo quando Simplício afirma que nada tem para dar. Após a insistência, Simplício acaba por entregar as ceroulas a Januário. Perante o espanto de uma senhora, responde: “Simplício: ~~Estou a vêr se salvo a Pátria, se salvo o torrão e se salvo a pontinha de terra.~~”. Esta frase remata o propósito da rábula, na qual é caricaturado o sentido de poupança do Ministro das Finanças, mas também são denunciados os sacrifícios da população. Como justificação para o corte total, podemos destacar a alusão direta ao Ministro das Finanças, mas também a sátira aos discursos de propaganda, que recorrem ao passado mitificado para manter a harmonia dos elementos no presente<sup>318</sup>.

Em 1934, a crítica ao regime começa a tornar-se mais explícita. A revista *Paga e Não Bufes* (1934) já anunciava o seu principal alvo no título. Embora não tenha sofrido muitos cortes, o censor não aprova algumas críticas mais contundentes ao regime. A revista *Vista Alegre* (1934) segue a mesma linha crítica, quando o *compère* ao falar sobre

---

<sup>317</sup> Santos, *O Espectáculo Desvirtuado...op. cit.*, p. 288.

<sup>318</sup> Ó, *Os anos de Ferro...op. cit.* p. 28.

jogos com a personagem Batota, profere: “~~Diga-lhe-sas! Aquele rapa-nos a massa toda. Tira-nos o pio. Põe-nos a pão e laranja e só nos deixa quando não temos mais nada que dar~~” (p. 8). Nesta fase, os censores concentram-se nas alusões aos líderes do Estado Novo e nas apreciações efetuadas relativamente ao regime anterior. O próprio discurso da revista revela-se mais aberto, com menos alusões que procuram mascarar a sátira.

A primeira rábula a sofrer mais cortes e cuja correção se encontra disponível é “Os Romeiros” (p.24), da revista *Arraial* (1933), onde se encontram mais comentários de duplo sentido que lançam farpas ao regime.

Versão Original	Versão Censurada
<p>Ó meu Senhor d'Oliveira Que tantas coisas me deste! Nem os Santos d'outras eras Fizeram o que tu fazeste!</p> <p><u>Saraiva:</u> Bravo! Até que enfim a gente encontra um casal alegre e satisfeito!</p> <p><u>Calado:</u> Schiu! Moita! Caluda! Pouco barulho! (A Romeiros) Ora vamos lá saber onde é que vocemecês se dirigem nesse despropósito?</p> <p><u>Zé:</u> Vamos p`rá festa! P`ra romaria dos santos da nossa devoção.</p> <p><u>Esperança:</u> Eu vou p`ra Senhora da Espera, que é a única santa em que eu agora ainda tenho esperança.</p> <p><u>Zé:</u> E eu p`ra romaria do S. Nunea, que é o santo mais milagroso <del>eá da nossa terra! Que coisas tão boas que a gente vê no dia de S. Nunea à tarde!</del></p> <p><u>Esperança:</u> Há mais de 20 anos que <del>nós tomamos</del> parte em todas as romarias e arraiais que por cá se fazem...</p> <p><u>Saraiva:</u> Tudo isso vai acabando. Dantes é que havia festas bonitas com foguetes, luminárias, procissões...</p> <p><u>Zé:</u> É verdade. Volta e meia procissão na rua! Aquilo era como beijos da mãe! Estalavam bombas, rebentavam estalos e estoiravam morteiros! E toda a gente entrava! Uns dirigiam o cortejo, outros iam p`ros lugares da frente e outros iam p`ros anjinhos.</p> <p>(...)</p> <p><u>Esperança:</u> Qual vinho! Isto é p`rás águas da minha santa: as águas de bacalhau! Antigamente, como ainda havia algum dinheiro, <del>é que levávamos o nesse</del> farnel.</p> <p><u>Calado:</u> Isso ainda hoje há <del>p`ra ali</del> muito quem leve.</p> <p><u>Esperança:</u> Bebíamos um caldo p`ra socega e no fim também não faltava a sua bolacha.</p>	<p>Ó meu Senhor d'Oliveira Que tantas coisas me deste! Nem os Santos d'outras eras Fizeram o que tu fazeste!</p> <p><u>Saraiva:</u> Bravo! Até que enfim a gente encontra um casal alegre e satisfeito!</p> <p><u>Calado:</u> Schiu! Moita! Caluda! Pouco barulho! (A Romeiros) Ora vamos lá saber onde é que vocemecês se dirigem nesse despropósito?</p> <p><u>Zé:</u> Vamos p`rá festa! P`ra romaria dos santos da nossa devoção.</p> <p><u>Esperança:</u> Eu vou p`ra Senhora da Espera, que é a única santa cá do sul em que eu agora ainda tenho esperança.</p> <p><u>Zé:</u> E eu p`ra romaria do santo mais milagroso lá do norte.</p> <p><u>Esperança:</u> Há mais de 20 anos que eu tomo parte em todas as romarias e arraiais que por cá se fazem...</p> <p><u>Saraiva:</u> Tudo isso vai acabando. Dantes é que havia festas bonitas com foguetes, luminárias, procissões...</p> <p><u>Zé:</u> É verdade. Volta e meia procissão na rua! Aquilo era como beijos da mãe! Estalavam bombas, rebentavam estalos e estoiravam morteiros! E toda a gente entrava! Uns dirigiam o cortejo, outros iam p`ros lugares da frente e outros iam p`ros anjinhos.</p> <p>(...)</p> <p><u>Esperança:</u> Qual vinho! Isto é p`rás águas da minha santa: as águas de bacalhau! Antigamente, como ainda havia algum dinheiro, é que inda se podia levar farnel.</p> <p><u>Calado:</u> Isso ainda hoje há muito quem leve.</p> <p><u>Esperança:</u> Bebia eu um caldo p`ra socega e no fim também não faltava a sua bolacha.</p> <p><u>Zé:</u> Ó Esperança! Tu alembras-te das cantigas das romarias daquele tempo?</p> <p>(...)</p>

<p><u>Zé:</u> Ó Esperança! Tu alembra<del>s</del>-te das cantigas <del>que a gente</del> ouvia nas romarias daquele tempo? (...) Saraiva: Mas afinal, o que é que se pede aos santos lá nas romarias. <u>Zé:</u> Pede-se tudo aquilo que é preciso que se faça... <u>Esperança:</u> A diferença é que umas coisas pedem-se à Senhora da Espera. <u>Zé:</u> E outras pedem-se ao S. <del>Nunca</del> mais! <u>Saraiva:</u> <del>Então a quem se pede, por exemplo, o Palácio da Justiça?</del> <u>Esperança:</u> <del>O palácio da justiça?</del> <u>Espera.</u> <u>Calado:</u> <del>E o pão mole aos domingos?</del> <u>Zé:</u> <del>Esse nunca mais!</del> <u>Saraiva:</u> <del>E o stadium novo?</del> <u>Esperança:</u> <del>Espera.</del> <u>Calado:</u> <del>E as novas árvores para a Avenida?</del> <u>Zé:</u> <del>Nunca mais!</del> <u>Saraiva:</u> <del>E as eleições, as eleições!</del> <u>Esperança:</u> <del>Espera.</del> <u>Calado:</u> <del>E, já agora, as contribuições mais baratas?</del> <u>Zé:</u> <del>Nunca mais!</del> <u>Calado:</u> Mas que grandes Santos conseguem fazer isso tudo! <u>Zé:</u> E ainda há um santo mais milagroso, mas esse ninguém lhe chega e lá acima não vai ninguém. <u>Saraiva:</u> Qual é? Qual é? <u>Esperança:</u> <del>O que cura todas as mazelas, o Endireita,</del> o S. Lázaro! <u>Calado:</u> <del>O S. Lázaro? Mas eu não sabia que esse santo fazia tantos milagres!</del> <u>Zé:</u> <del>Pois olhe, a fama dele já chegou a França. E até mais conhecido pelo seu nome em francês...</del> <u>Calado:</u> <del>Agora, agora! Já sei: (lentamente) É o Saint Lazare, o santinho da minha devoção!</del></p>	<p>Saraiva: Mas afinal, o que é que se pede aos santos lá nas romarias. <u>Zé:</u> Pede-se tudo aquilo que é preciso que se faça... <u>Esperança:</u> A diferença é que umas coisas pedem-se à Senhora da Espera. <u>Zé:</u> E outras pedem-se ao Santo Milagreiro! <u>Calado:</u> Mas que grandes Santos conseguem fazer isso tudo! <u>Zé:</u> E ainda há um santo mais milagroso, mas esse ninguém lhe chega e lá acima não vai ninguém. <u>Saraiva:</u> Qual é? Qual é? <u>Esperança:</u> O que cura todas as mazelas, o S. Lázaro!</p>
---	--

Esta rábula coloca a Primeira República em retrospectiva em relação ao Estado Novo, satirizando a imagem de Salazar fabricada pela propaganda. Os primeiros versos podem ser interpretados como uma exaltação a Salazar e, como tal, mantêm-se. Porém, ao longo da rábula, fica claro que o seu propósito não é ir ao encontro do discurso oficial, mas sim expor a narrativa manipuladora, onde a crítica surge através do elogio aparente.

Em primeiro lugar, suprime-se a expressão “S. Nunca”, enquanto alusão ao Estado Novo, passando a ideia de que este não trouxe nada de positivo: “~~Que coisas tão boas que a gente vê no dia de S. Nunca à tarde!~~”. De seguida, identificam-se os cortes de pronomes e verbos conjugados na primeira pessoa do plural, com o propósito de não transmitir a

ideia de um sentimento ou experiência partilhados por um conjunto de pessoas relativamente a acontecimentos que, de acordo com a descrição, se ambientam na Primeira República e aparentam maior liberdade e diversão. As alusões aos santos “Espera” e “S. Nunca” são utilizadas como metáforas, demonstrando o descontentamento da população face ao desempenho do regime. Por essa razão, são removidas, uma vez que tornam o sentido crítico demasiado evidente. Por fim, o trocadilho fonético, “Saint Lazare”, torna a alusão a Salazar demasiado clara para que o censor não a corte.

Olhando para a versão censurada de uma perspetiva global e comparando-a com a versão original, torna-se mais complicada a perceção do seu propósito crítico e dos seus alvos. Apesar dos cortes, o número mantém o sentido global, embora tenha perdido os excertos considerados mais interessantes, que com certeza teriam divertido muito mais o público.

A revista *Santo António* (1934) dedica toda a sua narrativa ao Estado Novo, efetuando uma intensa análise, repleta de alusões e metáforas, ao regime e às suas principais figuras. Na já referida rábula “D. Quixote de La Mancha e Sancho Pança”<sup>319</sup> – alusiva a Salazar e António Ferro – a sátira dirigida ao Presidente do Conselho e ao chefe de propaganda. Pilares fundamentais na estrutura do regime, estavam encarregues da recondução da população a uma “nova ordem moral”, condensada num “catecismo para «resgate das almas», levado à prática por organismos de propaganda e inculcação ideológica expressamente criados para esse efeito”<sup>320</sup>. A dinâmica de codependência entre o regime e os dispositivos de Propaganda é bem captada pelos autores desta rábula que foi escolhida pela originalidade e tom crítico, mas também pela quantidade de cortes e correções de que foi alvo.

Versão Original	Versão Censurada
<p><u>D. Quixote</u>: Endireitar <del>este país que não tinha ordem, não tinha religião, nem tinha</del> dinheiro! E é por isso que eu ando p`r`ahi a cavalo!</p> <p><u>Zé</u>: Ah! Andas a cavar o dinheiro? Já te matei! <del>És o grande Salvador!</del></p> <p><u>Sinaleiro</u>: Nesse caso não é o D. Quixote de la Mancha: <del>é o D. Caixote de la Massa!</del></p> <p><u>Sancho</u>: E eu cá vou andando sempre atrás dele a fazer-lhe a propaganda!</p> <p><u>Zé</u>: A Propaganda?</p>	<p><u>D. Quixote</u>: Endireitar este país que não tinha ordem, nem dinheiro!</p> <p><u>Zé</u>: Ah! Andas a cavar dinheiro? Já te matei!</p> <p><u>Sinaleiro</u>: És o D. Caixote de la Massa, quer dizer D. Quixote de la Mancha.</p> <p><u>Sancho</u>: Eu cá vou andando sempre atrás dele a fazer-lhe companhia.</p> <p><u>Zé</u>: Companhia?</p> <p><u>D. Quixote</u>: Sim. Companhia de defesa. Então vocês não o vêem ali todo armado de ferro?</p> <p><u>Zé</u>: Ah, é verdade! Bem te conheço ó mascara!</p>

<sup>319</sup> Revista sem paginação.

<sup>320</sup> Rosas, *Salazar e o Poder...op. cit.*, p. 328.

<p><u>D. Quixote:</u> Sim. Então vocês não o veem ali todo armando em ferro?</p> <p><u>Zé:</u> Ah, é verdade! Bem te conheço ó mascara! Valha te S. Pedro de Alcântara! (A D. Quixote) Mas você antigamente tinha pêra...</p> <p><u>Sinaleiro:</u> (Apontando Sancho) E <del>você</del> não tinha barbas?...</p> <p><u>D. Quixote:</u> <del>Nos tempos que vão correndo, os homens de pera já não dão resultado...</del></p> <p><u>Sancho:</u> <del>E eu fui</del> pondo as barbas de molho p'ró que der e vier...</p> <p>(...)</p> <p><u>Sancho:</u> Quando somos atacados pelos inimigos, defendemo-nos <del>com a propaganda, mas p'ra isso é necessário dinheiro...</del></p> <p><u>Zé:</u> E nessa altura...</p> <p><u>D. Quixote e Sancho:</u> Escudos! ( Gesto com os escudos. Sancho deixa cair o seu).</p> <p><u>D. Quixote:</u> Ah, desastrado! <del>Se calhar já o partiste!</del> Mais um!</p> <p><u>Sancho:</u> Não, meu senhor!</p> <p><u>D. Quixote:</u> Vocês calculam a quantidade de escudos que eu já lhe tenho dado?</p> <p><u>Sancho:</u> É que para o que eu faço é preciso ter muita lata!</p> <p><u>D. Quixote:</u> O peor é que se ele apanha calôr...</p> <p><u>Sinaleiro:</u> O que é que acontece?</p> <p><u>D. Quixote:</u> <del>Já fica o ferro fundido!</del></p>	<p><u>Sinaleiro:</u> Aquele d'antes tinha barbas.</p> <p><u>Sancho:</u> Mas eu fui-as pondo de molho, p'ró que der e vier...</p> <p>(...)</p> <p><u>Sancho:</u> Quando somos atacados pelos inimigos, defendemo-nos com o discurso.</p> <p><u>Zé:</u> E nessa altura...o que é preciso?</p> <p><u>D. Quixote e Sancho:</u> Escudos! ( Gesto com os escudos. Sancho deixa cair o seu).</p> <p><u>D. Quixote:</u> Ah, desastrado!</p> <p><u>Sancho:</u> Não, meu senhor!</p> <p><u>D. Quixote:</u> Vocês calculam a quantidade de escudos que eu já lhe tenho dado?</p> <p><u>Sancho:</u> É que para o que eu faço é preciso ter muita lata!</p> <p><u>D. Quixote:</u> O peor é que se ele apanha calôr...</p> <p><u>Sinaleiro:</u> O que é que acontece?</p> <p><u>D. Quixote:</u> Funde-se o ferro!</p>
--	---

A rábula termina com um número musical intitulado “D. Quixote e Sancho Pança” (ver Anexo IV) que, devido ao elevado número de cortes acabou por ser substituído por um novo número musical com o mesmo título.

Versão Original	Nova Versão
<p><u>D. Quixote:</u> Sou D. Quixote Um lutador sou eu! Quem me derrota Não apareceu Vim a esta vida com ardor Sou o <del>seu</del> salvador!</p> <p><u>Sancho:</u> Quem é que <del>anda</del> A fazer-lhe <del>propaganda?</del> É o Sancho Pança Que trabalha e não descansa <del>Cá na terra e lá na França.</del></p> <p><u>D. Quixote:</u> <del>Vim para salvar-te</del> <del>Terra infeliz</del> <del>E endireitar-te</del> <del>Lindo país.</del></p>	<p><u>D. Quixote:</u> Sou D. Quixote, Um lutador sou eu! Quem me derrote Não apar`ceu! Vim ao mundo com ardor Sou eu o teu protetor.</p> <p><u>Sancho:</u> Quem é? Quem é? A fazer-lhe o rapapé É o Sancho Pança Que trabalha e não descansa P'ra ganhar muito pernê.</p> <p><u>D. Quixote:</u> Foram buscar-me Vim porque quis P'ra finalmente Tu seres feliz.</p>

<p><u>Sancho:</u> Tens um destino elevado Mas vê lá bem o que fazes! Tu sozinho és ignorado Precisas ter-me ao teu lado P`ra te fazer os cartazes!</p> <p><u>D. Quixote:</u> Tu és ingrato Meu Zé Povinho! E eu que te trato Do dinheirinho!</p> <p><u>Sancho:</u> Que é dela, a massa. Que tu tens p`ra eu gastar? Fiz agora um livro novo Dá tu ordem p`ró pagar.</p> <p><u>D. Quixote:</u> Ai, ai! Ai, vai-te embora Sancho. Vai-te embora Sancho, Vai-te embora, vai!</p> <p><u>Sancho:</u> Não! Só se for p`ra Paris! Paris! Vender o livro que eu fiz.</p> <p><u>D. Quixote:</u> Não há palhaços! Custa muito a juntá-los! Sofro embaraços! Não é p`ra ir gastá-los!</p> <p><u>Sancho:</u> Chega m`isso! Chega m`isso! Os meus serviços não medes! Se queres os papéis nas paredes Chega m`isso! Chega m`isso!</p> <p><u>D. Quixote:</u> Gordo moreno! Moreno! Ó filho, estás-te a alimbar Embora sejas um bom pequeno Não tenho verba p`ra te sustentar!</p> <p><u>Sancho:</u> Dá-me um bom lugar Mas próprio p`ra mim, um artista! Deves aceitar Que eu faça mais uma entrevista!</p> <p><u>D. Quixote:</u> Eu quero que tu me deixes Depois vê lá não te queixes.</p> <p><u>Os dois:</u> É sempre este mote! E é sempre esta dança Entre o D. Quixote E o Sancho Pança!</p>	<p><u>Sancho:</u> Tens o destino elevado Mas vê lá bem o que fazes! Tu sozinho és ignorado, Precisas ter-me a teu lado P`ra fazer os serviços.</p> <p><u>D. Quixote:</u> Ai, ai! Ai, vai-te embora Sancho. Vai-te embora Sancho, Vai-te embora, vai!</p> <p><u>Sancho:</u> Não! Só se for p`ra Paris! Paris! Gozar aquilo que eu fiz Que eu fiz!</p> <p><u>D. Quixote:</u> Gordo moreno! Moreno! Ó filho, estás-te a alimbazar Embora sejas um bom pequeno Não tenho massa p`ra te alimentar!</p> <p><u>Sancho:</u> Chega m`isso! Chega m`isso! Os meus serviços não medes! Se tu queres o que me pedes Chega m`isso! Chega m`isso!</p> <p><u>D. Quixote:</u> Eu quero que tu me deixes Depois vê lá não te queixes.</p> <p><u>Os dois:</u> É sempre este mote! E é sempre esta dança Entre o D. Quixote E o Sancho Pança!</p>
--	--

A rábula acima é um exemplo do tom crítico e explícito com que Salazar e António Ferro são retratados, mas também dos efeitos da censura. Embora a nova versão mantenha um certo sentido crítico, a versão original apresenta uma sátira mais contundente e direta, evidenciando a dependência de Salazar da propaganda de António Ferro. É notório que

os autores se inspiraram nas sucessivas entrevistas que Salazar concedeu a António Ferro, revelando a dependência do Presidente do Conselho relativamente à propaganda para construir e consolidar a sua imagem pública. Quanto a Ferro, este é o “*metteur en scène* de um personagem que se empenha assumidamente em valorizar, mitificar e engradecer(...). Dando-lhe palco para se revelar como o «encoberto», o ansiado regenerador da pátria”<sup>321</sup>. Rosas (2013) argumenta que estas entrevistas era cuidadosamente encenadas com o propósito de construir o perfil de ditador carismático: “um discurso teatralizado, de um diálogo onde laboriosamente se trabalham as ideias e o perfil do chefe”<sup>322</sup>.

O teatro de revista insistia em expor uma realidade que todos conheciam, mas que o regime pretendia ocultar. Esta situação refletiu-se, sobretudo, nas revistas da década de 1930, quando a encenação da política salazarista se encontrava no seu auge com a Campanha de Bom Gosto, “a marca inapagável de uma ação mista de modernismo mundano e de nacionalismo desenfreado, que procurou organizar a vasta matéria do Estado Novo e sobretudo fornecer-lhe um imaginário”<sup>323</sup>. Apesar dos cortes, a censura foi bastante benévola ao permitir a manutenção do significado do número, aprovando a inversão da ordem de palavras para que o público não tivesse tempo de entender o propósito da crítica, como em “És o D. Caixote de la Massa, quer dizer D. Quixote de la Mancha”, mas deixando claro que D. Quixote, o herói do romance, seria Salazar. A substituição de “salvador” por “protetor” visava enfraquecer a ligação direta da sátira a Salazar, dificultando o reconhecimento imediato do alvo da crítica: “Este era precisamente o truque, a brevidade: “podem não ter muita graça, e em muitos casos não têm – mas raramente dão tempo ao espectador para reflectir”<sup>324</sup>.

Relativamente a Sancho Pança, a identificação do alvo caricaturado não é tão evidente na versão censurada. Termos como “propaganda” foram substituídos por “companhia” e, noutros casos, por expressões vagas como “discurso”. Porém, é notório que na versão censurada, a personagem Sancho Pança é mais caricaturada que D. Quixote. Estes cortes demonstram como a censura não permitia que o público identificasse as fragilidades do chefe, sob pena de pôr em causa a sua legitimidade enquanto líder.

---

<sup>321</sup> *Idem*, p. 163

<sup>322</sup> *Ibidem*

<sup>323</sup> Santos, “Política de Espírito”...*op. cit.*, p. 65.

<sup>324</sup> Saraiva, “Revista (À) Portuguesa”...*op. cit.*, p. 46.

Apesar dos critérios aplicados ao teatro não especificarem a proibição de menções a elementos do Governo, note-se que o artigo 10º do Decreto nº 11 839, que regulava a imprensa, proibia publicações que contivessem informação insultuosa, pudessem prejudicar o Estado, ofendessem a dignidade nacional, fossem pornográficas ou de linguagem provocadora à segurança do Estado, da ordem e da tranquilidade pública, ou que contivessem afirmações ofensivas à dignidade ou decoro nacional<sup>325</sup>, o que poderá justificar o corte da rábula acima analisada.

A emergência de António Ferro enquanto diretor do SPN, tornou-o um dos alvos prediletos da revista, sendo notável uma certa antipatia dos autores da revista, que lhe dirigem comentários depreciativos, quase sempre associados à sua ação enquanto diretor do SPN.

Em 1934, a revista *A Volta a Portugal* também satiriza a cooperação de Salazar e António Ferro, bem como a questão da propaganda na rábula cortada “Santo António de Ferro de Engomar” (p. 21), onde a personagem António afirma que irá servir o seu “grande salvador”, Santo António. A sátira à Fundação Nacional para a Alegria no Trabalho (FNAT), resulta na proibição do quadro de rua da revista *Olha o Balão* (1935, p. 61): “Viva o Fontana/ Viva a alegria no trabalho/ Sete dias na semana/ Palavra que não percebo/ Ai que ele é céguinho!/ Manél para de servir!” (p. 14).

Embora o foco da censura fosse sobretudo a política nacional, também havia preocupações com a política internacional. Em 1934, o apêndice da revista *Porto à Vista* foi proibido por abordar a conjuntura política mundial, terminando todas estrofes com referência à situação que se vivia em Portugal:

Hitler, senhor da Alemanha  
Contra outros povos assanha.  
Seu poder de ferrabraz.  
Os comunistas arrasa,  
Passa os judeus pela brasa...  
Mas há paz!  
(...)  
Na nossa vizinha Espanha,  
Seja Lerroux ou Azaña,  
Estoiram as bombas — zás!  
E ao dom da pandeireta  
Marcha tudo p`ró maneta...  
Mas há paz!  
(...)  
Mas há um país pequeno

---

<sup>325</sup> Decreto nº 11 839, de 5 de julho de 1926.

Que singra altivo e sereno  
Com um timoneiro audaz  
Nessa terra abençoada.  
Não há nada mesmo nada  
Mas há Paz!

Nesta revista, os autores recorrem a um dos motes da Propaganda do Estado Novo: a Paz. Cada estrofe resume a situação política internacional, contrapondo-a com a realidade vivida em Portugal, culminando na última estrofe, que revela a verdadeira situação do país: um lugar onde não existe nada além de pobreza, mas onde reina a paz, entendida como resultado da repressão.

No ano seguinte, o número “Ondas de Bolchevismo”, da revista *Ondas Curtas* (1935), foi proibido por retratar a revolução russa: “~~Comunismo é igualdade! (...) Abaixo a escravatura! Comunismo é Liberdade!~~” (p. 9). Este número de cariz político apresenta-se totalmente descontextualizado do resto da revista, cujo tema é a música e a rádio. Tendo em conta que a companhia responsável pela apresentação da revista em Portugal era brasileira, quase se pode interpretar este episódio como um teste à censura portuguesa.

Entre 1933 e 1935, as revistas mantêm o foco no panorama político nacional, desafiando a censura com sátiras cada vez mais elaboradas. A revista *Maria Cachucha* (1934) assume-se claramente como uma revista política, refletindo a conjuntura sociopolítica nacional. Embora se identifiquem críticas mascaradas ao regime, são poucos os cortes de que é alvo. A referência à liberdade de expressão resulta num pequeno corte que não retira o sentido à crítica: “Porque já que a gente é ~~reprimido por coisas de~~ falazar ao menos vai cuspiendo e sempre alivia” (p. 47). A expressão cortada é substituída por “Não pode” e os censores ainda revelam uma atitude benevolente ao deixar passar o trocadilho que une o verbo falar com o apelido do Presidente do Conselho, resultando em “Falazar”.

O contexto político nacional e internacional tornava-se cada vez mais desafiante, levando Salazar a implementar aquilo a que Fernando Rosas (2013) chamou de “violência preventiva”<sup>326</sup>, assente no controlo da polícia política e na censura prévia à informação e aos espetáculos, feita de forma gradual para que a violência não fosse repressiva, mas se mantivesse como um constante lembrete.

A quantidade crescente de cortes ao longo dos anos sugere que os censores aprenderam a identificar e a antecipar os recursos satíricos dos autores, tornando a

---

<sup>326</sup> Rosas, *Salazar e o Poder...op. cit.*, p. 197.

repressão mais eficaz. Em *Milho-El Rei* (1935), volta a ser mencionada a falta de liberdade de expressão, que acaba por ser suprimida

Rapaz: Isto é mas é uma p... (Rapariga sopra desalmada no cochicho) uma grande pândega que nunca mais tem fim. E você, anda a reinar?

Rapariga: É claro! Toca a gastar e enquanto nos deixar o Dr. As... (Rapaz toca a Matraca) o Dr. Sacadura, que o Dr. que me cura.

Rapaz: Então, viva a bamocha! É dansar como na boda, que a vida são dois dias e que cá ficar que se... (Rapariga sopra no cochicho) que se governe.

Até 1935, a censura baseava-se no estabelecido decreto nº 22 469, defendendo o Estado de tudo o que pudesse afetar “a justiça, a moral, a boa administração e o bem comum”<sup>327</sup>. É notável um certo grau de tolerância da censura até 1935, possivelmente enquanto estratégia política, uma vez que o regime ainda se encontrava em fase de sedimentação e o teatro também funcionava como meio de propaganda. Além disso, como Salazar declara a António Ferro numa das suas entrevistas, a ditadura pretendia “ser calma, generosa, um tudo-nada transigente, vagarosa até”<sup>328</sup>.

Estava vedada a todas as formas artísticas o foco em excesso na realidade do país, que deveria continuar a ser representada de forma harmoniosa: “Quando os serviços de propaganda não conseguirem ser suficientemente convincentes, entram em acção os serviços de censura para proibirem olhares não conformes com os ideais do regime”<sup>329</sup>. Como tal, não convinha que a revista refletisse, por exemplo, a situação social associada à fome e à miséria, como ocorre em *Lua Cheia* (1935) – “Quantos e quantos infelizes eavam a sua negra vida, na ânsia de uma triste côdea de pão” (p. 8) – ou em *O Graxa* – “Se porque nasci pobre/ Sem montagem nobre/ E fatos de cetim/ Se pouco ou nada valho/ Devo o ao meu trabalho/ Deve o só a mim” (p. 62). Por outro lado, situações como a do já mencionado Bairro das Minhocas, abordadas nas revistas *Olaré Quem Brinca* (1937) e *Cigarro Forte* (1938) são proibidas. Referências ao desemprego como em *A Rambóia* (1933) “Quais desempregados, se está tudo empregado no Comissário do Desemprego?” (p. 54), também não são permitidas. A censura tenta, assim, contribuir para aquilo a que Azevedo (1999) chama de país virtual:

(...) não havia fome, nem situações de extrema miséria, nem falta de assistência médica e hospitalar, nem pessoas a viver em barracas, nem mortalidade infantil, nem analfabetos, nem desemprego, nem exploração, nem sequer suicídios...porque os censores estavam lá para cortar e proibir tudo isso<sup>330</sup>.

---

<sup>327</sup> Decreto nº 22 469, de 11 de abril de 1933.

<sup>328</sup> Ferro, António, *Entrevistas a Salazar*, Lisboa: Parceria A. M. Pereira, 2003, pp. 71-72.

<sup>329</sup> Santos, “Política de Espírito”... *op. cit.*, p. 62.

<sup>330</sup> Azevedo, *A censura de Salazar e Marcelo Caetano...op. cit.*, p. 27.

A situação político-militar na Europa levou o Estado Novo a sentir-se mais pressionado e a fortalecer-se, o que se traduziu na reforma das suas instituições<sup>331</sup>. A vitória da Frente Popular em Espanha e o início da Guerra Civil naquele país culminaram num aumento da repressão. Seria impensável coexistirem na Península Ibérica regimes com práticas políticas opostas e antagónicas<sup>332</sup>.

Em 1936, o regime coloca-se ao lado do General Francisco Franco, reafirmando o comunismo como o seu principal inimigo. No plano interno, a resistência ao regime também começava a organizar-se, nomeadamente através das estruturas clandestinas como a dos marinheiros afetos ao Partido Comunista Português (PCP), apoiantes da Frente Popular Espanhola<sup>333</sup>. Em Lisboa, na Margem Sul do Tejo e no Porto, existiam ameaças reviralthistas<sup>334</sup>. Assim, a propaganda e a prática da censura reorganizam-se, tornando mais evidente o combate ao comunismo, mas também ao anarquismo<sup>335</sup>.

Pode-se considerar este período como o início da segunda fase, devido à alteração de funcionamento da IGE. Reconhece-se a função educativa do teatro com a transferência da IGE para o Ministério da Educação, em 1936, apesar dos inspetores responsáveis pela aprovação das revistas continuarem a ser praticamente os mesmos desde 1933, com destaque para Carlos Dias Gomes e Aníbal Martins.

Ainda que as principais figuras do regime continuem a liderar as preferências dos autores da revista, a situação política internacional não passa despercebida. A revista percebe o impacto que o conflito bélico tinha na estabilidade do regime, satirizando a situação e aproveitando-se dela para manifestar alguns dos seus descontentamentos. Entre as mais significativas, encontra-se a revista *Arre Burro!* (1936), que tem como enquadramento narrativo o teatro, mas onde são incluídos alguns números controversos. Embora aclamada pelo *Diário de Lisboa*, por ser uma revista com “graça inteligente!”<sup>336</sup>, viu a expressão “Falazar”, anteriormente permitida nas revistas *Maria Cachucha* (1934), *A Loja do Povo* (1935) e *Milho El-Rei* (1935), proibida no número musical “O novo 31” (p. 21), quando se afirma que “~~Em Portugal é que é só conversar/ Falazar, Falazar~~”. A canção apresenta a situação política internacional, concluindo que em Portugal tudo se mantém em ordem devido à repressão imposta pelo seu ditador. Também a rábula “O

---

<sup>331</sup> *Idem*, p. 404.

<sup>332</sup> Oliveira, César, *Salazar e o seu Tempo*. Lisboa: O Jornal, 1991, p. 55.

<sup>333</sup> *Idem*, p. 406.

<sup>334</sup> Rosas, *Salazar e o Poder...op. cit.*, p. 195.

<sup>335</sup> Torgal, Luís Reis, *Estados Novos, Estado Novo: ensaios de história política e cultural*, Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2009, p. 566.

<sup>336</sup> “«Arre Burro!», no Variedades”, *Diário de Lisboa*, 11 de setembro de 1936.

Maluco Bota-Abaixo” (p. 92) é parcialmente cortada por ataque à censura. A personagem entra aos gritos afirmando: “Foice! Foice! Foice! Zeta! Bota-Abaixo! Onde passo vai tudo raso! Arrasa!”. O excerto cortado permite entender o verdadeiro sentido crítico da rábula: “~~Mas ele não vai abaixo! Não vai, está bem seguro e não cai! Há gritos, berros, toda a gente a protestar, mas não cai, não treme e não cai! Cada vez trabalha mais! É de noite, é de dia...coisa rara...nunca para...nunca para, mas não sai!~~”. Quando perguntam a que se refere, a personagem responde, “~~O gasómetro de Belém...da Companhia do gás~~”, o que não convence o censor que elimina o excerto.

Uma das rábulas mais controversas da revista, a “Professora e Aluno” (p.96), parodia a submissão da população ao regime, caricaturando António de Oliveira Salazar e satirizando o posicionamento português relativamente à Guerra Civil Espanhola de forma bastante explícita.

Versão Original	Nova Versão
<p>Figura cómica em “travesti” entra e traz pela mão aluno <del>Zé Povinho</del> que chora desabaladamente.</p> <p><del>Zé: Mas, ainda que mal pergunte, minha senhora, este inocente é o seu filho?</del></p> <p><del>Professora: Não senhor, é meu aluno. Eu sou a professora D. Antónia.</del></p> <p><del>Zé: Oh, bosceneia!... Quem é que não conhece a ilustre professora?...Digo lhe então mais: este menino não podia ter caído em melhores mãos!</del></p> <p><del>Professora: O senhor nem calcula o trabalho que esta criança me tem dado! Olhe, quando eu o tomei à minha conta estava ele a educar na outra escola. Nessa altura vinha insuportável de má criação. Não fazia senão tropelias, volta e meia vinha p-rá rua andava sempre à bulha com os outros meninos...</del></p> <p>(...)</p> <p><del>Professora: Desde que eu ensino, tem aproveitado muito. Em geografia, então, é uma barra! Ora faça-me uma pergunta qualquer e verá como ele responde logo...</del></p> <p><del>Zé: Ora diga-me cá, meu menino! Qual é paiz que fica ao lado de Portugal?</del></p> <p><del>Aluno: É o oceano Atlântico.</del></p> <p><del>Professora: Muito bem!</del></p> <p><del>Zé: E do outro lado?</del></p> <p><del>Aluno: (Olhando com medo para a professora) Do lado...do lado...mesmo pegadinho a Portugal!...é a...(Professora dá-lhe uma (Professora dá-lhe uma bofetada) é a França!</del></p>	<p><u>Zé</u>: Este menino é seu filho?</p> <p><u>Professora</u>: Não senhor! É meu aluno! E agora voltando à nêspera! O que é a nêspera?</p> <p><u>Aluno</u>: A nêspera...a nêspera...é um fruto albuminoso da espécie fanerogâmicas, de sabor adocicado e linfático...</p> <p><u>Professora</u>: Linfático?</p> <p><u>Aluno</u>: Linfático porque está cheio de caroços!</p> <p><u>Professora</u>: Ó menino, não seja estúpido!</p> <p><u>Aluno</u>: Estúpido, não! Também o médico não é estúpido e disse-me que eu era linfático, porque tinha caroços no pescoço!</p> <p><u>Professora</u>: Ah! Agora é que eu percebo porque é que o menino no outro dia foi regar o caixote da nespereira com óleo de fígado de bacalhau! (bate-lhe)</p> <p>(...)</p> <p><u>Aluno</u>: Foi ditado, foi cópia e foi gramática...</p> <p><u>Professora</u>: Ora já que me falou em gramática, analise lá esta oração: “Pedro matou Maria” Onde está o sujeito?</p> <p><u>Aluno</u>: O sujeito está na cadeia!</p> <p><u>Zé</u>: (tirando o jornal do bolso) Não está, não senhor, porque ainda não se descobriu nada!</p> <p>(...)</p> <p><u>Aluno</u>: Eu quero brincar!</p> <p><u>Professora</u>: O menino não tem uma gaita?</p> <p><u>Aluno</u>: Tenho sim senhora!</p> <p><u>Professora</u>: Então brinque com ela!</p> <p><u>Zé</u>: Diga lá o que o menino quer ser quando for crescido: médico, advogado ou sinaleiro?</p>

<p><u>Professora:</u> Muito bem! Muito bem!... (dá-lhe um beijinho)</p> <p><u>Zé:</u> A França? Ah! Já percebi!...Então se calhar de hoje em diante começamos a ter toiradas à italiana, amêijoas à alemã e carapaus com molho à franceza!</p> <p><u>Professora:</u> Optimamente! Ora diga lá meu menino, diga lá a confissão do Zé aqui a este senhor!</p> <p>(...)</p> <p><u>Aluno:</u> Eu, pagador, me confesso ao Salvador todo poderoso, à bem aventurada repartição das finanças, aos bem aventurados fiscais dos impostos e a todos os outros tantos, que mais velam por nós, de que paguei muitas vezes para monumentos, estradas, obras, por minha culpa, minha máxima culpa, porque já o devia ter feito há mais tempo.</p> <p>(...)</p> <p><u>Zé:</u> E sabe o acto de contrição</p> <p><u>Professora:</u> Não! Esse não sabe! Sabe só o acto de contribuição!</p> <p><u>Verão:</u> E afinal o que o meu menino quer ser, quando for creseido?</p> <p><u>Zé:</u> Diga lá, diga lá em que é que quer ser desempregado!</p> <p><u>Aluno:</u> Quero ser doutor!</p> <p><u>Zé:</u> De capelo e borla?</p> <p><u>Professora:</u> De borla, não, que eu de borla é que não quero nada!</p>	<p><u>Professora:</u> Ele é muito acanhado, coitadinho! Vá, não tenha vergonha! Diga lá o que quer?</p> <p><u>Aluno:</u> Eu quero fazer chi-chi! (Professora bate-lhe).</p>
---	---

Olhando para a versão original, é possível verificar que o censor começou por rodear a didascália que descrevia o aluno como Zé Povinho. Depois, rodeou o nome da professora, D. Antónia. O número prossegue sem palavras ou frases sublinhadas até ser mencionada a Guerra Civil Espanhola e a Frente Popular Francesa, também cortadas na página 69: “~~Olha, olha! O avanço dos franceses é todo pela esquerda!~~”. Entretanto, o censor volta a sublinhar a palavra “Salvador” e não destaca mais nada até ao final da rábula. A análise das páginas sugere que o número teria sido inicialmente autorizado, mas que, entretanto, o censor terá resolvido cortá-lo na íntegra, possivelmente devido ao tom excessivamente satírico e direto, principalmente devido à menção à Guerra Civil Espanhola e à caricatura de António de Oliveira Salazar. Associá-lo a uma “Figura cómica em «travesti»” não seria de todo conveniente ou respeitável. Poucos são os traços relevantes na versão censurada, pelo que esta apenas cumpre a função humorística essencial ao género, deixando de lado a sátira e as alusões ao contexto político,

mencionadas na versão censurada. Comparando o exemplo acima com a rábula “D. Quixote de La Mancha e Sancho Pança” da revista *Santo António* (1934), verifica-se que, neste caso, o censor optou por cortar o número na totalidade, eliminando todos os elementos que compunham a caricatura da política externa do Estado português e da forma como os portugueses eram levados a perceberem o conflito em Espanha. O inspetor responsável pela revisão das duas revistas foi Carlos Dias Castro, o que evidencia que a censura se tornava cada vez mais rigorosa perante as referências mais diretas e óbvias. Segundo Luiz Francisco Rebello (1984), esta foi uma das primeiras revistas onde as restrições ao texto foram notórias, vendo-se verdadeiramente “forçada a limitar o comentário político ao estereótipo de vagas críticas ao regime”<sup>337</sup>, valendo a atuação de Beatriz Costa que, segundo a apreciação crítica do *Diário de Lisboa*, contribuiu a cem por cento para o êxito da revista<sup>338</sup>.

No mesmo ano é apresentada a revista *Vara Larga* (1936), repleta de números de cariz político. Apresenta uma rábula suprimida por dar conta da situação política internacional. Em “Páteo dos Quintalinhos” (p. 88-91) seria apresentado ao espectador o cenário do interior de um pátio lisboeta, com várias portas e janelas. Surgem as personagens Francelina (alusão a França), Germana (alusão à Alemanha), Apolónia (alusão à Polónia), Miss (alusão ao Reino Unido), Dália (alusão a Itália), América (alusão aos Estados Unidos da América), Russo dos Sorvetes (alusão à Rússia), Amolador (alusão a Espanha) e, por fim, Rita, varina portuguesa, e o seu marido, o Marujo. O excerto cortado começa com Dália a espancar um negro, com Miss a intervir em sua defesa, numa alusão ao clima de tensão que existia entre Itália e Inglaterra devido ao sistema de exploração e violência que Itália impunha nas suas colónias<sup>339</sup>. Francelina media o conflito e a intervenção de Germana aumenta a discussão entre as vizinhas:

Dália: ~~Anda cá pretinho, que temos umas contas a ajustar!~~

Prêto: ~~Socêlo! Socêlo!~~

Miss: (interpondo-se entre o preto e Dália) ~~Stop! Sr<sup>a</sup> Dália, de hoje em diante, pretinho ficar à minha guarda.~~

Francelina: ~~Deixe os lá, miss. Olhe que o moleque é muito garôto e a Dália quer instruí-lo.~~

Miss: ~~Mas não é ao sopapa que se dá educação. E se ela continua a maltratar pequena, eu apresentar queixa na esquadra.~~

Dália: ~~Esta também, volta e meia ameaça logo com a esquadra~~

(...)

Germana: (da janela) ~~À unha! À unha!~~

---

<sup>337</sup> Rebello, História do Teatro de Revista...op. cit, Vol. 2, p. 116.

<sup>338</sup> “«Arre Burro!», no Variedades”, *Diário de Lisboa*, 11 de setembro de 1936.

<sup>339</sup> Gebissa, Ezekiel, “The Italian Invasion, the Ethiopian Empire, and Oromo Nationalism: The Significance of the Western Oromo Confederation of 1936”, em *Northeast African Studies*, Vol. 9, nº 3, 2002, p.10

Francelina: Tenham juízo! Vocês não vêem que tudo isto são glórias ali para aquela fúfia da D. Germana que está mortinha por nos ver à bulha?

O número aborda questões como as restrições impostas aos judeus na Alemanha, tendo como alusão a expulsão de tio Jacob da casa de D. Germana devido a um conflito com o marido desta, as negociações entre os Aliados, através da amizade entre Francelina e Miss e ainda as relações entre Portugal e a Alemanha, quando Rita vende peixe a Germana. As frentes populares Espanhola e Francesa são mencionadas quando a personagem Russo aparece em palco e Francelina aceita um gelado. Quando Russo oferece um gelado ao Amolador, este aborda os efeitos da revolução em Espanha:

Russo: Sorbétée!

Amolador: Oh que marmelo! Xá te conheço! Bai lá bender ixo aos mortos! Raios, por cauxa dessa droga ando uma rebelucion interna, que me tenho bisto aflito”.

A meio da rábula, América pergunta pela saúde da D. Paz: “~~Muito mal. Desconfio que desta vez não tem cura. São conferências e mais conferências médicas! Primeiro foram 3, depois 5 médicos. Pois, nem a conferência dos 3, nem a dos 5, deram resultado. Depois, ela não toma nada do que lhe receitam...~~”. O número termina com o Marujo a levar Rita para casa, afirmando que não quer confusões com a vizinhança. Quando o Amolador lhe conta que a vizinhança se prepara para lhe “atacar o quintal”, a rábula termina com os versos proferidos pelo Marujo:

~~Com que então querem vir buscar o que eu herdei!  
A terra que eu, sozinho, abri, rasguei, exague!  
A terra que era hostil e que fertilizei  
Regando a com suor e adubando a com sangue!~~

~~P'ra que servem, então, as leis e o respeito?  
É possível que assim tanto a razão se torça?  
Só podem despojar-me à face de um direito,  
Que eu condeno e refuto: o direito da força!~~

~~Mas se derem ao mundo, um dia, esse espetáculo  
Hão de encontrar pela frente um povo forte e audaz!  
E cada grão de areia há de ser um obstáculo  
E cada folha d'árvore há de gritar: P'ra trás!~~

~~Estou só e desarmado. Vocês levam vantagem.  
São novas, têm força, são ricas, são audazes.  
Vamos! Não tenham medo! Um pouco de coragen!  
A porta está aberta! Entrem se são capazes!~~

O corte desta rábula pode ser justificado por diversas razões relacionadas com o conteúdo político internacional, transmitido através de diversas camadas que, embora disfarçadas, poderiam ser perigosas do ponto de vista ideológico. Em primeiro lugar, as

alusões ao conflito internacional metaforizado pelas vizinhas evidenciam as tensões entre países e a formação de alianças entre si. Abordam-se questões relacionadas com a repressão e o antissemitismo Nazi, a propagação dos valores marxistas em Espanha e em França e ainda as conferências internacionais de paz que se revelavam ineficazes perante o conflito. Apesar de nacionalista, o tom épico utilizado no discurso final do Marujo revelava-se perigoso para um país que procurava estabelecer a neutralidade enquanto estratégia de defesa. O discurso incita à resistência armada pela dignidade do povo português, apelando à defesa do país perante um possível conflito, mas que facilmente podem ser entendidas como palavras de resistência contra o regime.

Os anos de 1937 e 1938 destacam-se pelo grande número de revistas que sobem a palco, o que poderá estar relacionado com a explosão do cinema português e as crescentes tensões na Europa. O aumento da repressão leva os autores a recorrer à metáfora como forma de contornar a censura, embora essa estratégia continue a não ser suficiente para evitar os cortes. A situação leva a que, por vezes, os autores procurem justificar a falta de espírito crítico na revista, como em *A Chuva de Mulheres* (1937, p.73), onde a referência à censura, ainda que implícita, é suprimida:

Compère: Mas afinal, o senhor falou, falou, e não disse nada.

Falador: ~~O que é que o senhor queria que eu dissesse... Isto é uma rábula de revista... não se pode dizer mais.~~

A Guerra Civil de Espanha continua entre as temáticas mais abordadas, mas também censuradas. A revista *Água Pé* (1937, p. 59) vê cortado um registo dramático onde um soldado estabelece diálogo com a Pátria, afirmando que por amor a esta, cegou:

Pátria: Pois há quem desconheça os que na guerra  
Lutaram p`la justiça e p`lo direito?

Soldado: Já ninguém nos conhece cá na terra,  
Onde uma pedra existe em cada peito.  
O tempo tudo esquece e leva,  
Co`a mais negra e profunda ingratidão,  
Tão negra e profunda como a treva,  
Que me lançou na eterna escuridão!

Pátria: E como foi que tu cegaste?

Soldado: ~~Ceguei por muito amar a Pátria idolatrada,  
Porque era cego o amor com que lutei.  
P`la liberdade que é p`ra mim sagrada!~~

Por não corresponder aos ideais promovidos pela propaganda e pela narrativa ideológica ao regime, o número é cortado. Ao invés de enaltecer o amor à pátria, a metáfora da cegueira critica a obediência dogmática e as consequências do fanatismo político. A censura procurava cortar tudo o que pudesse causar reflexão crítica.

Na revista *Fanfarra* (1938), o número “Fanfarra” (p. 25) é proibido por referência à Frente Popular Espanhola e aos Nacionalistas. Efetua-se a alusão a ambas as fações através das personagens Pepita – alusão aos nacionalistas– e Rosita – alusão à Frente Popular Espanhola. Esta última é uma representação de Dolores Ibárruri, dirigente da Frente Popular Espanhola, conhecida como “La Pasionaria” e identificada por Pepita: “Hasta te llaman la Pasionaria”. Pepita apresenta-se como ~~“cancionista bailable de gran éxito, alma legítima de España. Admirada em Itália e Alemanha. Estrela del arte nacional española”~~, enquanto Rosita se distingue como ~~“cancionista internacional. Tengo entusiasmado los distinguidos públicos de Francia, Inglaterra e hasta los americanos se manifestaram. La más castiza em la arte. Marcho à la frente. Popular, como ninguna”~~. A caracterização de ambas torna claro os campos ideológicos que cada uma representa. Ambas discutem sobre um concurso nacional de música, tendo como mediador o *compère* da revista, Zé, numa metáfora da disputa vivida em Espanha e acompanhada de perto por Portugal.

A censura, que visava “impedir as veleidades críticas dos autores em tudo o que de perto ou de longe se relacionasse com política oficial”<sup>340</sup>, constituía um veículo indispensável para controlar a opinião pública e acima de tudo evitar que ideias marxistas se propagassem. Importa sublinhar que a Guerra Civil Espanhola, apesar de ter sido amplamente documentada pela imprensa, ainda que de forma vigiada e limitada, e de ter gerado um impacto significativo na opinião pública portuguesa<sup>341</sup>, não podia ser representada de forma direta nos palcos. O teatro de revista, apesar da sua popularidade, era olhado com desconfiança pelas autoridades, por se tratar de um espaço de sátira e ambiguidade discursiva, onde o duplo sentido podia dar lugar a leituras subversivas que ameaçavam a narrativa oficial e os pressupostos ideológicos do Estado Novo. A revista criava códigos de escrita e de comportamento em cena que permitiam a passagem de mensagens, mas que igualmente se alimentavam do momento e do espontâneo<sup>342</sup>, o que, obviamente, não poderia ser controlado pela censura. Por conseguinte, seria preferível limitar e não deixar espaço para que se pudessem deturpar certas referências. Por outro lado, o teatro de revista era um local de entretenimento e, aos olhos do regime, devia

---

<sup>340</sup> Rebello, *História do Teatro de Revista...op. cit.*, Vol. 2, p. 83.

<sup>341</sup> Rodrigues, Alberto Pena, “A guerra de propaganda de Salazar. Os correspondentes portugueses e a Guerra Civil de Espanha (1936-1939)”. *Media & Jornalismo*, nº 3, 2003, p. 10.

<sup>342</sup> Santos, *O Espectáculo Desvirtuado...op. cit.*, p. 288.

manter-se afastado das questões políticas e sociais, tal como António Ferro referiria anos mais tarde.

São muitas as revistas que até ao fim da Guerra de Espanha veem quadros proibidos, como *Fanfarra* (1938), *Praça da Alegria* (1938) ou *Eh! Real!* (1939). A revista *Última Hora* (1939, p. 85) apresenta uma perspetiva do país vizinho após o fim do conflito que é igualmente cortada por indiciar oposição a Francisco Franco e uma tendência de apoio à Frente Popular, o que, naturalmente compromete o sentido ideológico do regime e o trabalho desenvolvido pela propaganda:

Compadre: ~~Se soubesse a transformação que vai por Espanha...Eu vou mostrar lhe. Maestro, faz favor. Vamos mostrar a esta senhora como era a música em Espanha antes da revolução (finge dirigir a orquestra que fará ouvir um animado paso doble). Muito bem. Agora vamos executar a mesma música, mas como ela ficou depois da revolução (tocará o mesmo trecho, mas com o andamento género marcha fúnebre). (...) E agora, caro maestro, a harmonia depois da guerra (ouvir se á então a orquestra desafinada, com os músicos a tocarem cada um para o seu lado, com é uso dizer se, com o maior estrondo e desafinação possível.~~

As referências ao conflito são intercaladas com ataques ao governo de Salazar. Entre as queixas mais comuns que justificam o corte, encontram-se o aumento da repressão e os ataques à censura: “~~Não mais eu quisera/ sofrer a tortura/ que impõe a censura/ mão firme, segura/ sinistra, severa/ que indagou, procura,/ fareja depura/ e a prosa lacera/ com sanha e bravura,/ com garras de fera!~~” (*Palhas e Moinho*, 1938, p. 57)

De um modo geral, os ataques aos dirigentes do regime sobem de tom e Salazar e o Estado Novo nunca abandonam o posto de alvos prediletos da revista, o que se traduz numa ação mais severa por parte da censura. Em 1937, a revista *Fitas de Cores* (1937) apresenta D. Baltazar na rábula proibida “No velho Solar” (p. 1). D. Baltazar é o novo herdeiro do solar que “~~Guarda tudo e só gasta o indispensável~~”, tendo dispensado os irmãos Alonsinho e Belarmino que causavam as maiores confusões, numa crítica contundente à governação de Salazar. A personagem D. Baltazar é uma alegoria a Salazar, encarnando algumas das características do seu governo: a austeridade, o autoritarismo e a gestão dos recursos de forma bastante controlada, ao passo que os irmãos representam os governantes da Primeira República, associados à instabilidades e ao desperdício de recursos, razões pelas quais foram afastados do controlo do “solar” – alusão a Portugal. Uma das rábulas da revista *Bailarico Saloio* (1938) é cortada na íntegra por apresentar um “relógio” publicitado por um Reclamista que afirma ser a marca mais “afinada e acertada dos últimos tempos”, numa metáfora ao Estado Novo:

Compère: ~~Não digo que não! Mas isto de relógio, enquanto são novos trabalham que é uma beleza, mas depois de um certo uso, a gente quer é ver se livres deles!~~

Reclamista: Mas já reparou que relógio é? Isto é o Ómega! Grande Ó-mega! O senhor veja nos jornais, nas revistas, nos cartazes... Não se fala noutra coisa! O Senhor já viu como o Ómega trabalha?

Reclamista: Quantos relógios já teve?

Compêrc: Se quer que lhe diga, já perdi a conta. Tive até uma altura que era quase um cada semana! Alguns até eram por hora! Por isso eu nunca sabia a quantas andava!

Reclamista: Ora aí tem! E o senhor já reparou na duração do Ómega?

Compêrc: Também sei disso, mas todos dizem que é caro...

Reclamista: É a tal coisa! O teu maior inimigo é o oficial do teu ofício! Como não podem dizer que trabalha mal, vá de dizer que custa muito dinheiro!

Compêrc: Bem! Você convenceu-me. Agora outra coisa: E se o relógio se desafina? Quem é que percebe deste maquinismo?

Reclamista: Isso não lhe dê cuidado. Mas agora também o previno: a engrenagem é muito complicada e você não se meta com o que não percebe!

Compêrc: Está bem! Mas então o que é que hei de fazer?

Reclamista: Nada! O amigo dá corda... e deixa andar.

As menções à República e ao tempo em que existia liberdade de expressão tornam-se mais frequentes neste período, como acontece em *A Rua da Paz* (1938): “~~Que saudades que me faz este barulho! Bons tempos em que o Zé do Minho, aqui no Rossio, andava sempre numa dansa~~” (p. 50). Por outro lado, os desabaços de teor crítico ou alusivos à situação política social contemporânea continuam a ser cortados pelos censores: “~~Sou o Zé pagante, aquele que paga as culpas quando os outros fazem asneiras e paga as favas quando há zaragatas~~” (*Praça da Alegria*, 1938, p. 70).

Pouco tempo após o fim da Guerra Civil Espanhola, eclode a Segunda Guerra Mundial e o clima de tensão que se fazia sentir na Europa serve de inspiração aos autores revisteiros que se veem impedidos de retratar o conflito ao detalhe, à semelhança do que se passou com o conflito bélico anterior.

Assiste-se, assim, à terceira alteração de funcionamento da censura. Apesar de a repressão se manter, a censura acrescenta mais um tópico à lista de proibições: conter as referências ao conflito internacional e a conteúdos que pudessem comprometer a neutralidade de Portugal perante o mesmo, desestabilizar a ordem pública e gerar inquietação social. A crítica aos países em guerra também estava condicionada, bem como as lástimas relativamente às dificuldades económicas causadas pelo conflito, de forma a manter a estabilidade e o distanciamento do mesmo.

*O Banzé* (1939), “a primeira revista a subir à cena após a declaração de guerra”<sup>343</sup>, possui cortes em quase todas as páginas por ter como temática o conflito. A revista começava com o número musical “Casas Neutrais”, onde eram referidos todos os países

---

<sup>343</sup> Rebello, *História do Teatro de Revista...op. cit.*, Vol. 2, p. 121.

que, à semelhança de Portugal, tinham optado pela política de neutralidade. Destaca-se a rábula “Zé dos Pacatos” (1939, p. 22) que satiriza a neutralidade portuguesa perante o conflito:

Zé: Por isso é que eu sou o Zé dos Pacatos. E agora é que o nome me fica a matar. Dantes o meu retiro era um foco de desordeiros e o menu era sempre o mesmo: sôlha, escabeche e peixe-espada. A certa altura vi que a freguesia não convinha, fechei a porta, comecei a deitar contas à vida, a juntar dinheiro e agora até me chamam Zé dos Pacato. Hoje cá no restaurante só entra quem for eara direita. Não sei se me entendes...

Comércio: Sim senhor! No meio do grave conflito das lojas da capital, o Zé dos Pacatos é um exemplo de ordem, de juízo e de ponderação. Mas aqui p'ra nós que ninguém nos ouve, qual é a tua atitude?

Zé: A minha atitude é só esta! Neutralidade! Quietinho e sossegadinho, porque eu cá não sou injinho!

(...)

Padaria Aliança: Ora assim é que é falar! Aprovo a tua orientação e podes contar sempre com a amizade da Padaria Aliança!

Zé: Obrigadinho, ó sócia! Vai lá distribuir bolachas e biscoitos e, se precisares de alguma coisa de mim, o meu estabelecimento está sempre às ordens!

Comércio: Uma loja que tomou uma parte ativa nesta grande zaragata foi o restaurante dos galos na estrada de Loures. A popular casa de pasto que foi agora tomada por uma família Saloia! O Zé Germano, a Catarina Russa e a sua filha Apolónia, que é quem serve à mesa!

Destaca-se ainda o aditamento “O Lord de Caneças” (p. 132) da revista *Na Ponta da Unha* (1939). Nele, a personagem Jacinto discursa num coreto para que todos o ouçam, anunciando o conflito europeu e os receios de Salazar relativamente aos excessos de Hitler e Mussolini, não só em termos de política externa, mas também relativamente à questão colonial<sup>344</sup>: “Com o careca e com o de bigode é que a gente um dia ainda, se formos a ver, ficamos todos tramados. (...) Portanto, povo da minha terra, o que é preciso é que todos toquemos a mêma música, dando assim aos outros um grande inzempli de orde, de paz, e d'o não! Paz! Tudo p'la paz!”.

Comparativamente às revistas apresentadas anteriormente, a partir de 1939, os guiões são bastante mais longos, denotando o propósito de evitar adiamentos da estreia ou possíveis proibições. Ao mesmo tempo, são poucas as revistas que apresentam correções aos números cortados, porém são apresentados quase semanalmente aditamentos anexos, com o propósito de substituírem o que foi cortado. Muitos destes aditamentos são submetidos à aprovação da inspeção com poucos dias de diferença. A regularidade de apresentação de aditamentos pode sugerir que a aprovação de pequenos textos fosse menos burocrática e mais célere, assegurando, talvez, menos supressões. Esta estratégia torna-se evidente em *Eh! Real!* (1939) que possui a maioria das suas páginas

---

<sup>344</sup> Pimentel, Irene Flunser e Cláudia Ninhos, *Salazar, Portugal e o Holocausto... op. cit.*, p. 86.

cortadas, mas submete seis aditamentos à aprovação da censura entre março e abril, com poucos dias de diferença. Quanto ao teor destes aditamentos, o enredo mantém-se bastante semelhante ao da revista inicial. Apresenta alguns excertos suprimidos, no entanto, a maioria das páginas não contém qualquer corte.

A análise dos cortes permite compreender o modo como a censura ao teatro de revista refletiu a evolução do controlo e o aumento da repressão. Ao traçar uma linha de atuação, é possível identificar três fases distintas que evidenciam o seu progressivo endurecimento. Na primeira fase (1933-1935), os censores mostram-se mais tolerantes, permitindo certos trocadilhos e referências, talvez por falta de experiência ou por conveniência, uma vez que o regime se estava a estabelecer. A segunda fase tem início com a eclosão da Guerra Civil Espanhola que exigiu uma vigilância maior sobre o que era apresentado, uma vez que queriam afastar-se das ideologias que motivaram o conflito e manter a ordem no país. Além disso, é notável o aumento do tom crítico e satírico da revista, que parece resultar de um desgaste e crescente descontentamento geral, devido ao endurecimento da repressão, demonstrando que, apesar do controlo, os autores procuravam manter a crítica e a sátira política e social. Se, numa primeira fase, Salazar era satirizado num tom mais descontraído, a crítica torna-se, com o passar do tempo, mais mordaz e a censura responde com maior repressão. Por fim, destaca-se uma terceira fase, marcada pelo início da Segunda Guerra Mundial, que exige um reforço e maior controlo da censura de modo a manter a ordem social e a neutralidade perante o conflito.

#### **4.1.2. Cortes de índole moral**

A censura de conteúdos considerados imorais visava proteger os valores ideológicos do regime, proibindo temas que contrariassem a moral oficial. Entre os principais alvos de corte encontravam-se referências religiosas (à exceção da figura de Santo António), linguagem obscena, representação da sexualidade, adultério da esposa, ideologias contrárias ao regime (como o feminismo), homossexualidade e transsexualidade, violência doméstica, divórcio, prostituição e nudez. Desta forma, o regime procurava controlar os costumes e reforçar a moralidade.

Com o propósito de divertir, a revista ia incluindo insinuações associadas ao sexo, à pornografia e ao erotismo, mas também linguagem grosseira, com recurso ao calão. As referências à igreja ou a pessoas individuais também podiam ser alvo de corte moral. Importa ressaltar que a censura cortava tudo o que era considerado desvio moral.

A tradição do género de incluir referências de teor brejeiro e obsceno era muitas vezes utilizada para preencher o espaço deixado pelos cortes políticos. Os autores serviam-se da linguagem figurada, promovendo a “diversão picante e a comédia à custa do calão, de palavrões ou de expressões vulgares”<sup>345</sup>. Apesar da utilização do duplo sentido ser uma estratégia para contornar a censura, certas expressões eram retiradas do texto por serem consideradas ofensivas. Em alguns casos, o conteúdo moral cruzava-se com o político, como na revista *Arre Burro!* (1936), na rábula “A Saloia e o Burro” (p.54), onde é sugerido que quando passa pelo Terreiro do Paço, o burro “arrebita as orelhas porque lhe cheira a burra”, uma alusão aos cofres do Estado, pois a palavra “burra” refere-se a um mealheiro<sup>346</sup>. Esta associação só é possível descodificar por referência ao Terreiro do Paço.

Noutros casos, certas palavras ou expressões eram suprimidas com o propósito de suavizar o humor brejeiro. Por exemplo, na revista *A Festa Brava* (1933), o quadro de rua (p. 14) apresenta uma escola de preparação de meninas para a vida doméstica. Ao mencionarem os dotes culinários que aprendem na escola, uma das alunas afirma ser especialista em “passarinhos ao espeto”:

4ª aluna: Em princípio, sempre que espetava alguma, escancalhava-a toda. Depois lá aprendi.

Zé: E foi o seu professor que a ensinou a espetar?

Em *Vista Alegre* (1934) surgem trocadilhos como “~~Alhives até no pu~~”. Seguindo este registo, na revista *Arre Burro!* (1936) foi cortada a expressão “passar a mão pelo manjerico” (p. 46).

Relativamente a temáticas como a prostituição e o adultério, na revista *A Chuva de Mulheres* (1937), é suprimido um excerto que alude à infidelidade masculina: “Perfeitamente. Cá está. ~~Por desprezar as carícias do marido obrigando-o a dar uma volta na baixa para desanuviar a má disposição, vinte escudos~~” (p. 93). Em *Faça Sol* (1938) a rábula “Java do Amor” é igualmente suprimida por retratar a prostituição de rua:

Ela: Anda cá bijou! Que eu estou aqui p`ras curvas p`ra gostar de ti.

Ele: Eu não estou liru, pois o que tu queres bem sei, já te percebi.

Ela: Dá-me o teu carinho, sim, meu bem.

Ele: Isso não, que estou sem vintém.

Ela: Não sejas forreta e dá-me amor.

---

<sup>345</sup> Vidal, “Um olhar sobre a actividade teatral, em Portugal, nos anos 30 do século XX”...*op.cit.*, p. 37.

<sup>346</sup> Esta interpretação só foi possível após a leitura de várias revistas. Recorre-se por diversas vezes à expressão “mete dinheiro na burra”, utilizada como metáfora para um mealheiro ou um cofre. No caso, os cofres do Estado.

A violência doméstica e o adultério feminino também eram censurados, especialmente quando abordados com humor. Por exemplo, na revista *Pão Saloio* (1937), um número musical é cortado por ironizar as desavenças entre casais: “~~Se te apanho ou caço a jeito/ Se me engrilo ou endireito/ Levas tantas que inté mias!~~” (p. 37). Já o adultério feminino era um assunto particularmente sensível. Enquanto o adultério masculino era admitido, a traição feminina não era tolerada. Na revista *Fanfarra* (1938, p. 75) o quadro de comédia foi totalmente cortado por abordar este tema:

Mulher: Então, escuta...só te enganei duas vezes, meu filho.

Marido: Só duas vezes? Que peso tiraste de cima da minha cabeça. E com quem? Diz me com quem?

Mulher: Olha! A primeira vez, sim...a primeira foi com o gerente da tua fábrica.

Marido: Com o gerente! Oh! Que vergonha! E a segunda?

Mulher: A segunda, olha, meu amor, a segunda foi com o pessoal.

Na mesma revista é cortada uma descrição da nudez feminina: “~~Se a moda pega, é tarde,/ Na baixa/ Há de causar alarde/ Ver a mulher de parra/ De borracha/ Se chover/ Sempre que à rua saia/ E os homens, que algazarra/ Decorte vão fazer/ À espera que ela caia~~” (p. 4).

O divórcio também é um dos assuntos considerados controversos. Em *O Pé Descalço* (1933, p.1) e *Há Festa na Mouraria* (1936, p. 57), a menção ao divórcio de estrelas de Hollywood resulta no corte do excerto. Por outro lado, critica-se o fim da lei do divórcio, como em *Viva a Folia* (1935, p. 17).

O feminismo, por sua vez, foi alvo de repressão, sempre que se contrariava o papel tradicional da mulher. A revista *Pernas ao Léu* (1933) teve um enorme sucesso por apresentar a atriz Irene Isidro de calças, à semelhança da atriz Marlene Dietrich. O processo dessa revista não se encontra disponível em arquivo, pelo que não é possível saber se a revista continha algum excerto de índole feminista que tivesse sido cortado. No entanto, na revista *Na Ponta da Unha* (1939, p.1), este tema foi censurado por retratar uma mulher emancipada e independente:

A mulher atinge a meta,  
Corre, salta, bebe e fuma,  
Já deixa de ser discreta  
Não tem vergonha nenhuma.

Neste excerto, o corte é curioso, uma vez que aos olhos do regime, a mulher poderia fazer tudo, mas com moderação e decoro, à exceção da emancipação e independência. Por outro lado, se uma mulher se insinua a um homem, como na revista

*A Chuva de Mulheres* (1937), o excerto é cortado: “~~Se me passa por estibordo/ Um marujo que mereça, /Cerro os dentes e até morde~~” (p. 51).

A homossexualidade e a transsexualidade são temáticas igualmente proibidas. Por exemplo, na revista *Faça Sol* (1938, p. 14), foi suprimido um excerto em que a mulher se assusta por ver o marido com um homem que, de costas, parecia uma menina. Algo parecido acontece em *Zé dos Pacatos* (1939), quando uma personagem masculina se insinua a Zé (p. 31). Já em *Cantiga da Nossa Terra* (1939) é eliminada a entrada de uma “figura afeminada” (p. 4).

Entre os cortes de índole moral, inclui-se a menção a personalidades da época. Na sua maioria são atores, cantores, cineastas, dramaturgos ou figuras da alta sociedade. Os censores não permitiam a alusão a pessoas reais, independentemente da razão, pelo receio que essa exposição pudesse comprometer a imagem pública de determinada pessoa, podendo colocar em causa os valores políticos e morais do regime ou ainda causar conflitos. Por exemplo, em *Já Cá Canta* (1937, p. 4) a personagem Má Língua faz diversos comentários a figuras da sociedade portuguesa: “~~Olhe: o Grão empresta a mulher ao Comendador...A D. Rosa, para se dar ares de grande dama, vae ao Conde...~~”. Os cineastas Chianca Garcia e Leitão de Barros são também algumas das figuras mais referidas na revista em tom satírico, sobretudo a propósito dos seus filmes, como em *Praça da Alegria* (1938, p. 5) ou *Eh! Real!* (1939, p. 35). Por outro lado, a censura também cortava referências a outras empresas teatrais. A revista *Há Festa na Mouraria* (1936), produzida pela empresa José Loureiro menciona o empresário do Coliseu dos Recreios, Ricardo Covões: “~~Covões/ Quando tu sorris/ Sinto-me Feliz/ E o meu olhar brilha/ Se tu queres ser contratado a correr e já/ Chega lá/ Com olhar iracundo/ Vai a correr, chega ao pé dele e diz-lhe: / Eu sou o melhor tenor do mundo.~~” (p. 4).

Incluídos neste tópico encontram-se também os cortes de tipo religioso. A relação entre a censura e a Igreja pode ser considerada ambígua. Se, por um lado, se proibia qualquer referência à religião, por outro, permitia-se a associação de Salazar a Santo António. No entanto, a religião era um dos temas tratados com maior cuidado pelos censores, uma vez que Portugal deveria permanecer fiel à igreja<sup>347</sup>. A tolerância à sátira religiosa é ainda menor que a tolerância à sátira política, uma vez que a igreja constituía um dos pilares morais do Estado Novo, “o baluarte ideológico da nova ordem”<sup>348</sup>. Em

---

<sup>347</sup> Santos, *O Espectáculo Desvirtuado...op. cit.*, p. 270.

<sup>348</sup> Rosas, *Salazar e o Poder...op. cit.*, p. 267.

Portugal, a aproximação do Estado à Igreja culminou na assinatura da Concordata, cujas negociações com a Santa Sé tiveram início em 1933. Este acordo resultou na restituição de alguns privilégios retirados anteriormente à igreja, comprometendo o regime a assumir-se enquanto agente da “«regeneração moral» e «re Cristianização» das sociedades contaminadas pelos males do século”<sup>349</sup>.

Na revista, a reconciliação entre a Igreja e o Estado é alvo de algumas referências, como em *O Pagode* (1933), onde é censurado um diálogo sobre o regresso dos jesuítas:

Zé Rolinha: Mete fatias...chega-lhe das trouxas, dá-lhes ~~jesuítas~~ queques.

Venâncio: Mas os Jesuítas já não tinham acabado?

Zé Rolinha: ~~Acabaram, mas já há outra vez.~~

À semelhança do excerto anterior, em *O Rapa* (1935) não é tolerada a alusão à igreja, representada na figura do Cardeal Cerejeira: “~~Agora é tudo a puxar p`rà carmin cardinal. Cerise, como nós chamamos~~”. Nem o trocadilho com a palavra cerejeira salva o excerto que é cortado. Em *Olaré Quem Brinca* (1937) é suprimida a rábula “Os dois painéis” (p. 84), devido à sátira a personalidades políticas através da referência a santos. Importa referir que, nesta rábula, Santo Amaro se trata de uma alusão a Salazar, pelo que se conclui que só mesmo Santo António era permitido enquanto alusão ao Presidente do Conselho.

A rábula “Os Romeiros” da revista *Arraial* (1933) ou “D. Quixote de La Mancha e Sancho Pança” da revista *Santo António* (1934), também apresentam cortes por motivos religiosos. Importa refletir que a Igreja liderou a história da censura em Portugal, com o objetivo de “combater a heresia”<sup>350</sup> e que as relações entre o teatro e a Igreja sempre foram tensas, por considerarem esta arte “obra do demónio”<sup>351</sup>. Podemos estabelecer que os cortes religiosos refletem a preocupação do regime em proteger a Igreja e os seus valores, reforçando o seu papel na promoção da moralidade.

Em retrospectiva, e ao comparar com os cortes políticos, verifica-se que os censores eram mais rígidos com os cortes de índole moral, uma vez que o organismo visava a proteção da moral e dos bons costumes.

O texto do teatro de revista é bastante complexo, deixando espaço para diversas interpretações e suposições. O processo de censura à revista refletia essa complexidade, podendo ser equiparado a um jogo de equilíbrio: se, por um lado, se permite algo, por

---

<sup>349</sup> *Idem*, p. 266.

<sup>350</sup> Santos, *O Espectáculo Desvirtuado...op. cit.*, p. 253.

<sup>351</sup> *Idem*, p. 250.

outro suprime-se. Os cortes morais seguem sempre a mesma máxima: a contenção dos insultos, da linguagem pornográfica explícita, das alusões ao sexo e ainda das menções à religião, sob pretexto de possível desrespeito e descrédito. Os cortes políticos encontram-se sob influência do contexto político-social vivido e da necessidade de conter determinados temas. Ambas as categorias visavam preservar os valores do regime.

#### 4.1.3. Supressão de gestos e contacto com o público

Os gestos constituíam uma parte essencial da representação, permitindo transmitir aquilo que o texto não podia exprimir de forma explícita. É comum encontrar na margem do texto anotações como “cuidado com o gesto” ou “sem gesto” (ver Anexo VIII), que advertem para movimentos considerados ofensivos. Noutros casos, a menção à palavra “gesto” é suprimida, uma vez que determinados movimentos corporais sugeriam referências ou comportamentos considerados “problemáticos” aos olhos do censor.

Em *Arre Burro!* (1936, p. 63), um excerto que procede à sátira da política de austeridade de Salazar é cortado por se dar entender por gestos o que não se podia expressar por palavras: “~~A não ser que eu fizesse como um sujeito muito nosso conhecido que, p'ra fazer economias e não ter que comprar outro, só se abana assim (Gesto de mexer a cabeça com o leque parado)~~”. Por outro lado, alertava-se para possíveis gestos que sugerissem violência. Por exemplo, na revista *A Rua da Paz* (1938, p. 112), o censor alerta para a execução de um painel onde uma mulher surge com umas cuecas numa mão e uma tesoura noutra (ver Anexo VIII).

A revista não ignora a instauração dos regimes fascistas na Europa, servindo-se da saudação romana<sup>352</sup> para fazer referências. Em *Cigarro Forte* (1938, p. 36), é suprimido um excerto onde o polícia sinaleiro se queixa que já não pode mandar parar os veículos com normalidade: “~~Você não sabe que agora a ordem é fazer assim? (estende o braço)~~”. Algo semelhante ocorre na revista *Zé dos Pacatos* (1939) as aproximações entre Portugal e a Alemanha são incluídas sem quaisquer cortes. No entanto, a troça à saudação romana, com o propósito de satirizar a situação que se vivia em Portugal, resulta no corte do excerto: “~~Até queriam que aprendesse a saudação nazi só para agradecer ao público! Também cá temos a nossa! À Mussolini (gesto), à Hitler é assim! (gesto) e à Portuguesa~~

---

<sup>352</sup> A saudação romana é um gesto que consiste em estender o braço direito ligeiramente inclinado para cima com a palma da mão virada para baixo. Utilizada pelos romanos, foi apropriada pelos regimes fascistas, em especial o italiano e alemão, como forma de saudação aos líderes do regime, símbolo do respeito à autoridade, disciplina, unidade e obediência.

é ~~assim!~~". É provável que o autor não tenha colocado a terceira instância da palavra "gesto" de forma a poder passar pela censura e incluir a gesticulação nos seus espetáculos. Presume-se que a atriz tenha estendido a mão como quem pede esmola, pois esta referência já tinha sido utilizada noutra revista, em 1934.

O contacto com o público é, por norma, completamente proibido. Na revista *Arraial* (1933), na rábula "Oliveira Alfaiate" foi cortada a indicação cénica que previa a entrada de um ator pela plateia, com a distribuição de prospetos com informações sobre a sua alfaiataria. No número "Rapaz das Castanhas" (p. 35) da revista *Zé dos Pacatos* (1934), é eliminado o contacto direto entre os atores e o público, uma vez que no início do número, o rapaz iria distribuir castanhas entre os espectadores. Em *Viva a Folia* (1935), durante o número musical do aditamento, a censura não deixa que uma das personagens se posicione entre o público.

A supressão de gestos e a proibição de contacto com o público dificultava o trabalho de encenadores e atores. A gestualidade permitia a comunicação de intenções que o texto não podia revelar. A supressão de movimentos limitou o potencial satírico e político da revista, mas também a cumplicidade entre atores e o público.

Santos (2008) destaca que durante o salazarismo o teatro foi marcado pela ausência de contacto com o público, justificada pela desconfiança que Salazar tinha relativamente ao teatro enquanto espaço de expressão política e pelo receio de exteriorização de qualquer emoção<sup>353</sup>. Por outro lado, o teatro apresenta-se como uma forma de arte imprevisível, podendo abrir espaço a mensagens codificadas e a duplas interpretações que a censura não podia controlar.

#### **4.2. As peças proibidas**

A proibição integral de uma revista constituía uma das formas mais drásticas de intervenção da censura, aplicada quando o censor considerava que aquele espetáculo não ia ao encontro dos valores políticos e morais do regime. Entre 1933 e 1939, foram proibidas em Lisboa cinco revistas: *El Huevo de Collón* (1933), *Furta Cores* (1937), *Cravos e Manjericos* (1937), *Por ares e ventos!...* (1937) e *Tenho dito* (1939). Embora as proibições fossem excepcionais, concentram-se sobretudo na segunda e terceira fases,

---

<sup>353</sup> Santos, "Política de Espírito": O bom gosto obrigatório para embelezar a realidade"... *op. cit.*, p. 67

refletindo a alteração dos mecanismos de atuação da censura e evidenciando a intensificação do controlo moral e ideológico no teatro.

Ao longo do processo de análise das revistas apresentadas entre 1933 e 1939, foi possível observar momentos de certa tolerância por parte dos censores, nomeadamente no que diz respeito às revistas de Carnaval. Naquela que, por definição, se apresenta como uma época destinada ao divertimento e à troca, permitem-se certos ataques ao regime que noutras circunstâncias seriam cortados. Destaca-se a revista *Cocktail* (1935), destinada ao Teatro da Trindade, pela crítica mordaz que foi permitida por ser uma revista carnavalesca e, como tal, enquadrada num contexto de maior tolerância e permissividade à sátira, como neste exemplo:

Folião: Pois pode limpar as mãos à parede! Com franqueza, não percebo a razão desta injustiça: A mim não me deixam vestir de polícia – e não vejo se não polícia por todos os lados! Não posso mascarar-me de sacristão – e não vejo por toda a parte se não capas e batinas! Não consentem que me vista de saias – e afinal o que se vê p`r`ahí mais são papos secos de lábios pintados, unhas engraxadas, tal e qual como as mulheres! (*Cocktail*, 1935, p.2).

Observa-se também uma certa tolerância aos comentários críticos vindos de personagens femininas, sobretudo entre 1933 e 1935. Importa ainda sublinhar que o corte de determinada passagem também poderia variar de acordo com o contexto sociopolítico do momento, pelo que foi necessário enquadrar o corte com o panorama vigente.

*El Huevo de Collón* (1933), de origem espanhola, começa com o casamento entre Virgínio e Maravillas. A meio do casamento, Virgínio descobre que o seu antigo patrão, Chacho Bandera, o procura com o propósito de limpar a sua honra, uma vez que este se envolveu com a sua esposa. Ao longo da peça, Virgínio foge de Chacho Bandera, tentando fingir que tudo está tudo bem. A revista aborda outros assuntos sensíveis ao regime do ponto de vista moral, encenando beijos em palco e criticando a Igreja pelo valor exigido nas oferendas. Além disso, apresenta mulheres em biquíni, fala de sexo sem pudores e menciona o divórcio. No meio de tanto conflito, a revista termina com Chacho Bandera, Virgínio e Maravillas a partilharem a mesma cama. Todos estes aspetos são considerados excessivos do ponto de vista moral, e culminam na proibição da revista. Importa referir que esta revista não apresenta qualquer relatório dos Inspectores, figurando apenas a palavra “proibida” na folha de rosto. Também não consta a assinatura do censor ou qualquer informação referente à mesma no livro de atas da Conselho da IGE. Desta forma, as razões aqui apresentadas baseiam-se na análise do enredo.

Um dos autores bastante visado pela censura, cujas publicações foram frequentemente proibidas, foi Camilo Rebocho. A revista *Furta Cores* (1937) foi proibida

por conjugar humor de tom brejeiro com ataques políticos, colocando em causa a imagem do regime e dos seus dirigentes (ver Anexo IX). Seguindo a justificação apresentada pelo inspetor, esta revista foi proibida por se tratar de “um feixe de cenas disparatadas sem ideia orientadora e onde se revela a preocupação doentia das alusões grosseiras e indecentes”<sup>354</sup>. A peça inclui referências de cariz sexual: “Depois em brochante,/ ofício mais flamante,/mas que me faz viver/ com a mão na brocha” (p. 6). Mais à frente, é apresentado o inferno, liderado por Satanás que se encontra sentado num trono rodeado de caveiras e de Diabretes na rábula “Estava o diabo” (p. 26), numa clara alusão a António de Oliveira Salazar e António Ferro:

Satanás: Arre corja, meus raios partam a mim mesmo, Satanaz, se vos consigo entender. Se sou de facto o primaz deste domínio infernal, onde posso, quero e mando, p`ra quê andar sempre esse bando a abanar-me por detraz? Basta de tanta festança. Basta de tanta festança. Basta de tanto elogio. Nessa homenagem constante, é preciso mais decência. A avaliar p`lo corrupio dirão os adversários com sobejada razão que só tenho partidários em regime de purgante, estando à vista as consequências. Já não bastam os jornais destes reinos infernais publicarem diariamente a minha fotografia, como se eu fosse um espantalho desses que espantam pardais. Estão-me sempre festejando a toda a hora do dia e nem escapo mesmo quando me sento junto ao burralho a pensar no meu governo. Isto aqui é o inferno e eu o rei com os adornos da minha soberania?

Diabrete: Há de perdoar vossa alteza, mas quanto a mim já declaro estou farto de me fundir.

Satanaz: Podias bem estar calado nunca passaste no inferno dum miserável capado.

Algumas páginas mais adiante, na oitava cena (p. 34), é-nos apresentada a “horta do Diabo” – alusão a Salazar – onde são referidas frutas e legumes como pimentões, malaguetas, piri-piri, beterrabas e tomates, vegetais, todos eles vermelhos. Esta cena é marcada pela interação entre Satanás e TT, onde o debate entre ambos se torna o elemento central da cena. A intervenção de TT ajuda a clarificar o sentido da canção que abre o número, quando este afirma: “Nunca os supus que houvesse tão vermelhos e taludos nesta horta do diabo”. Em resposta, Satanás declara que “ Legumes encarnados, ninguém se avantajava contra mim”. TT contrapõe, sublinhando que o vermelho é uma cor persistente, “tão firme que nem desbota, nem mesmo que seja velho em qualquer situação”. A personagem assume a sua cor – o vermelho – e conclui em tom melancólico: “Vivo só hoje de esperanças...”. Esta rábula é um caso interessante, devido à sua dupla interpretação. À primeira vista, poderíamos pensar que se tratava de mais um número recheado de referências de teor sexual. Porém, uma análise mais atenta revela que se trata de uma alusão à resistência ao fascismo, com referência direta ao PCP. Na rábula, o regime de Salazar é representado através do elemento alegórico “horta do Diabo”. Esta

---

<sup>354</sup> Relatório anexo à revista *Furta Cores* (1937). SNI-IGE/ Arquivo Nacional da Torre do Tombo.

encontra-se recheada de frutas e legumes vermelhos, cor associada ao comunismo. Ao longo da cena, a personagem TT vai comentando a persistência desta cor na “horta do Diabo”, sugerindo que é resistente e firme, constituindo uma “fonte de esperança”, ou seja, um símbolo de resistência política e ideológica que possa determinar o fim do regime autoritário português. É importante mencionar que, em 1937, Espanha se encontrava em plena Guerra Civil e, à semelhança do que se passava no país vizinho, o PCP organizava-se enquanto resistência fascista<sup>355</sup>. Desta forma, o autor pretende dar a entender que, apesar do controlo e da repressão política, a resistência aos regimes autoritários e fascistas também se organizava em Portugal. Numa carta dirigida ao censor, o autor tenta justificar-se afirmando que a sua intenção seria “vincar bem o pensamento de que uma horta bolchevista só pode ser obra de satanás”<sup>356</sup>, invertendo o sentido da referência.

À semelhança deste número, a revista apresenta-se repleta de outros ataques políticos, com críticas pesadas ao regime e aos seus dirigentes: “Aqui só há um partido e aqui só existe um rei” (p. 29), mas também de referências que colocam em causa a decência e a moral, com trocadilhos obscenos e de conotação sexual bastante acentuada.

Considerando o relatório do censor e o enredo da revista, pode concluir-se que esta foi proibida por motivos políticos e morais. Ao contrário das restantes revistas analisadas neste estudo, que combinam o comentário político com outros recursos humorísticos, a sátira política desta revista revela-se especialmente contundente e direta, sobretudo pelas alusões à resistência comunista. Além disso, as referências mais picantes assumem um tom brejeiro, pondo em causa a conduta moral promovida pelo regime.

É ainda proibida a revista *Cravos e Manjericos* (1937), da autoria de José Mendes Rodrigues e João Gaspar, tendo como compositor Camilo Rebocho. A peça é uma revista fantasia que tem como quadro de abertura um grande relógio que serve de sátira à correria do dia a dia, criticando a FNAT nas entrelinhas: “Nosso viver/ É correr/ Nunca paramos/ Neste tormento./ A nossa vida/ É n’esta lida/ Não descansamos/ Num só momento/ Eis as horas d’alegria” (p.6). Algumas páginas mais à frente, surge um quadro dramático cantado por Hora da Amargura, que se lamenta da sua vida e do amor que rejeitou, deixando escapar a palavra liberdade (p. 14). Apesar destes dois quadros serem considerados mais críticos, a revista inclui ainda alguns excertos onde são mencionados o vício do jogo, o roubo, a desigualdade social e alguns trocadilhos de teor sexual. Anexa

---

<sup>355</sup>Paschkes, Maria Luísa Nabinger de Almeida, “A Situação Do Operariado Português Face À Ascensão Do Fascismo Salazarista Décadas de 20 e 30”. *Cadernos de História Contemporânea, UFSCar*, nº2, p.93, 1987.

<sup>356</sup> Carta dirigida aos censores anexa à revista *Furta Cores* (1937). SNI-IGE/ Arquivo Nacional da Torre do Tombo.

à peça não se encontra qualquer justificação à sua proibição e esta segue a mesma linha das revistas da época, podendo a sua reprovação estar associada ao tamanho, uma vez que é composta por cinquenta e sete páginas.

A revista *Por Ares e Ventos* (1937), dos mesmos autores e compositor é censurada na íntegra. Esta revista já tinha sido submetida à IGE em 1935, tendo sido igualmente proibida. Em 1937, os seus autores voltam a tentar que seja aprovada, acrescentando alguns quadros, mas mantendo o sentido geral. *Por Ares e Ventos* (1937) narra o percurso da personagem Zé na procura pela felicidade. Logo nas primeiras páginas, denuncia a passividade da população face ao autoritarismo do governo, satirizando o poder político: “Do sol, a luz vamos cobrindo/ que embirrou às vezes coa pirraça/ enquanto nós vamos nos rindo/ largamente sempre uma chalaça!” (p. 4). Ao longo da revista são referidas as desigualdades sociais, com ataques explícitos à censura, à ideologia política e a Salazar: “Ai entra António/ Devagar e com jeitinho/ és um demónio/ p`ra entrar devagarinho”. A crítica expõe o mal-estar social, referindo a repressão das liberdades individuais, a mendicidade, o trabalho árduo e as dificuldades económicas. Existem referências ao ambiente político internacional que são, naturalmente, cortadas pelo censor. Notam-se alguns momentos de ligeireza, com referências aos clubes de futebol, de teor brejeiro, e números de índole nacionalista. A razão principal para a proibição desta revista prende-se com motivos políticos, pois todos os números que a compunham transmitiam uma mensagem subversiva, pouco compatível com os valores ideológicos do regime.

Em 1939, Camilo Rebocho volta a ver outra revista da sua autoria ser proibida. Nas primeiras páginas de *Tenho Dito* (1939) o autor apresenta um estudante universitário, Seabra, que namora com várias raparigas, descrevendo as aventuras que teve com cada uma delas. Quando descobrem a existência umas das outras, decidem sortear quem se casará com Seabra. A escolhida é Lina. Durante os preparativos do casamento, Seabra foge com a esposa do tio de Lina. Esta regressa alguns dias depois, sendo perdoada pelo marido depois de uma mentira inventada por Seabra.

Ao longo da revista, é evidente o esforço do autor para se afastar do comentário político. Ainda assim, no prólogo, surgem discretos recados dirigidos à censura, cuja natureza remete ao teor do despacho emitido pelo Inspetor relativamente à peça analisada anteriormente.

E agora que já conhecem  
Nestas leves descrições  
As personagens da peça  
Feita com pés e cabeça

Vão ver quanto padecem (p. 2).

Apesar desse cuidado, a revista está repleta de referências de tom brejeiro. Um exemplo de um corte de teor moral é a frase: “Enquanto for Metelo na Lina não haverá decerto arrependimento” (p. 17). Em comparação com a revista anterior, o autor afastou-se do cenário político, mas não deixa de lançar algumas farpas ao regime:

Eu até já toco solos  
Nesta gaita abençoada  
Quando dou um lá mais forte  
Logo é certo uma tampada (p. 5)

Embora se apresentem metaforizadas, as alusões ao sexo são bastante explícitas, destacando-se referências à homossexualidade, quando Abraão, tio de Lina, é assediado por um polícia na página catorze do segundo ato. A revista também faz algumas alusões de teor religioso, como quando Abraão chama a sua esposa de “Jesuíta” em vez de traidora (p. 20). Além disso, a esposa de Abraão compara-se a Maria Madalena quando este decide abandoná-la

Ainda que não contenha comentários políticos, deduz-se que a revista tenha sido proibida devido ao seu enredo, no qual o marido é traído pela esposa com um homem mais novo, mas acaba por perdoá-la. Por outro lado, Seabra gaba-se demasiado das suas aventuras com moças mais novas, o que pode ser considerado imoral. Ao contrário de *Furta Cores* (1937), esta revista não tem um relatório do censor nem consta no livro de atas do Conselho da IGE. Por conseguinte, à semelhança das restantes, estas conclusões baseiam-se no enredo da obra e no teor dos cortes observados nas revistas.

Considerando as revistas proibidas aqui analisadas, podemos concluir que a proibição dependia não só da quantidade de cortes, mas também da sua tipificação. A maioria das revistas apresenta mais cortes de tipo moral do que de tipo político.

À primeira vista, ao compararmos estas cinco revistas com as restantes, podemos afirmar que o enredo é um fator relevante. Enquanto as outras revistas apresentam rábulas desconexas que intercalam comentários políticos e as referências de teor brejeiro com outros tipos de cómico, que não colocam em causa o ideário político e moral do regime, estas apresentam um enredo consistente. Podemos tomar como exemplo as revistas *El Huevo de Collón* (1933) e *Tenho Dito* (1939) quanto às características morais, e *Furta Cores* (1937) e *Cravos e Manjericos* (1937) a nível político. Outro aspeto a considerar é a extensão das revistas. A elevada quantidade de números, apesar de desconexos entre si, poderia salvar uma revista de uma possível proibição, uma vez que esta teria conteúdo a

apresentar para além dos números que tinham sido proibidos ou cortados. *Furta Cores* (1937) possui 64 páginas, quase todas com cortes, enquanto a revista *Pão Saloio* (1937), aprovada com cortes, apresenta 127 páginas, das quais 36 foram censuradas e ainda inclui seis aditamentos, três dos quais proibidos.

Comparando-as com as revistas aprovadas na mesma época, verificamos que não há grandes diferenças em termos de enredos e temáticas. Quanto aos censores que se ocupam das revisões tanto das revistas aprovadas com cortes como das revistas proibidas, estes são praticamente os mesmos, com ligeiras alterações. Os inspetores que aprovam revistas como *A Boca do Inferno* (1937) ou *Eh! Real!* (1939), nomeadamente os censores Aníbal Martins, Duarte Figueiredo, o Major Álvaro Salvação Barreto e engenheiro Nobre Guedes, são os mesmos que proíbem as revistas acima referidas, cujo sentido crítico é semelhante.

Há ainda um nome comum a todas elas, exceto *El Huevo de Collón* (1933): o autor e compositor Camilo Rebocho. Através da leitura das suas revistas, é possível constatar que o autor possuía uma tendência para o humor de teor brejeiro e comentários políticos que poderiam gerar alguma desconfiança ao censor. São escassas as informações disponíveis sobre o maestro Camilo Rebocho. Numa carta dirigida ao Presidente da Comissão de Censura Teatral, aquando da proibição da revista *Furta Cores* (1937), os seus autores, Camilo Rebocho e Pinto Magalhães, declaram ser “católicos e conservadores convictos, um d’ eles inscrito nos quadros da União Nacional e Liga 28 de Maio e outro católico praticante e integrado na Ação Social Católica”, ou seja, nas suas palavras, “integrados no espírito e na ordem de coisas estabelecidas e mantidas pelo actual governo da Nação”<sup>357</sup>. Acrescentam que a utilização da palavra vermelho na revista tem como propósito “vincar pelo contraste o ridículo do marxismo espanhol, pois, ninguém ignora a extensão dos horrores cometidos por essa fracção na desgraça da nação vizinha”<sup>358</sup>.

Não foi possível confirmar qual dos autores estava inscrito nos quadros da União Nacional e qual integrava na Ação Social Católica. Contudo, foi possível encontrar algumas informações sobre Camilo Rebocho numa entrevista dada pelo seu filho ao jornal *O Dia* em 1987. Destaca-se, nesta entrevista, o seguinte excerto: “Camilo Rebocho, velho

---

<sup>357</sup> Carta anexa ao processo da revista *Furta Cores* (1937). SNI-IGE/ Arquivo Nacional da Torre do Tombo.

<sup>358</sup> *Ibidem*.

Republicano-democrata, e por isso perseguido pela Ditadura que por prepotência proibia quase tudo o que escrevia; não censurava, proibia”.<sup>359</sup>

Durante este estudo, procurou-se obter mais informações sobre Camilo Rebocho que justificassem a frequência das proibições de que foi alvo. No entanto, apenas foi possível encontrar documentação associada ao seu trabalho enquanto compositor, nomeadamente pautas, textos de revistas, operetas e canções<sup>360</sup>.

O maestro Camilo Rebocho esteve envolvido em algumas atividades dos programas desenvolvidos pelo SPN, nomeadamente feiras ou saraus radiofónicos. No que se refere à sua atividade no teatro de revista, o compositor atingiu o seu auge durante a década de 20, mantendo o seu sucesso prolongado até 1933. A partir dessa data, continuou a compor revistas de forma regular, tendo começado a enfrentar proibições a partir de 1937. Nos anos quarenta, compôs mais algumas revistas, no entanto, duas delas voltaram a ser proibidas: *É Limpinho* (1942), revista da qual é autor em parceria com José Mendes Rodrigues, e *Delitos* (1945), revista da qual é compositor. Quanto à sua atividade enquanto compositor, destaca-se a colaboração em diversas revistas, quase sempre em parceria com outros compositores, salvo raras exceções.

Relativamente à dupla José Mendes Rodrigues e João Gaspar, autores das revistas proibidas *Cravos e Manjericos* (1937) e *Por Ares e Ventos...* (1937), não foi possível encontrar quaisquer informações. Sabe-se, no entanto, que continuaram a escrever para teatro de revista e que, até 1945, não voltaram a ver mais nenhuma das suas obras proibidas.

A análise das revistas proibidas revela que nem sempre a decisão se prendia apenas com o conteúdo e a temática da peça, mas também estava dependente da subjetividade dos censores. Os casos de Camilo Rebocho e da dupla José Mendes Rodrigues e João Gaspar exemplificam essa ambiguidade, demonstrando que a aprovação das obras podia depender da identidade dos seus autores, mesmo quando estes declaravam que não tinham “intenções malévolas”<sup>361</sup>.

A ausência de relatórios que justifiquem a proibição dificulta o processo de análise. Das cinco revistas em causa, apenas uma contém uma justificação que se revela bastante

---

<sup>359</sup> “Maestro Rebocho no arquivo da SPA – Organizar informações e recuperar espetáculos”, *O Dia*, 28 de abril de 1987.

<sup>360</sup> Foi contactada a Sociedade Portuguesa de Autores, mas o encerramento da Biblioteca Urbano Tavares Rodrigues para reestruturação impediu a consulta de documentação adicional que pudesse fornecer mais informações relativamente ao maestro Camilo Rebocho.

<sup>361</sup> Carta anexa ao processo da revista *Furta Cores* (1937). SNI-IGE/ Arquivo Nacional da Torre do Tombo.

vaga, mas que revela a natureza ideológica da censura, demonstrando que as considerações pessoais dos censores e a reputação do autor/compositor do autor poderiam determinar a permissão de um texto.

### 4.3. A arbitrariedade dos censores

A legislação estabelecia diretrizes genéricas sobre o que deveria ser censurado, deixando margem à subjetividade e resultando em normas vagas que serviam de justificação para qualquer erro ou imprecisão: “um conjunto de itens, suficientemente elásticos e imprecisos, para cobrir qualquer erro de apreciação, toda e qualquer falta de informação”<sup>362</sup>. Luiz Francisco Rebello descreve os censores como “funcionários dóceis, militares e sacerdotes reacionários”<sup>363</sup>, muitos sem formação para analisar os textos. Como a maioria dos censores eram oficiais reformados, presume-se que não estivessem devidamente preparados para o desempenho destas funções, pelo que a censura dos conteúdos podia depender das suas convicções pessoais.

A arbitrariedade dos censores torna-se evidente ao comparar as peças aprovadas, com cortes, sem cortes e as que foram proibidas. No teatro de revista, verificam-se várias incoerências na aprovação dos números e aditamentos, o que reflete a falta de conformidade dos critérios que dependiam do discernimento do censor. Destaca-se a tolerância de alguns censores, em contraste com a rigidez de outros. Poderia haver casos de censores mais tolerantes com determinados autores e empresas, permitindo-lhes uma maior liberdade criativa. Em contrapartida, podiam revelar uma atitude mais severa com outras entidades. A incoerência na ação dos censores também pode ser justificada pela utilização de linguagem de duplo sentido, o que pode ter levado à inclusão de dois inspetores nos ensaios de censura ao teatro partir de 1945<sup>364</sup>. Em alguns casos, a maior tolerância ou intolerância também pode depender do contexto sociopolítico.

A arbitrariedade manifesta-se desde logo na legislação. Esta é pouco clara relativamente ao modo de atuação da censura, nomeadamente no que diz respeito a critérios de avaliação, prazos ou mecanismos de funcionamento. Além disso, a estrutura e o funcionamento deste organismo denotam alguma falta de organização e de monitorização. O Conselho Superior da IGE reuniu-se apenas 36 vezes entre 1929 e 1940,

---

<sup>362</sup> Santos, *O Espectáculo Desvirtuado...op. cit.*, p. 270.

<sup>363</sup> Rebello, Luiz Francisco, “O teatro português actual”, *Iberomania*, nº 24, 1986, p. 46.

<sup>364</sup> Livro nº 1, *Actas da Comissão de Censura dos Espectáculos*, Ata de 20 de Março de 1945. SNI-IGE/ Arquivo Nacional da Torre do Tombo.

revelando falta de supervisão sobre os censores ou, pelo menos, um modo de intervenção coeso e cuidado. A própria documentação reflete estas falhas, verificando-se que há peças em que faltam a assinatura do censor e a data, há peças proibidas sem que a decisão seja justificada pelo censor ou colocada em ata do conselho e as decisões tomadas resumiam-se à menção dos cortes na folha de rosto, à colocação da palavra “proibido” ou a anotações nas margens do texto. Estas características acabaram por contribuir para a tomada de decisões com base em crenças e preferências pessoais, sem que existisse uniformidade ou fundamentação clara.

A análise dos cortes efetuados revela novamente a ausência de critérios fixos. Destaca-se o exemplo da rábula “Ferro Velho”, reciclada por várias revistas. Apresentada pela primeira vez na revista *Estrelas de Portugal* (1936, p. 66), satirizava as atividades e projetos desenvolvidos pelo SPN, chefiado por António Ferro, tendo sido proibida, na altura. Desconhece-se a data do ensaio de censura, uma vez que a mesma não consta na folha de rosto da revista. No entanto, a 18 de junho de 1936<sup>365</sup>, foi submetido um apêndice à Comissão de Censura que incluía a mesma rábula, acabando por ser aprovada. O texto sofre algumas alterações, mas o sentido mantém-se: satirizar António Ferro e o SPN. Um ano mais tarde, o mesmo número é utilizado na revista *Água Pé* (1937, p. 10) e não é censurado.

Encontramos um novo exemplo da incoerência na prática da censura na revista *O Pagode* (1933, p. 31). Quando o marido se queixa que foi traído pela esposa, o excerto não é cortado, ao contrário do que acontece num número semelhante da revista *Balancé* (1937, p. 11). Podem encontrar-se contradições na atuação dos censores na revista *Eh! Real!* (1939), onde a expressão “dar à luz” (p. 56) é cortada, mas passa em *Porto à Vista* (1934)<sup>366</sup>.

Outra incoerência ocorre com a revista *Arre Burro!* (1936), na rábula “Auto das Minhocas” (p. 70), que apresenta um grupo de teatro ambulante, cujas características vão ao encontro do Teatro do Povo. Apesar das semelhanças bastante evidentes, o censor suprime apenas a referência mais direta “~~E assintámos em fazer o mesmo que o Teatro do Povo, que anda em bolandas dum lado p`ró outro~~” (p. 70). As restantes afirmações poderão facilmente ser desvendadas por um público mais perspicaz, pois este grupo anda

---

<sup>365</sup> O *Diário de Lisboa* anuncia a estreia da revista no dia de Santo António a 26 de maio de 1936. A revista estreia um mês depois, tendo sido o aditamento submetido à Comissão de Censura antes da estreia da revista. Não se sabem as razões que levaram ao atraso da estreia.

<sup>366</sup> Revista sem paginação

de automóvel, representando em Mafra, Alcobaça e Santarém, através de referências a Amélia Rey Colaço, Asdrúbal de Mendonça e Lencastre e Vasco de Mendonça Alves, autores e atores associados ao regime ou pela sátira a títulos das peças do Teatro do Povo, como “Auto das Minhocas” e “A traição da Maria Badalhoca”. Segundo Vidal (2009), o censor “deixou passar o contexto e com ele a sátira ao Teatro do Povo (o que é mais uma prova de incoerência)”<sup>367</sup>.

Em *Fanfarra* (1938), a entrega de um aditamento anexo à revista levou à proibição de um quadro anteriormente aprovado. No original entregue à comissão, o quadro em questão tinha sido aprovado, após algumas alterações, com base nas despesas que a empresa tinha tido com os cenários e figurinos. Consultando os inspetores que procederam à censura, é possível identificar Aníbal Martins como o censor da cópia original e o engenheiro Nobre Guedes como censor do aditamento submetido posteriormente.

As peças proibidas também são exemplo da falta de critérios coerentes. As proibições baseavam-se em parâmetros imprecisos e, na maioria dos casos, não se faziam acompanhar de qualquer justificação formal. Mesmo quando justificadas, recorria-se a razões vagas e imprecisas, dadas com base na moral ou na política, sem exemplos concretos que justificassem a proibição. Esta prática revela a falta de normas sólidas, mas também a influência de fatores externos, como a reputação dos autores – no caso de Camilo Rebocho – ou a perceção pessoal do censor perante as referências. Assim, a censura não era orientada por normas definidas do ponto de vista legal, mas pelo propósito de estabelecer o controlo político, ideológico e moral, que se ia adaptando às circunstâncias, mas também seguindo a vontade pessoal do censor.

Das rábulas referidas acima, destacam-se Aníbal Martins, como censor das revistas *Água Pé* (1937), *Balancé* (1937), *Fanfarra* (1938) e *Eh! Real!* (1939) e Carlos Dias Castro, como censor das revistas *O Pagode* (1933), *Porto à Vista* (1934) e *Arre Burro!* (1936). Realça-se ainda o Coronel Gilberto Mota e o engenheiro Nobre Guedes como censores das revistas *Estrelas de Portugal* (1936) e do aditamento da revista *Fanfarra* (1937), evidenciando que nem todos os censores seguiam os mesmos critérios, dependendo da apreciação pessoal de cada um. Além disso, o contexto sociopolítico também pode ser um fator crucial, uma vez que as orientações dadas aos censores começam a mudar a partir de 1937, como vimos. No entanto, não foram apenas os autores

---

<sup>367</sup> Vidal, “Um olhar sobre a actividade teatral, em Portugal, nos anos 30 do século XX”...*op.cit.*, p. 32.

que se adaptaram à censura. A censura também teve de se adaptar aos autores, criando assim uma relação paradoxal: a censura permitia alguma crítica, desde que não representasse uma afronta direta ao regime, deixando alguma margem de manobra aos autores para que, através de soluções criativas, não se afastassem das bases deste género teatral. A popularidade da revista pode explicar esta maior tolerância, já que se trata de um espaço de lazer e de diversão, afastando-se da função moralizadora e educativa que António Ferro apregoa nos seus discursos.

Em última análise, importa referir que esta capacidade de adaptação permitiu a sobrevivência do género. Ainda que o teatro de revista tenha encontrado formas engenhosas de resistir e ultrapassar a censura, a vigilância foi uma constante e nunca deixou de ser uma realidade.

#### **4.5. Os impactos da censura no teatro de revista e a representação sob vigilância**

É comum encontrar nos processos das revistas, cartas dirigidas ao Inspetor Geral da Comissão a solicitar a reversão de alguns dos cortes efetuados, com justificações. Por exemplo, em *Arre Burro!* (1936), foi solicitado ao Inspetor que se mantivessem os excertos cortados na página 155 (ver Anexo III), uma vez que as referências de teor político tinham sido retiradas, limitando-se à “reprodução de uma velha anedota muito anterior à actual situação, cuja graça é apenas a dum exagero que, na nova redacção, deixou de referir-se a qualquer individualidade conhecida”<sup>368</sup>. O pedido de alteração não foi autorizado.

Alguns autores recorrem ao protesto. Perante o elevado número de cortes, os autores da revista *Água Vai* (1937), Chianca Garcia e Tomás Ribeiro Colaço, dirigem uma carta à comissão de censura, em janeiro de 1937, onde expressam a sua indignação pelos cortes efetuados à revista, mas também pelo comentário do censor no final do guião, relativamente ao seu sentido moral e político (ver Anexo X). Afirmam que a piada fresca é essencial e que a sua revista-fantasia é alheia “a sátira política, nacionalista na sua estrutura”, num género que, na perspetiva dos autores, se encontra “reduzido a muito pouco”<sup>369</sup>. Embora a revista tenha estreado a 9 de abril, o texto foi inicialmente submetido à comissão a 13 de janeiro. No mesmo mês, os autores dirigem uma carta à comissão de

---

<sup>368</sup> Carta dirigida à Comissão de Censura, anexa ao processo da revista *Arre Burro!* (1936). SNI-IGE/ Arquivo Nacional da Torre do Tombo.

<sup>369</sup> Carta dirigida à Comissão de Censura, anexa ao processo da revista *Água Vai* (1937). SNI-IGE/ Arquivo Nacional da Torre do Tombo.

censura a solicitarem a permissão de introdução de determinados excertos ou expressões, tendo sido a maioria negada. Estamos perante um caso notório de adiamento da estreia devido ao número de cortes.

Camilo Rebocho também dirige uma carta à Comissão de Censura aquando da proibição da revista *Furta Cores* (1937), a 15 de fevereiro de 1937. Nela, o autor defende a sua obra, afirmando que o sentido pejorativo que o censor lhe atribui tem o propósito contrário. Por fim, o autor apela à compreensão, dizendo ser um pai de família que depende do espetáculo para o seu sustento e ressaltando as enormes perdas de trabalho artístico, desde a escrita do texto, às composições, a orquestra já ensaiada, o investimento em figurinos e cenários, o que descreve como o “esforço de porfiados oito meses de trabalho de arte”<sup>370</sup>.

Estas cartas revelam o intenso jogo de equilíbrio que se estabelecia entre os autores/empresas e a censura. A justificação através de argumentos técnicos, numa tentativa de negociação, revela uma certa resistência aos moldes impostos, ainda que subtil. Tentava-se demover a censura, apelando a alguma sensibilidade e razoabilidade, com o propósito de encontrar uma brecha que minimizasse as consequências e preservasse alguns aspetos da obra original. Demonstra ainda que a classe artística não se resignava perante as adversidades impostas e procurava afirmar e defender as suas obras apesar da intransigência da censura.

Os impactos e o controlo da censura não se limitavam aos espetáculos. No seu livro autobiográfico, *Sem Papas na Língua* (1989), Beatriz Costa conta que, quando foi anunciada a sua digressão ao Brasil, em 1938, foi contactada por António Ferro, uma vez que Salazar queria conhecê-la. O SPN estava a organizar uma *tournee* a África, e tanto ela como Vasco Santana eram as figuras mais desejadas pela Propaganda. A atriz recusou o encontro, mas António Ferro contrapôs que, caso esta recusasse, a sua ida ao Brasil poderia ficar comprometida<sup>371</sup>.

Mesmo após a aprovação da peça, os espetáculos eram alvo de visitas ocasionais de um inspetor que conferia se os atores a respeitar o texto que tinha sido aprovado.

Importa ainda mencionar o impacto financeiro decorrente dos cortes e proibições. A produção de uma revista era dispendiosa, envolvendo a criação de cenários, figurinos, a contratação de atores, orquestra, o pagamento de licenças, rendas e taxas. Os cortes de

---

<sup>370</sup> Carta dirigida à Comissão de Censura, anexa ao processo da revista *Furta Cores* (1937). SNI-IGE/ Arquivo Nacional da Torre do Tombo.

<sup>371</sup> Costa, Beatriz, *Sem Papas na Língua...op.cit.*,p. 141.

quadros ou a proibição traduziam-se, naturalmente, na perda de avultadas quantias que precisavam de ser recuperadas pelos empresários, uma vez que o teatro não deixava de ser um negócio. Prova disso são os mesmos modelos de rábulas repetidas com ligeiras alterações, com o propósito de prevenir a censura e poder colocar a revista em cena nos prazos previstos, limitando a liberdade artística dos autores<sup>372</sup>. Em *Fanfarra* (1937), a proibição de um quadro anteriormente permitido pela Comissão de Censura, traduz-se nos seguintes constrangimentos:

Com bastante surpresa, acaba de tomar conhecimento de que o mesmo quadro, novamente submetido à Censura para aprovação dum pequeno aditamento, foi inteiramente reprovado, do despacho primitivo e das instruções recebidas dessa Exma. Comissão, o que representa para esta Empresa um considerável prejuízo, já pelo despendido em cenário, guarda-roupa e montagem, inteiramente concluídos, já pelo atraso que vem causar à estreia da peça e que atinge também o seu numeroso pessoal.<sup>373</sup>

O sucedido com a revista *Fanfarra* (1937) demonstra o quão contraditória era a atividade da censura, que recusava conteúdos aprovados anteriormente, aumentando o medo e a incerteza entre autores e empresários. Como consequência, os autores recorriam à autocensura:

A revista deixou de ser sátira, talvez porque a vida a exija em demasia. Deixou, também, de se cantar e quando se anuncia um número de canto aparece em geral uma artista que não tem voz e erguida no palco a haste negra de um microfone como quem diz: façam o favor de me desculpar.<sup>374</sup>

A autocensura acabou por se tornar num mecanismo de proteção contra as consequências artísticas, mas também pessoais e financeiras que podiam advir do controlo e da repressão exercidos pelo regime. A autocensura consistia numa estratégia de antecipação daquilo que poderia vir a ser proibido pela censura, constituindo numa forma eficaz de controlo das criações artísticas através do medo: “Tratava-se então de antecipação, preparando diversas saídas para o seu cenário”<sup>375</sup>.

Como tal, os textos ressentem-se da falta de referências diretas e de sátira política. Nos palcos, os atores também tinham de controlar os seus improvisos, limitando a espontaneidade provocadora tão característica da revista. Em *Sem Papas na Língua*, Beatriz Costa conta que muitas vezes chorava no seu camarim quando era intimada por um censor que a avisava para “não repetir na 2ª sessão a brincadeira que tinha

---

<sup>372</sup> Vidal, “Um olhar sobre a actividade teatral, em Portugal, nos anos 30 do século XX”...*op. cit.*, p. 71.

<sup>373</sup> Carta anexa ao processo da revista *Fanfarra* (1937). SNI-IGE/ Arquivo Nacional da Torre do Tombo.

<sup>374</sup> Sequeira, “O teatro de revista”...*op. cit.*, p. 152

<sup>375</sup> Santos, *O Espectáculo Desvirtuado*...*op. cit.*, p. 266.

improvisado na primeira”<sup>376</sup>. Os testemunhos da atriz revelam que as táticas de silenciamento não se limitavam ao corte e proibição de revistas, mas recorriam à intimidação e ao medo. A atriz descreve ainda algumas experiências que teve com o ator Vasco Santana durante a revista *Arre Burro!* (1936):

O que seria um Vasco Santana sem aquele “cabrão da censura” na 1ª fila? Eu levava tudo na brincadeira, porque era muito jovem e pensava ter o mundo nas mãos. Não tirava estes olhos grandes do tal senhor, que estava ali para controlar os nossos improvisos. De vez em quando, ele era vencido pelo sono e eu, que não o perdia de vista, avisava o Vasco: “Acordou!”<sup>377</sup>

Estes episódios demonstram como os atores estavam em constante vigilância, mesmo após a aprovação da revista em ensaio de censura, e como estes se desdobravam com um único objetivo: fazer o público rir.

Não foram encontrados registos de autores ou atores que tenham perdido a licença de representação durante este período. Consultando os arquivos da Polícia de Vigilância e Defesa do Estado (PVDE), também não se encontrou nenhum autor ou ator que tenha sido preso durante este período. Conclui-se, portanto, que as represálias se faziam sentir de forma indireta: através da restrição da liberdade artística e da intimidação dos agentes teatrais, generalizando um clima de medo.

Outra consequência seria o atraso das estreias. Como os ensaios gerais ocorriam muito próximos da data prevista de estreia, era comum que esta fosse adiada sempre que a revista sofria cortes significativos. Foi o caso da revista *Fanfarrá* (1938), mas também de *Água Vai* (1937), submetida ao ensaio geral a 12 de janeiro de 1937, mas cuja estreia, segundo o *Diário de Lisboa*, apenas aconteceu a 9 de abril<sup>378</sup>.

A vigilância da censura teve um impacto profundo na produção teatral, limitando a criatividade de autores, compositores e atores e resultando na perda de características intrínsecas ao género revisteiro, como a crítica mordaz ou a sátira. Estas tiveram de se tornar mais contidas, de modo a ultrapassar os limites impostos. O controlo e a imprevisibilidade deste organismo, muitas vezes arbitrário, instaurou um clima de medo por receio de represálias. Assim os agentes teatrais submetem-se à autocensura, impondo limites ou restrições preventivas. Estas condições afetaram o processo criativo, a atividade dos atores e, conseqüentemente, a experiência do público.

---

<sup>376</sup> Costa, *Sem Papas na Língua...* op. cit. p. 140.

<sup>377</sup> *Idem*, p. 263.

<sup>378</sup> “Hoje, no Trindade, com a «vedeta» Beatriz Costa no elenco de ouro deste teatro, a estreia da revista-fantasia “Água-Vai!”, *Diário de Lisboa*, 9 de abril de 1937.

Se, por um lado, a censura promoveu a criação de soluções criativas através de metáforas e improvisos em palco, com o propósito de contornar a censura, por outro a vigilância sufocava o espírito crítico e a liberdade dos agentes teatrais. O próprio público também se via condicionado pelas normas do regime, procurando no teatro de revista aquilo que não podia ser dito em voz alta.

## Conclusão

A trajetória do teatro de revista em Portugal, desde a segunda metade do século XIX até 1939, mostra como o género se adapta ao contexto sociopolítico, apesar das limitações impostas pelos constantes períodos de censura a que foi sujeita. A criação da Inspeção Geral dos Teatros em 1927, posteriormente rebatizada como Inspeção Geral dos Espetáculos (IGE), em 1929, marcou o início de um longo período de censura que só termina em 1974.

De facto, a análise dos guiões reflete o ambiente que a rodeia, tornando-se uma fonte privilegiada de observação da sociedade e de todas as suas componentes. A investigação sobre os diversos elementos do espetáculo – desde as temáticas satirizadas pela revista, às personagens, figurinos, autores e empresários – permite definir o quotidiano lisboeta da década de trinta do século XX. Estes elementos espelham as alegrias, as angústias e as tensões sentidas pela população, mas também revelam as estratégias criativas dos autores para retratar determinadas questões.

A análise dos temas abordados pela revista permite-nos compreender o ambiente da época, antes da intervenção da censura. As temáticas satirizadas refletem a perceção da revista sobre os diferentes contextos sociopolíticos vividos, tanto a nível nacional como internacional, utilizando a ironia e o duplo sentido como forma de sátira e crítica. Apesar dos limites impostos, a revista não descurou de alguns dos seus elementos centrais, como o erotismo e a sexualidade, como forma de atração de um público de moralidade rígida. A revista reflete igualmente o quotidiano e a cultura popular, integrando aspetos característicos destes, como as figuras típicas, as conversas comuns ou a introdução de vocabulário marcadamente popular, de modo a permitir ao público identificar-se com a figura representada.

As personagens constituem um importante fator nesta análise, uma vez que funcionavam como representação simbólica dos diferentes tipos sociais que a revista retratava, sendo facilmente reconhecidas pelo público. Através delas faziam-se críticas subtis ao regime, mas também à sociedade, introduzindo a ambiguidade como forma de resistência. A própria censura reconheceu o seu valor, jogando com as personagens sempre que lhe era conveniente. Exemplo disso é a personagem Santo António enquanto representante de António de Oliveira Salazar.

O sucesso deste teatro esteve igualmente dependente de autores, compositores, atores, cenógrafos, figurinistas e empresários, que, apesar da vigilância, desenvolveram

estratégias de contorno que lhes permitiram resistir aos limites impostos pela censura, contando com um público heterogêneo que procurava este espetáculo não só para se divertir, mas também para refletir e ouvir certas referências que não seriam permitidas noutro lugar. A cumplicidade entre o público e os atores tornou-se uma estratégia fundamental para disfarçar a sátira, recorrendo ao duplo sentido e ao improviso. No entanto, a censura não se limitou a condicionar os textos, influenciando a escolha dos autores que, muitas vezes, se viram restringidos às fórmulas que sabiam, à partida, que seriam aprovadas. Como tal, apostou-se na estética do espetáculo e no talento dos seus intérpretes que, com astúcia, contornavam algumas das restrições impostas e preservaram o sentido crítico do género.

A leitura atenta dos guiões e dos cortes aplicados às suas narrativas permite traçar a evolução da censura ao teatro desde a instituição do Estado Novo até à Segunda Guerra Mundial, evidenciando não só o impacto exercido sobre o teatro de revista, mas também a forma como o regime se foi ajustando aos diferentes desafios colocados pelo contexto sociopolítico nacional e internacional. Para o regime, a censura e a propaganda, não foram mais do que uma estratégia de orientação e molde de consciência, ideias e comportamentos, com o propósito de formatar as mentalidades aos propósitos do regime. Para compreender melhor o modo de funcionamento da censura ao teatro de revista, os cortes observados nos guiões foram agrupados em três categorias: corte de natureza política, corte de índole moral e supressão de gestos e contacto com o público. Apesar dos últimos dois se terem mantido relativamente constantes ao longo do período em estudo, tendo como propósito o impedimento da abordagem a assuntos que pudessem colocar em causa os bons costumes e a moralidade, como a prostituição, a nudez, a homossexualidade ou o divórcio, os cortes políticos revelam-se mais complexos, oscilando de acordo com o contexto sociopolítico vivido a nível interno, mas também na Europa.

Embora este estudo aborde um período relativamente curto, a década de trinta do século XX foi bastante atribulada devido à emergência de regimes totalitários em vários países da Europa e, no polo oposto, o surgimento das Frentes Populares em Espanha e França, tendo como consequências a Guerra Civil Espanhola e, posteriormente, a Segunda Guerra Mundial. Para um regime autoritário recém-instituído, como o Estado Novo, o contexto internacional volátil representava uma ameaça à sua legitimidade e estabilidade, traduzindo-se no reforço dos mecanismos de controlo, como a censura e a propaganda, com o intuito de preservar a ordem, controlar a informação e evitar que os

propósitos ideológicos externos, com especial destaque para Espanha, pudessem prejudicar o regime recém instaurado.

Neste sentido, verifica-se que estas três fases não só revelam uma alteração das temáticas abordadas pela revista, como também do comportamento da censura. Os guiões da revista e os tipos de cortes efetuados, que constituem a base deste estudo, evidenciam efetivamente esta alteração, sendo que, na primeira fase, predominam os cortes de excertos que criticam de forma mais contundente o regime e aos seus dirigentes. Os censores permitem que o Presidente do Conselho e outros elementos associados ao governo do país sejam mencionados através de alegorias. É permitida alguma sátira e crítica, desde que não seja totalmente explícita para o público. Desta forma, mascara-se a crítica através do duplo sentido. Entre os exemplos analisados, podemos referir o aditamento da revista *Santo António* (1934), “D. Quixote e Sancho Pança”, onde se cortam os excertos de crítica velada ou que aludem diretamente ao Presidente do Conselho ou o dirigente do SPN. Por outro lado, parece existir um certo interesse do regime em deixar passar algumas referências, em especial aquelas em que os seus governantes são exaltados. Podem-se utilizar como exemplos os excertos retirados das revistas *Bola de Neve* (1935) ou *A Festa Brava* (1933), mencionados no subcapítulo referente ao contexto político nacional e internacional.

Apesar do seu potencial crítico, é importante recordar Berjeaut<sup>379</sup>, quando este afirma que a revista não tem uma ideologia dominante. A forma como certas temáticas eram abordadas na revista tornava-a adequada tanto para aqueles que não concordavam com muitas posições do regime, mas também para aqueles que apoiavam o Estado Novo e a ditadura. Por exemplo, quando se retrata a figura de Salazar como tacanha e avarenta, alguns elementos do público podiam rir com escárnio, interpretando a sátira como uma referência crítica, enquanto outros podiam rir em sinal de aprovação, reconhecendo na sátira a valorização da política de austeridade e ordem implementadas pelo Presidente do Conselho. Além disso, este duplo sentido era essencial na aprovação dos textos pela censura.

Na segunda fase, a censura torna-se mais rigorosa. A Guerra Civil Espanhola e um levante de algumas fações pró-esquerda, em Portugal, levaram à reorganização do mecanismo. O zelo na proteção do regime é notável não só na reorganização das estruturas da censura ao teatro, reconhecendo-o como atividade educativa e formadora ao

---

<sup>379</sup> Berjeaut, *Le Théâtre de Revista...op. cit.*, p. 54.

passar os serviços da IGE para o Ministério da Educação, mas também no aumento dos cortes. A comparação entre o organismo de censura à imprensa e o organismo de censura ao teatro não deixa grande margem para dúvidas: o regime subestimou o teatro enquanto meio de influência. Ao concentrar os seus esforços na imprensa, encarou o teatro como um espaço de entretenimento onde deveriam ser contidas as referências mais diretas, desvalorizando o potencial crítico da revista. Exemplo disso é a comparação entre as rábulas das revistas *Santo António* (1934) e *Arre Burro!* (1936), “D. Quixote de La Mancha e Sancho Pança” e “Professora e Aluno”. Da mesma autoria e censuradas pelo mesmo inspetor, a comparação e análise dos cortes efetuados em ambas as revistas evidenciam a mudança no método de atuação da censura, agora mais protetor das figuras do regime e adaptada à contenção de qualquer referência ao conflito no país vizinho. Inclusive os autores de revista mudam de tom. Se anteriormente se retratava o regime com alguma sátira, a crítica passa depois a ser mais mordaz, denotando um certo cansaço da população relativamente à supressão de liberdades. À semelhança das revistas citadas anteriormente, muitas outras exploram temas associados à Guerra Civil e criticam a posição autoritária do regime, surgindo alguns números de tom saudosista relativamente à Primeira República, que são, naturalmente, cortados.

Na terceira fase, mantém-se o teor repressivo, mas tanto autores como censores mudam de tática. A censura mantém o controlo da sátira à política interna como prioridade e a contenção de representações do conflito europeu que possam colocar em causa a neutralidade portuguesa ou causar alarmismo à população. Salazar raramente perde o estatuto de figura de destaque, sendo satirizado pela sua associação à Alemanha nazi, apesar das declarações de neutralidade. Por outro lado, os autores da revista adotam uma abordagem mais metafórica, com o propósito de ultrapassar a censura, mas também procuram aumentar a quantidade de quadros e rábulas, de preferência desconexos entre si, com o propósito de aumentar a probabilidade das suas revistas serem aprovadas. Relativamente às temáticas, procuram recorrer ao quotidiano, à cultura popular, ao erotismo e ao patriotismo como forma de verem as suas peças aprovadas.

O texto do teatro de revista não é de leitura fácil, uma vez que o duplo sentido deixa margem para dúvidas: se, por um lado, se retratava uma personalidade com algum louvor, nas entrelinhas podia-se criticá-la, o que dificultava a decisão do censor. Perante esta ambiguidade, podiam surgir algumas questões: autorizar um número que, à primeira vista, servia os propósitos da propaganda, ou proibi-lo, mesmo sem provas concretas de sátira? Esta ambivalência dificultava a intenção de instrumentalizar a revista enquanto

veículo de propaganda, pois um texto inofensivo poderia conter uma crítica velada ao regime. A complexidade desta tarefa é evidente nas diferentes fases de intervenção da censura, que, gradualmente, vai endurecendo o seu controlo.

O estudo conclui ainda que a atividade da censura também deixa alguma margem para ambiguidades e incoerências, dado o período em análise incidir sobre a fase inicial da censura ao teatro. Os inspetores eram maioritariamente compostos por antigos soldados que pouco percebiam de teatro. A falta de organização do organismo pode também estar na origem da ausência de monitorização dos inspetores, fragilidades que se revelam na análise dos documentos, muitas vezes mal preenchidos, sem datas ou assinaturas. A inexistência de bases administrativas sólidas, de legislação específica e de critérios de atuação precisos, deixa espaço para alguma arbitrariedade, pelo que o censor teria de recorrer à sua perceção individual, que muitas vezes resultou em decisões arbitrárias e na falta de consistência relativamente aos cortes e proibições, que não revelam uma linha orientadora clara. Se um número podia ser inicialmente cortado, após ligeiras alterações, poderia ser aprovado por outro censor, revelando a subjetividade da censura. Apesar de todos seguirem a mesma orientação, alguns censores eram mais permissivos que outros. A ausência de um quadro normativo deixa espaço para questionamentos relativamente à transparência das decisões, concluindo-se que estas eram arbitrárias. Apesar desta subjetividade, o regime exerceu um controlo indireto, condicionando o comportamento e o discurso da revista através do corte, da intimidação e do medo, sem necessidade de recorrer à violência explícita.

No entanto, é possível notar uma certa compreensão mútua entre a revista e a censura, principalmente a partir de 1936: se, por um lado, o conteúdo político era cortado, por outro eram permitidas certas referências de teor político ou moral que não fossem extremamente ofensivas. É nesta lógica que se estabelece a relação entre o teatro de revista e a censura como um jogo de equilíbrios. Compreender a censura ao teatro de revista exige mais do que identificar as limitações impostas à liberdade criativa. Torna-se fundamental entender como essa liberdade procurou afirmar-se, assim como o modo como os autores conseguiram preservar as características do género, dentro dos limites impostos pelo regime. Pode-se, então, considerar esta articulação entre a censura e o teatro como um equilíbrio tenso, instável e estratégico, mas onde ambas as partes procuravam manter as suas condições.

É importante considerar o impacto deste género teatral na opinião pública. Este era um género popular entre o público e a sua proibição poderia ser perigosa para o regime:

Acontece que o teatro de revista tinha nessa época uma implantação tal que, se porventura a censura fosse excessivamente feroz, ao ponto de pôr em causa a subsistência do teatro de revista, isso criaria seguramente um sentimento de revolta muito grande. A revista era, então, indiscutivelmente, uma necessidade insubstituível do público, e funcionava até certo ponto como uma válvula de escape, e a censura tinha consciência disso<sup>380</sup>

Além disso, os autores estavam alinhados com a ideologia do regime, uns por convicção, outros por conveniência. Se por um lado se criticava, por outro valorizava-se, sendo do interesse do regime que os seus feitos fossem divulgados. Além disso, é importante ressaltar que o que é dito com humor muitas vezes não é levado a sério, o que muitas vezes serviu de escudo de proteção para autores e atores, como revelam as cartas dirigidas pelos autores à Comissão de Censura ou os relatos de Beatriz Costa.

O teatro de revista revela-se uma fonte incontornável para a caracterização de uma sociedade que se viu submetida a uma ditadura, uma vez que as suas rúbicas permitem aceder a determinadas perceções sociais e culturais, mas também às formas de controlo exercidas durante um período particularmente conturbado. Ao privilegiar este género pouco explorado do ponto de vista historiográfico, este estudo revelou que o humor, mesmo em contextos autoritários e de rigidez moral, pode ser um espaço de resistência. A relação entre o teatro de revista e a censura revela que a criatividade de autores e atores manteve este género vivo perante as limitações, mas evidencia sobretudo a repressão exercida por um aparelho em fase de consolidação, cuja vigilância se baseava numa lógica de antecipação e intimidação, com recurso aos cortes, proibições e limitação, com o intuito de dissuadir qualquer tentativa de transgressão.

Este estudo pretende ampliar as possibilidades de abordagem à censura teatral e à sua relação com o teatro de revista, de modo a identificar as estratégias de resistência e adaptação num contexto autoritário. O teatro de revista revela-se uma fonte essencial para a compreensão do funcionamento de um organismo pouco estudado, como a IGE, mas também pode ser encarado como espaço de resistência ao regime, essencial para o entendimento da sociedade portuguesa dos anos 30 do século XX, e respetivo impacto da censura na vida quotidiana.

---

<sup>380</sup> Rebello, Luiz Francisco, “Civilmente assassinados...”. Em *A censura de Salazar e Marcelo Caetano : imprensa, teatro, cinema, televisão, radiodifusão, livro*, Lisboa: Caminho, 1999, p. 196.

## Fontes consultadas e bibliografia

### Arquivos Consultados e fontes manuscritas

Arquivo Nacional da Torre do Tombo (ANTT). Ministério do Interior, Secretaria Geral, maço 335, livro 10, nº1/2. *Nomeações de Alberto Malta de Mira Mendes, Oscar Neto de Freitas e João da Silveira Gomes. Exoneração de Alberto Malta de Mira Mendes e Óscar Neto de Freitas*. Código de referência: PT/TT/MI-SG/009-011/1. (Em linha). (Consult. A 20 de fevereiro de 2025). Disponível em <https://digitarq.arquivos.pt/documentDetails/4e2fc6723a5e45ec9f284b7c0333e182>.

Arquivo Nacional da Torre do Tombo (ANTT). Ministério do Interior, Secretaria Geral, maço 337, livro 10, nº203/5. *Portaria nomeando Oscar Neto de Freitas, chefe de Gabinete da Presidência do Ministério*. Cota: PT/TT/MI-SG/009-011/355. (Em linha). (Consult. A 20 de fevereiro de 2025). Disponível em <https://digitarq.arquivos.pt/documentDetails/74d5d15115e14e57be9941f5580b2438>.

Arquivo Nacional da Torre do Tombo (ANTT). Ministério do Interior, Secretaria Geral, maço 343, livro 12, nº 18/9. *Portaria de 23 de Setembro de 1929, nomeando presidente e vogais do Conselho Superior da Inspeção Geral dos Espetáculos, Oscar Neto de Freitas, José Martinho Simões e Fernando Luís Mousinho de Albuquerque (DG n.º 275, 2ª série, 25 Nov. 1929)*. Código de referência: PT/TT/MI-SG/009-013/130. (Em linha). (Consult. A 20 de fevereiro de 2025). Disponível em <https://digitarq.arquivos.pt/documentDetails/ba4e9ee87ac442fdac076a8dd28017d2>.

Arquivo Nacional da Torre do Tombo (ANTT). Ministério do Interior, Secretaria Geral, maço 343, livro 12, nº 18/10. *Portaria de 23 de Setembro de 1929, nomeando o presidente e vogais do Conselho Técnico da Inspeção Geral dos Espetáculos, Oscar Neto de Freitas, José Alberto de Faria, António Emídio Abrantes, Frederico Maria Magalhães Menezes de Vilas Boas Vilar e Ricardo Pereira Dias (DG n.º 275, 2ª série, 25 Nov. 1929)*. Código de referência: PT/TT/MI-SG/009-013/131. (Em linha). (Consult. A 20 de fevereiro de 2025). Disponível em <https://digitarq.arquivos.pt/documentDetails/ba4e9ee87ac442fdac076a8dd28017d2>

Arquivo Nacional da Torre do Tombo (ANTT). *Actas das Sessões do Conselho Superior da Inspeção Geral dos Espetáculos*, Livro 32, ata de 2 de outubro de 1929. Código de referência: PT/TT/SNI-DGE/6.

Arquivo Nacional da Torre do Tombo (ANTT). *Actas da Comissão de Censura dos Espetáculos*, Livro nº1, Ata de 20 de Março de 1945. Código de referência: PT/TT/SNI-DGE/3/7.

Arquivo Nacional da Torre do Tombo (ANTT). Secretariado Nacional de Informação, Direção-Geral dos Serviços de Espetáculos. Processo de censura a peças de teatro, 1929-1974.

Biblioteca do Museu Nacional do Teatro e da Dança, Arquivo da Empresa António Macedo. *Processo da Revista Zé dos Pacatos*, 1939.

## **Legislação**

Constituição Portuguesa de 1933, *Diário do Governo*, série I, nº43, 22 de fevereiro de 1933.

Lei 0, *Diário do Governo*, série I, nº 159, 9 de julho de 1912.

Lei nº 425, *Diário do Governo*, série I, nº 59, 28 de Março de 1916.

Decreto nº 121, *Diário do Governo*, série I, nº 121, 25 de maio de 1911.

Decreto nº 11 839 , *Diário do Governo*, série I, nº 143, 5 de julho de 1926.

Decreto nº 13 564 , *Diário do Governo*, série I, nº 92, 6 de maio de 1927.

Decreto nº 17:046-A, *Diário do Governo*, série I, nº 146, 29 de junho de 1929.

Decreto nº 22 469, *Diário do Governo*, série I, nº 83, 11 de abril de 1933.

Decreto nº 23 054, *Diário do Governo*, série I, nº 218, 25 de setembro de 1933.

Decreto nº 34 133, *Diário do Governo*, série I, nº 260, 24 de novembro de 1944.

Decreto nº 35 165, *Diário do Governo*, série I, nº 261, 23 de novembro de 1945.

## **Periódicos**

*Diário de Lisboa*. “Arre Burro!”, no *Variedades*”, 11 de setembro de 1936.

*Diário de Lisboa*. “Hoje, no Trindade, com a “vedeta” Beatriz Costa no elenco de ouro deste teatro, a estreia da revista-fantasia “Água-Vai!”, 9 de abril de 1937.

*Diário de Lisboa*. “O Banzé”, no Maria Vitória”, 2 de dezembro de 1939.

*Diário de Lisboa*, “Santo António”, no Teatro Avenida”, 29 de maio de 1934.

*O Dia*. “Maestro Rebocho no arquivo da SPA – Organizar informações e recuperar espetáculos”, 28 de abril de 1987.

### **Bibliografia Geral**

Azevedo, Cândido de. *A censura de Salazar e Marcelo Caetano : imprensa, teatro, cinema, televisão, radiodifusão, livro*. Lisboa: Caminho, 1999.

Bastos, Glória e Ana Isabel P. Teixeira. *O Teatro em Lisboa no Tempo da Primeira República*. Lisboa: Museu Nacional do Teatro, 2004.

Bastos, Sousa. *Dicionário do Teatro Português*. Lisboa: Minerva, 1994.

Berjeaut, Simon. *Le Théâtre de Revista: Um phénomène culturel portugais*, Paris: L’Hamarttan, 2005.

Brito, Margarida Acciaiuoli. “Os anos 40 em Portugal – o país, o regime e as artes “restauração” e “celebração”. Tese de Doutoramento em História de Arte Contemporânea, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, 1991. Disponível em: <http://hdl.handle.net/10362/14822>

Cabrera, Ana. *Censura Nunca mais! – A censura ao teatro e ao cinema no Estado Novo*. Lisboa: Aletheia Editores, 2013.

Carvalho, José Alberto Seabra. “O Retrato ao serviço”. Em *Dos Secretários de Estado dos Negócios da Fazenda aos Ministros das Finanças*. Lisboa: Secretaria-Geral do Ministério das Finanças e da Administração Pública, 2006.

Coelho, Filomena. *O Tempo dos Comediantes*. Lisboa: Publicações Alfa, 1990.

Costa, Beatriz. *Sem Papas na Língua*. Lisboa: Publicações Europa América, 1989.

Dreyfus, Robert. *Petite Histoire De La Revue De Fin D`Anee*. Paris: Librairie Charpentier et Fasquelle, 1909.

Ferro, António. “Falta um realizador”, *Diário de Notícias*, 14 de maio de 1932.

\_\_\_\_\_. “O Ditador e a Multidão”, *Diário de Notícias*, 31 de outubro de 1932.

\_\_\_\_\_. “Vida”, em *Diário de Notícias*, 7 de maio de 1932.

\_\_\_\_\_. “Política de Espírito”, *Diário de Notícias*, 21 de novembro de 1932

\_\_\_\_\_. *Salazar, o homem e a sua obra*. Lisboa: Empresa Nacional de Publicidade, 1935.

\_\_\_\_\_. *Dez anos de Política de Espírito*. Lisboa: Edições SPN, 1943.

\_\_\_\_\_. *Teatro e cinema: 1936-1949*. Lisboa: SNI, 1950.

\_\_\_\_\_. *Entrevistas a Salazar*. Lisboa: Parceria A. M. Pereira, 2003.

Geadá, Eduardo. “O teatro de revista hoje”. Em *Diário de Notícias*, 28 de novembro de 1974.

Gebissa, Ezekiel. “The Italian Invasion, the Ethiopian Empire, and Oromo Nationalism: The Significance of the Western Oromo Confederation of 1936”. *Northeast African Studies*, Vol. 9, nº 3, 2002, 75-96. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/41931281>.

Gomes, Joaquim Cardoso. *Os Militares e a Censura – A Censura à Imprensa na Ditadura Militar e Estado Novo (1926-1945)*. Lisboa: Livros Horizonte, 2006.

\_\_\_\_\_. “Álvaro Salvação Barreto: o oficial censor do Salazarismo”. *Media & Jornalismo*, nº 9, 2006, 57-88.

*Grande Enciclopédia Portuguesa e Brasileira*. Rio de Janeiro: Editorial Enciclopédia Limitada. 1949-1960. Volume X.

– *Grande Enciclopédia Portuguesa e Brasileira*. Rio de Janeiro: Editorial Enciclopédia Limitada. Vol. XI.

– *Grande Enciclopédia Portuguesa e Brasileira*. Rio de Janeiro: Editorial Enciclopédia Limitada. Vol. XXIX.

– *Grande Enciclopédia Portuguesa e Brasileira*. Rio de Janeiro: Editorial Enciclopédia Limitada. Vol. XXXIX.

Lírio, Joaquim de Oliveira. *Espetáculos Públicos – Legislação actualizada e anotada*. Leiria: Gráfica de Leiria, 1955.

Magalhães, Paula. “*Os alegres dias do Ginásio – Memórias de um teatro de comédia*”. Dissertação de Mestrado em Estudos de Teatro, Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 2007. Disponível em: <http://hdl.handle.net/10451/29278>.

\_\_\_\_\_. *Colecção Biografias do Teatro Português: Sousa Bastos*. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda, 2017.

Martins, Maria João. *O Paraíso Triste – O Quotidiano em Lisboa durante a II Grande Guerra*. Lisboa: Veja, 1994.

Medina, João. *Salazar, Hitler e Franco – Estudos sobre Salazar e a Ditadura*. Lisboa: Livros Horizonte, 2000.

\_\_\_\_\_. *Portuguesismo(s): Acerca da identidade nacional*. Lisboa: Centro de História da Universidade de Lisboa, Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 2006.

Melo, Daniel. *Salazarismo e Cultura Popular (1933-1958)*. Lisboa: Imprensa de Ciências Sociais, 2001.

\_\_\_\_\_. *A cultura popular no Estado Novo*. Coimbra: Angelus Novus, 2010.

\_\_\_\_\_. ‘Living Normally’: Everyday Life Under Salazarism. *European History Quarterly*, 52(2), 200-220, 2022. Disponível em: <https://doi.org/10.1177/02656914221085129>

Mões, Isabel. “*E assim Nasceu a Revista, A revista do ano nos palcos de Lisboa entre 1851 e 1889*”, Dissertação de Mestrado em Estudos de Teatro Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 2024. Disponível em: <http://hdl.handle.net/10400.5/96846>.

Ninhos, Cláudia. *Portugal e os Nazis – Histórias e Segredos de uma aliança*. Lisboa: A Esfera dos Livros, 2017.

Ó, Jorge Ramos. *Os anos de Ferro : o dispositivo cultural durante a política do espírito: 1933-1949, Ideologia, Instituições, Agentes e práticas*. Lisboa: Estampa, 1999.

Oliveira, César. *Salazar e o seu Tempo*. Lisboa: Edições O Jornal, 1991.

Osório, António. “Mitologia da Revista”. Em *Seara Nova*, nº1436, junho 1965

Palhinhos, Jorge. “Modernism and the portuguese teatro de revista”. Em *Southern Modernisms: critical stances through regional appropriations*. 141-160, 2015. Disponível em: <http://hdl.handle.net/10400.26/12131>.

Paschkes, Maria Luísa Nabinger de Almeida, “A Situação Do Operariado Português Face À Ascensão Do Fascismo Salazarista Décadas de 20 e 30”. *Cadernos de História Contemporânea, UFSCar*, , nº2, 89-101, 1987.

Paulo, Heloísa. *Estado Novo e Propaganda em Portugal e no Brasil – O SPN/SNI e o DIP*. Coimbra: Livraria Minerva, 1994.

Pimentel, Irene Flunser e Cláudia Ninhos. *Salazar, Portugal e o Holocausto*. Lisboa: Círculo dos Leitores, 2013.

Pinto, Ana Catarina. “A Transformação política da República: o bloco radical”. Em Rosas, Fernando e Maria Fernando Rollo (dirs.). *História da Primeira República Portuguesa*. Lisboa: Tinta da China, 2009.

Pinto, António Costa. *O Salazarismo e o Fascismo Europeu – problemas de interpretação nas Ciências Sociais*. Lisboa: Editorial Estampa, 1992.

\_\_\_\_\_. *O corporativismo em português: estado, política e sociedade no salazarismo e no varguismo*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007.

Rebello, Luiz Francisco. *História do Teatro de Revista em Portugal: Da Regeneração à República*. Vol. 1. Lisboa: D. Quixote, 1984.

\_\_\_\_\_. *História do Teatro de Revista em Portugal: Da Regeneração à República*. Vol. 2. Lisboa: D. Quixote, 1984

- \_\_\_\_\_. “O teatro português actual”. Em *Iberomania*, nº 24, 45-60, 1986.
- \_\_\_\_\_. “Civilmente Assassinado...”. Em *A censura de Salazar e Marcelo Caetano : imprensa, teatro, cinema, televisão, radiodifusão, livro*. Lisboa: Caminho, 1999.
- Rodrigues, Pedro Caldeira. “*Ernesto Rodrigues, Um Homem do Teatro Na Iª República*”. Dissertação de Mestrado, Faculdade de Letras, Universidade de Lisboa, 2007. Disponível em: <http://hdl.handle.net/10451/414>.
- Rodríguez, Alberto Pena. "A guerra de propaganda de Salazar. Os correspondentes portugueses e a Guerra Civil de Espanha (1936 1939)". *Media & Jornalismo*, nº3, 9-22, 2003.
- Rosas Fernando. *História de Portugal – Estado Novo*. Vol. 7. José Mattoso (dir.), Lisboa: Círculo de Leitores, 1996.
- \_\_\_\_\_. *Nova História de Portugal – Portugal e o Estado Novo (1930-1960)*. Vol. 12. Joel Serrão e A. H. de Oliveira Marques (dirs). Lisboa: Editorial Presença, 1992.
- \_\_\_\_\_. *Salazar e o Poder: A Arte de Saber Durar*. Lisboa: Tinta da China, 2013.
- Salazar, António Oliveira. *Discursos e Notas Políticas*. 1º Volume. Coimbra: Coimbra Editora, 1961.
- Samara, Alice. “O Impacte Económico e Social da Primeira Guerra em Portugal”. Em *Portugal e a Guerra, História das grandes invenções militares portuguesas nos grandes conflitos mundiais séculos XIX e XX*. Lisboa: Edições Colibri, 1998.
- Santos, Graça. *O Espectáculo Desvirtuado – O teatro português sob o reinado de Salazar*. Lisboa: Editorial Caminho, 2004.
- \_\_\_\_\_. “Política de Espírito”: O bom gosto obrigatório para embelezar a realidade”. *Media & Jornalismo*, nº12, 59-72, 2008.
- \_\_\_\_\_. “Rir para enganar o olhar do censor – A revista portuguesa e o grotesco”. *Sinais de Cena*, nº 12, 33-35, 2009. Disponível em <https://doi.org/10.51427/cet.sdc.2009.0039>.
- Santos, Vítor Pavão. *A Revista à Portuguesa. Uma história breve do teatro de revista*. Lisboa: Edições O Jornal, 1978.

Saraiva, Arnaldo. “A Revista (À) Portuguesa”. Em *Literatura Marginal/izada*. Lisboa: Novos Ensaios, 1980.

Scarlatti, Eduardo. “Crónica de teatro”. Em *Ilustração*, 15 de agosto de 1931. Disponível em [https://hemerotecadigital.cmlisboa.pt/OBRAS/Ilustracao/1931/N136/N136\\_master/N136.pdf](https://hemerotecadigital.cmlisboa.pt/OBRAS/Ilustracao/1931/N136/N136_master/N136.pdf)

Seabra Jorge e Cristina Lopes. “Censura e cinema em Portugal: A Comissão de Censura (1945-1952) Funcionamento, censores e deliberações”. *Revista Estudos do Século XX*, nº 20, 17-48, 2020. Disponível em: [https://doi.org/10.14195/1647-8622\\_20\\_1](https://doi.org/10.14195/1647-8622_20_1)

Seabra, Jorge. *O cinema no discurso do poder*. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2016.

Sequeira, Gustavo Matos. “O teatro de revista”. Em *A evolução e o espírito do teatro em Portugal*. 2º Ciclo das conferências promovidas pelo jornal *O Século*, 1947.

Serrão, Joaquim Veríssimo. *História de Portugal – Vol. VIII – (1832-1851) Do Mindelo à Regeneração*. Lisboa: Verbo, 1979.

Sousa Bastos, *Dicionário do Teatro Português*. Lisboa: Minerva, 1994.

Torgal, Luís Reis. *Estados Novos, Estado Novo: ensaios de história política e cultural*, Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2009.

Trigo, Jorge e Luciano Reis. *Parque Mayer – Volume I*. Lisboa: Sete Caminhos, 2004

Valente, José Carlos. *Estado Novo e a alegria no Trabalho – Uma história política da FNAT (1935-1958)*. Lisboa: Colibri/ Inatel, 1999.

Vaquinhas, Irene e Rui Casção. “Evolução da Sociedade em Portugal: A lenta e Complexa afirmação de uma civilização burguesa”. Em *História de Portugal – O Liberalismo*. Vol. 5. José Mattoso (dir.), 441-457. Lisboa: Círculo de Leitores, 1993.

Vasques, Eugénia, “O Nascimento da «Revista à Portuguesa» no Teatro do Ginásio Dramático de Lisboa”. Em *Teatro de Revista em Portugal: Revistas «Perdidas» e outras (1851-1868)*. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda, 2022.

Vidal, Isabel. 2009. “*Um olhar sobre a actividade teatral, em Portugal, nos anos trinta do século XX*”. Dissertação de Mestrado em Estudos de Teatro, Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa. Disponível em: <http://hdl.handle.net/10451/1705>.

\_\_\_\_\_. “Duplo Sentido”. *Sinais de Cena*, nº 12, 30-32, 2009. Disponível em: <https://doi.org/10.51427/cet.sdc.2009.0038> .

Wheeler, Douglas L. *História Política de Portugal 1910-1926*. Lisboa: Publicações Europa-América, 2010.

## Apêndice documental

Registo cronológico de revistas apresentadas em Lisboa								
Ano	Revista	Autores	Compositores	Empresa	Teatro	Censor	Resultado	Disponibilidade Arquivística
1933	<i>A Feira da Alegria</i>	Lino Ferreira, Fernando Santos, Silva Tavares e Amadeu do Vale	Raúl Portela, Raúl Ferrão e H. Vidal	Sem Informação	Teatro Avenida	Sem Informação	Sem Informação	Não consta em Arquivo
1933	<i>A Festa Brava</i>	Lino Ferreira, Fernando Santos, Amadeu do Vale	Raul Ferrão, Jaime Mendes, J. B. Nascimento	Sem Informação	Teatro Apolo	Eng.º Nobre Guedes/ Carlos Dias Castro	Aprovado com cortes	Torre do Tombo
1933	<i>Arraial</i>	Alberto Barbosa, José Galhardo, Vasco Santana e Santos Carvalho	Raúl Portela, Raúl Ferrão, António Lopes e Vasco Macedo	Alberto Barbosa e Lopo Lauer	Teatro da Trindade	Castro Lobo	Aprovado com cortes	Torre do Tombo
1933	<i>A Ramboia</i>	Luís Galhardo, Alberto Barbosa e Xavier de Magalhães	Raúl Ferrão, Hugo Vidal, António Lopes e Frederico de Freitas	Sem Informação	Ginásio	Aníbal Martins	Aprovada com cortes	Torre do Tombo
1933	<i>Boa Vai Ela</i>	António Cruz, Aníbal Nazaré e Mário Pires.	Raúl Ferrão	Sem Informação	Teatro Maria Vitória	Sem Informação	Sem Informação	Não consta em Arquivo
1933	<i>Cabeças no Ar</i>	Lino Ferreira, L. Rodrigues e Fernando Santos.	Raúl Portela, Raul Ferrão, Jaime Mendes,	Sem Informação	Teatro Politeama e Capitólio	Sem Informação	Sem Informação	Não consta em Arquivo
1933	<i>Cantiga Nova</i>	Lino Ferreira, Silva Tavares, M. Marques, Fernando Santos, Almeida	Frederico Freitas	Sem Informação	Teatro Politeama	Sem Informação	Sem Informação	Não consta em Arquivo

		Amaral, Tavares de Melo, Luna de Oliveira e Xavier de Magalhães.						
1933	<i>El Huevo de Colon</i>	A.Paso (filho) e M. Pannelo	Sem Informação	Sem Informação	Teatro da Trindade	Sem Informação	Proibida	Torre do Tombo
1933	<i>Feira de Amostras</i>	E. Braga	A. Coelho	Sem Informação	Teatro da Trindade	Sem Informação	Sem Informação	Não consta em Arquivo
1933	<i>Feijão Frade</i>	Almeida Amaral, Xavier de Magalhães e Fernando Ávila.	Jaime Mendes, A. Lopes e Camilo Rebocho	Sem Informação	Teatro Maria Vitória	Sem Informação	Sem Informação	Não consta em Arquivo
1933	<i>Fogo de Vistas</i>	Cristóvão Aires, P. Coelho, Gustavo de Matos Sequeira e Vasconcelos e Sá	Raúl Ferrão, Wenceslau Pinto e Raúl Portela	Sem Informação	Teatro Avenida	Sem Informação	Sem Informação	Não consta em Arquivo
1933	<i>Larga o Rabo!</i>	Félix Bermurdes e J. Bastos	Wenceslau Pinto	Sem Informação	Teatro Politeama	Sem Informação	Sem Informação	Não consta em Arquivo
1933	<i>Mãos ao ar!</i>	Lino Ferreira, Amadeu do Vale e Fernando Santos	Raúl Ferrão, Raúl Portela, António Lopes e Artur Santos	Sem Informação	Teatro Maria Vitória	Sem Informação	Sem Informação	Não consta em Arquivo
1933	<i>O Pagode</i>	Lourenço Rodrigues, Silva Tavares e Aníbal Nazaré	Camilo Rebocho e António Melo	Sem Informação	Teatro Maria Vitória	Carlos Dias Castro	Aprovada com cortes	Torre do Tombo
1933	<i>O Pé Descalço</i>	Lino Ferreira, Fernando Santos, Silva Tavares, Lourenço Rodrigues e Aníbal Nazaré	Raúl Portela, Raúl Ferrão, H. Amaral e V. de Macedo	Empresa António Macedo	Teatro Apolo	João Gomes	Aprovada com cortes	Torre do Tombo
1933	<i>O 31</i>	Sem Informação	Sem Informação	Sem Informação	Teatro Politeama	Carlos Dias Castro	Aprovada sem cortes	Torre do Tombo

1933	<i>Pernas ao Léu</i>	Xavier Magalhães e Almeida Amaral	Raúl Ferrão, Afonso Correia Leite, Jaime Mendes e Raúl Portela	Sem Informação	Teatro Trindade e Variedades	Sem Informação	Sem Informação	Não consta em Arquivo
1933	<i>Pistarim</i>	“Fulanos e Cicranos” (Linos Ferreira, Fernando Santos, Lourenço Rodrigues, Ascensão Barbosa e Abreu e Sousa)	Raúl Portela, António Lopes Lopes e Ascensão Barbosa	Sem Informação	Teatro Maria Vitória	Carlos Dias Castro	Aprovada com cortes	Torre do Tombo
1933	<i>Porto à Vista</i>	Arnaldo Leite e Carvalho Barbosa	Sem Informação	Sem Informação	Teatro da Trindade	Carlos Dias Castro	Aprovada/Aditamento Proibido	Torre do Tombo
1933	<i>Tip-Top</i>	Acácio Paiva e Érico Braga	Fernando Carvalho	Empresa José Loureiro	Teatro da Trindade	João Gomes	Aprovada com cortes	Torre do Tombo
1934	<i>Amor Livre</i>	Félix Bermudes, Ascensão Barbosa e Abreu Sousa	Sem Informação	Sem Informação	Teatro Apolo	Sem Informação	Sem Informação	Não consta em Arquivo
1934	<i>A outra Banda</i>	Lourenço Rodrigues, Xavier de Magalhães e João da Eira	Raúl Portela, Raúl Ferrão, Frederico de Freitas e Dr. Isidro Aranha	Empresa do Teatro de Variedades	Teatro Variedades	Carlos Dias Castro	Aprovada com cortes	Torre do Tombo
1934	<i>A Pérola da China</i>	Lino Ferreira, Fernando Santos, Amadeu do Vale e Santos Carvalho	Jaime Mendes, Frederico Valério e Gama Lobo	Sem Informação	Teatro Variedades	Sem Informação	Sem Informação	Não consta em Arquivo
1934	<i>Arco Íris</i>	Lourenço Rodrigues	Raúl Portela	Sem Informação	Teatro Capitólio	João Gomes/Aníbal Martins	Aprovada com cortes	Torre do Tombo
1934	<i>A volta a Portugal</i>	Luís Monforte e Carlos Rodrigues	Raúl Portela e Raúl Serrão	Empresa Luís Pereira	Teatro Politeama	Aníbal Martins	Aprovada com cortes	Torre do Tombo

1934	<i>Cabeças no ar</i>	Lino Ferreira, Fernando Santos e Lourenço Rodrigues	Raúl Portela, Raúl Ferrão e Jaime Mendes	Empresa António Macedo	Teatro Politeama e Capitólio	João Gomes	Aprovada com cortes	Torre do Tombo
1934	<i>Ché-Ché</i>	Lino Ferreira, Fernando Santos e F. Ávila	Jaime Mendes	Sem Informação	Teatro Maria Vitória	Aníbal Martins	Aprovada sem cortes	Torre do Tombo
1934	<i>Cólicas Finais</i>	Bandeira de Lima, Henrique Teixeira, Melo do Rego, José Tavares, Carlos Castelo e Machado da Silva	Sem Informação	Sem Informação	Teatro Politeama	Sem Informação	Aprovada sem cortes	Torre do Tombo
1934	<i>Lua Cheia</i>	Lino Ferreira, Fernando Santos, Almeida Amaral	Camilo Rebocho, Raúl Ferrão, António Lopes, Afonso Correia Leite	Empresa José Loureiro	Teatro da Trindade	Carlos Dias Castro	Aprovada com cortes	Torre do Tombo
1934	<i>Maria Cachucha</i>	Abreu e Sousa, Ascensão Barbosa e Carvalho Mourão	Wenceslau Pinto, Hugo Vidal e Ascensão Barbosa	Empresa António Macedo	Teatro Apolo	Carlos Dias Castro	Aprovada com cortes	Torre do Tombo
1934	<i>O Fim do Mundo</i>	Esculábio e Odacir (Erico Fernandes e Ricardo Covões)	João Pais de Almeida e Anselmo Lopes Vieira.	Sem Informação	Coliseu dos Recreios	Sem Informação	Sem Informação	Não consta em Arquivo
1934	<i>O Jogo da Glória</i>	Alberto Barbosa, José Galhardo, Vasco Santana	M. Freitas e Wenceslau Pinto	Sem Informação	Teatro Variedades	Sem Informação	Sem Informação	Não consta em Arquivo
1934	<i>Paga e não bufes</i>	João Bastos	Raúl Portela e Raúl Ferrão	Sem Informação	Teatro Politeama	Carlos Dias Castro	Aprovada com cortes	Torre do Tombo
1934	<i>Santo António</i>	Alberto Barbosa, José Galhardo,	Raul Portela, Afonso Correia Leite e	Empresa José Loureiro	Teatro Avenida	Carlos Dias Castro	Aprovada com cortes	Torre do Tombo

		Vasco Santana e Luís Galhardo Filho	Jaime Silva Filho					
1934	<i>Vista Alegre</i>	Aníbal Nazareth	Georgina Ribas, L. da Costa e G. Lobo	Companhia Eva Stachino	Teatro Ginásio e Maria Vitória	Carlos Dias Castro/ Coronel Gilberto Mota e João Gomes	Aprovada com cortes	Torre do Tombo
1934	<i>Zé dos Pacatos</i>	Alberto Barbosa, José Galhardo, Vasco Santana e Xavier de Magalhães	Raúl Portela, Vasco de Macedo e Raúl Ferrão.	Empresa António Macedo	Teatro Apolo	Aníbal Martins	Aprovada com cortes	Arquivo do Museu Nacional do Teatro e da Dança
1935	<i>A Loja do Povo</i>	Alberto Barbosa, José Galhardo, Vasco Santana e Xavier Magalhães	Raúl Portela, Raúl Ferrão e Afonso Correia Leite	Empresa José Loureiro	Teatro Avenida	Aníbal Martins	Aprovada com cortes	Torre do Tombo
1935	<i>Alô! Alô! Rio!</i>	Companhia Brasileira de Revistas (Jardel Jercolis)	Sem Informação	Sem Informação	Teatro da Trindade	Sem Informação	Sem Informação	Não consta em Arquivo
1935	<i>Anima-te, Zé!</i>	Álvaro Santos, Frederico de Brito e Carlos Alberto	Frederico Valério, F. de Carvalho e Afonso Correia Leite	Sem Informação	Teatro Maria Vitória	Sem Informação	Sem Informação	Não consta em Arquivo
1935	<i>A Perna de Pau</i>	Xavier Magalhães, F. Àvila e Belo Redondo	Mendes, A. Lopes	Sem Informação	Teatro Apolo	Sem Informação	Sem Informação	Não consta em Arquivo
1935	<i>A última Maravilha</i>	“Esculápio” (E. Fernandes) e “Odracir” (Ricardo Covões).	M. J. Pais de Almeida e António Lopes Vieira	Sem Informação	Coliseu dos Recreios	Sem Informação	Sem Informação	Não consta em Arquivo
1935	<i>Avante Portugal!</i>	“Esculápio” (E. Fernandes)	L. Gomes	Sem Informação	Coliseu dos Recreios	Coliseu dos Recreios	Sem Informação	Não consta em Arquivo

		e “Odracir” (Ricardo Covões).						
1935	<i>Beijos Quentes</i>	Sem Informação	Sem Informação	Sem Informação	Teatro Ginásio	Sem Informação	Sem Informação	Não consta em Arquivo
1935	<i>Bola de Neve</i>	Gustavo de Matos Sequeira e Vasconcelos Sá	Frederico Freitas, Raúl Portela e Raúl Ferrão	Empresa Teatro da Trindade	Teatro da Trindade	Aníbal Martins	Aprovada com cortes	Torre do Tombo
1935	<i>Cocktail</i>	Sem Informação	Sem Informação	Empresa José Loureiro	Teatro da Trindade	Aníbal Martins	Aprovada sem cortes	Torre do Tombo
1935	<i>Goa!</i>	Companhia Brasileira de Revistas (Jardel Jercolis)	Sem Informação	Sem Informação	Teatro da Trindade	Sem Informação	Sem Informação	Não consta em Arquivo
1935	<i>Jardim da Europa</i>	Lourenço Rodrigues	Raul Portela	Sem Informação	Capitólio	Aníbal Martins	Aprovada com cortes	Torre do Tombo
1935	<i>Milho El-Rei</i>	Francisco Melo e Manuel Cayola	Fernando Guimarães, Rafael Medina, Frederico Valério	Empresa Lopo Lauer	Teatro Maria Vitória	Carlos Dias Castro	Aprovada com cortes	Torre do Tombo
1935	<i>Nobre Povo</i>	João Bastos	Bernardo Ferreira e Wenceslau Pinto	Empresa Teatro Variedades	Teatro Variedades	Sem Informação	Aprovada sem cortes	Torre do Tombo
1935	<i>Olha o Balão</i>	Lino Ferreira, Xavier Magalhães e Lourenço Rodrigues	Raúl Portela e Jaime Mendes	Sem Informação	Teatro Avenida	Aníbal Martins/ João da Silveira Gomes, José Albuquerque Rodrigues e Mariano Moreira Lopes	Aprovada com cortes	Torre do Tombo
1935	<i>Ondas Curtas</i>	Jercolis e Iglezias	Vareto, Jardel, Djalama e Francisco Alves	Empresa José Loureiro	Teatro da Trindade	Aníbal Martins/ João de Silveira Gomes, João Ornelas de Vasconcelos e José Vitorino Branco	Aprovada com cortes	Torre do Tombo

1935	<i>O Rapa</i>	Lino Ferreira, Lourenço Rodrigues, Fernando Santos e Almeida Amaral	Raúl Portela, Frederico de Freitas e Jaime Mendes	Empresa José Loureiro	Teatro da Trindade	Aníbal Martins	Aprovada com cortes	Torre do Tombo
1935	<i>Para Gargarejos</i>	Sem Informação	Sem Informação	Sem Informação	Teatro Ginásio	Aníbal Martins/ João Gomes	Aprovada sem cortes	Torre do Tombo
1935	<i>Sardinha Assada</i>	Aníbal Nazaré e Mário Marques	Raúl Portela, Raúl Ferrão e D. Manuela Bonito	Empresa Teatro Variedades	Teatro Variedades	Coronel Gilberto Mota/ Aníbal Martins	Aprovada com cortes	Torre do Tombo
1935	<i>Risos e Sorrisos</i>	Sem Informação	Sem Informação	Sem Informação	Teatro Variedades	Aníbal Martins/ João da Silveira Gomes	Aprovada com cortes	Torre do Tombo
1935	<i>Viva a Folia</i>	Lino Ferreira, Fernando Santos, Almeida Amaral	Raul Portela, António Melo, Jaime Mendes	Empresa Lopo Lauer	Teatro Maria Vitória	Carlos Dias Castro	Aprovada com cortes	Torre do Tombo
1936	<i>A Feira de Agosto</i>	Meia Dúzia (Fernando Santos, Almeida Amaral, Fernando Ávila, Lopo Lauer e Pedro Medeiros)	Camilo Rebocho, Fernando de Carvalho e Frederico Valério	Sem Informação	Teatro Maria Vitória	Sem Informação	Sem Informação	Não consta em Arquivo
1936	<i>Allô...20379</i>	Gustavo de Matos Sequeira	Sem Informação	Sem Informação	Teatro Nacional	Sem Informação	Sem Informação	Não consta em Arquivo
1936	<i>A minha Terra</i>	Esculápio e Odracir (E. Fernandes e Ricardo Covões)	M. Rui Coelho, Raul Ferrão, Raul Portela	Sem Informação	Coliseu dos Recreios	Sem Informação	Sem Informação	Não consta em Arquivo
1936	<i>Arre, Burro!</i>	Alberto Barbosa, José Galhardo, Vasco Santana e	Raúl Portela, Raúl Ferrão e Fernando de Carvalho	Empresa Óscar Ribeiro	Teatro Variedades	Carlos Dias Castro	Aprovada com cortes	Torre do Tombo

		Amadeu Vale						
1936	<i>À vara larga</i>	Lourenço Rodrigues, Fernando Àvila e Lino Ferreira	Sem Informação	Empresa Lopo Lauer	Teatro Trindade	Aníbal Martins/ Dr. Pereira Dias	Aprovada com cortes	Torre do Tombo
1936	<i>Barril d o Lixo</i>	Sem Informação	Sem Informação	Sem Informação	Teatro Ginásio	Sem Informação	Sem Informação	Não consta em Arquivo
1936	<i>Bate Certo</i>	Gil Ferreira	Sem Informação	Sem Informação	Teatro da Trindade	Sem Informação	Sem Informação	Não consta em Arquivo
1936	<i>Estrelas de Portugal</i>	Lino Ferreira, Lourenço Rodrigues, Fernando Santos	Raul Portela, António Lopes	Empresa José Loureiro	Teatro Maria Vitória	Coronel Gilberto Mota	Aprovada com cortes	Torre do Tombo
1936	<i>Há Festa na Mouraria</i>	Lourenço Rodrigues e Carvalho Mourão	Raúl Portela, Raúl Ferrão e António Lopes	Empresa José Loureiro	Teatro Apolo	Aníbal Martins/ Coronel Gilberto Mota	Aprovada com cortes	Torre do Tombo
1936	<i>Maria Rita</i>	Félix Bermudes, Ascensão Barbosa e Abreu Sousa	Raul Ferrão, Wenceslau Pintos e B. Ferreira	Empresa José Loureiro	Teatro Apolo	Aníbal Martins	Aprovada com cortes	Torre do Tombo
1936	<i>O Graxa</i>	Lino Ferreira, Fernando Santos, Lourenço Rodrigues, Xavier Magalhães	Sem Informação	Sem Informação	Teatro Apolo	Aníbal Martins	Aprovada com cortes	Torre do Tombo
1936	<i>Peixe Espada</i>	Amadeu Do vale, Manuel dos Santos Carvalho	Raúl Portela, Raúl Ferrão, António Lopes e Camilo Rebocho	Sem Informação	Teatro Variedades	Sem Informação	Aprovada com cortes	Arquivo do Museu Nacional do Teatro e da Dança
1936	<i>Regabofe</i>	Stélio Gil e Carlos Lopes	Cesário Salvador-Reis de Carvalho	Sem Informação	Sem Informação	Carlos Dias Castro/ Dr. Pereira Dias	Aprovada com cortes	Torre do Tombo
1937	<i>A boca do Inferno</i>	Fernando Santos, Lourenço Rodrigues e Vasco Sequeira	Raul Portela e António Lopes	Empresa Rafael Marques	Teatro Apolo	Aníbal Martins	Aprovada com cortes	Torre do Tombo

1937	<i>A Estrela de Ouro</i>	Alberto Barbosa, José Galhardo, Vasco Santana e Amadeu do Vale	Raúl Portela, Raúl Ferrão e Fernando Carvalho	Sem Informação	Teatro Variedades	Sem Informação	Sem Informação	Não consta em Arquivo
1937	<i>A Feira do Livro</i>	L. Ferreira, Xavier Magalhães e Fernando Santos	Sem Informação	Sem Informação	Teatro Nacional	Sem Informação	Sem Informação	Não consta em Arquivo
1937	<i>A Grande Parada</i>	Amadeu do Vale	Amadeu do Vale	Sem Informação	Teatro Maria Vitória	Sem Informação	Aprovada com cortes	Torre do Tombo
1937	<i>Água Pé</i>	Irmãos Unidos (Luiz d'Aquino, Alberto Barbosa, Xavier de Magalhães, Lourenço Rodrigues, José Galhardo e Carvalho Mourão	Angel Gomes, Hugo Vidal, Frederico de Freitas	Empresa António Macedo	Teatro Maria Vitória	Carlos Dias Castro	Aprovada com cortes	Torre do Tombo
1937	<i>Água Vai!</i>	Chianca de Garcia e Tomaz Ribeiro Colaço	Sem Informação	Empresa José Loureiro	Teatro Trindade	Carlos Dias Castro/ Aníbal Martins	Aprovada com cortes	Torre do Tombo
1937	<i>Arca de Noé</i>	Álvaro Santos, C. Alberto e Gomes Nunes	Jaime Mendes e F. Guimarães	Empresa António Macedo	Teatro Maria Vitória	Aníbal Martins	Aprovada com cortes	Torre do Tombo
1937	<i>Balancé</i>	Luís de Oliveira Guimarães e Aníbal Nazaré	Afonso Correia Leite e João Nobre	Empresa Lopo Lauer	Teatro do Ginásio	Aníbal Martins	Aprovada com cortes	Torre do Tombo
1937	<i>Chuva de Mulheres</i>	Lopo Lauer, Almeida Amaral, Vasco de Sequeira e Frederico Brito	Carlos Calderon e Frederico Valério	Empresa Lopo Lauer	Teatro Éden	Aníbal Martins	Aprovada com cortes	Torre do Tombo

1937	<i>Cravos e Manjericos</i>	José Mendes Rodrigues e João Gaspar	Camilo Rebocho	Sem Informação	Sem Informação	Aníbal Martins/ Moreira Pinto	Proibida	Torre do Tombo
1937	<i>Ensaio de Apuro</i>	Tomás Ribeiro Colaço	Sem Informação	Sem Informação	Teatro Nacional	Sem Informação	Sem Informação	Não consta em Arquivo
1937	<i>Fitas de Cores</i>	Virgílio Sousa e J. Cunha Moreira	Sem Informação	Sem Informação	Teatro Variedades	Aníbal Martins/ Álvaro Salvação Barreto	Aprovada com cortes	Torre do Tombo
1937	<i>Furta Cores</i>	Camilo Rebocho e Pinto Magalhães	Camilo Rebocho	Sem Informação	Teatro Variedades	Major Álvaro Salvação Barreto/ Duarte de Figueiredo	Proibida	Torre do Tombo
1937	<i>Já cá canta!</i>	Pedro Bandeira	Camilo Rebocho	Sem Informação	Teatro Ginásio	Carlos Dias Castro/ Major Álvaro Salvação Barreto	Aprovada com cortes	Torre do Tombo
1937	<i>Jardim de Lisboa</i>	Sem Informação	Sem Informação	Sem Informação	Teatro da Trindade	Sem Informação	Sem Informação	Não consta em Arquivo
1937	<i>O Cartaz de Lisboa</i>	Lino Ferreira, Fernando Santos e Xavier Magalhães	Raúl Portela, Raúl Ferrão, Fernando Guimarães	Empresa António Macedo	Teatro Maria Vitória	Engenheiro Nobre Guedes	Aprovada com cortes	Torre do Tombo
1937	<i>O Juízo do Ano</i>	Lino Ferreira, Álvaro Santos, Gomes Nunes e Xavier Magalhães	Vasco Macedo, Raúl Portela, Raúl Ferrão e Fernando Guimarães	Sem Informação	Teatro Maria Vitória	Engenheiro Nobre Guedes	Aprovada	Torre do Tombo
1937	<i>Olaré quem Brinca</i>	Alberto Barbosa, José Galhardo, Vasco Santana, Amadeu do Vale	Raul Portela, Raul Ferrão, Fernando de Carvalho	Empresa António Macedo	Teatro Variedades	Aníbal Martins	Aprovada com cortes	Torre do Tombo
1937	<i>O Liró</i>	Lino Ferreira, Fernando Santos	Jaime Mendes e Fernando Guimarães	Empresa José Loureiro	Teatro Variedades	Aníbal Martins/ Engenheiro	Aprovada com cortes	Torre do Tombo

		Foios Teixeira e Xavier Magalhães				Nobre Guedes		
1937	<i>O Pão Saloio</i>	Bento Faria, Manuel Ferverça e João Loureiro	Camilo e Artur Rebocho, Jaime Mendes, H. Vidal e Manuela Bonito	Sem Informação	Teatro Apolo	Engenheiro Nobre Guedes	Aprovada com cortes	Torre do Tombo
1937	<i>Por Ares e Ventos</i>	José Mendes Rodrigues e João Gaspar	Camilo Rebocho	Sem Informação	Sem Informação	Engenheiro Nobre Guedes	Proibida	Torre do Tombo
1937	<i>Portugal está na moda</i>	Lino Ferreira, Lourenço Rodrigues, Fernando Santos, Vasco Sequeira	Raul Portela, Raul Ferrão e António Lopes	Empresa Rafael Marques	Teatro Avenida	Aníbal Martins/ Engenheiro Nobre Guedes	Aprovada com cortes	Torre do Tombo
1937	<i>Pronto assim é que é</i>	Acácio de Paiva e José de Siqueira	Sem Informação	Sem Informação	Teatro Politeama	Aníbal Martins	Aprovada com cortes	Torre do Tombo
1937	<i>Salsifré</i>	Stélio Gil Santos e António Feio	Camilo Rebocho e Manuela Bonito	Sem Informação	Teatro Apolo	Aníbal Martins	Aprovada com cortes	Torre do Tombo
1937	<i>Sorte Grande</i>	Rodrigo de Melo e Álvaro Garcia	Sem Informação	Sem Informação	Teatro Apolo	Aníbal Martins	Aprovada com cortes	Torre do Tombo
1937	<i>Tudo na Lua</i>	José David e Fernando Ferreira	Camilo Rebocho	Sem Informação	Teatro Maria Vitória	Sem Informação	Sem Informação	Torre do Tombo
1938	<i>A Dança da Luta</i>	Três Abexins (Fernando Santos, Xavier de Magalhães e Lourenço Rodrigues).	Vasco Macedo, Raul Ferrão e Jaime Mendes	Empresa Teatro Apolo	Teatro Apolo	Aníbal Martins	Aprovada com cortes	Torre do Tombo
1938	<i>A Rua da Paz</i>	Alberto Barbosa, José Galhardo e Amadeu do Vale	Sem Informação	Empresa António Macedo	Teatro Apolo	Aníbal Martins/ Duarte Figueiredo	Aprovada com cortes	Torre do Tombo

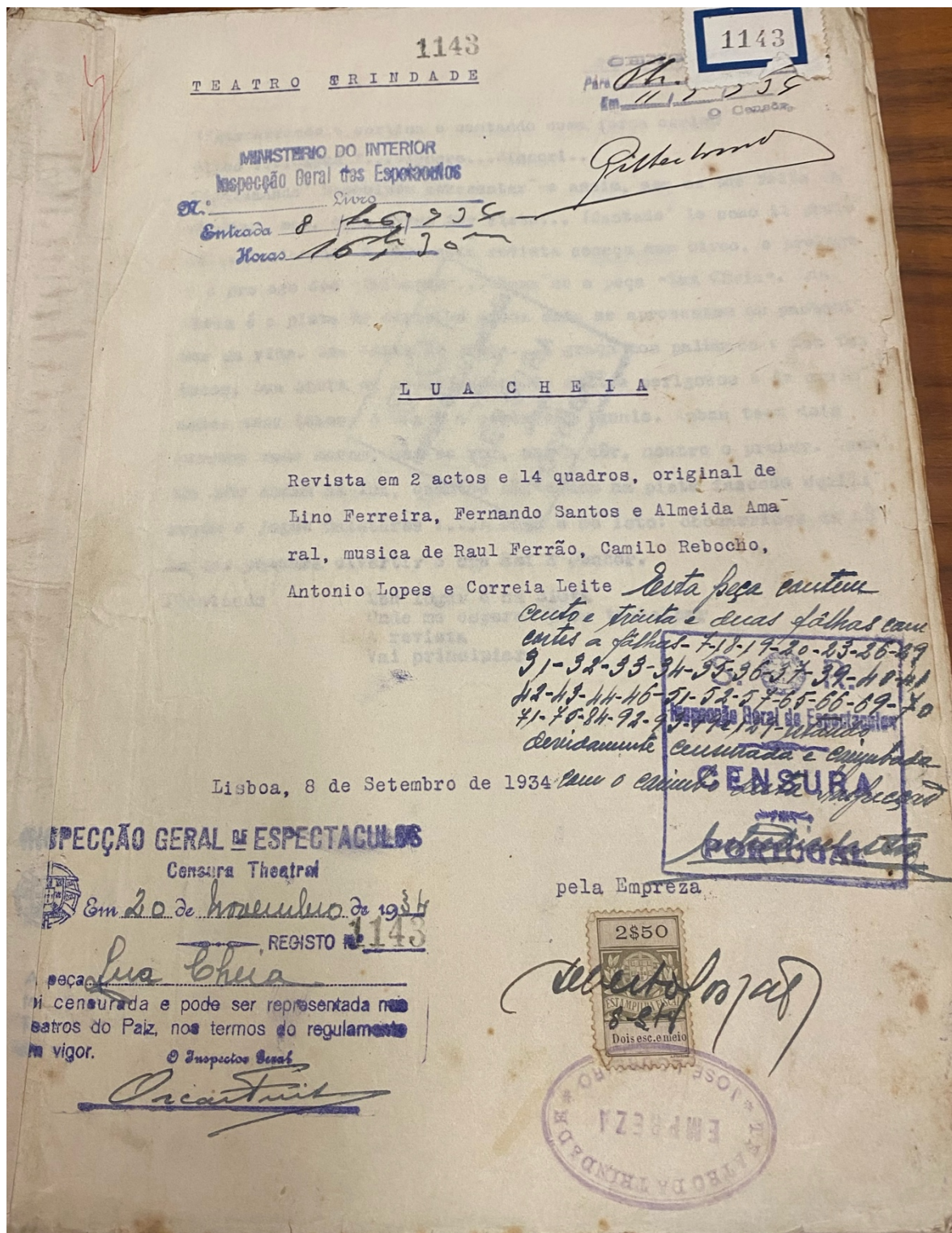
1938	<i>Bailarico Saloio</i>	Stélio Gil e Frederico Brito	Camilo Rebocho, Artur Rebocho, Fernando Guimarães, Frederico Valério e Manuela Bonito	Sem Informação	Teatro Maria Vitória	Aníbal Martins	Aprovada com cortes	Torre do Tombo
1938	<i>Carioca</i>	Erico Braga e Anita Patrício	Manuela Bonito e João Nobre	Sem Informação	Teatro Ginásio	Aníbal Martins/ Fernando Luís Mousinho de Albuquerque	Aprovada com cortes	Torre do Tombo
1938	<i>Cigarro Forte</i>	Sabino de Sousa e Fonseca Mendes	Fernando Guimarães, Rafael Gomez, Frederico Valério e Jaime Baena	Sem Informação	Teatro Maria Vitória	Aníbal Martins	Aprovada com cortes	Torre do Tombo
1938	<i>Dá cá o pé</i>	Santos Braga e Luís de Oliveira Guimarães	Sem Informação	Empresa Abílio Alves	Teatro Avenida	Aníbal Martins	Aprovada com cortes	Torre do Tombo
1938	<i>Dentro dos Bastidores</i>	João Villaret e Maria Clementina	Sem Informação	Sem Informação	Teatro Nacional	Sem Informação	Sem Informação	Não consta em Arquivo
1938	<i>Faça Sol...</i>	Álvaro Mendes e Eduardo Mota	Camilo Rebocho, Frederico Valério e Vasco Macedo	Sem Informação	Teatro Recreio	Aníbal Martins	Aprovada com cortes	Torre do Tombo
1938	<i>Fanfarra</i>	Fernando Santos, Almeida Amaral, Fernando Ávila, Lopo Lauer e Santos Braga	Frederico Valério, Vasco Macedo, Raul Ferrão e Melo Júnior	Empresa Lopo Lauer	Teatro Eden	Aníbal Martins	Aprovada com cortes	Torre do Tombo
1938	<i>Iscas com Elas</i>	3 abexins (Fernando Santos, Xavier Magalhães	Raul Ferrão, Raul Portela, Jaime Mendes e Vasco Macedo	Sem Informação	Teatro Apolo	Sem Informação	Aprovada com cortes	Torre do Tombo

		e Lourenço Rodrigues)						
1938	<i>Novo Dia</i>	Anita Patrício, Fernanda O'Donell, Humberto Mergulhão e Armando Sacadura	Frederico de Freitas, António de Melo e Manuela Bonito	Sem Informação	Teatro Maria Vitória	Sem Informação	Aprovada	Torre do Tombo
1938	<i>Ó meu rico S. João!</i>	Arnaldo Leite, Campos Monteiro	Raul Portela, Bernardo Ferreira, António Lopes	Empresa António Macedo	Teatro Variedades	Duarte Figueiredo	Aprovada com cortes	Torre do Tombo
1938	<i>Palhas e Moinhos</i>	João Vasconcelos e Sá	Angel Gomez, Hugo Vidal e Frederico de Freitas.	Sem Informação	Sem Informação	Engenheiro Nobre Guedes	Aprovada com cortes	Torre do Tombo
1938	<i>Pega-me ao colo</i>	Aníbal Nazaré, João Nobre, José Rosado, Xavier Magalhães e Fernando Santos	João Nobre, Raúl Portela e Constança Maria	Sem Informação	Teatro Capitólio	Sem Informação	Sem Informação	Não consta em Arquivo
1938	<i>Praça da alegria</i>	Xavier de Magalhães e Lourenço Rodrigues	Raul Portela, Raul Ferrão, António Lopes e Jaime Mendes	Empresa António Macedo	Teatro Variedades	Aníbal Martins	Aprovada com cortes	Torre do Tombo
1938	<i>Rebenta a bexiga</i>	3 abexins (Fernando Santos, Xavier Magalhães e Lourenço Rodrigues).	Raul Ferrão, Raul Portela e Vasco Macedo	Sem Informação	Teatro Apolo	Sem Informação	Aprovada com cortes	Torre do Tombo
1938	<i>Rosmaninho</i>	Silva Tavares, Mário Marques	António Melo, Jaime Mendes, Belo Marques	Companhia Maria Matos	Teatro Avenida	Aníbal Martins	Aprovada com cortes	Torre do Tombo
1938	<i>Roupa Lavada</i>	Carlos Alberto e Gomes Nunes	Vasco de Macedo, Rafael Gomes e Fernando Guimarães	Sem Informação	Teatro Maria Vitória	Aníbal Martins	Aprovada com cortes	Torre do Tombo
1939	<i>Aldeia da Roupa Suja</i>	Mário Marques e Erico Braga	Manuela Bonito	Sem Informação	Teatro Politeama	Sem Informação	Aprovada com cortes	Torre do Tombo

1939	<i>Cá está a Bola</i>	Foyos Teixeira e Fonseca Mende	Fernando Guimarães e Jaime Baena	Sem Informação	Teatro Apolo	Sem Informação	Aprovada com cortes	Torre do Tombo
1939	<i>Cantigas da Nossa terra</i>	José Dias Sanches e António de Almeida Miranda	José Domingos Monteiro	Sem Informação	Teatro Variedades	Engenheiro Nobre Guedes	Aprovada com cortes	Torre do Tombo
1939	<i>Eh! Real!</i>	Alberto Barbosa, José Galhardo e Amadeu do Vale	Raúl Portela, António Lopes e Frederico Valério	Empresa António Macedo	Teatro Variedades	Aníbal Martins	Aprovada com cortes	Torre do Tombo
1939	<i>Lá vai Lisboa</i>	Fernando Santos, Xavier Magalhães, Lourenço Rodrigues e Maria Archer	Vasco Macedo, Raúl Ferrão e Jaime Mendes	Sem Informação	Teatro Apolo	Sem Informação	Sem Informação	Não consta em Arquivo
1939	<i>Luar de Janeiro</i>	Manuel Santos Carvalho e Amadeu do Vale	Frederico Valério	Sem Informação	Sem Informação	Aníbal Martins	Aprovada com cortes	Arquivo da Biblioteca do Museu do Teatro e da Dança
1939	<i>Na Ponta da Unha</i>	José de Almeida, Fernando Ávila e Carlos Rodrigues	Raúl Portela, Fernando de Carvalho e Frederico Valério	Sem Informação	Teatro Variedades	Aníbal Martins	Aprovada com cortes	Torre do Tombo
1939	<i>Ó Ai Ó Linda</i>	António Torres, Sabino de Sousa e Fonseca Mendes	Sem Informação	Sem Informação	Teatro Avenida	Aníbal Martins	Aprovada com cortes	Torre do Tombo
1939	<i>O Banzé</i>	Alberto Barbosa, José Galhardo, Vasco Santana, Amadeu do Vale	Raul Portela, Raul Ferrão, Fernando de Carvalho	Sem Informação	Teatro Maria Vitória	Aníbal Martins	Aprovada com cortes	Torre do Tombo
1939	<i>O João do Grão</i>	Lourenço Rodrigues e Xavier de Magalhães	Sem Informação	Sem Informação	Teatro Apolo	Aníbal Martins / Engenheiro	Aprovada com cortes	Torre do Tombo

						Nobre Guedes		
1939	<i>O mar também tem amantes</i>	Lúis Monforte	Sem Informação	Sem Informação	Teatro Apolo	Aníbal Martins	Aprovada com cortes	Torre do Tombo
1939	<i>Pátria de Heróis</i>	Amadeu do Vale e Manuel Santos Carvalho	Frederico Valério	Sem Informação	Sem Informação	Aníbal Martins	Aprovada com cortes	Arquivo da Biblioteca do Museu do Teatro e da Dança
1939	<i>Tenho Dito!...</i>	Camilo Rebocho	Camilo Rebocho	Sem Informação	Sem Informação	Engenheiro Nobre Guedes	Proibida	Torre do Tombo
1939	<i>Última hora</i>	António Cruz e Francisco Ventura	Laura Chaves	Sem Informação	Teatro Apolo	Aníbal Martins	Aprovada com cortes	Torre do Tombo
1939	<i>Zé dos Pacatos</i>	Alberto Barbosa, José Galhardo, Vasco Santana e Xavier de Magalhães	Raúl Portela, Vasco de Macedo e Raúl Ferrão.	Empresa António Macedo	Teatro Apolo	Aníbal Martins	Aprovada com cortes	Arquivo do Museu Nacional do Teatro e da Dança

Anexos



Anexo I: Folha de rosto da revista *Lua Cheia* (1934).

Arquivo Nacional da Torre do Tombo (ANTT). Processo da revista *Lua Cheia* (1934). Secretariado Nacional de Informação, Direção Geral dos Serviços de Espetáculos. Processo nº 1143. Código de referência: PT/TT/SNI-DGE/1/1143.



Lisboa 18 de Outubro de 1938

Exm<sup>o</sup>. Snr. Inspector dos Espectaculos

N<sup>o</sup> e s t a

Exm<sup>o</sup>. Snr.

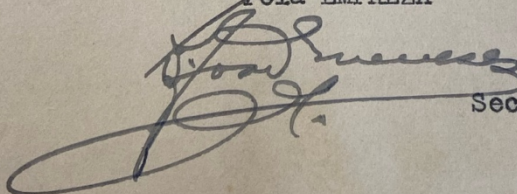
Com os n/respeitosos cumprimentos, incluso remetemos a revista "A Dança da Luta", afim de V.Ex<sup>a</sup> se dignar ordenar a respectiva censura.

Com os n/antecipados agradecimentos e protestos da n/mais elevada consideração, nos subscrevemos,

De V.Ex<sup>a</sup>

Mt<sup>o</sup> Attos. Vors. Obgds.

Pela EMPREZA

  
Secretario

**Anexo II:** Marcação de ensaio da censura da revista *A Dança da Luta* (1938)

Arquivo Nacional da Torre do Tombo (ANTT). Processo da revista *A Dança da Luta* (1938). Secretariado Nacional de Informação, Direção Geral dos Serviços de Espetáculos. Processo nº 1969. Código de referência: PT/TT/SNI-DGE/1/1969.

1379

56

## Acta nº. 33

Aos sete dias do mês de Janeiro de mil novecentos e trinta e seis, nesta cidade de Lisboa, edificio do Teatro Apolo, compareceu pelas vinte e duas horas a comissão de censura teatral da Inspeção dos Espectáculos composta pelos Senhores Sub-Inspectores, Coronel Gilberto Motta, Doutor José Albuquerque Rodrigues e Doutor Julio Albuquerque de Freitas, pelo Respeccivo Inspector nomeada para assistir ao ensaio geral da peça "Há Festa na Mouraria" com dois actos, original de Lourenço Rodrigues e Carvalho Mourão, música de Raul Portela e Raul Ferrão e foi de parecer, depois de terminada a exhibição da peça, cuja leitura havia préviamente feito, que sejam eliminadas as passagens cortadas a tinta nas páginas, 3-4-9-10-11-12-15-16-23-26-27-28-30-31-34-36-39-41-42-45-52-27-28-63-66-75-77-79-82-84-85 e 86 do original entregue para arquivo.-----  
E para constar lavraram a presente acta que vão assinar.-----

**Anexo III:** Ata do ensaio geral da revista *Há Festa na Mouraria* (1936).

Arquivo Nacional da Torre do Tombo (ANTT). Processo da revista *Há festa na Mouraria* (1936). Secretariado Nacional de Informação, Direcção Geral dos Serviços de Espectáculos. Processo nº 1379. Código de referência: PT/TT/SNI-DGE/1/1075.

Lisboa 9 de Novembro de 1936

Exmo. Senhor Inspector Geral dos Espectáculos

N e s t a

Exm<sup>a</sup> Senhor:

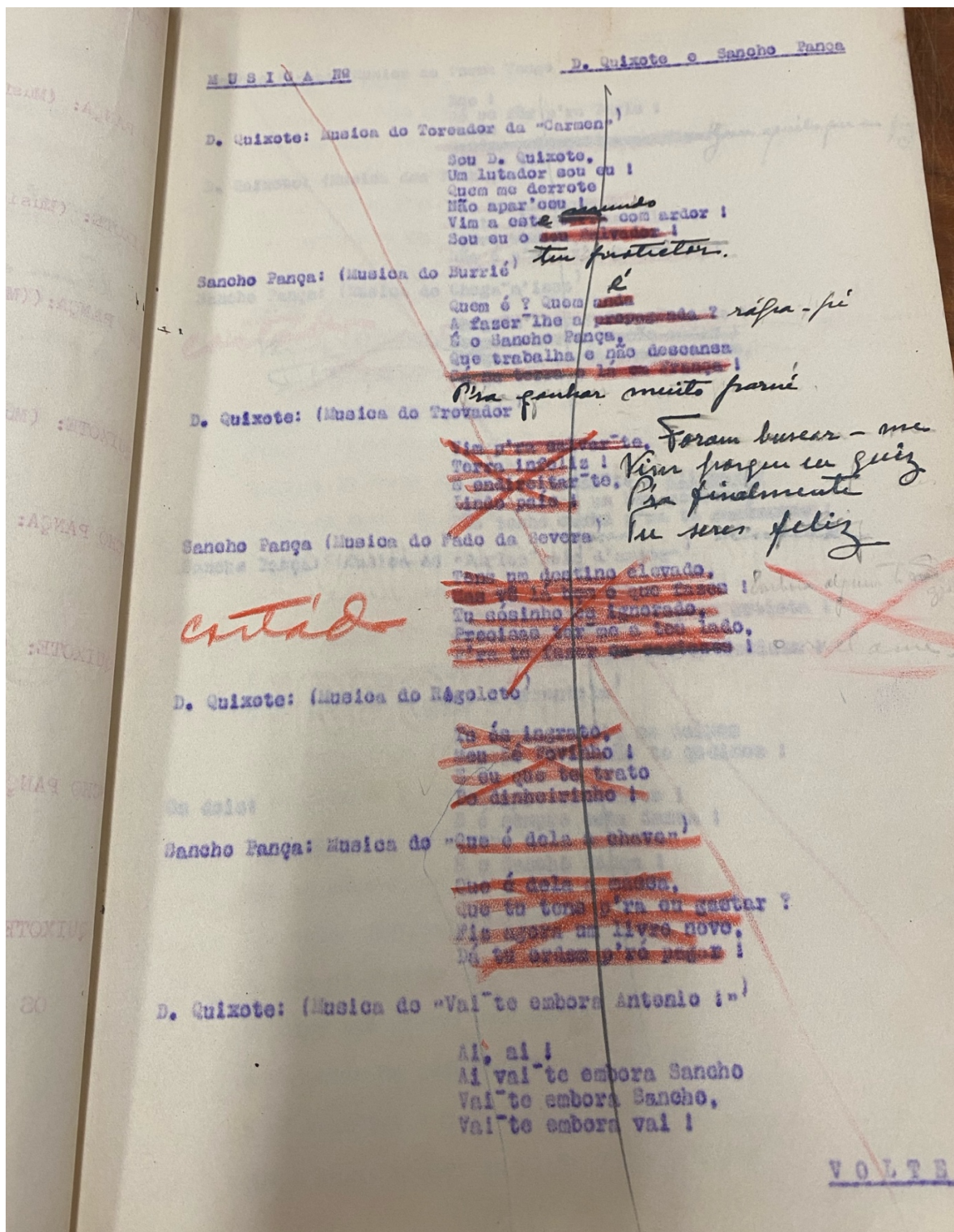
Com os nossos cumprimentos, vimos acusar a recepção dos exemplares já censurados dos aditamentos á revista "Arre, Burro!" e pedir á V.Ex<sup>a</sup> e á Exm<sup>a</sup> Comissão de Censura que nos seja permitido conservar, no corte indicado a paginas 144, a palavra "Ora" porque nos parece que, suprimida a palavra "Oração", nenhuma intenção des-respeitosa se poderá inferir do resto da frase e assim poderemos manter o ingenuo trocadilho que é sua razão de ser.

Relativamente aos cortes da pagina 147 já substituímos a designação "Professora" pela de "D. Rebolona" conforme nos foi indicado; quanto á designação "Policia" devemos elucidar V.Ex<sup>a</sup> de que se não trata da reprodução do actual Guarda de Segurança Publica, mas sim da rep<sup>ta</sup>ção da figura teatral do "17", policia antigo (de ha 95 anos) com fardamento e distintivos absolutamente diferentes dos que se usam agora, figura que já entra na revista, conforme foi devidamente autorizado. Por tudo isto rogávamos que nos fosse permitido tornar a apresentar nesta altura da peça a figura já anteriormente exibida ao publico.

Mais nos atrevemos a pedir licença para manter o trecho cortado a paginas 155, a que já tirámos toda e qualquer significação politica, como V.Ex<sup>a</sup> pode verificar e que agora se limita a ser a reprodução duma velha anedota muito anterior á actual situação, cuja graça é apenas a dum exagero e que, na nova redacção, deixou de referir-se a qualquer individualidade conhecida.

**Anexo IV:** Carta dirigida pela empresa Óscar Ribeiro a solicitar a revisão de alguns cortes efetuados à revista *Arre Burro!* (1936).

Arquivo Nacional da Torre do Tombo (ANTT). Processo da revista *Arre Burro!* (1936). Secretariado Nacional de Informação, Direção Geral dos Serviços de Espetáculos. Processo nº 1482. Código de referência: PT/TT/SNI-DGE/1/1482.



**Anexo V:** Excerto da canção censurada que acompanha o número "D. Quixote e Sancho Pança" da revista *Santo António* (1934).

Arquivo Nacional da Torre do Tombo (ANTT). Processo da revista *Santo António* (1934).

Secretariado Nacional de Informação, Direção Geral dos Serviços de Espetáculos. Processo nº 1124. Código de referência: PT/TT/SNI-DGE/1/1124.

(Entram os 4 Reis Magos).

Belchior  
Eu verdade vos digo que nós viemos guiados por uma estrela em busca do Messias que veio ao mundo para salvar isto e aqui lhe levo, neste cofre, o incenso com que as turbas o hão-de incensar.

Gaspas  
E aqui lhe levo a mirra que ãle hã-de oferecer ao povo.

Zé  
Sr., o povo, desde que o mundo é mundo, anda sempre tã mirradinha que oferecer-lhe mais mirra parece-me ejagero.

Baltasar  
E eu aqui lhe levo o oiro que ãle hã-de aferr,olhar para o bem de todos nós.

Zé  
E podeis dar-lhe oiro em pó, que ãle não lhe tocarã com um dedo, e esse oiro nunca mais verã s,ol nem lua.

Calendário  
(A Outro), E vós, sr., que levais?

Outro  
Eu não levo nada. Faço tenções de levar depois aquilo que êstes oferecerem.

Belchior  
Ao sabermos por sinais celestes que as profecias se haviam cumprido e que o novo salvador tinha vindo ao mundo, cada um de nós se vestiu logo de gala. Eu mandei aumentar o arminho no meu manto roçagante.

Gaspas  
E eu mandei aumentar as lantejoulas d'oiro e recamar de pedrarias as babuchas de setim do Oriente.

Baltasar  
E eu mandei aumentar a espiguiha de pérolas que orla a fimbria da minha túnica.

Outro  
E eu mandei aumentar as rendas das mangas, as rendas das colas e as rendas das casas do meu gibão de veludo.

Belchior  
Então montãmo-nos nas mulas e puzemo-nos a caminho.

T. Antigo  
Quê, não vieram em camelos?

Gaspas  
Nã, viemos em mulas.

Zé  
Querem ver que êstes é que são os Reis da milagem?!

Baltasar  
Todos aproveitãmos os mesmos meios de transporte, a não ser...

Outro  
A não ser eu, que preferi uma burra.

Belchior  
Atravessãmos os desertos ardentes da Libia, onde não há uma sombra, desde que o Rei Herodes mandou cortar as árvores.

Gaspas  
Abandonãmos as ondas revoltas do Mar Vermelho que se encapelavam contra as Azenhas.

Baltasar  
Então seguimos pelo vale de Josafã e fomos direitos ao Jardim das Oliveiras.

Calendário  
E onde nasceu o Messias?

Outro  
Num estãbul, no to.

Belchior  
Ao ver na minha frente o Rei dos Reis, ao ver aquele super-homen, hei-de ajoelhar e dizer: Avé!

Outro  
E eu direi: Super-Avé!

Gaspas  
Do ceu hã-de descer uma pomba e todos nos prostarãmos em adoração à

santa pomba.

Belchior  
Então hã-de vir os pastores trazer as suas oferendas; êste lhe darã o anho mais formoso do seu rebanho e aquêlle lhe hã-de trazer o melhor azeite da colheita e aquêl outro lhe hã-de dar o mal do Himeto, e a cêra das colmeias.

Gaspas  
E o Messias hã-de fazer repartiçã, dessas oferendas.

Outro  
S, não repartirà a cêra, porque o salvador entende que não deve haver cêra nas repartiçoes.

Baltasar  
E uma nova era de paz e de concordia cairã s,obre os homens.

Outro  
Enquanto eu guardo as oferendas na burra, por causa das m,scas.

MUSICA - Reis Magos

ESTRIBILHO

Eu sou um  
Com muita humildade  
Vim ao mundo  
Amã a cidade  
E enquanto ofertar  
O novo presente  
Pedirã-lhe muito  
Que vale p,la gent



ROMIRO  
Nã soumos boas pessoas  
Somos uns Reis que julga

MUNDO  
Nã atã dadas as c,rcas  
Quando for muito preciso

ROMIRO  
Darei os mantos vermelhos  
Que uso s,obre o balandrah

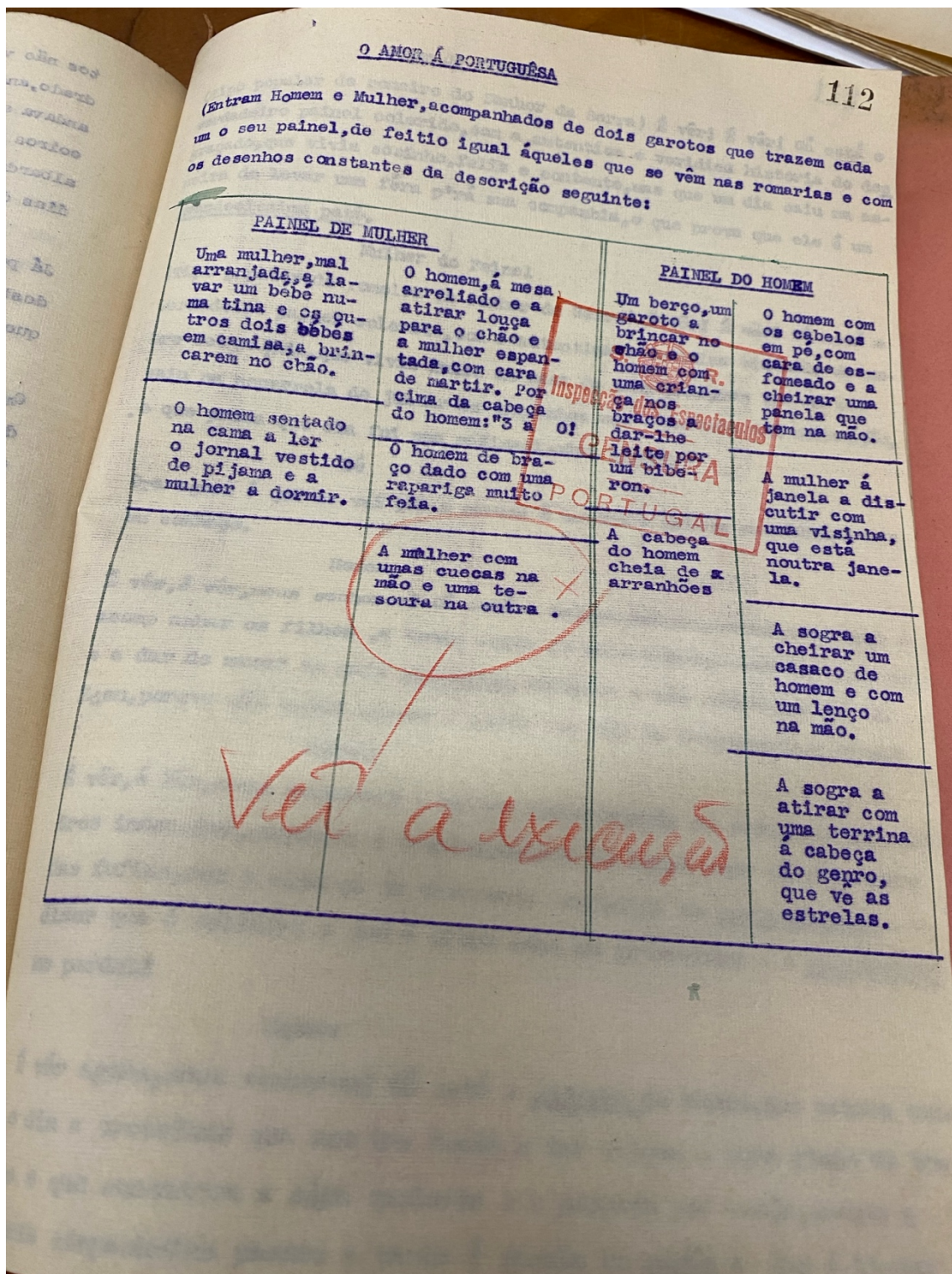
MARTO  
E eu entã s, dou conselhos  
Que já nã é nada mau

ESTRIBILHO

Anexo VI: Excerto censurado da revista *Vara Larga* (1936).

Arquivo Nacional da Torre do Tombo (ANTT). Processo da revista *Vara Larga* (1936). Secretariado Nacional de Informação, Direção Geral dos Serviços de Espetáculos. Processo nº 1452. Código de referência: PT/TT/SNI-DGE/1/1452.





**Anexo VIII:** Orientação de censor, onde se pode ler “Vê a execução” na revista *A Rua da Paz* (1938).

Arquivo Nacional da Torre do Tombo (ANTT). Processo da Revista *A Rua da Paz* (1938).

Secretariado Nacional de Informação, Direção Geral dos Serviços de Espetáculos. Processo nº 1963. Código de referência: PT/TT/SNI-DGE/1/1963.

INFORMAÇÃO

*A Comissão em sessão de 16-III-37 deliberou manter a suspensão de apresentações de peças por parte dos autores.*  
*Al. F. de S. 17/III/37*

A peça merece bem o despacho de proibida. É um feixe de cenas disparatadas sem ideia orientadora e onde se revela a preocupação doentia das alusões grosseiras e indecentes. A mais não chegaram os propósitos acusados no prólogo e envolvidos em preocupações de arte, pedantes e mediócras.

O campo político e social mais uma vez seduziu estes mediócras autores de tanta vulgaridade sêdiça que a-pesar das promessas do prólogo e das alegações do requerimento aparece na peça com as características habituais em obras que se não impõem pelo valor próprio.

É tão longe se vai - como no ponto de vista da moral a que já me referi - que se não atenta sequer na inevitável descompostura em que os deixa o uso de frases e pensamentos que contudem a arte e a inteligência.

Todavia parece-me mais irreponsabilidade e incompetência o que uma análise ligeira poderá reputar propósito intencional de diminuir o esforço renovador do país.

Entendo, por isso, que a Comissão não deve manter a interdição definitiva a estes autores teatrais da S.A.E.P., "católicos praticantes e políticos de feição" e também por me parecer exorbitância das suas funções.

A proibição pura e simples de tantas peças quantas as que se escreverem, semelhantes a esta, afigura-se-me a punição justa, dentro das funções da Comissão, para as incongruências dramáticas e políticas dos requerentes.

*10.3.937*

*Al. F. de S.*

**Anexo IX:** Informação remetida pela Inspeção Geral dos Serviços dando conta da proibição da revista *Furta Cores* (1937). Arquivo Nacional da Torre do Tombo (ANTT). Processo da Revista *Furta Cores* (1937). Secretariado Nacional de Informação, Direção Geral dos Serviços de Espetáculos. Processo nº 1593. Código de referência: PT/TT/SNI-DGE/1/1593.

À Exm<sup>a</sup>. Comissão de Censura

Não sendo auctores de Revista, entendem os que escreveram esta FANTASIA-REVISTA expôr em breves palavras o seu pensamento.

Escreveram uma obra que quizeram e sentiram nacionalista, isto é, - obra que focasse com amor, que sublinhasse com devoção aspectos nacionais.

Poucas e raras são as "tiradas" de patriotismo literário, por entenderem e sentirem que o genero perdeu altura, significado e alcance no publico. O nacionalismo da obra, quizeram que rezidisse nos ambientes, no recorte das figuras, - no proposito de despertar interesse por aspectos nossos, - no portuguesismo essencial e constante de cada momento.

Em espectáculo destinado a grandes massas de publico, não poderiam os autores deixar de procurar os generos de "graça" ao mesmo publico indispensaveis. Procuraram que eles fossem dados mais em troças de espírito, cuidaram de os desviar da grosseria - que aliás nem um nem outro, saberiam firmar com o seu nome - mas é possível que aqui ou além V.V.Exas. se sintam tentados a exercer com severidade a sua acção. ~~Desta~~ severidade lhes pedimos que prescindam, usando-a só quando em 2<sup>a</sup> leitura verificarem que ela e... inaplicavel.

A chamada piada "fresca" é hoje não só poupada como pedida pela Censura Alemã, considerada severa mas modelar. A alusão de indole carnavalesca é um derivativo afinal humano - e que não precisa de patrocínio de Rabelais para ter foros intellectuais.

Sem esses traços, - os muitos momentos de nacionalismo pareceriam pesados ao publico; - e numa obra como esta, onde sob o aspecto de "Revista" se sente uma construção logica, uma unidade teatral, - os eventuais cortes não afectariam apenas pormenores autonomos, substituiveis facilmente: - afectariam um todo que os autores procuraram tornar coerente.

Alheia a qualquer especie de satira politica, nacionalista na sua estrutura e objectivos, a obra que a V.V.Exas. expomos procura renovar, melhorando-o, um genero que hoje está reduzido a muito pouco. Não o conseguirá se o eriterio de V.V.Exas. não acompanhar, como esperamos que acompanhe, - esse espirito novo que a todos parecerá vantajoso.

JANEIRO de 1937

Tomaz Ribeiro Colaço  
e  
Chianca de Garcia

Anexo X: Carta dos autores da revista *Água Vai* (1937), Tomás Ribeiro Colaço e Chianca Garcia, dirigida à Comissão de Censura, contestando os excertos cortados pela censura. Arquivo Nacional da Torre do Tombo (ANTT). Processo da Revista *Água Vai* (1937). Secretariado Nacional de Informação, Direção Geral dos Serviços de Espetáculos. Processo nº 1549. Código de referência: PT/TT/SNI-DGE/1/1549.