

UNIVERSIDADE DE LISBOA

FACULDADE DE LETRAS



A CENSURA TEATRAL DURANTE O MARCELISMO
(Volume I)

PATRÍCIA COSTA

LISBOA
2021

UNIVERSIDADE DE LISBOA
FACULDADE DE LETRAS



A CENSURA TEATRAL DURANTE O MARCELISMO
(Volume I)

PATRÍCIA COSTA

Tese orientada pelo Prof. Doutor José António Camilo Guerreiro Camões, especialmente elaborada para a obtenção do grau de Mestre em Estudos de Teatro

LISBOA
2021

RESUMO

Este estudo pretende analisar a Censura a textos teatrais e a processos de criação teatral, durante o Governo de Marcello Caetano, com incidência na chamada Primavera Marcelista (1968-1970).

As determinações legais para a Censura surgem durante a Ditadura Militar, em 1927. António de Oliveira Salazar, quando ascende ao poder em 1933, mantém e aprimora todos os instrumentos de controlo da Censura, ao longo do Estado Novo.

A doença e conseqüente incapacidade de António Salazar governar o país motiva a sua substituição por Marcello Caetano em 1968. Esta alteração de governante, num regime que durava há 35 anos, provocou uma vaga de esperança de que a política ditatorial imposta aliviasse. Na cultura em geral e, em particular, no Teatro, a expectativa de alguns dos seus intervenientes apontava para uma maior abertura para a introdução de autores e temas, até então proibidos.

O trabalho está dividido em duas partes. Na primeira parte identifica-se as alterações legislativas referentes à Censura no Teatro durante o Estado Novo, descreve-se e compara-se os procedimentos e mecanismos usados pela Comissão de Censura entre o Governo Salazarista e o Governo Marcelista.

Na segunda parte toma-se como objeto paradigmático a análise da Censura aplicada às propostas de espetáculos e peças de Luzia Maria Martins, dramaturga e encenadora, codirectora de uma companhia de teatro Lisboeta, o Teatro Estúdio de Lisboa, durante o Marcelismo.

Palavras-chave: Censura no Teatro; Primavera Marcelista; Luzia Maria Martins; Teatro Estúdio de Lisboa; Teatro em Portugal no século XX.

ABSTRACT

This study intends to analyze the Censorship of theatrical texts and theatrical creation processes, during the Government of Marcello Caetano, with incidence in the so-called Marcelista Spring.

The legal determinations for Censorship appear during the Military Dictatorship, in 1927. António de Oliveira Salazar, when he came to power in 1933, maintained and improved all the instruments of control of Censorship, throughout the Estado Novo.

António Salazar's illness and consequent inability to govern the country motivated his replacement by Marcello Caetano. This change of ruler, in a regime that had lasted for 35 years, provoked a wave of hope that the imposed dictatorial policy would alleviate. In culture in general and, in particular, in Theater, the expectations of some of its participants pointed to a greater openness to the introduction of authors and themes, which until then had been prohibited.

The work is divided into two parts. The first part identifies the legislative changes related to Theater Censorship during the Estado Novo, describes and compares the procedures and mechanisms used by the Censorship Commission between the Salazarista Government and the Marcelista Government.

The second part takes as a paradigmatic object the analysis of Censorship applied to proposals for shows and plays by Luzia Maria Martins, playwright and director, co-director of a Lisbon theater company, Teatro Estúdio de Lisboa, during Marcelismo.

Key words: Theater Censorship; Marcelist Spring; Luzia Maria Martins; Lisbon Studio Theater; 20th century Portuguese Theater

Agradecimentos

Ao Prof. Doutor José Camões, orientador da dissertação, pela perseverança, rigor e exigência.

À Sofia Patrão, Museu Nacional do Teatro e da Dança, pela simpatia e pela forma como permitiu a minha pesquisa, fundamental para este trabalho.

Ao Jorge Silva e Melo e ao João Lourenço, pela disponibilidade demonstrada na partilha de memórias.

Aos meus colegas e às minhas colegas de mestrado, pelo companheirismo e amizade ao longo de todo este percurso.

Aos meus amigos e familiares, em especial aos meus pais, pelo apoio que sempre me deram.

À minha filha de quem me privei amiúde.

A todos os meus agradecimentos

ÍNDICE
(Volume I)

Agradecimentos	6
Índice de Quadros	9
Siglas e abreviaturas	9
INTRODUÇÃO	10
I PARTE.....	14
A QUEDA DE SALAZAR E A ASCENSÃO DE MARCELLO CAETANO	14
CAPÍTULO I - A MÁQUINA CENSÓRIA	15
1. CENSURA E LEGISLAÇÃO VIGENTE	16
1.1 DECRETO-LEI 13564 - 1927	16
1.2 DECRETOS-LEI 22469, 22756, 23054 e 23203 – 1933.....	19
1.3 DECRETOS-LEI Nº32241 – 1942; Nº 33545, Nº 34133 E Nº 34134 - 1944; Nº34590 - 1945	21
1.4 DECRETO-LEI 38964 - 1952	23
1.5 DECRETOS-LEI Nº 42660, Nº42661, Nº42662, Nº42663 E Nº42664 - 1959.....	24
2. CENSURA / CENSORES / MODUS OPERANDI.....	26
2.1 ACTAS DA COMISSÃO DE CENSURA	28
2.2 PROCESSOS DE CENSURA	34
3. A CENSURA NOS ÚLTIMOS MESES DE SALAZAR NO PODER.....	37
CAPÍTULO II - MARCELLO CAETANO NO PODER.....	40
1. ALTERAÇÕES NA LEGISLAÇÃO.....	41
1.1 DECRETO-LEI Nº263, 18 DE JUNHO 1971	44
1.2 LEI Nº8, 9 DE DEZEMBRO 1971	45
2. A PROMESSA DE MUDANÇA.....	47
2.1 A PRIMAVERA MARCELISTA.....	47
2.2 ALTERAÇÃO NA PRÁTICA CENSÓRIA	51
II PARTE	63
LUZIA MARIA MARTINS E A CENSURA. UM CASO PARADIGMÁTICO	63
CAPÍTULO III - LUZIA MARIA MARTINS	64
1. LUZIA MARIA MARTINS - BREVE BIOGRAFIA	64
2. A COMPANHIA TEATRO ESTÚDIO DE LISBOA.....	66
3. LUZIA MARIA MARTINS – ENCENADORA / DRAMATURGA.....	79
CAPÍTULO IV - A CENSURA AOS TEXTOS E ESCOLHAS DE LUZIA MARIA.....	85
MARTINS.....	85
1. PEÇAS CENSURADAS, PEÇAS REPROVADAS	85
2. PROCESSOS DE CENSURA	89
3. A LUTA PELA SOBREVIVÊNCIA DA COMPANHIA.....	106

CONCLUSÃO	110
APÊNDICE I	112
REUNIÕES DA COMISSÃO DE CENSURA NOS ANOS 1966 E 1971	112
APÊNDICE II	114
IMPrensa ESCRITA SOBRE LUZIA MARIA MARTINS E TEL.....	114
FONTES E REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	119

Índice de Quadros

Quadro 1 – Constituição da Comissão de Censura em 1966	29
Quadro 2 – Constituição da Comissão de Censura em 1971	52
Quadro 3 – Histórico da Companhia TEL entre 1964 e 1968	68
Quadro 4 – Histórico da Companhia TEL entre 1968 e 1974	72
Quadro 5 - Histórico da Companhia TEL entre 1974 e 1989	76

Siglas e abreviaturas

ASP – Acção Socialista Portuguesa
CDE – Comissão Democrática Eleitoral
CEM – Comissão Eleitoral Monárquica
CEUD – Comissão Eleitoral de Unidade Democrática
DGE – Direcção Geral dos Espectáculos
PCP – Partido Comunista Português
PIDE – Polícia Internacional de Defesa do Estado
RCRM – Rey Colaço-Robles Monteiro
SEIT – Secretaria de Estado da Informação e Turismo
SNI – Secretariado Nacional de Informação
SPA – Sociedade Portuguesa de Autores
TEC – Teatro Experimental de Cascais
TEL – Teatro Estúdio de Lisboa
TNDMII – Teatro Nacional D. Maria II

INTRODUÇÃO

O regime político ditatorial vivido em Portugal durante o Estado Novo transformou-se ligeiramente na fase final, no início da governação de Marcello Caetano, na chamada Primavera Marcelista (1968-1970). Esta aparente mudança abrange sectores políticos, sociais e estende-se, também, ao sector cultural.

O Cinema foi uma das primeiras áreas culturais em que as alterações se fizeram notar. Filmes proibidos passam a ser autorizados. No Teatro, as mudanças não foram tão imediatas e notórias, foi-se gradualmente instalando uma esperança de abertura nos critérios de censura a textos e encenações.

Diversos autores escreveram já sobre o Teatro em Portugal durante o Estado Novo, alguns ainda durante esse período, como é o caso de António Pedro, outros, sobre a sua própria experiência, como é o caso de Fernando Gusmão. Entre ensaístas, críticos, historiadores, vários são, de diferentes áreas, os que se debruçaram sobre este tema, não só porque dificilmente se dissocia de outros temas mais particulares, como a Censura, mas também porque acaba por ter influência determinante na vida quotidiana, na própria história e evolução do Teatro em Portugal no Séc XX.

No âmbito do presente estudo destaco exemplos de autores e investigadores que se debruçaram sobre o tema.

Graça Almeida Rodrigues publica em 1980 uma *Breve história da censura literária em Portugal* exemplificando casos de autores de teatro que eram proibidos em variadas fases do Estado Novo. Por exemplo, Brecht era um autor permitido para traduzir e editar, mas não para pôr em cena - o ato de leitura era considerado um ato individual, não apresentando “perigo” de contaminação de ideais filosófico-políticos, as suas peças eram proibidas, logo na primeira fase do processo de autorização.

Será necessário distinguir os casos em que o texto é, à partida, proibido, dos casos em que o texto é autorizado para edição, mas proibido para levar à cena e, ainda, os casos em que os textos são apreendidos depois de publicados. Existia, na altura, um número considerável de dramaturgos em Portugal, destacando-se no teatro declamado, por exemplo, Sttau Monteiro, Bernardo Santareno, Avelino Cunhal, Alves Redol, José Cardoso Pires, Miguel

Torga, Luzia Maria Martins, Natália Correia, Joaquim Paço D'Arcos, José Cardoso Pires, Carlos Wallenstein; no teatro de revista Aníbal Nazaré, João Nobre, Henrique Santana, Henrique Parreirão, Francisco Nicholson, Gonçalves Preto. Nem todas as peças que escreveram e que conseguiram que fossem publicadas “subiram à cena”.

Graça dos Santos, no seu livro *O Espectáculo Desvirtuado*, de 2004, fala-nos da história do teatro desde a subida ao poder de António Oliveira Salazar até à sua substituição, deixando o “véu” levantado com alguns apontamentos de acontecimentos já na era Marcelista. A partir deste estudo conseguimos entender, num panorama geral, a organização e delimitação das diferentes áreas teatrais: teatro declamado, teatro de revista, teatro universitário e teatro amador. A autora refere que, nos primeiros anos de Marcello Caetano no poder, um dos indicativos de abertura na Censura, terá sido a reaparição de comentários políticos no teatro de revista.

É precisamente a partir deste ano, com a “Primavera Caetanista” e a esperança que ela trouxe, que o comentário político voltou a aparecer no texto da revista, de onde tinha praticamente desaparecido durante quase vinte anos. (DOS SANTOS 2004: 291)

Na sua tese de mestrado intitulada *Indispensável Dirigismo Equilibrado*, de 2007, Nuno Moura faz o levantamento de todos os apoios estatais ao Teatro, de 1950 a 1974, através do Fundo de Teatro que, além de subsídios, também atribuía prémios e empréstimos. Este estudo aborda igualmente a legislação e as alterações à mesma efetuada entre 1950 e 1974. Através deste trabalho compreendemos a importância do apoio estatal, fundamental para a maioria das companhias e empresários, mas também, de forma subliminar, entendemos que a organização e funcionamento do Fundo de Teatro serviram como instrumento de controlo para a Censura.

Ana Cabrera, em *Censura Nunca Mais*, de 2013, percorre os anos de existência da Comissão de Censura, durante o Estado Novo, descortinando a razão para a sua constituição, o seu funcionamento e as pressões políticas que sofria sobre as decisões tomadas.

Através destas diferentes abordagens conseguimos reunir informação sobre o apoio financeiro estatal ao Teatro através do Fundo de Teatro, a influência da Censura e a

organização das estruturas que detinham o poder do controlo em toda a atividade teatral, durante o Estado Novo.

Será que a última fase do Estado Novo, mais precisamente o período da chamada Primavera Marcelista, que engloba os primeiros anos de governo de Marcello Caetano (1968-1970), foi de facto uma fase de mudança no panorama teatral em Portugal?

O regresso de alguns que se encontravam fora do país (a estudar ou exilados), a formação de novos grupos/companhias, o investimento do estado em novos espaços e na reabilitação doutros, vem comprovar, de certa forma, esta mudança, ou, pelo menos, a ilusão, a esperança existente da possibilidade de mudança. Ainda assim, a Censura, o exame prévio, continuavam a ser obrigatórios, autores proibidos continuavam a ser proibidos.

Este trabalho tem como objetivo dar resposta à questão acima levantada: perceber se efetivamente existiu uma alteração na Censura ao Teatro durante a governação de Marcello Caetano. Divide-se em duas partes, cada uma com dois capítulos. Na primeira parte, a que chamamos *A queda de Salazar e a ascensão de Marcello Caetano*, no capítulo I – *A máquina censória* – procede-se a uma revisão das alterações legais, identificam-se as leis e decretos-lei com influência direta na ação da Censura, ao longo de todo o período do Estado Novo. Descreve-se o funcionamento da organização responsável pelo ato de Censura através das atas da Comissão de Censura e dos processos da Direção-Geral da Censura. Identificam-se, analisam-se e comparam-se as alterações legislativas e a ação da Censura nos governos de António de Oliveira Salazar e de Marcello Caetano. No capítulo II – *Marcello Caetano no poder* - descreve-se a transição entre os dois governantes e identificam-se as diferenças legislativas e de ação censória.

Na segunda parte, com o título *Luzia Maria Martins e a Censura, um caso paradigmático*, tomando como foco o caso específico da dramaturga e encenadora Luzia Maria Martins, procura-se exemplificar a influência direta da Censura no seu trabalho e, por consequência, na sua companhia, nas escolhas de textos, na escrita e nas opções de encenação. Igualmente dividida em dois capítulos, tomamos o capítulo III – *Luzia Maria Martins* – como o espaço para dedicar a esta autora e sua companhia. Pretende-se fazer uma breve apresentação do percurso profissional de Luzia Maria Martins desde o seu nascimento até à sua morte, descrever o percurso histórico da companhia, nomear as peças da autora e as suas escolhas em relação a outros autores. Por último o capítulo IV – *A Censura aos textos e*

escolhas de Luzia Maria Martins - tem como objetivo identificar alguns exemplos da análise feita pelos censores aos espetáculos apresentados pela companhia Teatro Estúdio de Lisboa (TEL), assim como alguns exemplos da análise feita pelos censores aos ensaios a que assistiram e, ainda, alguns exemplos das discussões e decisões tomadas em assembleia nas reuniões da comissão de censura. Procura-se perceber se existia um modelo repetido nas observações e decisões sobre as peças escolhidas e/ou sobre a companhia.

I PARTE

A QUEDA DE SALAZAR E A ASCENSÃO DE MARCELLO CAETANO

CAPÍTULO I - A MÁQUINA CENSÓRIA

Nos primeiros anos de governo de António de Oliveira Salazar regista-se uma aparente preocupação com o meio artístico e literário em Portugal, manifestada em três vertentes distintas: o controlo de tudo o que poderia ir contra a corrente pretendida; o fomento da empregabilidade estável de um grupo de profissionais, habitualmente em situação instável, de forma a poderem, também, servir o país; a utilização de meios para servir de propaganda política interna e externa. António Ferro foi o seu principal ideólogo e protagonista. Terá sido o próprio, António Ferro, a sugerir a António de Oliveira Salazar a criação de um organismo de propaganda política. Em 1933 cria o Secretariado da Propaganda Nacional. O facto de fazer parte do meio intelectual-artístico, como escritor, permitiu optar pelas soluções certas, nos momentos certos, na perspetiva da corrente política vigente. António Ferro cria o Teatro do Povo em 1936, a Companhia Portuguesa de Bailado Verde Gaio em 1940, promove a Exposição do Mundo Português em 1940 e aposta no cinema ambulante. Investe no cinema documental contratando realizadores que filmassem as várias regiões do país e ultramar de forma a promover o território português, numa grande estratégia de propaganda política que, durante os primeiros anos, serviu não só para agradar ao povo como para mostrar um “belo retrato” do país ao mundo.

Segundo Graça dos Santos (2004: 96), os objetivos de António Ferro estariam entre o marketing e a encenação do poder.

Assim, relativamente à ditadura do Estado Novo, constata-se a existência de três grandes fases:

- Até à década de 40 Salazar consolida a sua estrutura (rígida).
- O desfecho da II Guerra Mundial abala o regime, que é obrigado a abrandar a repressão e a censura.
- O clima da guerra fria, no pós-guerra, favorece o apoio internacional ao regime, especialmente o anglo-americano, o que lhe dará mais confiança e, por sua vez, mais controlo com o aumento da repressão e da censura.

Ao longo destes anos, segundo Ana Cabrera (2014: 92), a censura, que funcionava como uma Secretaria de Estado, organizada em diversos departamentos, controlava a imprensa e toda a produção cultural produzida em Portugal, bem como a importada do estrangeiro que pretendia entrar no país por vários meios (teatro, cinema, livros, letras de canções).

1. CENSURA E LEGISLAÇÃO VIGENTE

De modo a estudar o tema da Censura e da legislação em vigor em 1968, altura em que Salazar é substituído por Marcello Caetano, com a finalidade de garantir a revisão das principais alterações ocorridas na legislação, durante o Estado Novo, e da sua repercussão no panorama geral do Teatro, o presente estudo pretende percorrer e analisar os mais importantes Decretos-lei publicados para a atividade teatral, no período entre 1927 (período anterior ao início do Estado Novo) e 1968, que a seguir se apresentam.

1.1 DECRETO-LEI 13564 - 1927

Em 1927, ainda durante Ditadura Militar, a organização geral dos espetáculos é regulamentada através do Decreto-lei 13564 do Diário do Governo publicado a 6 de Maio. A criação deste decreto é fundamentada do seguinte modo:

Convindo reunir num só diploma as disposições legais de mais frequente aplicação relativas a espetáculos públicos; havendo evidente vantagem em que essas disposições fragmentárias e dispersas se juntem, sem colidirem, antes se harmonizem mediante sistematizada coordenação.¹

¹ Decreto-lei nº 13564 de 6 de Maio de 1927.

Neste sentido, o Ministério da Instrução Pública dispõe, no referido decreto-lei, duzentos artigos que regulamentam de forma minuciosa todas as áreas que dizem respeito à organização e apresentação de espetáculos, agrupados da seguinte forma:

- Inspeção Geral dos Teatros (art.1º – art.14º)
- Atribuições Policiais (art.15º)
- Conselho Teatral (art.16º – art.18º)
- Construção, reconstrução ou alteração de casas ou recintos destinados a espetáculos públicos (art.19º – art 21º)
- Localização e condições gerais de construção (art.22º – art.46º)
- Condições de higiene (art.47º – art.49º)
- Iluminação (art.50º – art.53º)
- Abastecimento de água e prescrições de socorro para incêndio (art.54º – art.55º)
- Disposições da Sala (art.56º – art.60º)
- Disposições do Palco (art.61º – art.67º)
- Casas de espectáculo desmontáveis ou construídas em feiras e arraiais (art.68º – art. 70º)
- Praças de Touros (art.71º – art.81º)
- Cavalariças e depósitos de animais (art.82º – art.85º)
- Vistorias (art.86º – art.91º)
- Empresas (art.92º – art.100º)
- Artistas, coristas, scenografos, cabeleireiros, ensaiadores, pontos e contra-regras (art.101º – art.112º)
- Autores (art.113º – art.120º)
- Contratos (art.121º – art.129º)
- Cinemas (art.130º – art.137º)
- Espectáculos desportivos (art.138º)
- Vistos (art.139º – art.146º)

- Vigilância contra incêndios (art.147º – art.159º)
- Espectadores (art.160º)
- Policia geral (art.161º – art.162º)
- Reserva de lugares (art.163º)
- Venda de bilhetes (art.164º – art.168º)
- Excursões artísticas (art.169º – art.177º)
- Reclamações (art.178º – art.186º)
- Penalidades (art.187º – art.189º)
- Disposições Gerais (art.190º – art.200º)

Como podemos confirmar nos artigos 1º e 17.º que abaixo se apresentam, a principal medida deste diploma é a criação da Inspeção Geral dos Teatros e do Conselho Teatral:

A fiscalização superior de todas as casas e recintos de espectáculos ou divertimentos públicos é exercida pelo Ministério da Instrução Pública, por intermédio da Inspeção Geral dos Teatros e seus delegados.²

A Inspeção Geral dos Teatros contará com o apoio do Conselho Teatral, também criado neste diploma, que servirá para emitir pareceres, formular opiniões prévias, propor a concessão de prémios e funcionar como tribunal de 2ª instância na resolução, principalmente, de reclamações.³

É também neste Decreto-lei que a censura é evidenciada, nas alíneas 11 e 12 do artigo 4º, que especificam as suas funções:

Fiscalizar os espectáculos e promover a repressão de quaisquer factos ofensivos da lei, da moral e dos bons costumes;

Dirigir a organização da estatística dos espectáculos públicos e do cadastro geral dos artistas.⁴

² Artigo 1º - Decreto 13564 de 6 de Maio de 1927.

³ Artigo 17º - Decreto 13564 de 6 de Maio de 1927.

⁴ Artigo 4º, alíneas 11 e 12 – Decreto 13564 de 6 de Maio de 1927.

Analisando, detalhadamente, este diploma, percebe-se que tudo o que envolve Espetáculo está definido; regras de construção de edifícios teatrais, regras de funcionamento, regras de contratação, direitos autorais, condições de trabalho em digressão e público. É de realçar que é este diploma que institui a obrigatoriedade da carteira profissional, atribuída a quem, tendo realizado com aproveitamento o exame de 4ª classe, já tenha a licença para representar, a quem tenha o diploma do conservatório, ou a quem tenha pelo menos uma época de experiência num teatro de referência e seja considerado apto através de um exame médico. A carteira profissional teria de ser renovada anualmente e seria retirada por incumprimento profissional ou deficiente conduta pessoal. Este último ponto servirá os critérios da Censura ao longo dos tempos, tendo em conta que qualquer profissional que agisse ou se expressasse contra o regime seria considerado como tendo um comportamento amoral e ofensivo. Em 1929 a Inspeção-Geral dos Teatros passa a chamar-se Inspeção-Geral dos Espetáculos com competências para fiscalizar, analisar e reprimir.

1.2 DECRETOS-LEI 22469, 22756, 23054 e 23203 – 1933

Relativamente aos Decretos-lei nº 22469, nº 22756, nº 23054 e nº 23203, respetivamente de Abril, Junho, Setembro e Novembro de 1933, pode dizer-se que firmam a organização da ação da censura. O decreto-lei nº 22469 refere-se exclusivamente à Imprensa, criando as primeiras Comissões de Censura. Importa salientar, para podermos perceber a origem e objetivo destas comissões, que surgem primeiramente só para a imprensa com o propósito de:

Impedir a perversão da opinião pública na sua função de força social e deverá ser exercida por forma a defendê-la de todos os factores que 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 organização da sociedade. ⁵

⁵ Decreto-lei nº 22469 de 11 de Abril de 1933.

Já o Decreto-lei nº 22756 surge, única e exclusivamente, para alterar os artigos nº 5 e 7º do decreto-lei nº 22469. Quanto ao artigo 5º, determina: «As comissões de censura ficam subordinadas ao Ministro do Interior por Intermédio da Direcção Geral dos Serviços de Censura.»⁶ Criada a Direcção Geral dos Serviços de Censura, a Comissão de Censura de Lisboa deixa de funcionar como comissão central, como até então. Refira-se que o artigo 7º acrescenta um ponto ao anterior: «As comissões de recurso poderão funcionar com a maioria dos seus membros.»⁷

Neste mesmo ano, em Setembro, através do decreto-lei nº 23054, é criado o Secretariado da Propaganda Nacional, visando a coordenação de toda a informação estatal:

É criado junto da Presidência do Conselho o Secretariado da Propaganda Nacional⁸[...] Ao Secretariado incumbe a direcção e superintendência da Propaganda Nacional interna e externa, competindo-lhe, como órgão central dos serviços de propaganda, 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.⁹

Note-se que, nas competências atribuídas, no que à Censura diz respeito, o ponto f) do art. 4º é bastante esclarecedor acerca do combate a ideias perturbadoras que pusessem em causa a unidade e o interesse nacionais, determinando como uma das competências da Censura o seguinte:

Combater por todos os meios ao seu alcance a penetração no nosso País de quaisquer ideias perturbadoras e dissolventes da unidade e interesse nacional;¹⁰

Por último, em Novembro o decreto-lei nº 23203 estabelece que todos os «crimes de rebelião» serão julgados e punidos, definindo-os como atentados contra: a integridade territorial da Nação, a forma republicana do Governo, o Governo constituído, a autoridade ou exercício dos poderes do Presidente da República e dos Ministros. Além destes, são

⁶ Artigo 5º - Decreto-lei nº 22756 de 29 de Junho de 1933.

⁷ Artigo 7º - Decreto-lei nº 22756 de 29 de Junho de 1933.

⁸ Artigo 1º - Decreto-lei nº 23054 de 25 de Setembro de 1933.

⁹ Artigo 2º - Decreto-lei nº 23054 de 25 de Setembro de 1933.

¹⁰ Decreto-lei nº 23054 de 25 de Setembro de 1933.

igualmente julgadas e punidas as ofensas contra o Governo, as Autoridades Policiais ou Militares, a Bandeira, o Hino Nacional ou outros emblemas do estado, a desobediência às leis e «A propaganda, incitamento ou qualquer meio de provocação à disciplina social e à subversão violenta das instituições e princípios fundamentais da sociedade.»¹¹

Podemos, assim, constatar que, apenas num ano, no primeiro ano do Estado Novo, quatro decretos-lei determinam regras e mecanismos de controlo e punição que serviram de base à Censura durante a Ditadura.

1.3 DECRETOS-LEI Nº32241 – 1942; Nº 33545, Nº 34133 E Nº 34134 - 1944; Nº34590 - 1945

Nos primeiros anos da década de 40, e, talvez, por influência do momento que se vivia – em plena 2ª Guerra Mundial – o controlo através da Censura nos espetáculos é reorganizado de forma a poder ser executado, por um lado, para impedir toda e qualquer mensagem que fosse contra a Nação, por outro, para implementar e reforçar a mensagem do Governo, a favor da Nação. Como introdução e justificação para a alteração, a nota prévia ao decreto-lei 32241 de 5 de Setembro de 1942 reforça a necessidade de unir esforços de forma a garantir uma maior eficácia nas ações:

A Inspeção dos Espectáculos tem desempenhado uma ação fortemente disciplinadora na vida dos artistas e das empresas. Tem evitado muitos desmandos. Tem procurado, opondo-se, que não seja gravemente perturbada certa orientação política. Mas não tem tido possibilidade de propor ou até de impor a realização de uma política educativa de que o espectáculo público pode ser um instrumento precioso. A função cultural e mesmo de propaganda do teatro e do cinema não tem sido suficientemente desempenhada. O problema do teatro, sobretudo de declamação, é muito delicado. Mas há que procurar que o teatro e o cinema desempenhem completamente a sua função. Talvez isso possa conseguir-se através de um regime de colaboração entre a Inspeção e o Secretariado da Propaganda Nacional. Êsse regime se procurará.¹²

¹¹ Artigo nº 2, ponto 2º - Decreto-lei nº 23203 de 6 de Novembro de 1933.

¹² Decreto-lei nº 32241 de 5 de Setembro de 1942.

Deste modo, existe, como se pode verificar, uma procura de um modelo perfeito que unifique, contemplando vários serviços num só. Mas a lei não se fica por aqui, uma vez que em 1944, o Decreto-lei 33545 decreta:

O Secretariado da Propaganda Nacional, os serviços de turismo, os serviços de imprensa, em que serão integrados os serviços de censura, os serviços de exposições nacionais ou internacionais não atribuídos por providência especial a qualquer outro organismo e os de radiodifusão serão concentrados num Secretariado Nacional de Informação e Cultura Popular, dependente da Presidência do Conselho.¹³

No mesmo ano, em 24 de Novembro são publicados mais dois diplomas, os Decretos-lei nº 34133 e o nº 34134. O primeiro para definir a organização de o recentemente criado, em Fevereiro, Secretariado Nacional de Informação (SNI), Cultura Popular e Turismo (SNI) e o segundo para a sua regulamentação. O SNI passa a integrar os serviços da Inspeção dos Espectáculos¹⁴ tendo como competências:

1º Em matéria de informação, promover no País e no estrangeiro a divulgação e a exacta compreensão dos factos mais importantes da vida portuguesa, assegurando ao mesmo tempo a defesa da opinião pública contra tudo o que possa desviá-la do sentido da verdade, da justiça e do bem comum; 2º No campo da Cultura Popular, a orientação, o estímulo e coordenação de todas as actividades que se destinem a elevar o nível moral e intelectual do povo português e a exaltar e valorizar a sua individualidade nacional; 3º No domínio do Turismo, promover e favorecer a sua expansão, elaborando os planos gerais, coordenando os esforços dos órgãos locais e das actividades que com êle mais estreitamente se relacionam, de forma a garantir a unidade de pensamento e de acção.¹⁵

Em 1945, através da Presidência do Conselho e Ministério da Educação Nacional, são constituídos o Conselho Técnico e Comissão de Censura, para a área dos espetáculos. Qualquer obra de construção, reconstrução, alteração ou adaptação de salas ou recintos de espetáculos terá de passar pela aprovação, ainda em fase de projeto, do Conselho Técnico da Inspeção de Espectáculos. Por seu lado, a Comissão de Censura será constituída pelo

¹³ Decreto-lei nº 33545 de 23 de Fevereiro de 1944.

¹⁴ Decreto-lei nº 34133 de 24 de Novembro de 1944.

¹⁵ Considerações Gerais – Decreto-lei nº 34134 de 24 de Novembro de 1944.

Secretário-geral do Ministério da Educação Nacional (Presidente), pelo Inspector dos Espectáculos (Vice-presidente), nove Vogais e um Secretário designados pelo Ministro da Educação Nacional.¹⁶

Segundo Gamboa (1949: 37), no dia 26 de Janeiro de 1949, realizou-se uma reunião na Secretaria Nacional de Informação a propósito de um futuro «Estatuto do Teatro». Este mesmo autor afirma que em 1949 o Decreto-lei 13564 de 1927, ainda em vigência, não é cumprido, principalmente no que diz respeito à proteção laboral dos artistas. Como principais responsáveis aponta o Inspector Geral dos Espectáculos, o Presidente da União de Grémios de Empresários e o Presidente do Sindicato dos Artistas Teatrais. Na sua opinião, a falta de apoio aos artistas, juntamente com a repressão existente, desacredita qualquer intenção na criação de um Estatuto do Teatro.

Através deste testemunho verifica-se que a proteção laboral aos artistas, decretada desde 1927, não era cumprida, apesar de as alterações na legislação, entre 1927 e 1949, nunca a revogarem, sendo exclusivamente dirigidas para questões de segurança estrutural ao nível da construção, e respetiva fiscalização, ou para a organização, cada vez mais profunda e detalhada, da Censura e seus mecanismos de atuação.

1.4 DECRETO-LEI 38964 - 1952

Em 1952 é regulamentada, através do decreto-lei 38964 de 27 de Outubro, a assistência de menores a espetáculos públicos. Ao longo dos anos esta sempre foi uma matéria difícil de fiscalizar. De forma a criar critérios de análise validados por especialistas é criada a Comissão de Literatura e Espectáculos para menores, que passará a fazer parte da Comissão de Censura. O art. 1º deste diploma cria dois grupos distintos para determinar a classificação etária que permitirá o acesso aos espetáculos. Denominados grupos especiais, dividem-se em: grupo de espetáculos para crianças, para menores de 13 anos, e grupo para espetáculos para adultos, maiores de 18 anos. Os espetáculos sem classificação especial, os que não têm de ser incluídos em nenhum dos grupos, passam a poder ser vistos por todos com mais de 13 anos. Fica interdita, no entanto, a assistência ao cinema a menores de 6 anos. No art. 5º foi dada a competência da decisão sobre a classificação dos espetáculos à Comissão de Censura, cabendo à Inspeção de Espectáculos a execução dessas decisões.

¹⁶ Artigo nº 15 – Decreto-lei nº 34:590 de 11 de Maio de 1945.

O art. 16º define a nova constituição da Comissão de Censura. Como Presidente e Vice-Presidente mantêm-se, respetivamente, o Secretário Nacional de Informação e o Inspector dos Espectáculos, dois vogais serão escolhidos da Comissão de Leitura e Espectáculos para Menores, pela Presidência do Conselho; dois vogais designados pela Presidência do Conselho; dois vogais designados pelo Ministro da Justiça; dois vogais designados pelo Ministro da Educação Nacional e um secretário. A Comissão de Leitura e Espectáculos para Menores, descrita no art. 17º, será constituída pelos seguintes elementos: Presidente eleito pela Presidência do Conselho, dois vogais designados pela Presidência do Conselho; um representante da Igreja Católica; um vogal designado pelo Ministro da Justiça e um vogal designado pelo Ministro da Educação Nacional.¹⁷ Parece ser a primeira vez em que inequivocamente se convoca a intervenção direta de um representante da Igreja Católica.

1.5 DECRETOS-LEI Nº 42660, Nº42661, Nº42662, Nº42663 E Nº42664 - 1959

Desde 1927, com o Decreto-lei 13564, que a regulamentação geral dos espetáculos públicos não sofria uma modificação de fundo. Existiram várias alterações, ao longo dos anos, mas foram feitas de forma dispersa, o que dificultava a consulta e até a sua interpretação e, por isso, as determinações nem sempre foram cumpridas criteriosamente. Em 1959 e, pelas razões acima expostas, foram criados, com intuito de substituir o Decreto-lei de 1927, um diploma com princípios gerais sobre a matéria e em simultâneo dois regulamentos. Ao contrário do anterior diploma, o Decreto-lei 42660, de 20 de Novembro de 1959 separa todos os assuntos sobre condições técnicas e de segurança dos recintos de espetáculos e divertimentos públicos das restantes matérias. A justificação para tais correções e alterações está explanada neste mesmo diploma em 14 pontos:

- I. Dos espectáculos e divertimentos públicos e demais actividades sujeitas à superintendência da inspecção dos espectáculos (art. 1º – art. 4º)
- II. Dos recintos de espectáculos ou divertimentos (art. 5º - artº 14)
- III. Da instalação e reabertura de cinemas e de Cine-teatros (art. 15º - art. 18º)
- IV. Da exploração de espectáculos ou divertimentos públicos e actividades conexas (art. 19º - art. 23º)
- V. Da realização de espectáculos ou divertimentos públicos (art. 24º - art. 34º)

¹⁷ Decreto-lei nº 38964 de 27 de Outubro de 1952.

- VI. Do exame e classificação dos diversos elementos de espectáculo (art. 35º - art. 40º)
- VII. Das reservas de lugares (art. 41º - art. 49º)
- VIII. Da actuação de amadores (art. 50º - art. 51º)
- IX. Das companhias estrangeiras (art. 52º - art. 53º)
- X. Excursões de artistas (art. 54º - art. 56º)
- XI. Disposições diversas (art. 57º - art. 66º)
- XII. Da fiscalização e das infracções (art. 67º - art. 70º)
- XIII. Das taxas (art. 71º - art. 74º)
- XIV. Disposições finais (art. 75º - art. 78º)

Saliente-se que o art. 40º deste diploma é perentório em relação à esperada ação de Censura:

A comissão de exame e classificação de espectáculos não poderá autorizar o licenciamento de filmes, peças de teatro ou quaisquer outros elementos de espectáculo ofensivos dos órgãos de soberania nacional, das instituições vigentes, dos chefes de estado ou representantes diplomáticos de países estrangeiros, das crenças religiosas e da moral cristã tradicional, dos bons costumes e das pessoas particulares, ou que incitem ao crime ou sejam, por qualquer outra forma, perniciosos à educação do Povo.¹⁸

Com a separação das regras de funcionamento das regras técnicas e de segurança dos recintos, acima indicada, foi necessária a criação de dois regulamentos distintos. O decreto-lei nº 42661 será referente ao Regulamento dos Espectáculos e divertimentos públicos, que determina, por exemplo, que os recintos só podem ser abertos e funcionar após licenciamento pela Inspeção dos Espectáculos, que terá de ser renovada anualmente. Além deste licenciamento, que terá a ver com regras de construção, técnicas e de segurança, para cada apresentação para mais de 100 pessoas será necessária uma licença de recinto. Ainda neste diploma, no artigo nº 63º fica definido que:

¹⁸ Artigo nº 40 – Decreto-lei nº 42660 de 20 de Novembro de 1959.

Apenas poderão ser apresentados em espectáculos e divertimentos públicos filmes, peças teatrais, bailados, canções e números congéneros previamente autorizados e classificados pela Comissão de Exame e Classificação dos Espectáculos, nos termos do disposto no Decreto-Lei nº 41051, de 1 de Abril de 1957.¹⁹

O regulamento das condições técnicas e de segurança dos recintos de espectáculo e divertimento públicos é apresentado através do decreto-lei nº 42662, sendo de realçar a importância dada à prevenção aos incêndios, exigindo novas regras de construção, com materiais adequados e imposição da obrigatoriedade do Pano de Ferro e material ignífugo.

Além destes dois regulamentos, existe a necessidade de reformar a Inspeção dos Espectáculos, disposta no Decreto-lei nº 42663 e regulamentada no decreto-lei nº 42664. A reforma dá-se no sentido de maior fiscalização, maior controlo. A Inspeção dos Espectáculos não reunia condições para executar o regime legal, determinado nos diplomas anteriores:

Essa falta de fiscalização tem permitido que entidades actuem de forma irregular e espectáculos se efectuem fora das condições legais, numa actividade à margem da lei²⁰

Seguindo uma linha cronológica, é possível concluir que em 1968, ano em que Salazar será substituído por Marcello Caetano, a Censura no Teatro se regia pelos diplomas publicados em 1959.

2. CENSURA / CENSORES / MODUS OPERANDI

A Censura, o ato de censurar e o seu cumprimento, mesmo que muito organizados em termos de legislação, depende da organização estrutural por parte de quem a faz cumprir, de quem a fiscaliza e de quem pune. Identificar, descrever e analisar a Censura exercida no Teatro durante o Estado Novo consegue-se, também, através da descrição e análise, do ato de

¹⁹ Artigo nº 60 – Decreto-lei nº 42661 de 20 de Novembro de 1959.

²⁰ Decreto-lei nº 42663 de 20 de Novembro de 1959.

censurar, em si, e de quem o exerce. Além da legislação reunida no ponto nº1, deste trabalho, as fontes disponíveis para o estudo proposto são a documentação específica, nomeadamente, as atas da Comissão de Censura e os processos da Direcção-Geral de Censura.

Segundo Ana Cabrera (2013: 17), as Comissões de Censura ao Cinema e ao Teatro só são criadas em 1945, passando os procedimentos censórios a ter «outra organização, mais regras explícitas e um quadro orgânico dispondo de mais funcionários». Ainda assim, não existia regulamentação para a atividade da Comissão de Censura.

Em Janeiro de 1954 são criadas normas que regulamentam a atividade da Comissão de Censura aos espetáculos. Estas normas foram aprovadas em sessão plenária do dia 26 de Janeiro de 1954. A partir delas conseguimos perceber como funcionava, como se organizava a atividade da Comissão de Censura. Encontram-se reunidas num documento com o título de *Normas reguladoras da actividade da comissão de censura aos espetáculos* (Anexo I), que se divide em três partes distintas e uma secção que acumula normas comuns, a saber:

I – Disposições Gerais

II – Disposições respeitantes a censura de filmes

III – Disposições respeitantes a censura de peças de teatro

E, por último, Disposições Comuns

No que diz respeito às Disposições Gerais, estas definiam a organização do trabalho: a comissão será sempre composta por grupos de dois elementos; em relação à literatura e espetáculos para menores, sempre que possível, serão criados grupos diferentes, sendo as sessões de trabalho fixadas em dias e horas a estabelecer por acordo. Por último, a comissão reunia semanalmente em sessão plenária, em dia e hora a fixar, para distribuição de trabalhos e «conhecimento de todos os demais assuntos pertinentes à sua função que devem submeter-se-lhe».²¹

No que concerne às disposições que regulamentam a Censura de peças de teatro, o documento definia que as peças de teatro declamado seriam distribuídas individualmente aos vogais. Em caso de dúvida sobre a decisão, a peça seria “apreciada” pelo vogal do respetivo

²¹ Regulamentação da actividade da comissão de censura aos espectáculos - Arquivo Salazar, PC-56, cx.632, capilha 19 / ANTT

grupo. Caso não estivessem de acordo, as considerações deveriam ser expostas por escrito e a peça deveria ser apreciada por outro grupo, pertencendo a última palavra ao Presidente da Comissão. Os ensaios gerais deveriam ser assistidos pelo vogal que censurou a peça, pelo seu parceiro de grupo e por um representante da Inspeção dos Espetáculos. Estas regras não eram as mesmas para o teatro de revista. As peças de teatro-revista eram distribuídas por grupos e discutidas em sessão plenária, e, em caso de dúvida, decididas por votação. Aos ensaios gerais, além do grupo que censurou os textos, deviam comparecer mais dois vogais em escala e um representante da Inspeção de Espetáculos. Por fim, as disposições comuns definiam regras comuns ao Teatro e ao Cinema. A título de exemplo: sempre que havia um pedido de alteração de classificação etária, cabia aos respetivos censores pronunciarem-se sobre a possibilidade de alteração.

De modo a descortinar a ação da Censura no Teatro durante os últimos anos de Salazar no poder, analisamos algumas atas da comissão de censura e processos de censura que a seguir se enunciam.

2.1 ACTAS DA COMISSÃO DE CENSURA

Analisando aleatoriamente um ano sob vigência de Salazar e partindo da informação inscrita nas atas das reuniões semanais da Comissão de Exame e Classificação de Espectáculos, conseguimos perceber a forma de funcionamento desta instituição.²² Nestas reuniões eram tomadas as decisões sobre as medidas a aplicar sobre as peças de teatro e os filmes. Também, através das atas das reuniões, conseguimos perceber as recomendações diretas do governo, nomeadamente através do Ministro da Presidência, do Ministro da Educação Nacional e do próprio Presidente do Conselho.

A Comissão reuniu semanalmente durante todo o ano de 1966, num total de 50 encontros em 52 semanas (Apêndice I). Salvo raras exceções, as reuniões realizavam-se à quarta-feira pelas 18h30, sempre na sede do Secretariado Nacional de Informação. Compunham a Comissão um Presidente, um Vice-Presidente, que acumulava a função de Inspetor Chefe dos Espectáculos, doze Vogais e um Secretário, cujos nomes e funções se podem ver no quadro n.º 1.

²² *Actas da Comissão de Censura dos Espectáculos*, 1966, Direcção Geral dos Serviços de Espectáculos liv. 28 – SNI-DGE / ANTT

CONSTITUIÇÃO DA COMISSÃO DE CENSURA EM 1966	
FUNÇÃO	NOME
PRESIDENTE	ALFREDO ANTÓNIO BARBIERI
VICE-PRESIDENTE	JOÃO NEVES DUQUE (INSPECTOR DOS ESPECTÁCULOS) – até 29/06 JOSÉ MARIA ALVES – a partir de 7/09
VOGAL	MAFALDA DE CASTRO VAZ PINTO AMÉRICO CORTÊS PINTO ANTÓNIO CAETANO DE CARVALHO ANTÓNIO JOÃO SERRAS PEREIRA ANTÓNIO PEDROSO DE ALMEIDA CLEMENTE ROGÉRIO JOSÉ CABRAL JOSÉ GASPAR DA CRUZ FILIPE REVERENDO PADRE JOSÉ TEODORO MARQUES DA SILVA LUÍS GONZAGA DINIS DA FONSECA MANUEL ALAMBRE DOS SANTOS MANUEL BRAAMCAMP SOBRAL MANUEL JOAQUIM TAVARES MÁRIO ALVES PEREIRA RUI PEREIRA E ALVIM
SECRETÁRIO	CARLOS BAPTISTA PACHECO

Quadro nº 1 – constituição da comissão de censura em janeiro de 1966

Tendo como base a análise das atas da Comissão de Censura do ano de 1966, deteta-se um procedimento geral, que seguia uma ordem de trabalhos convencionada. As reuniões tinham como ponto de partida a leitura e aprovação da ata da sessão anterior. Seguiam-se os assuntos relacionados com o teatro e por fim aqueles relacionados com o cinema. Em relação ao teatro, o Presidente começava por distribuir as peças a ler, por cada um dos vogais. As peças só eram discutidas em reunião caso houvesse alguma dúvida do censor ao proceder à sua avaliação, em caso de recurso, ou no caso de proibição após estreia. Quanto às causas apontadas para que as peças fossem discutidas em reunião, podiam ter diferentes origens, desde políticas, religiosas, sociomoraes, até ao número de cortes aplicado, a reputação do autor, do encenador, dos atores e outros fatores.

Considerando a ata relativa à primeira reunião do ano, realizada a 05 de Janeiro de 1966, os presentes procederam ao balanço do ano anterior, sendo que das 306 peças distribuídas para exame, 257 foram aprovadas, 37 reprovadas, 12 aguardavam decisão, à data da referida reunião.

Pela análise destes documentos, referentes ao ano de 1966, conseguimos perceber as dificuldades encontradas pelos censores na avaliação sistemática de aditamentos ao texto, no teatro de revista. Tais aditamentos surgem, de forma continuada, sem o tempo de antecedência necessário para uma avaliação rigorosa. Suspeitam os censores que o primeiro texto a ser entregue para avaliação, na maioria das vezes, e propositadamente, não corresponde ao texto final. Por vezes, acontece que fragmentos de texto cortados na censura inicial ou nos primeiros aditamentos reapareçam em aditamentos posteriores. Segundo o censor José Cabral, «[...] o procedimento dos autores das revistas revela que contam ou com a falta de memória ou com a falta de tempo dos censores»²³. No sentido de colmatar estas dificuldades, na sessão de 6 de Abril os membros da Comissão tomam a seguinte decisão:

[...] embora a Comissão aceite para exame os aditamentos que as empresas entendam, estas sejam obrigadas a entregar com a antecedência necessária, de forma que entre a data de entrega e a do ensaio geral não decorra período inferior a uma semana, pelo menos dois exemplares contendo, reescrito, todo o texto entretanto aprovado²⁴

Em relação ao teatro académico surge, na sessão de 4 de Maio, a discussão sobre a pertinência de serem ouvidos, além dos membros da Comissão, também Reitores ou outras autoridades académicas, sugestão dada pelo censor Alambre dos Santos, embora o censor Caetano de Carvalho considere esta ação desnecessária visto a Comissão de Censura ter na sua constituição dois representantes do Ministério da Educação Nacional. O censor João Duque esclarece que em tempos tivera sido deliberado que se ouvissem as autoridades

²³ *Actas da Comissão de Censura dos Espectáculos*, Acta de 6 de Abril de 1966, Direcção Geral dos Serviços de Espectáculos liv. 28 – SNI-DGE / ANTT.

²⁴ *Ibidem*

académicas nos casos de revistas para «evitar o melindre de pessoas porventura nelas focadas e que só o conhecimento do meio permite identificar.»²⁵

A partir da análise detalhada destas actas, consegue-se facilmente perceber que peças representadas na língua original poderiam ter uma decisão contrária à tomada para a versão portuguesa. Em 1964, a peça *Les justes*, de Albert Camus, foi reprovada na sua versão portuguesa, contudo, no ano de 1966 é colocada a hipótese de ser aprovada por ser representada na língua francesa. O mesmo acontece com a peça *Je veux Monsieur Mioussov* que, no entender do censor Caetano de Carvalho, é uma adaptação do teatro soviético moderno:

[...] se esta peça se destinasse a ser representada em português, não lhe daria o seu voto de aprovação [...]. Todavia, porque se destina a ser apresentada num único espectáculo do teatro francês, alinha com o Senhor Dr. Alambre dos Santos no parecer de que não deve haver inconveniente na concessão da autorização para a representação da peça.²⁶

Esta exceção não é válida para todos os autores. Por exemplo, em relação a peças de Brecht é, mesmo, impensável a aprovação de qualquer texto para representação. Peças como: *O julgamento de Lúculo*, *A excepção à regra* e *Baal* são reprovados. Brecht é um autor excluído à partida. Para o censor Caetano de Carvalho:

Defender o princípio de que, não tendo sido autorizada a tradução para português das obras de Françoise Sagat²⁷, menos aceitável se lhe afigura, contudo, que no País existam à venda obras marxistas como são as de Bertolt Brecht.²⁸

²⁵ *Actas da Comissão de Censura dos Espectáculos*, Acta de 4 de Maio de 1966, Direcção Geral dos Serviços de Espectáculos liv. 28 – SNI-DGE / ANTT

²⁶ *Actas da Comissão de Censura dos Espectáculos*, Acta de 17 de Agosto de 1966, Direcção Geral dos Serviços de Espectáculos liv. 28 – SNI-DGE / ANTT.

²⁷ Erro no original, o nome correto é Françoise Sagan.

²⁸ *Actas da Comissão de Censura dos Espectáculos*, Acta de 3 de Agosto de 1966, Direcção Geral dos Serviços de Espectáculos liv. 28 – SNI-DGE / ANTT.

Verifica-se ainda que, para peças já conhecidas do público, que já tenham estado em cena em anos anteriores, há uma maior ponderação na avaliação. Por exemplo, num caso de uma peça autorizada em anos anteriores e que, pelo impacto que teve na imprensa, entre o público ou por critérios mais exigentes, se queira ver, ao momento, reprovada, deverá ser bem analisada e a reprovação bem justificada. Há, portanto, uma preocupação em manter firmes as decisões anteriormente tomadas, talvez na tentativa de credibilizar as opções da Comissão. Exemplo disso é a Censura à peça *A visita da velha senhora*, quando, em 1966, é solicitada autorização para a sua representação. Esta peça foi apresentada anos antes, em 1961, pela Companhia Rey Colaço-Robles Monteiro (RCRM) no Teatro Nacional Dona Maria II (TNDMII), não tendo sido bem acolhida pela opinião pública. Passados 5 anos, *A visita da velha senhora* merece as seguintes considerações, relatadas em ata da sessão de 10 de Agosto de 1966:

[...] Pelo que se recorda de ter visto e atendendo às circunstância de a comissão estar vinculada à autorização anteriormente dada, admite a aprovação da peça, com mais cortes do que aqueles então determinados;

O senhor Dr. Braamcamp Sobral, que também assistiu à representação da peça, julga ter havido então, efetivamente, muito boa vontade da parte dos censores ao aprová-la tal como foi apresentada. Reconhece que a Comissão embora nada a impeça de o fazer poderá no entanto criar uma situação desagradável reprovando uma peça já por si aprovada há anos.

Também o Sr. Dr. Alves Pereira informou, em seguida, que, embora apenas com uma vaga ideia da peça em questão, tem contudo a impressão de que não era caso para reprovação.²⁹

A 17 de Agosto, e após leitura a peça foi autorizada, com cortes e recomendações à encenação, tendo o censor Caetano de Carvalho declarado que:

Se não fossem os antecedentes já de todos conhecidos, seria uma peça para reprovar, visto que, para além de outros problemas, é, sem dúvida, portadora de uma mensagem de uma civilização ocidental em decadência.³⁰

²⁹ *Actas da Comissão de Censura dos Espectáculos*, Acta de 10 de Agosto de 1966, Direcção Geral dos Serviços de Espectáculos liv. 28 – SNI-DGE / ANTT.

A preocupação com a Censura ou, mais precisamente, com a sua aplicação eficaz, de forma a não cometer erros passados, está latente noutras sessões sendo até extensível a outras formas de apresentação, por exemplo, em sessões dedicadas à leitura de poesia, que possam camuflar uma intenção política, apresentando-se num único dia, sem ensaio-geral e usando textos publicados. O caso apresentado nesta reunião é referente a uma sessão de leitura de poesia em que a lista de poemas, embora todos publicados, iriam ser lidos por uma ordem duvidosa que poderia transmitir uma mensagem política: como fazer cortes num poema já autorizado? Talvez casos destes devessem ser avaliados de outra forma, é a sugestão dada por um dos vogais.³¹

Por fim, podemos ainda constatar que, ao longo do ano de 1966, a palavra “bitola” aparece diversas vezes escrita nas atas, mencionada por diversos vogais, registando a preocupação constante em não aliviar o controlo, mantendo-o igual aos anos anteriores. Tal como o exemplo de *A visita da velha senhora*, todos os espetáculos da mesma peça, desde que em locais ou datas diferentes das previstas na autorização dada ou representadas por companhias diferentes, dependiam de uma nova autorização. O processo repetia-se de igual forma, seguindo todos os procedimentos legais exigidos, mantendo o mesmo número e local de arquivo, ou seja, todos os pedidos de Censura referentes à mesma peça ficavam juntos. Se não existiam dúvidas, se se tratava de um texto aprovado, anteriormente, por unanimidade, que não levantasse questões nas possíveis encenações, a peça era aprovada. Caso no processo existissem contradições na avaliação dos censores ao texto, relatórios das apresentações com indicações desfavoráveis da opinião político-religiosa ou má receção do público, a peça voltava a escrutínio. Voltava a ser lida e discutida. Nestes casos havia uma grande preocupação em manter a decisão tomada anteriormente, quer tivesse sido a aprovação ou a reprovação. Mantendo firmes as decisões tomadas, a Comissão de Censura permanecia intocável a qualquer crítica ou comparação.

³⁰. *Actas da Comissão de Censura dos Espectáculos*, Acta de 17 de Agosto de 1966, Direcção Geral dos Serviços de Espectáculos liv. 28 – SNI-DGE / ANTT.

³¹ *Actas da Comissão de Censura dos Espectáculos*, Acta de 17 de Novembro de 1966 - caso a avaliar: um pedido de Maria Barroso, atriz com historial na PIDE - Direcção Geral dos Serviços de Espectáculos liv. 28 – SNI-DGE / ANTT.

2.2 PROCESSOS DE CENSURA

Os processos de censura - *Processos da Direcção-Geral de Censura* - «incluem toda a documentação burocrática relativa aos pedidos de apreciação (formulários, requerimentos, a obra a apreciar, prova de pagamento dos impostos) de cada uma das peças» (CABRERA 2013: 18).

A análise dos processos de Censura permitiu apurar que qualquer apresentação pública de Teatro dependia de uma licença de representação passada pela Inspeção dos Espectáculos depois da validação por parte da Comissão de Censura. Para tal, eram as próprias companhias que requeriam a aprovação dos textos, a classificação etária e a assistência a ensaios, etapas necessárias para a aquisição da licença.

O primeiro passo era o pedido de aprovação do texto e respetiva classificação etária. O pedido era feito através de carta, redigida numa folha de 25 linhas azul, dirigida ao Inspector-Chefe dos Espectáculos. Juntamente com o pedido era enviado o texto com um selo fiscal no valor de 5\$00 (cinco escudos). Na carta ia mencionado o nome do requerente (individual ou nome da companhia), o título da peça, autor, tradutor e o local da apresentação. Pelo serviço prestado, a companhia pagava uma «taxa devida pelo exame da peça [...], nos termos do art 71º do Decreto nº 42.660 e tabela anexa e art. 93º do decreto nº 42.661». A cada peça era atribuído um número de registo, que acompanhava todo o processo e que ficaria associado à peça, respetiva apresentação e a todos os pedidos futuros referentes ao mesmo texto. As peças eram distribuídas semanalmente pelos censores que constituíam a Comissão de Censura. Por sua vez, a análise era feita seguindo itens inscritos num formulário que seria preenchido pelo censor e que ficava anexado ao processo. No formulário, além das informações gerais sobre a peça (título, nº de atos, nº de quadros, nº de registo, companhia), o censor tinha que descrever, em relação à peça, o tema, a ação, o valor literário, o valor dramático, o valor moral, a repercussão sobre o público (que se adivinhava) e, por último, a decisão proposta, que incluía também a classificação etária. O formulário era assinado e datado. A resposta ao pedido era feita também por carta comunicando a decisão, com a indicação dos cortes ao texto, se for este o caso, e a classificação etária. O passo seguinte era o pedido para assistência ao ensaio-geral. Também este pedido era feito por carta dirigida ao Inspector-Chefe dos Espectáculos. Nas reuniões semanais a Comissão decidia o grupo de censores que iria assistir ao ensaio, sendo que um deles teria de ser o que analisara o texto.

A análise feita durante o ensaio era relatada seguindo itens pré-estabelecidos num formulário (relatório). Os censores deveriam preencher o formulário indicando as informações gerais (teatro ou dança, título, número de atos e quadros, local, dia e classificação), a hora de início, a descrição de indumentária e cenário (que teriam de ser os mesmos da apresentação), as observações, a hora de término e, por último, um espaço para notas.

Além do acima descrito, fazem parte destes processos a licença de representação, que era obrigatória e, caso existissem, outras informações, tais como: relatórios da assistência a espetáculo por inspetores, cartas de informadores³², mandatos de captura da polícia, notícias de jornais, entre outros.

Através dos processos de censura e depois de analisados vários exemplos, podemos verificar que a moral e os bons costumes eram, maioritariamente, a justificação para cortes e reprovações. Tudo o que se referisse a traições, prazer, desejo sexual, emancipação feminina; o uso de palavras menos corretas, injuriosas; descrições depreciativas de autoridades policiais, militares, políticas, entre outras, era motivo para corte de palavras, frases ou, até mesmo, textos completos.

Por vezes, a análise feita pelos censores é muito sucinta e apenas indica a aprovação ou reprovação e as páginas onde foram aplicados os cortes. Por exemplo, tomando a análise feita em 1968 à peça *Pena última, de* Hygino Mendonça, levada anteriormente à cena em 1911, no então Teatro Nacional Almeida Garrett, podemos reparar que os censores aprovaram a peça com cortes e que de alguma forma camuflaram a sua essência. A peça retrata o julgamento de uma mulher que matou o seu marido após este a ter violado e, paralelamente, uma história de amor. Os censores aprovam a peça para maiores de dezassete anos com cortes nas páginas 18, 19, 20, 21, 23, 45, 46 e 65, sem quaisquer comentários, justificações ou juízos de valor. Analisando os cortes, facilmente se percebe que tudo o que recrimina o julgamento da criminosa ou tudo o que sugere paixão e envolvimento físico é assinalado para corte:

³² Informadores: espectadores anónimos, que colaboravam com a inspeção. Tal como decretado, os lugares dos inspetores eram fixos, seria, por isso, fácil os atores saberem se havia inspetores a assistir ao espetáculo, o que, por vezes, fazia com que alterassem a apresentação nesse dia. Estes colaboradores, anónimos, também conhecidos como “*bufos*”, a troco de dinheiro ou de proteção passavam informação à PIDE/DGS.

O marido pagou com a vida a infâmia que provocou! E é tão justificado o crime (p. 19)

Os teus beijos queimavam-me, as tuas carícias enlaçavam-me (p. 45)³³

Outras vezes, encontramos comentários com juízos de valor, como acontece no processo da peça *Dossier*, de Tadeusz Rozewicz, reprovada, em cujo processo se encontra o seguinte comentário:

Não dou a minha aprovação à peça. E não deixo de ficar impressionado que alunos de uma das nossas faculdades (sobretudo de direito) se tenham “lembrado” de traduzir do Polaco uma peça destas. Que maravilhas encerra? Que mensagem contém, capaz de entusiasmar a juventude portuguesa? Será que deixou de haver beleza no mundo e o homem autêntico, não mais é capaz na realidade, do que chafurdar?³⁴

Autores anteriormente proibidos não voltavam a ser analisados. Caso surgisse um pedido para autorização de uma peça anos antes proibida, a mesma seria novamente proibida a não ser que em vez de um pedido de autorização fosse remetido um pedido de recurso. Tomemos como exemplo o caso das três peças de Brecht, levado a reunião semanal da Comissão de Censura em 1966, mencionado no ponto 2.1 deste capítulo. Em 1968, no processo relativo a uma peça de Brecht, *O julgamento de Lúculo*, encontra-se apenas o livro que contém as três peças - *O julgamento de Lúculo, A excepção à regra e Baal* – com tradução de Yvette Centeno e edição de Portugália Editora. O volume limita-se a exibir o número do registo e o carimbo de reprovação com a data de 1966. Normalmente estes processos só incluem o texto, com o carimbo de entrada em que consta o número do registo, mais o carimbo de reprovado. O pedido era associado ao número de registo existente, por se tratar de uma peça discutida em anos anteriores.

³³ *Pena Última* de Hygino Mendonça, Secretariado Nacional de informação, Direcção Geral dos Serviços de Espectáculos proc. 8712 – SNI – DGE / ANTT

³⁴ *Dossier* de Tadeusz Rozewicz traduzida pelos estudantes – grupo Cénico da associação académica da Faculdade de Direito de Lisboa, Secretariado Nacional de informação, Direcção Geral dos Serviços de Espectáculos proc.8608 – SNI-DGE /ANTT

3. A CENSURA NOS ÚLTIMOS MESES DE SALAZAR NO PODER

No último ano de Salazar no poder, existiram alguns acontecimentos públicos nacionais e internacionais que acabaram por influenciar a ação da censura em geral e, por consequência no Teatro.

Em 1967 com o caso Ballet Rose³⁵ o governo ficou fragilizado, desacreditado. A notícia foi divulgada internacionalmente. Como manter e exigir moral e bons costumes depois do envolvimento de um ministro em tamanho escândalo? A Censura teria de ser mais rigorosa de forma a mostrar que se mantinha firme nos princípios da nação. Portanto, quaisquer referências, em peças, a elementos governamentais, de qualquer governo em qualquer parte do mundo, não seriam admitidas. A aparição de membros do Governo ou da Igreja na análise de peças tende a ser cortada ou exigida a sua substituição por outra designação. Por exemplo, membro do Governo substitui-se por membro da Empresa e Igreja por Igreja Protestante.

Do ponto de vista internacional havia um grande movimento contra a guerra em geral. Os acontecimentos de Maio de 68, com os protestos estudantis em Paris, são determinantes para que as atenções da Censura no Teatro se voltem para os grupos de teatro universitário. Havia que ter muito cuidado com o tipo de mensagem que era transmitida através do Teatro. As alusões à guerra, independentemente da sua natureza e origem, passam a ser alvo de um maior escrutínio. Em Junho de 1968, a companhia de Maurice Béjart, *Le Ballet du XXIème Siècle*, de Bruxelas, é programada para três récitas a 6, 7 e 8 de Junho, pela Fundação Calouste Gulbenkian, no âmbito do *XII Festival Gulbenkian de Música*. O espetáculo *Romeo et Juliette* só esteve em cena no dia 6. Com música de Hector Berlioz, com maior incidência nos últimos 10 minutos, sobreposta à sinfonia original, ouvem-se sons de bombardeamentos, mísseis e curtas notas, noticiosas, que descrevem cargas policiais, local, data e número de mortes. Ouvem-se na língua onde se passaram, são várias e diversas descrições, ao mesmo tempo que cenicamente se representa, primeiro uma luta entre dois grupos, em seguida a ressuscitação de Romeu e Julieta e por último uma coreografia a pares onde são representadas cenas amorosas. Béjart altera o clássico final da peça acrescentando um epílogo

³⁵ Ballet Rose: escândalo sexual divulgado em 1967: uma rede de prostituição infantil que incluía marqueses, condes, empresários, um ministro e um membro da Igreja.

no qual devolve nova vida ao par amoroso. Esse epílogo, designado *Faites l'amour, pas la guerre*, contém uma mensagem muito clara, de acordo com o movimento e a ética pacifistas: o amor vence a guerra.

No final, nos agradecimentos, Maurice BÉjart dirige-se ao público dizendo:

Robert Kennedy foi assassinado hoje, vítima da violência e do fascismo. Contra todas as formas de violência e de ditadura, peço-vos um minuto de silêncio em sua memória (CASTANHEIRA; CAEIRO; VAZ 2018: 45)

As duas récitas seguintes foram canceladas e BÉjart convidado a sair do país na companhia da Polícia Internacional e de Defesa do Estado (PIDE) que o transportou até Madrid. A notícia deste acontecimento sai no *Le Monde* a 10 de Junho de 1968 com o seguinte título: «*M. Maurice BÉjart est expulse à la suite d'une déclaration sur le fascisme.*»³⁶

Romeo et Juliette estreara no 21º Festival de Avignon a 29 de Julho de 1967. Segundo Castanheira; Caeiro; Vaz (2018: 50), Azeredo Perdigão não só pedira autorização para programar esta peça como teria ido na companhia de César Moreira Baptista, Secretário Nacional do SNI, vê-la a Bruxelas em outubro de 1967. A primeira questão que se levanta é: porque foi autorizada e depois censurada?

A dança sempre foi menos considerada pela Censura do que as demais artes de palco. Não era comum o uso da palavra nas coreografias e o movimento, por si só, não representava “perigo”. Havia, aparentemente, pouco conhecimento por parte dos censores para conseguir fazer a leitura do movimento. Por exemplo, nas atas das reuniões da Comissão de Censura, para o bailado era frequente dispensada a assistência ao ensaio. Neste caso em concreto, *Romeo et Juliette* de BÉjart, as vozes que se ouvem na peça acontecem noutras línguas, que não o português, e por cima da música de Berlioz, os bombardeamentos ilustram simplesmente as cenas de luta. Em 1967, ano em que é autorizada a inserção do espetáculo na programação do *XII Festival Gulbenkian de Música*, estes dois pormenores bastariam para afastar a peça da reprovação. Podemos inferir que a estreia da peça *Romeo et Juliette* em Portugal oito dias após o *Maio de 68* em Paris, a mensagem de Maurice BÉjart no final do

³⁶ https://www.lemonde.fr/archives/article/1968/06/10/m-maurice-bejart-est-expulse-a-la-suite-d-une-declaration-sur-le-fascisme_2496950_1819218.html

espetáculo e, como consequência, a reação do público terá criado ao Governo o receio de poder acontecer algo semelhante com o que acontecera em Paris, com o *Maio de 68*. Agir de forma assertiva e rapidamente seria o modo de mostrar o poder e o controlo sobre a situação.

Em suma, não se poderá afirmar, apenas com os dados aqui apresentados, que existisse uma maior repressão em 67/68 em relação a 66/67 ou 65/64. Sabe-se, no entanto, que o governo estava mais fragilizado, com maior pressão internacional, tanto em relação ao regime ditatorial, como em relação às colónias e à guerra.³⁷ Havia, sim, por um lado, maior controlo, por outro, mais propaganda governamental.

³⁷ A ONU pressiona Portugal, membro da Nações Unidas desde 1955, para a descolonização desde 1960. Nos últimos anos da década de 60 há uma mobilização geral contra a guerra, na Europa como também nos Estados Unidos da América. Portugal está na mira da imprensa internacional e dos países vizinhos.

CAPÍTULO II - MARCELLO CAETANO NO PODER

No verão de 1968, António de Oliveira Salazar cai de uma cadeira. Esta queda irá provocar-lhe um hematoma cerebral e será operado em Setembro. Nunca esteve prevista a sua substituição. O seu estado de saúde agrava-se e, após esgotadas todas as tentativas para a sua recuperação, após avaliações de diferentes especialistas nacionais e internacionais, os médicos declararam a sua incapacidade física permanente para o exercício de funções.

Cabe a Américo Tomás, o então Presidente da República, escolher um substituto. Marcello Caetano é o escolhido.

Caetano era o candidato óbvio não só para os seus apoiantes de sempre no regime, mas também para influentes setores de grupos financeiros mais apostados na abertura da Europa, para parte das chefias militares [...], para os meios diplomáticos da Europa ocidental, para um largo setor da opinião pública, cansada da guerra e do imobilismo opressivo de uma situação caduca. (ROSAS 1994: 545)

Na base desta escolha estão presentes vários fatores. Por um lado, a opinião pública nacional e internacional pressiona a mudança, para terminar a guerra colonial, pondo fim à opressão. Por outro lado, a ala mais conservadora de direita perdia a sua força. Com a saída de Salazar do poder, seria necessária uma figura menos conservadora e austera. O comportamento de Marcello Caetano nas lutas estudantis de 62, ao demitir-se do cargo de Reitor da Universidade de Lisboa, por se sentir desautorizado pelo próprio Governo, indicaria para muitos uma posição menos rígida, e até crítica. Além do currículo político e académico, Marcello Caetano teria, por assim dizer, uma melhor aceitação pela maioria da classe política. Acrescente-se que Marcello Caetano sempre estivera próximo de Salazar, embora tenha mantido uma opinião crítica em relação a muitas opções tomadas pelo governo. O seu percurso como apoiante do regime vem desde finais da ditadura militar e princípios do Estado Novo: em 1929, a convite de Salazar, Ministro das Finanças desde o ano anterior, Marcello Caetano foi nomeado auditor jurídico e, em 1933, ainda convidado por aquele, agora investido no cargo de Primeiro Ministro, passaria a integrar a comissão executiva da

União Nacional – partido criado em 1930 - com a missão de organizar o I Congresso do partido, embora esta colaboração tenha durado apenas três meses. Em 1940, Marcello é nomeado para a Comissão Nacional da Mocidade Portuguesa e em 1944 entra para o governo como Ministro das Colónias, cargo que exerceu até 1947. Neste mesmo ano, assumiu a presidência da comissão executiva da União Nacional e em 1949 a presidência da Câmara Corporativa. Será em 1955 que Marcello ocupará o lugar mais importante no seu percurso, até então, no Estado Novo - Ministro da Presidência. Ficará neste cargo até 1958, altura em que Salazar operou uma remodelação no Governo em consequência das eleições presidenciais. Na sequência desta decisão, alheia à sua vontade, Marcello decide abandonar a carreira política e dedicar-se exclusivamente à carreira académica.

1. ALTERAÇÕES NA LEGISLAÇÃO

Após a subida ao poder por Marcello Caetano, importa analisar as alterações na legislação. Convém notar que a 10 de Outubro de 1968 com Decreto-lei nº 48619 é criada a Secretaria de Estado de Informação e Turismo que agregará, entre outros, os serviços da Secretaria Nacional da Informação, Cultura Popular e Turismo. A 15 de Novembro de 1968, é publicado o Decreto-lei nº 48686 com a organização da nova Secretaria de Estado que será constituída por:

- a) O Gabinete do Secretário de Estado;
- b) O Gabinete Técnico;
- c) O Conselho Nacional da Informação;
- d) O Conselho Nacional do Turismo;
- e) O Conselho Nacional da Radiodifusão;
- f) A Secretaria-Geral;
- g) A Direção-Geral da Informação;
- h) A Direção-Geral do Turismo;
- i) A Direção-Geral da Cultura Popular e Espectáculos;
- j) Os Serviços Locais;

- l) Os Serviços no Estrangeiro;
- m) A Comissão de Exame e Classificação dos Espectáculos;
- n) A Comissão de Literatura e Espectáculos para Menores;

Na secção XI deste Decreto-lei - Da Comissão de Exame e Classificação dos Espectáculos e da Comissão de Literatura e Espectáculos para menores - os artigos 36º, 37º e 38º mostram-nos que em termos operativos pouco se altera. O artigo 36º estabelece que a comissão se regerá pelas disposições em vigor. O artigo 37º prevê que a Presidência de ambas as comissões será exercida pelo Diretor-geral da Cultura Popular e Espectáculos. Por último, a maior alteração, que poderá influenciar a ação da Censura e sua repressão, encontra-se no artigo 38º e dá-nos conta de que:

Nas deliberações, em recurso, da Comissão de Exame e Classificação dos Espectáculos terão intervenção representantes da Corporação dos Espectáculos, sendo um da secção de Teatro, Música e Dança e outro da secção de Cinema, os quais intervirão consoante a natureza do espectáculo a examinar e classificar.³⁸

São de referenciar também os arts. 55º e 56º do Capítulo VI – Disposições finais e transitórias – que informam, respetivamente, que os presidentes da Comissão de Exame e Classificação dos Espectáculos e da Comissão de Literatura e Espectáculos para Menores passam a exercer as funções de vice-presidente de cada uma das comissões e a entrada em vigor deste diploma para 1 de Janeiro de 1969, que coincidirá com a extinção do Secretariado Nacional da Informação, Cultura Popular e Turismo. Facilmente se percebe que mantendo as equipas e as disposições legais em vigor, dificilmente se fará uma grande mudança. No entanto, a esperança fora lançada, imediatamente após a subida ao poder de Marcello Caetano.

Embora a promessa de mudança na área do Teatro tenha sido expressa nos decretos-lei acima mencionados, percebe-se, através de dois testemunhos diferentes, em anos distintos, que a espera foi longa ou que a promessa não se concretizaria, como a seguir se constata nos exemplos apresentados. Num deles, a propósito da reprovação da peça *Sexta-feira dia de*

³⁸ Artigo nº 38 – Decreto-lei nº 48619 de 10 de Outubro de 1968

amar, Armando Cortez escreve a 9 de Maio de 1969 ao, então, Diretor-geral da Cultura e dos Espectáculos Caetano de Carvalho, dizendo:

Há poucos meses, teve V. Excelência comigo e com o Dr. Artur Ramos uma conversa em que se referiu a um próximo alargamento dos critérios da Censura cinematográfica.

Encarava até V. Excelência a hipótese de uma maior amplitude de critérios, para o Teatro, uma vez que o espectáculo teatral não era normalmente frequentado pelas grandes massas populares, mas por um público que se poderia considerar uma “élite”. [...]

Como profissionais de Teatro foi-nos essa notícia sumamente grata, por vir diminuir limitações ao nosso trabalho, facilitar a tarefa da escolha de repertórios, e da sua versão para português, tratando-se de peças estrangeiras.

Mais grato nos foi ainda constatar que as palavras de V. Excelência em breve se concretizavam no levantamento de proibições a várias peças e de cortes que mutilavam algumas irremediavelmente. [...] Dados estes factos, muito estranhei que a peça com o título provisório “Sexta-feira, dia de amar”, dos mesmos autores de “o jovem mentiroso”, e que traduzi em colaboração com o Dr. Artur Ramos, fosse reprovada.³⁹

O outro caso paradigmático é o de Luzia Maria Martins, que escreve diretamente a Marcello Caetano, a 18 de Setembro de 1971, lamentando a demora da nova Lei do Teatro:

Aguardamos há mais de um ano, a entrada em vigor da nova Lei do Teatro. Foi-nos mesmo oficialmente pedido que esperássemos pela nova Lei, a despeito das dificuldades económicas que asfixiam um teatro como o nosso. Esperávamos com uma boa vontade que, segundo parece, é oficialmente reconhecida. (MARTINS 1971)

Em 1971 havia sido publicado, a 18 de Junho, o Decreto-lei nº 263, dedicado à classificação e à organização da Comissão de Classificação, mas só a 9 de Dezembro foi

³⁹ *Sexta-feira, dia de amar*, de Keit Waterhouse e Willis Hall, Secretariado Nacional de Informação, Direcção Geral dos Serviços de Espectáculos proc. 8876 – SNI-DGE /ANTT

publicada a Lei nº 8, referente à organização do Conselho de Teatro, ao maior apoio aos espetáculos através do Fundo de Teatro e à organização da comissão de recurso.

1.1 DECRETO-LEI Nº263, 18 DE JUNHO 1971

Ao analisar o Decreto-lei nº 263, de 18 de Junho de 1971, constata-se que é feita uma atualização de tabelas e fórmulas de classificação alterando o estabelecido, anteriormente, através dos decretos-lei nº41051 de 1957 e 42660 de 1959. Neste sentido, a Comissão de Exame e Classificação dos Espectáculos desdobrar-se-á em dois grupos distintos, um para avaliar espetáculos e outro para avaliar cinema, dividindo-se em três capítulos:

Capítulo I – Da classificação dos espetáculos e divertimentos públicos (art. 1º - art. 23º)

Capítulo II – Das Comissões de Exame e Classificação dos Espectáculos e de Literatura e Espectáculos para menores (art. 24º - art. 37º)

Capítulo III – Disposições finais e transitórias (art. 38º - art. 41º)

Paralelamente, a classificação passa a ser feita usando letras de A a D representativas dos seguintes grupos:

- A espetáculos para maiores de 6 anos
- B espetáculos para maiores de 10
- C espetáculos para maiores de 14
- D espetáculos para maiores de 18, salvo quando emancipados, não existindo nenhuma indicação de idade mínima para a emancipação ou como esta se avalia.

Segundo o referido Decreto-lei, o acesso a espetáculos a menores de 4 anos é interdito, sendo as crianças entre os 4 e 6 anos incluídas no grupo A, sempre que o espetáculo tenha a classificação de Teatro Infantil. O documento refere ainda a composição da Comissão de exame e classificação de espetáculos, que contempla um Presidente, o Diretor-geral da Cultura Popular e Espectáculos; um vice-presidente, nomeado pelo Secretário do Estado da Informação e Turismo; um vice-presidente, o Director dos serviços de espetáculos; 17

vogais: 9 designados pelo Secretário de Estado da Informação e Turismo, 2 pelo Ministro da Justiça, 2 pelo ministro da Educação Nacional, 4 para a Comissão e espectáculos para menores, escolhidos pelo secretário de estado da informação e turismo e 1 secretário.

É possível ainda ficar a conhecer as funções da Comissão, através do art. 25º (ponto 1) e do art. 26º (ponto 1):

Compete à Comissão de Exame e Classificação de espectáculos classificar, dentro dos grupos indicados no Art.1, os filmes, peças teatrais, bailados e outros números destinados aos espectáculos e divertimentos públicos.⁴⁰

A Comissão de Exame e Classificação dos Espectáculos não poderá autorizar o licenciamento de filmes, peças de teatro ou quaisquer outros elementos de espectáculos ofensivos dos órgãos de soberania nacional, das instituições vigentes, dos chefes de Estado ou dos representantes diplomáticos de países estrangeiros, das crenças religiosas e da moral cristã tradicional, dos bons costumes e das pessoas particulares, ou que incitem ao crime ou sejam, por qualquer outra forma, perniciosos à educação do povo⁴¹

A comissão de recurso será constituída pelo Presidente e pelo 1º Vice-presidente da Comissão de Exame e Classificação de Espectáculos, dois vogais designados pelo Secretário de Estado da Informação e Turismo e 3 vogais designados pela Corporação dos Espectáculos dois em representação de Teatro, Música e Dança e da secção de Cinema.

1.2 LEI Nº8, 9 DE DEZEMBRO 1971

A Lei nº 8 surge para redefinir a função do apoio do Estado ao Teatro, nomeadamente a companhias de renome, pretendendo abranger também as companhias de teatro experimentais e a dramaturgia, no intuito de valorizar as peças de autores portugueses. Os apoios serão geridos pelo Conselho de Teatro e facultados através do Fundo de Teatro que passará, também, a efetuar empréstimos.

Esta lei dividia-se em onze partes, cada uma delas constituída por várias bases:

⁴⁰ Artigo 25º, ponto 1 – Decreto-lei nº 263 de 18 de Junho de 1971.

⁴¹ Artigo 26º, ponto 1 – Decreto-lei nº 263 de 18 de Junho de 1971

- I – Disposições gerais (Base I a Base III)
- II – Do Conselho de teatro (Base IV a V)
- III – Do fundo de teatro (Base VI a VII)
- IV – Da assistência financeira (Base VIII a XIV)
- V – Da fiscalização das atividades teatrais (Base XV a XVIII)
- VI – Da utilização dos recintos de teatro (Base XIX a XXIV)
- VII – Do teatro de amadores e clubes de teatro (Base XXV a XXVIII)
- VIII – Dos prémios (Base XXIX)
- IX – Das infracções e sua sanção (Base XXX)
- X – Do regime fiscal e parafiscal (Base XXXI a XXXIV)
- XI – Disposições finais (Base XXXV a XXXVII)

Quanto aos objetivos desta lei, aparecem muito claros nas disposições gerais, através dos dois primeiros pontos da Base I:

1. Ao Estado incumbe fomentar e regular a atividade teatral, como expressão artística, instrumento de cultura e de diversão pública
2. Na prossecução destes objetivos, o Estado estimulará a difusão do teatro, especialmente dos originais portugueses e das obras dos grandes dramaturgos clássicos e contemporâneos, estimulará o teatro experimental e outras correntes de inovação estética e promoverá o desenvolvimento do teatro de amadores.⁴²

Para além dos objetivos definidos, cabe, ainda, realçar que competia ao Estado, também, «a criação de salas de teatro experimental em ligação com teatros existentes e as escolas da arte de representar» e «A Organização, promoção ou patrocínio de festivais de teatro;»⁴³. Por outro lado, além dos subsídios anuais, as companhias ou empresários poderiam concorrer a empréstimos e garantias de crédito e apoio e aconselhamento na construção ou

⁴² Base I, pontos 1 e 2 – Lei nº 8 de 9 de Dezembro de 1971.

⁴³ Base II, pontos j) e n) - Lei 8 de 9 de Dezembro de 1971.

alteração de espaços de representação.⁴⁴ Como parâmetros de avaliação selecionamos três por poderem ter reflexo direto na ação de censura e sua repressão. Na Base X encontramos:

1. Na concessão e fixação do montante de benefícios requeridos pelas empresas que explorem espectáculos de teatro, atender-se-á especialmente:
 - a) Às qualidades de repertório, no qual deverá estar incluída, em cada ano teatral, pelo menos, uma obra de autor português
 - b) Ao nível e composição do elenco [...]
2. Constituição, obrigatoriamente, motivos de preferência a) O número e qualidade de peças portuguesas a apresentar em estreia no ano teatral;⁴⁵

Segundo as disposições legais na altura em vigor, no que respeita à ação prática da Censura, qualquer companhia que agregasse alguém, no seu elenco, considerado suspeito, pelo seu comportamento ou ideologia, seria imediatamente excluída. O mesmo em relação às peças portuguesas a apresentar e a estrear, se fossem de autores proibidos.

2. A PROMESSA DE MUDANÇA

Marcello Caetano provocou uma vaga de esperança na mudança de atitude repressora do regime, durante o primeiro período do seu governo que ficou conhecido como Primavera Marcelista.

2.1 A PRIMAVERA MARCELISTA

A Primavera Marcelista ficou definida com a primeira fase de governação de Marcello Caetano, entre 1968, altura em que foi escolhido para substituir António de Oliveira Salazar, e o início de 1970. Nesta fase inicial, Marcello Caetano terá agido de forma a criar a ideia de uma certa mudança económica e social, a ideia de uma alteração política, tendo como base a moderação, e é através da ideia de moderação que terá criado a esperança de mudança no regime político. Vários foram os que acreditaram ser possível pôr um fim à guerra colonial, por exemplo.

⁴⁴ Base VIII - Lei nº 8 de 9 de Dezembro de 1971.

⁴⁵ Base X, pontos 1 a) e b) e ponto 2 a) da da Lei 8 de 9 de Dezembro de 1971.

Em relação ao apoio à cultura e ao fim de, pelo menos, algumas regras relativas à Censura, houve quem acreditasse na mudança e quem não acreditasse. Alguns reagiram de imediato à sua nomeação: Vasco Morgado, destacado empresário e dinamizador teatral da capital, terá enviado um telegrama a Américo Tomás agradecendo em nome de toda a classe «o nosso muito obrigado por ter encontrado o homem à altura do momento» (Castanheira, Caeiro e Vaz 2018: 180). Outros, entre os quais Jorge Silva Melo, não acreditaram:

Eu não acreditei em nada e fui muito crítico em relação a alguns intelectuais que começaram a alinhar. Estava em Londres e houve um programa de televisão na BBC em que vários escritores depunham a favor. Entre eles, Sttau Monteiro de quem era amigo. Escrevi-lhe, indignado com as esperanças que ele anunciava. Houve muita propaganda sobre o alívio da Censura e houve quem esperasse que sobretudo os teatros e os jornais se libertassem desse peso tal como acontecera um pouco no ano a seguir às eleições de Delgado em que autores como Pirandello foram finalmente autorizados. Mas... a fé era pouca.⁴⁶

A verdade é que logo no primeiro discurso de Marcello Caetano, aquando da tomada de posse, há a promessa de reforma:

[...] disse há pouco da minha preocupação imediata em assegurar a continuidade, essa continuidade será procurada não apenas na ordem administrativa, como naturalmente no plano político, mas continuar implica uma ideia de movimento, de sequência e de adaptação. A fidelidade à doutrina brilhantemente ensinada pelo Dr. Salazar não deve confundir-se com o apego obstinado a fórmulas ou soluções que ele algum dia haja adotado. O grande perigo para os discípulos é sempre o se limitarem a repetir o mestre esquecendo-se que um pensamento tem que estar vivo para ser fecundo.

A vida é sempre adaptação! [...] Porque quem governa tem constantemente de avaliar, de optar, de decidir. A constância das grandes linhas da política Portuguesa e das normas constitucionais do Estado não impedirão, pois, o

⁴⁶ Conversa com Jorge Silva Melo em Maio de 2020

governo de proceder, sempre que seja oportuno, às reformas necessárias.
[...]⁴⁷

Marcello Caetano altera a organização de várias estruturas governamentais, o que sugere uma mudança que, posteriormente, se verifica ser muito ligeira, pouco mais que a designação das estruturas.

No caso concreto do Teatro, palavras como Censura, SNI e PIDE ainda que temidas estavam associadas à habitual rotina de trabalho. Nenhuma peça era representada sem passar pela Comissão de Censura que dependia do SNI e em caso de transgressão, o processo passaria a ser conduzido pela PIDE. Em substituição das estruturas extintas surgem a SEIT e a DGS que mantém as mesmas equipas, ou parte significativa delas, que se regem pelas mesmas diretrizes.

Várias foram as iniciativas tomadas que confirmavam a mudança. Pouco tempo após a sua ascensão, Marcello Caetano autoriza o retorno de Mário Soares, deportado em São Tomé e Príncipe desde de Março de 1968. Mário Soares, como era sabido, era um opositor ativo do Estado Novo, o seu regresso representa um sinal, uma prova de que, pelo menos, a repressão será mais atenuada. Mário Soares não será caso único. Também o Bispo do Porto, D. António Ferreira Gomes, exilado desde 1959, primeiro em Vigo e depois em Santiago de Compostela, terá autorização, em 1969, para voltar a Portugal. Dois opositores que se sabia à partida que não iriam parar de se opor ao Governo: um na sua luta contra o regime, o outro na luta pela justiça social. Ambos são autorizados a retornar. Estes retornos representam, para muitos, a esperança na mudança.

Outros sinais foram dados, por exemplo, ao contrário de Salazar, que quase não aparecia em público, Marcello Caetano não só promove várias viagens pelo país fora e, até, pelas Colónias, como decide fazer um programa de televisão, *Conversa em família*, com o intuito de informar e instruir a população sobre assuntos políticos. O primeiro programa acontece no dia 8 de Janeiro de 1969 e o último data de 28 de Março de 1974. Ao todo foram 24 programas, distribuídos de forma irregular ao longo de 5 anos. Para um país onde raramente se via e ouvia António de Oliveira Salazar ao vivo, onde a figura do Presidente do Conselho de Ministros era tida como intocável, omnipresente no espírito de medo que se vivia, presente em retrato emoldurado e pendurado nas escolas, ministérios, equipamentos

⁴⁷ Cit. discurso de tomada de posse de 00:12:44 a 00:13:41 e 00:14:00 a 00:14:19
<https://arquivos.rtp.pt/conteudos/primeiro-discurso-de-marcello-caetano-como-presidente-do-conselho/>

públicos e privados, ausente fisicamente, por vezes, até em cerimónias oficiais. Poder ver e ouvir o Presidente do Conselho de Ministros representava certamente um sinal de mudança, que, conseqüentemente, traria esperança de uma alteração política. Não só o programa, por si só, era novidade, como o discurso usado também o era. Marcello Caetano falava às famílias expondo decisões governamentais e explicando temas como finanças e orçamento de estado. *Conversa em família* permitia um discurso direto e regular entre governante e população.

Os sinais de mudança também se fizeram sentir nas eleições previstas para outubro de 1969, com o alargamento das candidaturas a partidos da oposição e o alargamento do voto às mulheres, desde que chefes de família e que soubessem ler. Para concorrer às eleições de 1969 e fazer frente à União Nacional, foram criadas três comissões: 1. A Comissão Eleitoral de Unidade Democrática (CEUD, fundada por elementos da Acção Socialista Portuguesa, apoiados por personalidades católicas e monárquicas); 2. a Comissão Democrática Eleitoral (CDE, criada por elementos próximos do clandestino Partido Comunista Português); 3. Comissão Eleitoral Monárquica (CEM, constituída por membros da direita monárquica).

Contudo, nem todos os que participaram nas comissões formadas para concorrerem às eleições acreditavam na mudança. O Partido Comunista Português (PCP), imediatamente após a sucessão de Caetano a Salazar, ainda em Setembro de 1968, emite um comunicado em que marca a sua posição em relação ao novo governo, afirmando considerar ser igual ao anterior. Mário Soares, líder político da Acção Socialista Portuguesa (ASP) e candidato pela Comissão Eleitoral de Unidade Democrática (CEUD), escreve, em Maio de 1969, *Escritos Políticos*, onde reúne vários documentos, entrevistas, pensamentos do autor entre finais de 1965 e a data de publicação. O livro é proibido. Nesta edição do autor, não autorizada, conseguimos perceber a sua leitura sobre o governo de Marcello Caetano:

Deste modo, uma primeira conclusão parece ser a de que Marcello Caetano não veio ao poder para fazer evoluir o regime no sentido da democracia (em que aliás nunca acreditou!) mas sim para assegurar a continuidade do salazarismo, de que foi um dos teorizadores e, durante longos anos, um servidor dos mais eminentes. Simplesmente, a continuidade do salazarismo implica adaptação aos tempos de agora, alargamento da sua base de apoio (perigosamente restrita) e, portanto, uma certa evolução, ou rejuvenescimento, nos métodos de acção e no estilo. Esta é a “operação” em que Marcello Caetano está empenhado, tendo-a até agora executado (importa reconhecê-

lo) com um virtuosismo e um “brio” que cumpre destacar! (SOARES 1969: 166-167)

Mário Soares define a política de Marcello Caetano como Neo-salazarismo onde: «o maior ou menor grau das “concessões” dependerá essencialmente da pressão que interna ou externamente for exercida!» (SOARES 1969: 172). As eleições acontecem a 26 de outubro de 1969 e nenhuma das comissões da oposição consegue eleger um único deputado para a assembleia. Fernando Rosas esclarece:

Caetano nada tinha de democrata ou liberal [...] defendia, sim, um maior respeito por parte das autoridades administrativas pelas leis, pelos direitos de cada um, e advogava um programa de descompressão política, de “liberdade possível”. (ROSAS 1994: 547)

Em Dezembro de 1969, a peça *Forja*, de Alves Redol, é, finalmente, autorizada. Estreará no Teatro Laura Alves com encenação de Jorge Listopad numa produção de Vasco Morgado. Na nota introdutória ao programa do espetáculo, Vasco Morgado incluiu um «Muito Obrigado, Marcello Caetano» assumindo que graças a este novo governo a censura abriria no sentido de autorizar dramaturgos portugueses, até então, proibidos. A frase foi polémica no meio teatral. Na altura, já poucos acreditavam na mudança.

Concluída a análise deste período, torna-se difícil definir o fim da Primavera Marcelista. Para o historiador Fernando Rosas (1994: 549) terá terminado após as eleições de 69, no início de 1970.

2.2 ALTERAÇÃO NA PRÁTICA CENSÓRIA

As atas da Comissão de Censura dos anos 1968, 1969 e 1970, catalogadas no Arquivo Nacional da Torre do Tombo como estando arquivadas no fundo da Direcção Geral dos Serviços de Espectáculos liv. 29, não constam, na realidade, desse livro. No mesmo apenas se encontram as atas dos anos 1962, 1963, 1964 e 1971. As atas de 1968, 1969 e 1970 não estão em nenhum dos livros disponíveis para consulta, pelo que só foi possível fazer a comparação

entre a ação da comissão sob a vigência de Salazar e sob a vigência de Caetano, usando as atas de 1971 a 1974.

Através do conteúdo das atas de 1971, identificámos os intervenientes da Comissão de Censura deste ano, as alterações existentes na ação prática em comparação com os anos anteriores.

CONSTITUIÇÃO DA COMISSÃO DE CENSURA 1971	
FUNÇÃO	NOME
DIRECTOR-GERAL DA CULTURA POPULAR E ESPECTÁCULOS E PRESIDENTE DA COMISSÃO DE CENSURA	ANTÓNIO CAETANO DE CARVALHO
VICE-PRESIDENTE DA COMISSÃO DE CENSURA	ALFREDO ANTÓNIO BARBIERI CARDOSO
DIRECTOR DOS SERVIÇOS DE ESPECTÁCULOS	JOSÉ MARIA ALVES
VOGAL	MAFALDA DE CASTRO VAZ PINTO MARIA EUGÉNIA SÁ DA BANDEIRA ALBERTO MACHADO ALBINO PINTO FERNANDES CORONEL ANTÓNIO DE ALMEIDA NAVE ANTÓNIO MONTEIRO FERNANDES ANTÓNIO NEVES MARTINHA ANTÓNIO PEDROSO DE ALMEIDA FERNANDO DE AZEVEDO MOREIRA JOÃO DE DEUS FIGUEIRA JOSÉ ANTÓNIO GUERREIRO DE SOUZA BARRIGA JOSÉ CABRAL JOSÉ MARIA GONÇALVES PEREIRA REVERENDO PADRE JOSÉ TEODORO MARQUES DA SILVA MANUEL ALAMBRE DOS SANTOS
SECRETÁRIO	CARLOS BAPTISTA PACHECO

Quadro nº 2 – constituição da comissão de censura em janeiro de 1971

Numa primeira análise, verificamos que a maioria dos elementos constituintes se mantém com alteração de posições na hierarquia dentro da comissão:

- O Presidente em 1966, Alfredo António Barbieri Cardoso, é Vice-Presidente em 1971.
- O Presidente é o Vogal em 1966, António Caetano de Carvalho.
- Mantém-se o Director dos Serviços de Espectáculos, anteriormente chamada Inspeção dos Espectáculos, José Maria Alves.
- Mantém-se alguns Vogais e o Secretário.

No ano de 1971, a comissão reuniu 52 vezes, semanalmente, na sede da Secretaria de Estado da Informação e Turismo. As reuniões realizavam-se à terça-feira pelas 18h30. Excepcionalmente por motivo de feriado ou força maior transitavam para segunda-feira ou quarta-feira da mesma semana. (Apêncie I)

Ao ler a ata da primeira reunião de 1971, a 5 de Janeiro, percebemos algumas diferenças na rotina destas reuniões e outras na análise feita aos processos. Em termos de rotina, deixa de ser lida a ata da reunião anterior, sendo a mesma considerada imediatamente aprovada. A distribuição das peças passa a ser dada a dois censores, que formam equipa que não será fixa. Certos textos passam de equipa em equipa, sempre que levantem dúvidas na decisão a tomar.

Nesta mesma sessão, o Presidente Caetano de Carvalho informa os censores que estão a analisar o recurso interposto para a peça *O Judeu* de Bernardo Santareno que a mesma já terá sido reprovada duas vezes em anos anteriores, que terá sido o próprio a reprová-la, acrescentando que devem pronunciar-se com base nos critérios acuais, adotados em 1970. Faz ainda referência à peça *O senhor proprietário e o seu criado* de Bertolt Brecht:

[...] chamando a atenção dos respectivos censores para que a lessem, não diria a luz dos critérios de mil novecentos e setenta – sobretudo aplicáveis à parte moral -, mas com o pensamento de que, neste momento, o nome de Bertolt Brecht não será talvez um “tabu” absoluto, sabido como é que, se determinadas peças deste autor o são efetivamente, outras não serão.⁴⁸

⁴⁸ *Actas da Comissão de Censura dos Espectáculos*, Acta de 5 de Janeiro de 1971, Direcção Geral dos Serviços de Espectáculos liv. 29 – SNI-DGE / ANTT.

Podemos concluir que em 1970 foram alterados os critérios de avaliação, pelo menos no que respeita à moral, dando, deste modo, oportunidade para que peças anteriormente reprovadas possam ser reavaliadas e não reprovadas à partida.

A 19 de Janeiro, no terceiro encontro do ano, o veredito sobre a peça de Brecht é a reprovação. Nesta mesma sessão, a peça *As Criadas*⁴⁹ de Jean Genet é reprovada e é decidido convocar para a próxima sessão o representante da Corporação dos Espectáculos, David Mourão-Ferreira, para colaborar na decisão dos recursos interpostos de reprovação. Diferentemente do que se passava em 1966, em caso de dúvida o representante da Corporação dos Espectáculos é convocado. A 26 de Janeiro, na reunião semanal, a comissão recebe a visita de uma delegação de deputados com o propósito de se inteirarem sobre o modo de funcionamento e critérios adotados. Esta visita acontece no âmbito da discussão em curso na Assembleia Nacional sobre as propostas de lei sobre o Teatro e o Cinema. A propósito da peça *As Criadas*, David Mourão-Ferreira afirma considerar a peça boa e possível de ser apresentada em Portugal. Para ele, talvez o único inconveniente seja a sua apresentação num teatro popular, mais acessível a «pessoal doméstico»⁵⁰, não se verificando impedimentos se a mesma for apresentada num Teatro Experimental.

Devido ao aumento de ensaios a assistir, na sessão do dia 16/02:

a comissão deliberou que, nos casos das peças aprovadas em recurso, a verificação dos respectivos ensaios caberá sempre ao grupo de censores a que, no dia do ensaio, compita realizar a sessão nocturna de trabalho⁵¹

David Mourão-Ferreira esteve presente na sessão de 16/03 com o objetivo de dar o seu parecer sobre a peça *O Judeu* de Bernardo Santareno. À decisão tomada de reprovação foi interposto um recurso. Todos os vogais leram a peça, quinze reprovam-na e um admite aprová-la caso haja consenso em relação a cortes e à própria encenação. David Mourão Ferreira elege *O Judeu* como a melhor peça de Santareno, considerando-a muito boa. Aponta apenas como crítica o facto de a peça ter falas muito longas o que não facilita a «alusão a dois

⁴⁹ Nas atas da comissão de censura a peça aparece sempre como o título em Espanhol “*Las Criadas*”, por certo por se tratar da compra do espetáculo apresentado em Madrid.

⁵⁰ *Actas da Comissão de Censura dos Espectáculos*, Acta de 26 de Janeiro de 1971, Direcção Geral dos Serviços de Espectáculos liv. 29 – SNI-DGE / ANTT.

⁵¹ *Actas da Comissão de Censura dos Espectáculos*, Acta de 16 de Fevereiro de 1971, Direcção Geral dos Serviços de Espectáculos liv. 29 – SNI-DGE / ANTT.

séculos depois»⁵². Propõe um encontro com o autor. Sobre este assunto, o vogal Reverendo Padre Teodoro:

Lamentou que este autor, cuja capacidade e inteligência pôs em relevo, se não tenha disposto a escrever de outra forma, pois, se o teatro tem a missão de informar, mas de informar com verdade, não há dúvida de que fazer teatro do gênero de “O Judeu” não é informar - é deformar⁵³

Nesta sessão reconhece-se o elevado número de peças reprovadas. Ainda assim, o Presidente da Comissão faz algumas advertências ao grupo - a atenção à pornografia e ao erotismo, tanto no Cinema como no Teatro, deve ser reforçada e as decisões tomadas nos ensaios de apuramento não devem ser discutidas e manifestadas no local do ensaio à frente da companhia, devendo, sim, ser discutidas e ponderadas em sede própria. Percebe-se que existem pressões exteriores, tanto por parte das companhias, no sentido de conseguirem alcançar o seu objetivo, o da aprovação, como por parte da classe política no que diz respeito à reprovação.

As entrevistas dadas pelos empresários, encenadores, autores aos meios de comunicação social, em fase de divulgação do espetáculo, serviam de referência sobre a atenção a tomar aquando da assistência ao ensaio de apuro, ou ainda, sobre a necessidade de assistir ao ensaio. Concomitantemente, existia um cuidado em perceber quem, e para quem, ou seja, que companhia e qual o seu público-alvo, na altura de decidir a aprovação ou reprovação de uma peça. Apercebemo-nos de peças aprovadas para grupos experimentais com a advertência de que, posteriormente, para outros grupos (universitários, de cariz mais popular e outros), deveriam ser revistas, aplicados mais cortes e até ponderada a reprovação.

Aprovadas em reunião de Conselho de Ministros a 8 de Junho, as alterações à classificação de espetáculos públicos, pelo decreto-lei nº 263 publicado a 18 de Junho, ditam que será necessário reclassificar peças já classificadas.

⁵² *Actas da Comissão de Censura dos Espectáculos*, Acta de 16 de Março de 1971, Direcção Geral dos Serviços de Espectáculos liv. 29 – SNI-DGE / ANTT.

⁵³ *Actas da Comissão de Censura dos Espectáculos*, Acta de 16 de Março de 1971, Direcção Geral dos Serviços de Espectáculos liv. 29 – SNI-DGE / ANTT.

Após cuidada análise dos documentos, verifica-se que outra das alterações diz respeito aos ensaios: nem sempre os ensaios eram assistidos; se fossem classificados “para todos”, se fossem peças clássicas onde se adivinhava uma encenação clássica, a assistência ao ensaio era dispensada. Na sessão de 20 de Julho, por exemplo, é analisado o pedido do grupo Teatro dos Estudantes da Universidade de Coimbra (T.E.U.C) para fazer a peça *Hamlet* de Shakespeare, sendo a peça autorizada e a assistência ao ensaio dispensada. Na sessão de 14 de Setembro, o Presidente Caetano Carvalho, comunica: «para os espectáculos de teatro a levar a efeito por grupos cénicos, universitários, era indispensável ensaio de apuro, mesmo que as peças a levar à cena estejam classificadas no grupo A.».⁵⁴ Não foram dadas mais explicações, desconhece-se o motivo de tal decisão.

Ao longo deste ano de 1971, em diferentes sessões são mencionadas cartas de autores, empresários e encenadores à comissão. Aconteceu com Artur Ramos a propósito de *As Criadas*, com Bernardo Santareno e Sinde Filipe a propósito de *O Judeu*, com Bernardo Santareno a propósito de *O Inferno* e Luzia Maria Martins a propósito de *O sonho*.

A resposta aos recursos era demorada. Os autores e encenadores viam a sua atividade “congelada” até que a decisão fosse tomada. Por exemplo, o recurso de *As Criadas* foi discutido na sessão de dia 19 de Janeiro e só na sessão de 28 de Setembro, nove meses depois, é chegada a aprovação, que fica em suspenso até ao ensaio de apuro: «a decisão final depende inteiramente da encenação [...] uma encenação de tipo especulativo os levará certamente a proibir a peça»⁵⁵

Importa destacar a sessão do dia 19 de Outubro, pela sua relevância, pois a leitura atenta da ata permite perceber a função do censor, o seu papel e objetivo. Nesta sessão comparecem pela primeira vez os novos elementos que, a juntar aos restantes, serão distribuídos pelas duas subcomissões – a de Teatro e a de Cinema, tal como anunciado no Decreto-lei nº 263, de 18 de Junho. O Presidente faz uma introdução, aos novos elementos, com o objetivo de esclarecer qual a função da comissão e o papel do censor:

a função de vogal desta Comissão é uma função que envolve grande responsabilidade e de tal forma que o actual Presidente do Conselho, ao

⁵⁴ *Actas da Comissão de Censura dos Espectáculos*, 14 de Setembro de 1971, Direcção Geral dos Serviços de Espectáculos liv. 29 – SNI-DGE / ANTT

⁵⁵ *Actas da Comissão de Censura dos Espectáculos*, Acta de 29 de Setembro de 1971, Direcção Geral dos Serviços de Espectáculos liv. 29 – SNI-DGE / ANTT

tempo Ministro da Presidência, quando nos deu posse à Comissão então renovada, proferiu um discurso em que, entre outras coisas, sublinhou sobretudo a enorme importância que se reconhecia à missão da Comissão na defesa de princípios e de valores e na defesa da higiene moral do País. Efectivamente, esta Comissão, no plano de defesa dos valores morais e sociais ou dos valores políticos em geral, quer no domínio do cinema quer no teatro, tem as maiores responsabilidades. [...] ⁵⁶

Caetano de Carvalho acrescenta que é natural existirem opiniões diferentes, que existe liberdade para que os vogais possam intervir nas reuniões, que por vezes a comissão se divide e cabe ao Presidente decidir. Refere que o governo dá instruções à Comissão, estabelece determinados critérios para a avaliação e classificação das obras. Em caso de dúvida o Presidente leva o problema ao conhecimento do Governo e recebe as instruções necessárias. Por último acrescenta:

ser seu pensamento o de que, para o bom e correcto exercício desta função de censor, ajudam muito os conhecimentos do que dia a dia se vai passando à nossa volta - pois, até, de vez em quando, os próprios jornais de actualidades têm implicações que, de outra forma, podem passar despercebidas - e, também, o facto de gostar um pouco de ir ao teatro e ao cinema. Estes pormenores e a consulta de uma ou outra revista da especialidade são, sem dúvida, factores de muita importância para a missão do censor, missão que não pode ser de um fiscal implacável a cortar a torto e a direito, mas de uma pessoa com formação e preparação que lhe permita ver os problemas com amor e sentindo pena de que tenha de cortar alguma coisa. ⁵⁷

Importa também destacar a sessão de 2 de Novembro onde se discute o pedido, expresso por carta, do empresário Vasco Morgado a solicitar autorização para que a companhia brasileira de *Maria Della Costa* venha a Portugal com a peça *Tudo no Jardim*, anteriormente reprovada para ser apresentada pela companhia RCRM no Teatro Nacional D.

⁵⁶ *Actas da Comissão de Censura dos Espectáculos*, Acta de 19 de Outubro de 1971, Direcção Geral dos Serviços de Espectáculos liv. 29 – SNI-DGE / ANTT.

⁵⁷ *Ibidem*

Maria II. Os Teatros Nacionais estão sob tutela direta do Ministério da Educação Nacional, a Secretária de Estado da Informação e Turismo (SEIT) não pode tomar uma posição diferente.

Na sessão do dia 16 de Novembro é comunicada, pelo Presidente, a constituição de cada uma das subcomissões. A comissão de teatro será constituída pela «Exma. Sra. D. Mafalda Vaz Pinto, Monsenhor Moreira das Neves e os Senhores Drs. Fernando de Azevedo Moreira, Alberto Machado e Beckert Assunção.»⁵⁸ Os restantes doze vogais farão parte da subcomissão de cinema. O Presidente informa, também, sobre a pressão de influentes que tem havido para a validação da vinda a Portugal da *Companhia de Maria Della Costa* com a peça *Tudo no Jardim* de Edward Albee, lembra os antecedentes da peça, solicitando a maior atenção na decisão a tomar pela comissão, a peça acaba por ser reprovada. De notar que em nenhuma das atas em que é mencionada a Companhia Maria Della Costa, foi referida a anterior presença da companhia em Portugal, em 1960, para apresentação da peça de Brecht - *A Alma Boa de Se-Tsuan* que depois de autorizada com cortes, viria a ser proibida e cancelada após as primeiras apresentações. Segundo Rebello (1984), inseridos no meio do público, em vários sectores da sala do Capitólio, estavam vários elementos da extrema direita, jovens católicos e, até, elementos da PIDE que agiram de forma concertada de maneira a perturbar o decorrer do espetáculo. No dia da estreia, 12 de Março de 1960, no início do espetáculo, gritaram palavras de ordem a favor da nação e contra o comunismo, «do balcão foram atiradas garrafinhas de mau cheiro». Curiosamente, a peça foi salva pelo agente da PSP de serviço nesse dia ao espetáculo. O episódio repetiu-se nas récitas seguintes até decisão do Governo de cancelar o espetáculo.

Destaca-se, igualmente, nas atas da Comissão deste mesmo ano (1971), uma dúvida, pouco comum, sobre como classificar bailado, habitualmente classificado «Para Todos». O caso é referente a três coreografias a apresentar na Fundação Calouste Gulbenkian no Festival de Bailado pelo Grupo Gulbenkian de Bailado.⁵⁹ A falta de conhecimento da linguagem da dança, em geral, é notória. No caso concreto do Grupo Gulbenkian de Bailado, a nomeação de Milko Sparemblek como diretor artístico desde outubro de 1970 marca uma alteração, na companhia, tornando a linha estética mais contemporânea. O aparecimento de novas linguagens, novos estilos, que emergem a partir da segunda metade da década de 60, dificulta

⁵⁸ *Actas da Comissão de Censura dos Espectáculos*, Acta de 16 de Novembro de 1971, Constituição da subcomissão de teatro e da subcomissão de cinema. Direcção Geral dos Serviços de Espectáculos liv. 29 – SNI-DGE / ANTT.

⁵⁹ *Actas da Comissão de Censura dos Espectáculos*, Acta de 30 de Novembro de 1971, Direcção Geral dos Serviços de Espectáculos liv. 29 – SNI-DGE / ANTT.

em muito a análise das coreografias. Os censores vêm-se obrigados a assistir aos ensaios de apuro de todos os bailados propostos para classificação.

Além das atas do ano de 1971, foram analisados alguns processos ocorridos nos anos 1968-1974. A grande diferença, a que se torna mais evidente, assim que se consultam os processos, é o aumento do número de comentários, ou seja, o aumento do número de censores que analisam os textos. Os textos passam por mais censores, a não ser que não seja necessária a sua avaliação, sendo automaticamente ratificada a decisão anteriormente tomada, no caso de textos clássicos e/ou de textos anteriormente reprovados. Ainda assim, a decisão deve ser tomada em reunião de comissão. Um outro fator que poderá alterar esta decisão, como já referido, é o caso de ser colocado um recurso. Se assim acontece, o texto volta a ser lido e analisado.

Cada censor coloca no impresso próprio, que se mantém igual ao do ano de 1966, a sua observação. No final é contado o número de aprovações ou reprovações e, em caso de dúvida, será discutido na reunião semanal da comissão, cabendo em última instância, ao Presidente, a tomada final da decisão.

Selecionámos alguns exemplos dos procedimentos, através da análise de processos, que representam a prática usada entre 1968 e 1971. Para *Não pises o rabo aos bichos*, uma peça de um acto, de autoria de Henriques Luís e Nuno Capelo Vaz, é solicitada a aprovação para ser apresentada no Teatro Monumental, pela Associação Desportiva dos alunos do Instituto Industrial de Lisboa. No processo pode ler-se que o censor aprova a peça “para todos”, mas realça que a mesma deverá ter o aval do Diretor do Instituto. É enviada pelo chefe da repartição de expediente dos serviços de espetáculos uma carta ao Diretor do Instituto, solicitando a sua opinião sobre a peça. Nos mesmos serviços dá entrada a 10 de Janeiro de 1969 a resposta de que se destaca:

Considerando que algumas das afirmações constantes do texto são injuriosas para alguns professores deste Instituto, sou de parecer que não dever ser permitida a inclusão no espectáculo do referido número.⁶⁰

⁶⁰ *Não pises o rabo aos bichos* de Henriques Luís e Nuno Capelo Vaz, Secretariado Nacional de informação, Direcção Geral dos Serviços de Espectáculos proc. 8805 – SNI – DGE / ANTT

A peça acaba por ser reprovada, pelo que se infere que não há uma mudança de comportamento em relação ao que se passava no tempo de Salazar.

Considerando os processos de 1969, nota-se uma certa condescendência com os Teatros Experimentais, por se acreditar que os espetáculos se destinam a pequenas minorias e por isso são considerados menos “perigosos”. Assim como se mantém a ideia de que certas peças de autores proibidos possam ser representadas em Portugal, desde que na língua original, igualmente acreditando que apenas uma minoria do público de teatro possa assistir aos espetáculos e tenha capacidade para as entender. Há, assim, nestes novos tempos, um reforço da ideia de se poder aligeirar a repressão a peças ou autores, tendo em conta o número de espectadores e perfil do público. Os exemplos que se seguem são de 1969 e referentes a pedidos do Teatro Experimental de Cascais (TEC)⁶¹.

Em Outubro de 1969, o TEC solicita autorização para apresentar uma companhia francesa com um espetáculo de Marguerite Duras: *Des journées entières dans les arbres*. A peça é autorizada para maiores de 17 anos. Na licença de representação passada a 24 de Outubro de 1969, além da habitual classificação etária, podemos ver mencionada a autorização apenas para ser representada na língua original. No processo encontramos, também, alguns comentários de censores datados de outubro de 67, dois anos anteriores ao ano da aprovação.

Aprovamos a peça “Des journées entières dans les arbre” para maiores de dezassete anos, sem cortes, para ser representado por companhia francesa e na língua original

Dois dias depois acrescentam:

em tempo: desde que se pretenda representar a peça em língua portuguesa, deve ser apresentada a respectiva tradução.

A 11 de Setembro de 1969, Carlos Avilez solicita a revisão da peça *A oração* de Arrabal alegando tratar-se de uma nova tradução e destinar-se a «um pequeno sector de público e para uma curta série de representações em Cascais.»⁶² Percebe-se que a

⁶¹ TEC – Teatro Experimental de Cascais fundando, em 1965, por Carlos Avilez

⁶² *A oração* de Arrabal, Secretariado Nacional de Informação, Direcção Geral dos Serviços de Espectáculos proc. 8926 – SNI – DGE / ANTT

argumentação usada no pedido de revisão também se baseia no público e local de apresentação. Nos comentários dos censores, após assistirem ao ensaio, encontramos:

Em tempo: Na aprovação desta peça teve influência decisiva, além da sóbria encenação verificada, o facto da peça ser destinada explicitamente ao auditório do Teatro Experimental de Cascais.⁶³ 7/10/69

Outras autorizações foram dadas a esta companhia, referindo, sempre, os censores, o facto de a peça ser apresentada em Cascais e para um público específico. É o caso da autorização dada à peça de Tennessee Williams - *A descida de Orfeu*, em Dezembro de 1969.⁶⁴ *A celestina* de Fernando de Rojas⁶⁶ com tradução de Carlos Wallenstein é aprovada para maiores de 17 anos. No processo também é referenciado o facto de a apresentação ser no Teatro Experimental de Cascais; percebe-se, ainda, que a peça foi levada ao Conselho da Presidência, para dar conta do uso excessivo de calão e obter a opinião deste Conselho sobre o assunto. A peça foi aprovada com cortes e foram dadas instruções para que um dos vogais da Comissão de Censura tivesse uma conversa pessoal com o tradutor, por se ter excedido no uso de calão na tradução da peça.⁶⁷

Por outro lado, na mudança de ação da Comissão de Censura, destacamos a discussão entre pares e o pedido de opinião a especialistas. É notório o atraso na resposta dos pedidos de avaliação que surgem pela precaução tomada pela Comissão de Censura que adotou a revisão por mais censores. A demora entre o pedido de avaliação e sua resposta prejudica o trabalho das companhias. Através do discurso dos vários censores, nas discussões nas reuniões semanais, percebe-se que há uma maior preocupação, ou talvez apenas, uma maior atenção a cada um dos processos, que depois na prática pouco altera o resultado anteriormente obtido.

⁶³ *Ibidem*.

⁶⁴ *A descida de Orfeu* de Tennessee Williams, Secretariado Nacional de informação, Direcção Geral dos Serviços de Espectáculos proc. 8943 – SNI – DGE / ANTT

⁶⁵ Embora autorizado o espetáculo nunca foi apresentado, talvez por incompatibilidade de datas.

⁶⁶ Embora autorizado o espetáculo nunca foi apresentado, talvez por incompatibilidade de datas.

⁶⁷ *A Celestina* de Fernando Rojas, Secretariado Nacional de informação, Direcção Geral dos Serviços de Espectáculos proc. 8859 – SNI – DGE / ANTT SNI/DGE proc. 8859.

Por fim, em relação ao Teatro, como podemos verificar no ponto 1 deste capítulo, intenções expressas pelo governo indicavam uma mudança, tanto ao nível da Legislação, como ao nível da Censura e respetiva fiscalização, intenções que vieram a revelar-se ilusórias. Há de facto uma maior abertura e compreensão para com os grupos experimentais, exemplo disso terá sido a possibilidade de serem autorizados a levar à cena alguns autores proibidos. Percebemos, no entanto, que as autorizações levantadas são maioritariamente referentes a autores estrangeiros. Nas atas de 1971 é notória a falta de abertura a textos de autores portugueses, verificando-se que as razões para o veto são exatamente as mesmas que no passado.

Em *Breve História do Teatro Português*, Luiz Francisco Rebello compara a desilusão política à desilusão cultural:

[...] Mas aconteceu com o teatro o mesmo que com a “ala liberal” da assembleia Nacional, cujas esperanças de modificação do regime se dissiparam com a revisão constitucional de 1971 (Rebello 2000: 147)

Em Dezembro de 1973, numa «Exposição da Sociedade Portuguesa de Autores ao secretário de Estado da Informação» (Rebello 1977: 166-167), queixavam-se os signatários que, ao contrário do anunciado na nova legislação através do decreto-lei 263 e da lei 8 de 1971, onde se vinculava um maior apoio e uma maior valorização de peças de autores portugueses, apenas foram autorizadas a levar à cena dez peças, de autores nacionais, em 1969, cinco em 1970, quatro em 1971, uma em 1972 e nenhuma em 1973.

Apesar das prometidas alterações, poucas foram as mudanças ocorridas, como acabamos de demonstrar.

Segundo Cabrera, o fim da Censura não acontece na era de Marcello, porque o regime ditatorial se mantém, o regime não se altera:

O facto de a censura se manter e assegurar um tão vasto campo de actuação está relacionada com a natureza do regime que não mudou com Marcello Caetano e com a sua estrutura de pensamento político. A um período de uma certa abertura 1969-1970 segue-se um endurecimento do regime a todos os níveis com reflexos claros na actuação dos censores. (CABRERA 2008:55)

II PARTE

LUZIA MARIA MARTINS E A CENSURA. UM CASO PARADIGMÁTICO

CAPÍTULO III - LUZIA MARIA MARTINS

A Censura interveio, como explanado na primeira parte, tanto nos textos, através de cortes e proibições, como na ação/encenação, através do ensaio prévio onde eram avaliadas todas as escolhas do espetáculo (figurinos, cenários, música, vídeo, movimentação, entoação, entre outras). Pretende-se através deste caso exemplar – o caminho percorrido por Luzia Maria Martins e a companhia Teatro Estúdio de Lisboa ao longo dos anos em que trabalharam sob a Censura – analisar a Censura exercida para com esta autora, encenadora e a sua companhia no período governado por Marcello Caetano.

1. LUZIA MARIA MARTINS - BREVE BIOGRAFIA

Os registos encontrados sobre a vida de Luzia Maria Martins são na sua maioria registos extraídos de entrevistas que deu, em revistas ou jornais. Além destes, Yolanda Gonçalves, autora do livro *Luzia quê*, de 2016, dedicado à vida e obra de Luzia Maria Martins, parte, também, de entrevistas dadas por Luzia Maria Martins ao longo da sua carreira profissional e acrescenta outras tantas entrevistas que, com a colaboração da jornalista e escritora São José Almeida, fez a variadíssimas personalidades que viveram pessoal ou profissionalmente próximas de Luzia Maria Martins. Em quaisquer dos documentos, pouco se consegue extrair sobre o percurso de vida de Luzia Maria Martins, estando o mesmo muito ligado à vida da companhia que criou – Companhia Teatro Estúdio de Lisboa.

Luzia Maria Martins nasce em Lisboa em 1927.

Considerando que Luzia Maria Martins é neta de um electricista de teatro, Manuel Martins, filha de um cenógrafo, Reinaldo Martins, sobrinha de um maquinista e de um aderecista de teatro, Henrique Martins e Florentino Martins, respetivamente; pode-se deduzir que Luzia Maria Martins nasce e cresce próxima do meio teatral. Cedo, com apenas seis anos, teve a sua primeira participação teatral na revista de Lina Demoel, no Teatro Politeama. Outras participações como atriz foram acontecendo ao longo dos anos.

No início dos anos 50 trabalha como jornalista na imprensa em *Cartaz e Actualidade* e na Rádio Clube Português. O seu interesse por teatro manteve-se ao longo dos anos. O Conservatório não correspondia às suas expectativas teóricas e por isso decide partir para Londres em 1953. Por ser experiente como jornalista na rádio, consegue um trabalho na BBC, como locutora na secção portuguesa. Seguem-se participações na secção brasileira e programas para Angola e Moçambique.

A ida de Luzia Maria Martins para Londres terá sido, essencialmente, com a intenção de estudar. Acumula com o trabalho na rádio vários cursos que frequenta durante os onze anos em que permanece em Londres, a saber, cursos de: Filosofia (Universidade de Londres); Cinema (London School of Film Technic); Encenação de Ballet (Royal Academy of Dancing) e Encenação Teatral (Instituto Literário da “City” de Londres).

Em Londres conhece Helena Félix com quem projeta a ideia de criar uma companhia de Teatro independente. Volta para Portugal em 1964 e funda com Helena Félix a companhia Teatro Estúdio de Lisboa (TEL).⁶⁸ No TEL, Luzia Maria Martins acumula a função de diretora da companhia com funções de encenadora, tradutora e dramaturga.

Em 1971, a convite de Madalena Perdigão e sob direção da mesma, faz parte da comissão reformadora do Conservatório Nacional, juntamente com Mário Barradas, Seixas Santos, João de Freitas Branco e Constança Capdeville. Após o 25 de Abril de 1974 torna-se a representante dos grupos independentes para a atribuição de subsídios e no início dos anos 80 foi membro duma comissão para a elaboração do projeto-lei para a introdução do ensino artístico em Portugal.

Ao longo dos anos em que mantém o TEL, de forma a colmatar as dificuldades financeiras, Luzia Maria Martins realiza algumas atividades extra para conseguir sobreviver, a tradução terá sido a mais praticada. Em 1991, após decisão de encerrar definitivamente a atividade do TEL, Luzia Maria Martins decide afastar-se do Teatro.

A convite de Carlos Avilez, Director do Teatro Nacional D. Maria II, em 1998, Luzia Maria Martins encena a sua última peça - *Frida e a Casa Azul* – um monólogo de José Jorge Letria. O espetáculo esteve em cena na Sala Estúdio do TNDMII em Abril de 1998.

Em 2000, a 15 de Setembro na revista Ípsilon do Jornal Público, Rui Ferreira e Sousa, num artigo com o título *A mulher dos grandes autores de teatro*, anuncia:

⁶⁸ Flama, nº1157, Ano XXVI de 8 de Maio de 1970, pp. 64-67.

Luzia Maria Martins morreu quarta-feira no Hospital de Santa Maria, em Lisboa, com 73 anos, após doença prolongada. [...] Luzia Maria Martins lutou incansavelmente contra a PIDE e a censura. Rasgavam-lhe textos, proibiam-lhe peças, cortavam-lhe falas inteiras, ameaçavam fechar o teatro . Mas a sua persistência era inabalável.⁶⁹

2. A COMPANHIA TEATRO ESTÚDIO DE LISBOA

A companhia Teatro Estúdio de Lisboa surge, segundo Luiz Francisco Rebello (2000:146), numa década em que outras companhias se formaram, quase sempre sob «a forma de cooperativa de actores» e da «necessidade de encontrar alternativas ao teatro oficial e comercial».

Luiz Francisco Rebello (2000: 145-146) divide o aparecimento de companhias independentes em 3 fases distintas:

A primeira estava circunscrita «à esfera da literatura, de aspiração a um teatro desvinculado de compromissos comerciais degradantes e de criação de uma linguagem e um estilo dramáticos alheios à estética naturalista». Nesta fase, o autor reúne o Teatro Estúdio do Salitre, fundado em 1946 por Gino Savioti, a Casa da Comédia, fundada por Fernando Amado, o Pátio das Comédias, fundado em 1948 por Pedro Bom, Manuela Porto e António Pedro, e o Teatro Experimental do Porto fundado em 1953 por Pedro Bom e Manuela Porto, e que teve como primeiro diretor António Pedro. Estes grupos levaram à cena peças de autores contemporâneos: Luiz Francisco Rebello, Alves Redol, Pedro Bom, Rodrigo Mello, David Mourão Ferreira, Costa Ferreira, Jorge Sena, Bernardo Santareno, Romeu Correia, entre outros.

Na segunda fase aparecem grupos que se formam na expectativa de contrariar as tendências estético-artísticas de um Teatro entregue à gestão de empresários que, mesmo de correntes distintas, se mantinham em ciclos viciados, na forma de pensar, gerir e fazer. Nesta fase, o autor junta ao Teatro Estúdio de Lisboa, o Teatro d'Arte de Lisboa fundando em 1955 e dirigido por Orlando Vitorino e Azinhal Abelho; o Teatro Moderno de Lisboa; o Teatro

⁶⁹ Jornal Público – Revista Ípsilon de 15 de Setembro de 2000. <https://www.publico.pt/2000/09/15/jornal/a-mulher-dos-grandes-autores-de-teatro-148697> (2021-05-30)

Experimental de Cascais fundado em 1966 e dirigido por Carlos Avilez e o Grupo 4 fundado em 1967.

Por fim, o autor identifica a última fase como a oportunidade emergida «na efémera e ilusória «primavera marcelista»» e nesta inclui o Grupo de Acção Teatral fundado em 1970 e dirigido por Artur Ramos, Os Bonecreiros fundado em 1971 e três grupos fundados em 1973, a Comuna dirigida por João Mota, o Teatro da Cornucópia dirigida por Luis Miguel Cintra e Jorge Silva Melo e o Teatro de Campolide dirigido por Joaquim Benite.

O Teatro Estúdio de Lisboa foi fundado em 29 de Maio de 1964, sob a forma jurídica de empresa – sociedade anónima, com o nome de Fealmar - Empresa de Teatro Estúdio de Lisboa, S.A., por Luzia Maria Martins, Maria Helena de Carvalho Félix e Nair Morgado Lory Ferreira Alves⁷⁰. Luzia Maria Martins e Helena Félix acreditavam que, com o conhecimento adquirido em Londres, podiam construir uma companhia que representasse autores nunca antes apresentados, em Portugal, fugindo às tendências da época (peças de autores mais clássicos), preenchendo um espaço inexistente. Após a fundação da companhia, segundo os testemunhos dados por Luzia Maria Martins em diversos meios de comunicação⁷¹ (Apêndice II), segue-se a procura de um local que servisse como espaço de apresentação, biblioteca e sala para recitais. Surge, então, a possibilidade de arrendar o cineteatro da Feira Popular – o Teatro Vasco Santana, propriedade da Câmara Municipal de Lisboa. Durante os meses de verão foram efetuadas as obras necessárias de reabilitação e adaptação do espaço, um custo suportado pela companhia. A 16 de Dezembro de 1964, o teatro é inaugurado com a estreia do espetáculo *Joana de Lorena*, de Maxwell Anderson, com tradução e encenação de Luzia Maria Martins.

Na análise atenta do histórico da companhia, verifica-se que a companhia TEL manteve atividade continua até 1976. Nos dois primeiros anos com quatro produções anuais, nos anos seguintes variando entre duas a três produções anuais. Segundo os dados encontrados⁷², a última apresentação data de 1989, tendo a companhia encerrado em 1991,

⁷⁰ Segundo Gonçalves (2016: 181) Nair Alves é uma amiga de Helena Félix e Luzia Maria Martins que se disponibiliza a entrar com a parte das quotas em falta para a formação da empresa.

⁷¹ A história do início da companhia é descrita por Luzia Maria Martins, em entrevistas que deu, ao longo dos anos entre 1964 e 1998.

⁷² Dados recolhidos no programa da exposição dedicada aos 20 anos da companhia e no CETbase, Teatro em Portugal.

ano em que a empresa é vendida⁷³. Ao longo destes 25 anos de atividade a companhia apresenta 49 peças distintas.

Para uma melhor análise e compreensão do percurso da companhia, divide-se o seu histórico em três fases distintas, abaixo representadas através dos quadros 3, 4 e 5. A primeira fase reúne todos os espetáculos apresentados desde a estreia da companhia, em Dezembro de 1964, até ao momento da substituição de Salazar, por Marcello Caetano, em Setembro de 1968 (Quadro 3). A segunda fase reúne os espetáculos apresentados durante o governo de Marcello Caetano (Quadro 4). Por último, a terceira fase reúne os espetáculos apresentados entre 25 de Abril de 1974 e 1989, ano da última estreia da companhia (quadro 5). Nestes três quadros assinalam-se por ordem cronológica os quarenta e nove espetáculos da companhia, com a identificação de: nome do espetáculo, nome do autor, nome do tradutor, data de estreia e elenco. Os dados, que se seguem, foram recolhidos através de programas, CETbase, Teatro em Portugal, programas dos espetáculos, notícias e críticas na imprensa.

OBRA	AUTOR	TRADUÇÃO	ESTREIA	ELENCO
Joana de Lorena	Maxwell Anderson (Usa)	Luzia Maria Martins	16.12.64	Alberto Ponces António Vilela Armando Venâncio Branco Alves Carlos Duarte Georgina Cordeiro Helena Félix João Perry Joaquim Rosa Jorge Sousa Costa José de Castro Luís de Campos Manuel Lereano Maria José Maria Laurent
O pomar das cerejeiras	A. Tchekhov (Rus)	Luzia Maria Martins	24.03.65	Adelaíde João Carlos Duarte Georgina Cordeiro Helena Félix João Perry José de Castro Luís de Campos Maria José Maria Laurent
Ela, ele e os complexos	Jean Bernard Luc (Fr)	Norberto Lopes	27.06.65	Adelaíde João António Vilela Carlos Duarte Glicinia Quartin Helena Félix Idalina de Almeida Joaquim Rosa Júlia Babo Maria Laurent
Mesas separadas	Terence Rettigan (Ing)	Luzia Maria Martins	02.09.65	Adelaíde João António Vilela Glicinia Quartin Helena Félix Idalina de Almeida Joaquim Rosa Jorge Sousa Costa Júlia Muñoz Maria Laurent Maria Manuela Cassola
Tomás More	Robert Bolt (Ing)	Luzia Maria Martins	07.12.65	Adelaíde João António Vilela Armando Venâncio Baptista Fernandes Filipe Ferrer Helena Félix Idalina de Almeida João Pedro Cascais Joaquim Rosa Jorge Sousa Costa Mário Jacques Mário Sargedas Vitor de Sousa

⁷³ A Fealmar- Empresa Teatro Estúdio de Lisboa foi vendida a Nicolau Breyner e Carlos Cruz, o Teatro Vasco Santana passou a ser usado como estúdio de gravação para programas televisivos. (GONÇALVES 2016: 378-379)

Pobre Bitô	Jean Anouilh (Fr)	Valentina Trigo de Sousa	19.05.66	Adelaide João António Vilela Armando Venâncio Dário de Barros Helena Félix João Pedro Cascais Joaquim Rosa Jorge Sousa Costa Lia Gama Maria Manuela Cassola Mário Jacques Mário Sargedas Vítor de Sousa
A Rebeca	Helder Prista Monteiro (Por)		31.05.66	Armando Venâncio Dário de Barros Mário Sargedas Vítor de Sousa
A meio da ponte	Helder Prista Monteiro (Por)		31.05.66	Adelaide João Lia Gama Maria Manuela Cassola Mário Jacques
O anfiteatro	Helder Prista Monteiro (Por)		31.05.66	Baptista Fernandes Helena Félix Joaquim Rosa
A família Sam	Peter Ustinov (Ing)	Valentina Trigo de Sousa	24.09.66	Adelaide João Dário de Barros Helena Félix Joaquim Rosa Jorge Sousa Costa Lia Gama Maria Manuela Cassola Mário Jacques Mário Sargedas Vítor de Sousa
Exercício para cinco dedos	Peter Shaffer (Ing)	Luzia Maria Martins	02.12.66	Dário de Barros Helena Félix Joaquim Rosa Lia Gama Mário Jacques
Bocage-alma sem mundo	Luzia Maria Martins		21.04.67	Adelaide João Armando Venâncio Carmen Mendes Dário de Barros Heitor Gomes Teixeira Helena Félix Joaquim Rosa Jorge de Sousa Costa José de Carvalho Leonor Poeira Luis Pinhão Maria Manuela Cassola Maria Virginia Rodrigues Mário Jacques Mário Sargedas Vítor de Sousa
A nossa cidade	Thornton Wilder (Usa)	Luzia Maria Martins	27.12.67	Adelaide João Armando Venâncio Carlos Paulo Helena Félix Jorge Sousa Costa José de Carvalho Lily Neves Lourdes Cabral Luis Alberto Maria Manuela Cassola Mário Jacques Mário Sargedas Vasco de Lima Couto Vítor Ribeiro Zélia Rosa
A louca de Chaillot	Jean Giraudoux (Fr)	Fernando Luso Soares	30.05.68	Adelaide João Armando Venâncio Cristina Cassola Diamantino Matos Graça Lobo Helena Félix Joaquim Rosa Jorge Sousa Costa José de Carvalho Lourdes Cabral Luis Alberto Maria Manuela Cassola Mário Jacques Mário Sargedas Vasco de Lima Couto Vítor Ribeiro

Quadro nº 3- Peças apresentadas entre Dezembro de 1964 e Setembro de 1968

Analisando, o quadro número três, verifica-se que as peças selecionadas, nesta primeira fase, são na sua maioria peças de autores anglo-saxónicos. Luzia Maria Martins

pretendia fugir à tendência da época, contrariando a corrente voltada para peças de autores de origem francesa ou alemã. A sua opção tende para a escolha de autores seus contemporâneos, à exceção de Anton Tchekvov. Observa-se, ainda, a inclusão de autores portugueses: em 1966, Luzia Maria Martins encena três peças de Helder Prista Monteiro, que junta num só espetáculo e, um ano depois, em 1967, encena uma peça de sua autoria.

Durante esta primeira fase a companhia recebeu subsídios anuais do Fundo de Teatro (apoio estatal) e financiamentos pontuais, da *Fundação Calouste Gulbenkian* (apoio privado), a saber:

- Fundo de Teatro⁷⁴
 - **Subsídio no âmbito do teatro declamado, comédia musical e opereta:**
 - Por um período de nove meses de Setembro de 1967 a Maio de 1968 para as produções *A nossa cidade* e *A Louca de Chaillot*

- Fundação Calouste Gulbenkian⁷⁵
 - **Financiamento para montagem de espetáculos**
 - Atribuído em Setembro de 1965 para a montagem do espetáculo *Tomás More*
 - Atribuído em Maio de 1966 para a montagem do espetáculo *Pobre Bitô*
 - Atribuído em Abril de 1967 para a montagem do espetáculo *Bocage, alma sem mundo*
 - Atribuído em Abril de 1968 para a montagem do espetáculo *A louca de Chaillot*
 - **Financiamento para equipamento de luz, som ou para a atividade (funcionamento pratico-logístico) da companhia**
 - Atribuído em Setembro de 1965 para aquisição de equipamento de luz
 - **Financiamento para ingresso de espectadores**
 - Atribuído em Dezembro de 1965 para o espetáculo *Tomás More*

⁷⁴ Informação retirada da tese de mestrado “*O indispensável dirigismo equilibrado*”, o *Fundo de Teatro entre 1950 e 1974* de Nuno Costa Moura pela Faculdade de Letras de Lisboa.

⁷⁵ Informação retirada de CETbase, Teatro em Portugal.

- Atribuído em Dezembro de 1966 para o espetáculo *Exercício para cinco dedos*
- **Financiamento para digressão de espetáculos em Portugal**
 - Atribuído em Março de 1966 para a digressão do espetáculo *Tomás More*
- **Financiamento para apoio aos honorários dos artistas**
 - Atribuído em Abril de 1968 para o espetáculo *A louca de Chailot*

Através da recolha de informação em entrevistas dadas por Luzia Maria Martins e Helena Félix a diversos meios de comunicação, verifica-se que o apoio estatal foi insuficiente, principalmente por contemplar apenas oito, nove ou dez meses do ano, o que não permitia comportar todas as despesas associadas a recursos humanos, funcionamento da companhia e despesas com o edifício, Teatro Vasco Santana. O testemunho de Luzia Maria Martins é esclarecedor:

Iniciar uma temporada, é arrojo que custa muito caro, hoje em dia. A Companhia do Teatro Estúdio de Lisboa, conta apenas como amparo, com o subsídio do Fundo de Teatro Nacional que garante os ordenados dos actores. Tudo o mais, aluguer de casa, operários de cena, licenças e contribuições fica a descoberto, amparado na esperança de bilheteira. Esta está longe de cobrir as despesas. Para a montagem de "A nossa Cidade" encontramos sem verbas para lhe fazer face. Lembrámo-nos, então, à semelhança do que vi em Londres de contar com as grandes empresas. Por isso nos dirigimos ao Secretariado Internacional da Lã (fatos), à C:U:F (alcatifas e panos de cena, à Robilac (tintas), a Publicações Europa-América (Cartaz) e à Papelaria Progresso (programas), que, surpreendentemente e com um espírito de abnegação exemplar, que só estimulam quantos trabalham em teatro, nos deram entusiasticamente a colaboração pedida. É, sem dúvida, graças a essa ajuda que "A nossa cidade" se vai estrear. Agora, compete ao público ajudarnos com a sua presença - aquela que nos tem dispensado já ao longo de três anos de trabalho sem férias, persistindo em fazer do Teatro Vasco Santana um centro de interesse a bem de um teatro em cada dia mais respeitado.⁷⁶

⁷⁶ Diário de Lisboa, nº 16172, Ano 47, Quarta, 27 de Dezembro de 1967, Fundação Mário Soares / DRR - Documentos Ruella Ramos, Disponível HTTP: http://hdl.handle.net/11002/fms_dc_12684 (2021-6-2)

O trabalho da companhia foi reconhecido, também, através de prémios, a saber:

1965 - Prémio da Imprensa – José Castro – pela interpretação na peça *Joana Lorena*.

1967 - Prémio Eduardo Brazão - Joaquim Rosa – pela interpretação na peça *Família Sam* de Peter Ustinov - (melhor intérprete masculino de teatro declamado).

1968 – Prémio da Imprensa - Helena Félix – pela interpretação na peça *A Louca de Chailot* – melhor atriz.

O quadro nº 4 agrupa as peças encenadas entre Outubro de 1968 e Abril de 1974.

OBRA	AUTOR	TRADUÇÃO	ESTREIA	ELENCO
Noite de Verão	Ted Willis (Ing)	Luzia Maria Martins	03.12.68	Fernanda Alves Francisco Spencer Graça Lobo Helena Félix Joaquim Rosa Jorge Sousa Costa Vasco De Couto
Anatomia de uma história de amor	Luzia Maria Martins		17.04.69	Filipe La Féria Helena Félix Isabel de Castro Joaquim Rosa Jorge Sousa Costa José Manuel Osório Luis Alberto Margarida Mauperrin Vasco De Lima Couto
As mãos de Abrão Zacut	Luís Sttau Monteiro (Pt)		18.12.69	Amílcar Botica Ermilinda Duarte Filipe La Féria Helena Félix Isabel de Castro Joaquim Rosa Jorge Sousa Costa José Manuel Osório José Raymond Luis Santos Margarida Mauperrin
Vitor ou as Crianças no Poder	Roger Vitrac (Fr)	Fernando Luso Soares	30.04.70	Amílcar Botica Ermelinda Duarte Helena Félix Isabel de Castro Joaquim Rosa Jorge de Sousa Costa José Manuel Osório José Raymond Manuela Cassola Margarida Mauperrin
Quem é esta mulher?	Marguerite Duras (Fr)	Luiz Francisco Rebello	17.07.70	Amílcar Botica Helena Félix Luis Santos
Lar	David Storey (Ing)	Luzia Maria Martins	06.11.70	Amílcar Botica Ana Paula Helena Félix Joaquim Rosa Luis Santos
A cozinha	Arnold Wesker (Ing)	Valentina Trigo de Sousa	05.02.71	Amílcar Botica Ana Paula Armando Venâncio Catarina Avelar Ermelinda Duarte Fernando Soares Helena Félix Isabel De Castro Joaquim Rosa Jorge Sousa Costa José Manuel Osório José Raymond Júlio Cleto Luis Lelo Luis Santos Manuela Cassola Maria Otília Rui Felício
Um sonho	August Strindberg (Sue)	Luzia Maria Martins	21.12.71	Alberto Inácio Amílcar Botica Ana Paula António Montez Benjamim Falcão Branco Alves Carlos Fonseca Catarina Avelar Cremilda Gil Diamantino Matos Ermelinda Duarte Francisco Nicholson Helena Félix José Tavares Manuela Cassola Rui Mesquita

A outra morte de Inês	Fernando Luso Soares		26.05.72	Amílcar Botica Ana Paula António Montez Benjamim Falcão Catarina Avelar Cremilda Gil Diamantino Matos Ermelinda Duarte Francisco Nicholson Helena Félix Manuela Cassola Rui Mesquita
Testemunho inadmissível	John Osborne (Ing)	Luzia Maria Martins	15.09.72	Ana Paula António Montez Benjamim Falcão Catarina Avelar Ermelinda Duarte Francisco Nicholson Helena Félix Lídia Franco
Os amigos	Arnold Wesker (Ing)	Luzia Maria Martins	22.03.73	Ana Paula Benjamim Falcão Ermelinda Duarte Francisco Nicholson Helena Félix José Tavares Mário Pereira
Cândido	Voltaire (Fr)	Maria Archer	01.08.73	Ana Paula António Montez Benjamim Falcão Carlos Fonseca Cremilda Gil Ermelinda Duarte Helena Félix José Tavares
Fábula do amor e das velhas	Rafael Alberti (Esp)	Laura Arminda de Carvalho	16.12.73	António Faria António Montez Carmo Mateus Carlos Fonseca Dário De Barros Diamantino De Matos Ermelinda Duarte Gremilda Gil José Tavares Luís Flores Mário Pereira Suzana Prado
O mar	Edward Bond (Ing)	Luzia Maria Martins	17.03.74	Carmo Mateus Dário de Barros Ermelinda Duarte Fernanda Montemor Gremilda Gil Helena Félix José Tavares Mário Pereira Rui Pedro Suzana Prado

Quadro nº 4 – peças estreadas entre outubro de 1968 e Abril de 1974

Considera-se esta segunda fase, aqui representada pelo quadro nº4, a fase mais importante para o presente estudo, por se enquadrar no período de tempo analisado. Em comparação com a fase anterior verifica-se que a aposta em autores contemporâneos é continuada, assim como a aposta em autores portugueses. Além de uma peça de sua autoria, Luzia Maria Martins apresenta uma peça de Luis Sttau Monteiro e uma peça de Fernando Luso Soares.

Durante esta segunda fase, a companhia recebeu subsídios anuais do Fundo de Teatro e financiamentos para diversos fins da Fundação Calouste Gulbenkian, que a seguir se elencam:

- Fundo de Teatro⁷⁷
 - **Subsídio no âmbito do teatro declamado, comédia musical e opereta:**
 - Por um período de nove meses de Setembro de 1967 a Maio de 1968, para as produções *A nossa cidade* e *A Louca de Chaillot*

⁷⁷ Informação retirada da tese de mestrado “*O indispensável dirigismo equilibrado*”, o *Fundo de Teatro entre 1950 e 1974* de Nuno Costa Moura pela Faculdade de Letras de Lisboa.

- Por um período de oito meses, de Novembro de 1968 a Junho de 1969, para as produções *Noite de Verão* e *Anatomia de uma história de amor*
 - Por um período de oito meses, de Novembro de 1969 a Junho de 1970, para as produções *As mãos de Abraão Zacut*, *Vítor ou as crianças no poder* e *Quem é esta mulher?*
 - Por um período de nove meses, de Outubro de 1970 a Junho de 1971, para as produções *Lar* e *A cozinha*
 - Por um período de nove meses, de Outubro de 1971 a Junho de 1972, para as produções *Um sonho* e *A outra morte de Inês*
 - Por um período de nove meses, de Outubro de 1972 a Junho de 1973, para as produções *Testemunho inadmissível*, *Lar* (reposição) e *Os amigos*
 - Por um período de oito meses, de Setembro de 1973 a Abril de 1974, para as produções *Cândido*, *Fábula de amor e as velhas* e *O mar*
- Apoio Fundação Calouste Gulbenkian⁷⁸
 - **Financiamento para montagem de espectáculos**
 - Atribuído em Fevereiro de 1972 para a remontagem do espetáculo *Lar*
 - Atribuído em Maio de 1972 para a montagem do espetáculo *A outra morte de Inês*
 - Atribuído em Agosto de 1972 para a montagem do espetáculo *Testemunho Inadmissível*
 - Atribuído em Fevereiro de 1973 para a montagem do espetáculo *Os amigos*
 - Atribuído em Julho de 1973 para a montagem do espetáculo *Cândido*
 - Atribuído em Novembro de 1973 para a montagem do espetáculo *Fábula do Amor e as velhas*
 - Atribuído em Abril de 1974 para a montagem do espetáculo *Mar*

⁷⁸ Informação retirada de CETbase, Teatro em Portugal.

- **Financiamento para equipamento de luz, som ou para a actividade (funcionamento pratico-logístico) da companhia**
 - Atribuído em Maio de 1972 para aquisição de equipamento de luz
 - Atribuído em Julho de 1973 para aquisição de equipamento de som

- **Financiamento para ingresso de espectadores**
 - Atribuído em Maio de 1973 para o espetáculo *Os amigos*
 - Atribuído em Fevereiro de 1974 para o espetáculo *Fábula do Amor e as velhas*

Os dados aqui apresentados, comparativamente com os dados da fase anterior, refletem que a companhia TEL manteve sem interrupção o subsídio do Fundo de Teatro, o mesmo não acontece com o financiamento da Fundação Calouste Gulbenkian, interrompido por um período de cerca de quatro anos. O apoio financeiro insuficiente, também nesta fase, dificulta a atividade da companhia, como se pode verificar, através do testemunho de Maria Luzia Martins, numa entrevista a propósito do espetáculo *Anatomia de uma história de amor*, uma peça de sua autoria:

Dificuldades? É melhor não falarmos nisso. Quando o pano correr sobre o final, é preciso que o público não saia com a sensação de ter guardado consigo nada que possa ser reminiscência de um pesadelo. Isso pertence-nos apenas a nós.⁷⁹

A falta ou diminuição de público nos espetáculos da companhia TEL foi um fator, também, muito mencionado tanto por críticos, como pela própria Luzia Maria Martins. As causas apontadas foram, fundamentalmente, a escolha de repertório, considerado acima das capacidades intelectuais do povo português. Na crítica ao espetáculo *Os Amigos*, uma peça de Wesker, Duarte Ivo Cruz refere que:

O louvor que Luzia Maria Martins e Helena Félix merecem, pela longa e dura batalha a favor de um teatro de qualidade, não obsta a que refiramos os

⁷⁹ Diário de Lisboa, n.º 16639, Ano 49, Quarta, 16 de Abril de 1969, Fundação Mário Soares / DRR - Documentos Ruella Ramos, Disponível HTTP: http://hdl.handle.net/11002/fms_dc_7915 (2021-6-3).

inconvenientes da insistência num tipo de repertório, sem dúvida válido e até intransigente, mas profundamente afastado dos esquemas médios, até do nosso pequeno público culto. Repare-se no alcance desta crítica: não estamos a lamentar a indiscutível dignidade de trabalho e processos do Teatro Estúdio de Lisboa: estamos, isso sim, a sublinhar esta verdade comezinha e evidente – Londres só está perto de Lisboa nas horas de voo e na acessibilidade dos “charters” e dos It. Fora isso, está a anos-luz: e pouca gente – mesmo dentro da reduzidíssima percentagem dos que aceita, com facilidade e naturalidade, o cerebralismo denso, labiríntico, estático, de tantas peças representativas do moderno teatro inglês.⁸⁰

Luzia Maria Martins discordava deste género de críticas e das razões apontadas para a diminuição de público. Defendia que a educação pela arte não poderia ser feita de forma paternalista, o público tinha de ver para poder aderir. Apesar da diminuta afluência a alguns dos seus espetáculos, durante este período, a companhia recebeu os seguintes prémios:

1969 – Prémio António Pinheiro (Melhor encenação de teatro declamado) - Luzia Maria Martins – pela encenação da peça *Vítor ou as crianças no Poder*;

1970 - Prémio da Imprensa - Helena Félix – pela interpretação na peça *Quem é esta mulher?* e *Lar*;

1970 - Prémio da Imprensa - Luzia Maria Martins – pela encenação de *Lar*;

1970 - Prémio da Revelação - Margarida Mauperrin – pela interpretação na peça *Vítor ou as crianças no poder*;

1970 – Prémio da Imprensa - TEL – melhor conjunto do ano;

O quadro nº 5 agrupa as peças encenadas após o 25 Abril de 1974.

OBRA	AUTOR	TRADUÇÃO	ESTREIA	ELENCO
Lisboa 72-74	Luzia Maria Martins		02.09.74	António Machado Ermelinda Duarte Fernanda Montemor Helena Félix Mário Pereira
Trapos e rendas	Luzia Maria Martins		12.08.75	Augusto Leal Cremilda Gil Dário de Barros Fernanda Montemor Helena Félix Mário Pereira Suzana Prado Vitor Hugo
O Preço da vida	Michael O'neil Jeremy Seabrook	Luzia Maria Martins	06.03.76	Augusto Leal Dário de Barros Diniz Castelo Fernanda

⁸⁰ Revista Teatro em Movimento, nº 3, Julho e Agosto de 1973

Montemor | Helena Félix | Maria Laura Soares | Mário Pereira | Suzana Prado | Vitor Hugo

Fanshen	David Hare	Jorge Silva Melo	05.08.76	Augusto Leal Carlos Duarte Cremilda Gil Diniz Castelo Fernanda Coimbra Fernanda Montemor Helena Félix José Brás Manuela Cassola Mário Pereira Suzana Prado Vitor Hugo
O escritório	Václav Havel (Czech)	Valentina Trigo de Sousa	01.12.76	António Montez Augusto Leal Diniz Castelo Cremilda Gil Fernanda Coimbra Fernanda Montemor Helena Félix José Brás Maria Manuela Cassola Mário Pereira Suzana Prado Vitor Hugo
Tema e variações	Luzia Maria Martins A Partir De Textos De Raul Brandão (Pt)		31.05.78	Abílio Luís Augusto Leal Carlos Santos Cremilda Gil Fernanda Montemor Helena Félix José Brás Lídia Franco Maria Dulce Vitor Hugo
O pecado do saio	Kenneth Ross	Valentina Trigo de Sousa	06.09.78	Abílio Luís António Montez Augusto Leal Carlos Santos Cremilda Gil Eduardo Vilaverde Fernanda Montemor Helena Félix José Brás Lídia Franco Maria Dulce Suzana Prado Vitor Hugo
Marasmo	Peter Gill	Luzia Maria Martins	02.03.79	António Montez Eduardo Vilaverde Fernanda Montemor Helena Félix
Quando a banda tocar	Luzia Maria Martins		05.07.79	Ana Margarida Augusto Leal Cremilda Gil Helena Félix Joaquim Rosa Suzana Prado
O homem que se julgava Camões	Luzia Maria Martins		19.09.81	Helena Félix Irene Cruz João Guedes Lídia Franco Manuel Luís Goucha
A classe dominante	Peter Barnes (Ing)	Luzia Maria Martins	26.06.82	Ana Otero Augusto Leal Carlos Ivo Carlos Mourato Fernanda Cardoso Helena Félix João Guedes Jorge Sequerra Manuel Luís Goucha Ruy Furtado Vitor Hugo
Guerra e paz	Leon Tolstoi Numa Adaptação De Erwin Piscator (Urss)	Valentina Trigo de Sousa E Luzia Maria Martins	29.04.83	Ana Otero Augusto Leal Carlos Ivo Carlos Mourato Fernanda Cardoso Helena Félix José Brás José Eduardo Jorge Sequerra Laurinda Ferreira Manuel Luís Goucha Ruy Furtado Vitor Hugo
Tudo acabado	Edward Albee (Usa)	Luzia Maria Martins	12.08.1983	Adelaide João Anna Paula Carlos Mourato Helena Félix Jorge Sequeira José Braz Laurinda Ferreira Manuel Luís

Último acto	Simon Gray	Maria Teresa Guerreiro	08.02.85	Adelaíde João Carmen Santos Fernanda Montemor Jorge Sequerra José Braz Laurinda Ferreira Luís Beira Simões Pinheiro
Cesário quê?	Luzia Maria Martins		21.03.85	Clara Joana Carlos Santos Fernanda Coimbra Fernanda Montemor Helena Félix José Brás Luísa Ortigoso Manuel Mendonça Pedro Paiva Vitor Hugo
Jardim de Outono	Lillian Hellman (Usa)	Valentina Trigo de Sousa	12.07.85	Carlos Mourato Carlos Santos Carmen Mendes Clara Joana Fernanda Coimbra Fernanda Montemor Helena Félix José Brás Luísa Ortigoso Mário Pereira Vitor Hugo
Sylvia Plath – Quem a matou?	Barry Kyle (Ing)	Maria Teresa Guerreiro	22.01.87	Clara Joana Luísa Ortigoso Manuel Mendonça Maria Dulce
As senhoras das quintas-feiras	Loleh Bellon	Monique Rutler (Tb Adaptação)	11.06.87	Clara Joana Carlos Vieira De Almeida Luísa Ortigoso Manuel Mendonça Maria Dulce
As duas cartas	Júlio Dinis (Pt)		04.02.88	António Machado Carlos Santos Carlos Vieira de Almeida Helena Félix José Braz Luísa Ortigoso Manuel Mendonça Maria Dulce Vera Azevedo
Habeas Corpus	Alan Bennett (Ing)	Luzia Maria Martins	12.01.89	António Machado Carlos Santos Célia David Fernanda Garção Helena Félix Joaquim Rosa José Braz Lia Senna Manuel Mendonça Maria José Baião Rui Anjos Vítor Hugo
Artistas e admiradores	Alexandre Ostrovsky (Russ)	Versão Cénica de Luiza Maria Martins	27.06.89	António Machado Artur Mendonça Carlos Santos Célia David Fernanda Garção Helena Félix, Joaquim Rosa José Braz Lia Senna Manuel Mendonça Maria José Baião Rui Anjos Vítor Hugo

Quadro nº 5 – peças estreadas pós 25 de Abril de 1974

Na análise do quadro nº 5, representativo da última fase da companhia Teatro Estúdio de Lisboa, verifica-se, que as peças estreadas pós 25 de Abril foram na sua maioria peças de autores contemporâneos, com maior incidência para autores de língua inglesa, mantendo, assim, a linha opcional da companhia, deste a sua origem. Nesta fase, Luzia Maria Martins escreve cinco peças. É de referir que esta etapa da companhia se encontra fora do período estudado. Julga-se, no entanto, importante inseri-la e analisá-la, pois através da recolha de

informação sobre este período, através de entrevistas de Luzia Maria Martins, verifica-se que algumas peças apresentadas não foram autorizadas pela Censura, nas fases anteriores, como é o caso de *Guerra e Paz de Tolstoi* ou *Lisboa 72* (posteriormente adaptada para *Lisboa 72-74*) de Luzia Maria Martins. A peça *Guerra e Paz* foi reprovada em 1966, por se tratar de um retrato da guerra. *Lisboa 72*, por se tratar de um retrato da sociedade portuguesa.

Segundo se consegue apurar, através de testemunhos de Luzia Maria Martins, a companhia Teatro Estúdio de Lisboa, deixa de ter financiamento do Estado⁸¹, regular e contínuo desde a sua fundação. O apoio estatal no após 25 de Abril de 1974 surge de forma descontínua e em diferentes formatos – anual ou pontual. Em alguns dos anos em que a companhia TEL não recebeu subsídio foi obrigada a interromper a sua atividade. Nota-se, no entanto, que a Fundação Calouste Gulbenkian continuou a apoiar a companhia, nos mesmos moldes que nas fases anteriores, ou seja, de forma pontual e dirigida às necessidades. Ainda assim, este foi um apoio contínuo, que terminou em 1986.

Do exposto, podemos inferir que, liberta da Censura, a companhia mantém dificuldades financeiras, o que condiciona significativamente as suas opções estético-artísticas.

3. LUZIA MARIA MARTINS – ENCENADORA / DRAMATURGA

Enquanto encenadora/dramaturga, podemos afirmar que Luzia Maria Martins encenou todas as peças apresentadas pelo TEL, selecionadas por si, maioritariamente, de autores seus contemporâneos, como se verificou no ponto número dois deste capítulo. Entre as peças executadas encontram-se peças de sua autoria. Embora se desconheça o número exato de peças que Luzia Maria Martins escreveu, na companhia Teatro Estúdio de Lisboa foram apresentadas oito peças de sua autoria, a saber:

- Bocage, alma sem mundo – 1967
- Anatomia de uma história de amor – 1969
- Lisboa 72 – 1972 | Lisboa 72-74 – 1974
- Trapos e rendas – 1975

⁸¹ O financiamento estatal deixa de ser efetuado pelo Fundo de Teatro. Os subsídios passam a ser dados pela Secretaria de Estado da Cultura (SEC), criada em 1976, ou pelo Ministério da Cultura, que surge em substituição da SEC em 1983, mas que passará novamente a Secretaria em 1985.

- Tema e variações - 1978
- Quando a banda tocar – 1979
- O homem que se julgava Camões – 1981
- Cesário quê? – 1985

Inspirada pelo “*teatro épico*” de Brecht, nas várias entrevistas analisadas, Luzia Maria Martins definia o seu estilo de escrita teatral, usando o termo *Teatro Narrativo*, talvez influenciada pelo Teatro Documento⁸² e pela sua admiração por Piscator. Em algumas peças, partiu de situações da atualidade para criar quadros representativos da sociedade, noutras partiu de figuras históricas ou peças clássicas recriando uma narrativa permeável aos tempos modernos. Luzia Maria Martins terá, assim, sido inovadora, neste conceito de encenadora-dramaturga. Eugénia Vasques, no seu artigo intitulado *Teatro em Portugal: The Ladies are not for Burning (ou o assalto à casa dos homens)*, apresenta a *primeira fase de uma investigação sobre o estado da literatura dramática feminina no século XX em Portugal*. A autora introduz Luzia Maria Martins, no que denominou como *3º grande ciclo de escrita teatral no feminino* – período entre 1962 e 1989, da seguinte forma:

Mas o traço realmente distintivo deste largo período, fenómeno muito relevante para a revisão do conceito de “autoria” e de “escrita de teatro”, é o **aparecimento e afirmação da figura da encenadora-dramaturga**. [...] Luzia Maria Martins [...] com conhecimentos de técnica teatral e dramaturgia adquiridos em Londres, encena um espectáculo, intitulado *Bocage, Alma sem Mundo*, sobre um texto, de características épicas, de sua autoria, o primeiro de uma curta série de outros textos próximos do teatro-documentário que escreveria, ou rescreveria depois da Censura, como foi o caso de *Lisboa 1972-1974* [...]. É o início de uma renovada mentalidade de teatro e o emergir, prático, de uma consciência diferente do que se pode entender por escrita de teatro. (VASQUES 1997 :11)⁸³

Para Vasques (2001: 150), Luzia Maria Martins destaca-se, também, na história do teatro em Portugal por ter sido a primeira «*promotora*» de uma companhia de «*teatro*

⁸² Teatro documentário é a forma teatral em que a característica principal é o uso de documentos, factos e memórias como fontes primárias para a elaboração de um espetáculo cénico.

⁸³ Teatro em Portugal: The Ladies are not for burning.

https://repositorio.ipl.pt/bitstream/10400.21/3381/1/Teatro_em_Portugal_THE_LADIES.pdf (2021-06-23)

independente», por ter investido e defendido - «uma *escrita cénica* - a prática politizada de “*dramaturg*” sob influência do modelo marxista do “*teatro épico*” de Bertolt Brecht.»

Luzia Maria Martins defendia que o ator não era um mero executante, mas sim e, também, um criador. Nos processos de trabalho contava com a opinião de cada elemento da sua equipa. A dramaturgia das peças que encenava e, muito provavelmente das peças que escrevia, era trabalhada da seguinte forma:

Discutimos profundamente a dramaturgia da peça. Depois de todo um sistema de perguntas e respostas, permito ao actor uma grande margem de criação própria⁸⁴

Segundo João Lourenço, Luzia Maria Martins terá sido a primeira pessoa em Portugal a escrever para a cena durante o processo de criação, durante os ensaios, com os atores:

Ela estava a dirigir e estava a escrever também. Ela fazia um teatro muito moderno nesse aspeto de escrita, nesse aspeto de dramaturgia, que era feito com os atores. Ela estava muito à frente em relação à escrita. [...] Como encenadora, ela lutou com os textos estrangeiros perante a censura e com os textos dela perante a censura. A uma dada altura ela já os modificava, vinham os cortes e ela modificava. Ela teve que lutar enquanto autora, enquanto encenadora e enquanto tradutora, também. Lutou de forma fantástica!⁸⁵

Verifica-se que este trabalho de escrita, durante os ensaios e com os atores, terá sido iniciado logo na sua primeira peça *Bocage - alma sem mundo*. A propósito desta peça Luzia Maria Martins terá dito:

Pela primeira vez a Companhia Teatro Estúdio de Lisboa procurou criar um espectáculo em que o “nascimento” do texto foi simultâneo com a planificação da encenação.⁸⁶

⁸⁴ Diário de Lisboa, nº 21494, Ano 64, Sexta, 29 de Junho de 1984, Fundação Mário Soares / DRR - Documentos Ruella Ramos, Disponível HTTP: http://hdl.handle.net/11002/fms_dc_1593 (2021-6-14).

⁸⁵ Conversa com João Lourenço em Março de 2021.

⁸⁶ Entrevista a Luzia Maria Martins, a propósito da peça *Bocage-Alma sem Mundo*, por Lauro António

As primeiras peças de sua autoria foram muito bem acolhidas pelos críticos de teatro e público. A propósito de *Bocage, alma sem mundo* e *Anatomia de uma história de amor* Carlos Porto, crítico de teatro, escreveu:

Assentemos nisto: o caminho aberto pelo espectáculo do Vasco Santana pode ser um dos mais proveitosos para atingir o fim que todos almejamos: a existência dum espectáculo teatral realmente português – português pelo chão em que mergulha as suas raízes; português pelo levantar duma problemática que aqui e agora nos interessa. (PORTO 1973:87)

[...] *Anatomia de uma história de amor* consegue levar o espectador a uma participação activa como até hoje não tínhamos visto. Essa procura de partilha e o inegável sentido de colectivo que o espectáculo apresenta, são, a nosso ver, as suas grandes vitórias. [...] Chegamos, pois, aos actores, isto é, ao aspecto menos conseguido do espectáculo: o da interpretação (os nossos actores não podem dominar a técnica Brechiana, como é evidente). Devemos distinguir entre os actores com quem Luzia Martins trabalha habitualmente (e nestes são evidentes os progressos conseguidos por um trabalho persistente, com excepção de Sousa Costa que nos pareceu pouco à vontade) e os novos. Tanto Filipe La Féria como Margarida Mauperrin não conseguiram traduzir as mais shakespearianas personagens do espectáculo. O espectáculo ressentiu-se desse facto, mas será difícil acusar os actores sem a necessária preparação para tão complexos papéis. (PORTO 1973:98)

Nos primeiros anos da companhia, as críticas são muito elogiosas em relação à encenação, às novas “ferramentas” usadas por Luzia Maria Martins, como se pode verificar nos dois exemplos seguintes:

Luzia Maria Martins compreendeu e sentiu a "Louca de Chailot". Toda a beleza espiritual da peça, tudo o que implica um tratamento cuidado da palavra, foi traduzido cenicamente com um sóbrio sentido plástico da encenadora. Mas a mensagem urgente e actual que o texto contém foi salientada de maneira a aproveitar toda a riqueza ideológica que poderia perder-se numa encenação de outro tipo. Colocando muito bem a interpretação no plano da farsa, mas não deixando de conceder às figuras tonalidades mais largas de composição psicológica, de modo a construir um estilo que servisse melhor as suas intenções, Luzia Martins provavelmente valorizou muito a peça. ao mesmo tempo evitou que transparecessem

demasiadamente certas diferenças de estilo existentes nos actores da sua companhia, o que não deixaria de acontecer numa representação de um burlesco mais extremo. A excelente direcção de actores possibilitou uma interpretação homogénea, de muito bom plano, superior, parece-nos, ao de alguns espectáculos anteriores.⁸⁷

“Um Sonho” alcança o seu mais elevado grau no respeito à encenação de Maria Luzia Martins, encenação a revelar definitivamente o domínio de todas as técnicas por parte de Luzia Maria: desde a implantação de cena, à marcação, à iluminação e à sonoplastia o espectáculo do Vasco Santana atinge o de “marco” na história do espectáculo em Portugal. E é como disse a consagração total de uma grande directora.⁸⁸

Se no início a crítica foi muito favorável aos novos métodos de trabalho e às opções tomadas pela encenadora, a análise das críticas a espetáculos ao longo da vida da companhia reflete uma opinião mais desfavorável quanto às encenações do que aos textos da autora. No entanto, a crítica negativa mais apontada, maioritariamente, dirige-se aos atores.

Pelos documentos analisados podemos inferir que a companhia Teatro Estúdio de Lisboa foi bem acolhida e respeitada nos primeiros anos, que Luzia Maria Martins era muito admirada no meio teatral. João Lourenço, cofundador do Grupo 4 e do Teatro Aberto, ator e encenador e contemporâneo de Luzia Maria Martins, a propósito do seu trabalho afirma:

Ela era, para mim, assim à distância, ela era mais uma, talvez fosse mais uma dramaturgista e dramaturga. Era melhor do que encenadora. Mas, pronto, era uma boa encenadora e era uma mulher muito importante do Teatro Português. Elas! Foram duas mulheres que estiveram à frente de um teatro e fizeram textos muito importantes e acho que não lhes deram o devido valor [...]. Foi bastante importante para o teatro português, mas depois como não lhe deram quase dinheiro nenhum, no fim ela trabalhava com actores que não tinham emprego noutra sítio, ou “quase” amadores [...] Era uma pessoa muito... foi muito importante e teve pouca sorte. Por exemplo, quando o Teatro Nacional abriu, não era o Ribeirinho... O Ribeirinho sabia muito de teatro, mas já tinha passado à época. Não era o

⁸⁷ Diário de Lisboa, nº 16325, Ano 48, Sexta, 31 de Maio de 1968, Fundação Mário Soares / DRR - Documentos Ruella Ramos, Disponível HTTP: http://hdl.handle.net/11002/fms_dc_11620 (2021-6-3)

⁸⁸ República, quinta-feira, 23 de Dezembro de 1971.

Ribeirinho que devia ter estado à frente do Teatro Nacional, era ela, a Luzia.⁸⁹

É notória a determinação e coragem de Luzia Maria Martins. Apesar de todos os entraves impostos pela Censura, de todas as limitações financeiras, nunca desistiu da missão a que se propusera na fundação da companhia: criar espetáculos a partir de textos seus contemporâneos desconhecidos em Portugal, escrever textos que documentassem situações sociais e atuais, trabalhar de forma coletiva, onde a participação crítica e intelectual seria atendida.

Por fim, após uma análise detalhada dos diferentes documentos consultados, podemos concluir que, de forma unânime, todos mostram que Luzia Maria Martins não conseguiu alcançar uma larga percentagem de público, muito provavelmente pela escolha de repertório, muito válido, mas, ainda pouco entendido. Por outro lado, também se mostrou incapaz de executar os espetáculos tal como desejava, não só por dificuldades financeiras e impedimentos impostos pela Censura, mas também por não conseguir um elenco consistente e preparado para as suas propostas cénicas.

⁸⁹ Conversa com João Lourenço em Março de 2021.

CAPÍTULO IV - A CENSURA AOS TEXTOS E ESCOLHAS DE LUZIA MARIA MARTINS

1. PEÇAS CENSURADAS, PEÇAS REPROVADAS

Como já descrito na primeira parte deste estudo, durante o Estado Novo, todas as peças foram alvo de Censura, através da Comissão de Censura e da Inspeção de Espectáculos. Como se verificou, em alguns casos, a aprovação foi concedida sem nenhum corte ou sugestão de alteração de encenação, por exemplo, em peças infantis ou peças de Shakespeare. Considerando o número total de peças inspecionadas, mais de 9700, pode-se acreditar que o número reduzido de peças sem cortes foi a exceção da regra.

Na análise feita aos processos das peças dirigidas pela companhia TEL à Comissão de Censura, verifica-se que todas as peças aprovadas pela Comissão de Censura foram sujeitas a cortes, alguns parciais (palavras ou frases), outros totais (no caso de quadros inteiros). Algumas peças foram, numa primeira fase, reprovadas e após pedido de revisão aprovadas. Outras foram aprovadas e proibidas depois da estreia e houve, até, peças reprovadas que assim se mantiveram até abril de 1974. Na análise dos processos da Direção-Geral dos Espectáculos e das atas da Comissão de Censura é notória a diversidade de exemplos aplicados à companhia TEL.

Nos dez anos em que a companhia viveu sob Censura foram reprovadas, sem alteração de decisão, dez peças:

- Guerra e paz, de Tolstoi
- Estrela para um epitáfio, de Jaime Salazar Sampaio
- A bengala, de Hélder Prista Monteiro
- Zoo, ou o assassino filantropo, de Vercors
- Casa do vento, de Manuel da Fonseca
- Cabeça de abóbora, de Natália Nunes
- O processo, de Kafka
- RTX 78/24, de António Gedeão
- Lisboa 72, de Maria Luzia Martins
- O Século XX está a morrer e você pode ajudá-lo, de José Sasportes

Nos documentos analisados verifica-se que a primeira peça a ser reprovada foi a *Guerra e paz*, de Leon Tolstoi. Esta peça foi discutida em sessão plenária da Comissão de Censura em 16 de Fevereiro de 1966 sem que os motivos da reprovação estejam descritos. Para Luzia Maria Martins, a razão da censura prende-se com o retrato negativo do ambiente de guerra, o que não se coadunava com a ideia que se queria passar da guerra colonial, na altura em curso.⁹⁰

A maioria das peças reprovadas era de autores portugueses, sete em dez. Numa delas, *Lisboa 72*, verifica-se que quando tomada a decisão final, a reprovação, a peça estava já montada (cenário, luz, figurinos...), o que terá representado um enorme prejuízo de todo o investimento, quer financeiro, quer psicofísico. Este procedimento foi apontado por várias companhias; aconteceu muitas vezes as peças estarem prontas a estrear e serem reprovadas, sem que houvesse apoio financeiro para cobrir o prejuízo. Em relação a *Lisboa 72*, encontra-se, no processo da Direção-Geral de Espectáculos, uma notícia do *Diário Popular* a anunciar a estreia da peça, com o título «“*Lisboa 72*” será um teste, para antes do Natal» e a terminar com a seguinte frase: «“*Lisboa 72*” poderá ser o espectáculo polémico do ano que finda.»⁹¹ A decisão final, a reprovação da peça, foi comunicada à companhia a 21 de Dezembro de 1972, mesmo em cima da data prevista para estrear. Note-se que a comunicação ao público, através da imprensa, da reprovação das peças só era feita caso as mesmas tivessem sido anunciadas, mas raros são os exemplos encontrados. A propósito de outra das peças totalmente reprovada, *O século vinte está a morrer e você pode ajudá-lo*, em 1974, o *Cinéfilo* anuncia, através de duas pequenas notas, a reprovação da peça de Sasportes:

Dê-se a notícia e lamente-se que o Teatro Estúdio não tenha podido estrear o original português de autoria de José Estevão Sasportes: *O Século Vinte está a Morrer e Você Pode Ajudá-lo*.

A companhia do Teatro Estúdio, que viu gorada a oportunidade de estrear um original português, prepara aceleradamente *O Mar*, texto de Edward Bond⁹²

⁹⁰ Diário de Lisboa, nº 21124, Ano 63, Sábado, 9 de Abril de 1983, Fundação Mário Soares / DRR - Documentos Ruella Ramos, Disponível HTTP: http://hdl.handle.net/11002/fms_dc_1693 (2021-6-13)

⁹¹ Diário Popular, 16 de Dezembro de 1972, p.3

⁹² Cinéfilo 20,

O anúncio feito pelo *Cinéfilo* não reproduz o motivo do impedimento da realização do espetáculo, no entanto, a forma como está escrito sugere dissimuladamente a Censura como causa.

Os critérios da comissão de Censura para a avaliação das peças não eram claros nem precisos, não se percebendo a razão pela qual algumas peças eram reprovadas e posteriormente aprovadas. A pressão a que a Comissão estava exposta, tanto por parte dos artistas como por parte da opinião política e pública, influenciava a decisão final e pode ser uma das justificações para tais oscilações. Esta recorrência REPROVADA – RECURSO – APROVADA ostentava o «poder discricionário» apontado por Luiz Francisco Rebello (REBELLO 1977: 27). Os exemplos de peças, numa primeira fase reprovadas e depois, após recurso, aprovadas, são vários. No caso, por exemplo, da peça *As mãos de Abraão Zacut* de Luís de Sttau Monteiro, o recurso para levantamento da peça foi solicitado por Luzia Maria Martins, em Setembro de 1969, mas a reprovação tinha sido feita a Vasco Morgado em Dezembro de 1968. A peça estava proibida, na altura em que é pedida uma reavaliação para ser apresentada pelo TEL. *Vítor ou as crianças ao poder* de Roger Vitrac e *A Cozinha* de Arnold Wesker são outros dois exemplos de aprovação sob recurso à reprovação da peça. Destacamos, para o presente estudo, um outro exemplo - *A outra morte de Inês* de Fernando Luso Soares, por consideramos importante o descrito da ata da Comissão de Censura sobre esta peça, pois reflete os critérios utilizados, em 1971. Após decisão de reprovação foi apresentado um pedido recurso e o assunto foi discutido na reunião da Comissão de Censura. Na acta da reunião, de 16 de Dezembro de 1971, encontra-se o seguinte:

[...] Foi lido o requerimento em que a Companhia de Lusía Martins pede a revisão da deliberação de reprovação da peça intitulada “ A outra morte de Inês”, após o que o Senhor Presidente sublinhou que, em questões de ordem moral, de erotismo, etc. as instruções que possui são no sentido de que tem de haver o máximo cuidado; no entanto, em matéria política, desde que não sejam textos subversivos ou comunisantes, pode haver uma certa condescendência, como, aliás, se tem procedido já, pois, de outra forma, não teriam sido aprovadas algumas peças ditas de intervenção, tais como “As mãos de Abraão Zacut”, “O Bocage”, “O Inocente”, etc... Trocadas sobre o assunto as convenientes impressões, a Comissão decidiu aceitar a revisão da peça “ A outra morte de Inês”[...]”⁹³

⁹³ Confusão entre o s e o z em algumas palavras no original.

A moral e o erotismo eram, portanto, os critérios que se mantinham firmes. Nada que atentasse a moral, os bons costumes e, conseqüentemente, a Igreja, podia passar impune. Em relação a temas do foro político, desde que não revolucionários à política regente ou que apelassem de forma mandatária a filosofia comunista, passavam a ter maior condescendência por parte dos censores.

No que se refere a cortes de palavras, frases ou cenas totais, é recorrente nas críticas e entrevistas encontrar-se referência a este facto como um fator de influência negativa e direta no trabalho da encenação, no desempenho dos atores e, até mesmo, no entendimento do público. Para os mais atentos frequentadores de Teatro, os cortes não passavam despercebidos, principalmente em textos clássicos, mas também em textos novos. Dos vários exemplos encontrados, destacamos alguns:

- *O pomar das Cerejeiras*, onde facilmente se terá percebido os cortes efetuados

“O Pomar das Cerejeiras (1965), de Anton Tchekov, com aquele desfazer de uma sociedade e de vidas desencontradas, espectáculo que agradou bastante, apesar da censura retalhar essa obra deslumbrante, que data de 1904.” (Santos 2001:246)⁹⁵

- *Anatomia de uma história de amor*, inspirada no clássico *Romeu e Julieta* de Shakespeare. Apesar de se tratar de um texto novo, facilmente se adivinham os cortes feitos em palavras ou frases que transmitam paixão e desejo, tal como, as condicionantes impostas à encenação, como por exemplo, na relação de corpo entre atores.

[...] As circunstâncias impedem por vezes determinadas “nuances” (e, ao mesmo tempo, impõem outras) que destroem ou obscurecem certas particularidades essenciais a um teatro actuante. (PORTO 1973:98)⁹⁶.

⁹⁴ *Actas da Comissão de Censura dos Espectáculos*, Acta de 16 de Dezembro de 1971, discurso do presidente a propósito da outra morte de Inês. Direcção Geral dos Serviços de Espectáculos liv. 29 – SNI-DGE / ANTT.

⁹⁵ *Panorama da Cultura Portuguesa no Século XX*, coordenação de Fernando Pernes

⁹⁶ Crítica do espectáculo *Anatomia de uma história de amor*

Por último, como exemplo de peças cortadas ou proibidas após a estreia, apontamos os casos d' *A Cozinha*, de Wesker, que depois de estreada teve a cena final cortada, e de *Bocage – alma sem medo* de Luzia Maria Martins que depois de ter cumprido o tempo de carreira foi proibida, tendo sido solicitado à companhia que devolvesse a licença de representação da peça. A licença de representação é o documento oficial, usada ainda hoje em dia, que comprova a autorização para a apresentação de um espetáculo. A obrigatoriedade da devolução da licença de representação impossibilita a sua apresentação. Esta acção por parte da Censura testemunha o exagero da punição em caso de transcrição.

A Censura inevitavelmente integrava os processos de trabalho da criação de um espetáculo. Numa primeira fase, com os cortes e alterações ao texto e, numa segunda fase, com os cortes ou alterações à encenação, sendo por isso um obstáculo constante ao adequado funcionamento de qualquer companhia, provocando, muitas vezes, comportamentos de autocensura na escrita das peças e na encenação dos espetáculos. Numa entrevista ao *Cinéfilo*, Luzia Maria Martins, a propósito do tema, refere:

Quanto a mim, a existência da censura corta todas as possibilidades de vivência do teatro português quer a nível amador, quer a nível profissional. [...] se a censura é severa com autores estrangeiros, é severíssima com autores portugueses, pelo menos pelo que eu me tenho apercebido nesta actividade.⁹⁷

Passa a ser notória a repressão a textos de autores portugueses. Assim como, se nota que o enorme empenho em contornar a Censura ocupava grande parte do tempo e energia dedicados à construção do espetáculo.

2. PROCESSOS DE CENSURA

Os processos do SNI/DGE estão arquivados, maioritariamente, na Torre do Tombo, encontrando-se, no entanto, alguns processos na biblioteca do Museu Nacional do Teatro e da Dança. Os processos estão numerados, originalmente, e passam os 9700 processos. Os que se

⁹⁷ *Cinéfilo*, nº31

encontram fora da Torre do Tombo, no Museu Nacional do Teatro e Dança, são exclusivamente e, apenas, uma parte dos processos referente a espetáculos ou companhias subsidiadas pelo Fundo de Teatro. Acontece, porém, que alguns processos estão divididos, contendo parte da documentação na Torre do Tombo e outra parte da documentação no Museu Nacional de Teatro e Dança. De qualquer forma, a informação não está tratada arquivisticamente em nenhum dos locais referenciados. Existem, também, processos que estão em falta, não se encontrando nem num sítio, nem noutro.

Nesta análise foram seleccionadas algumas peças, as possíveis, tendo em conta a dispersão de alguns documentos e a falta de outros, submetidas à Censura pela companhia TEL, entre 1968 e 1974, inscritas, em seguida.

➤ ***Anatomia de uma história de amor, de Luzia Maria Martins***

De 1969, *Anatomia de uma história de amor* baseia-se em vários textos de William Shakespeare, nomeadamente *Romeu e Julieta*. A autora e encenadora define o espetáculo como teatro épico ou narrativo onde através do mito de *Romeu e Julieta*, pretende ilustrar temas como amor, ódio, vida, morte, responsabilidade moral, sociedade, estruturas sociais, humanidade.⁹⁸

A peça foi submetida para aprovação no dia 3 de Fevereiro de 1969. Na análise feita pelos censores, nota-se um desinteresse e desvalorização pelo trabalho da Companhia:

O interesse literário e dramático desta comédia é, a meu ver, nulo – devendo considerar-se se valerá a pena conceder subsídios (supondo que existam) à companhia Teatral que a leva à cena.

Quanto à classificação e apesar das intenções do autor – entendo que poderá atribuir-se-lhe a de “para 12 anos”, mas ficando reservada para o ensaio geral a apreciação das cenas que hão-de projectar-se no ciclorama na abertura do 1º acto. (15-3-69)⁹⁹

⁹⁸ O estímulo para a escrita desta peça terá surgido após Luzia Maria Martins ter assistido à obra *Romeo et Juliette* de Maurice Bejard em Junho de 1968

⁹⁹ *Anatomia de uma história de amor* de Luzia Maria Martins, Secretariado Nacional de Informação, Direcção Geral dos Serviços de Espectáculos proc. 8830 – SNI – DGE / ANTT

Após análise conjunta a decisão final fica inscrito no processo:

Discutidos os vários pareceres, conclui-se finalmente o seguinte:

- 1) A peça é aprovada para maiores de doze anos.
- 2) Devem nela fazer-se os cortes de fls. 16 do 1º acto e fl. 1 do 2º acto
- 3) Quanto ao filme do início do 1º acto vai reprovado
- 4) No filme do 2º acto deverá ser reduzida, ou melhor, eliminada a sequência em que Romeu e Julieta rolam na relva. (15/04/69).¹⁰⁰

A licença de representação foi passada a 18 de Abril de 1969

Consultado o texto inserido no processo (Anexo II) que contém a marcação dos cortes pelos censores, conclui-se que o primeiro corte, o correspondente à página 16 do I Acto é referente a uma frase sugestiva de imoralidade:

“Então, então” – disse ele – “então cai-se de bruços? Quando fores mais velhinha, e começares a olhar para a sombra, vais aprender a cair sempre de costas, não é?” E a patetinha começou a rir e disse “sim”!

O segundo corte é referente à página 1 do II acto:

Como axioma de uma objectividade de caracter universal – esse instinto manteve-se em plena actividade, marcado por palavras ou ideologias redentoras da intranquilidade de consciência ou libertadoras da apregoada “responsabilidade moral” do Homem.

Anatomia de uma história de amor foi editada pela Prelo em 1973, fazendo parte da coleção repertório da Sociedade Portuguesa de Autores (SPA). Nesta edição, a primeira frase cortada do texto foi mantida, tal como o original. A segunda frase foi alterada para:

Como verdade ditada por sistemas sociais repressivos, esse instinto devia ser ocultado e mascarado, colaborando na libertação tão apregoada da responsabilidade moral do Homem.

¹⁰⁰ *Ibidem*

De facto, a influência dos cortes nos textos interferiam diretamente na mensagem, alterando, muitas vezes, o sentido da mesma. Além dos cortes do texto, tal como indicado na citação sobre a decisão final da censura, foram cortados o filme previsto para o início do I Acto e parte do filme do II Acto. Nas indicações dadas, percebemos exatamente porque é exigido o corte de uma das cenas do filme do II Acto, esta cena é representativa da paixão entre dois jovens e da demonstração física dessa paixão. O corte total do filme do I Acto é compreendido através da *didascália* de introdução, onde apuramos que este primeiro filme é composto por imagens de cenas violentas de repressão policial em manifestações de estudantes. Na altura em que o espetáculo estreou, existiam várias manifestações estudantis, com repressão policial, em Portugal. A Comissão de Censura não poderia permitir que a situação atual do país fosse espelhada desta forma.

➤ ***As mãos de Abraão Zacut, de Luís de Sttau Monteiro***

Como já foi mencionado, anteriormente, a peça *As mãos de Abraão Zacut* foi aprovada após pedido de recurso. Na reavaliação do texto, verifica-se uma enorme resistência dos censores na aprovação. A maior e comum preocupação é a de usurpação do tema e respetiva comparação à situação de Ditadura vivida em Portugal, como podemos verificar na observação de um dos censores:

Escreve o autor nas “advertências” iniciais (pag. 12): “Nesta peça os Judeus e os perseguidores não passam de um pretexto para se falar de perseguidos e de perseguidores.” Reside aqui o perigo desta obra bem escrita e que vai dar um magnífico espectáculo. Facilmente os espectadores de má fé ou os mais ingênuos poderão ser tentados a fazer as comparações a que o autor os convida – falsas comparações mas que, por isso mesmo, melhor servem a uma propaganda de baixa política. Vê-se facilmente qual o alvo vindo...

Sou, no entanto, de parecer (como sempre tenho defendido) que não há que ter receio de acusações sem fundamento.

O “refém” que autorize esta representação está, decerto, seguro que a pintura o não o retrata e que o disparo feito pelo autor não lhe pode, em caso algum acertar. E nem sequer há que ter receio, a meu ver, que a acção possa signar-se em qualquer outro momento da nossa história política contemporânea, pois que as cores que o autor usou dão no quadro um tom que nos é de todo alheio.

O grito de revolta e de esperança que nos isenta ao longo de toda a peça (e que é a sua finalidade última) é dos “perseguidos”, que há muitos lugares em Portugal não nascem nem se fabricam...

Assim, o pior serviço prestado às intenções do autor é o de lhe autorizar a representação da obra!

Se isso for possível, haveria, pois, que introduzir-lhe algumas alterações a pgs. 20, 27, 28, 29, 33, 44, 87, 89, 97, 98, 99, 133, 151, 153, 155 e 162 e, ainda, possivelmente, a pgs. 79, 91, 92, 175, 178, 179 e 187 e, talvez na construção imaginada a fl. 74. São tudo alterações mínimas, que ficariam certamente muito aquém daquelas que, por razões de ordem técnica, o encenador teria de efectuar.

Reconheço, contudo, que a questão merece ser debatida em sessão plenária, com intervenção de todos os vogais que leram a peça.¹⁰¹

Analisados no texto (Anexo III) os cortes sugeridos, facilmente se percebe que são referentes a palavras ofensivas à moral, à igreja e ao poder. Também há corte às palavras Portugal, Lisboa, Coimbra, na tentativa de evitar qualquer comparação.

A descrença na encenação do texto é um dos motivos de resistência à aprovação da peça:

Não me parece que se justifique levantar a reprovação que actualmente impede a subida à cena do presente texto. A peça é de difícil marcação cénica, e receio que não seja fácil manter, no palco, com bom nível, a intelectualizada expressão literária do autor. Assim sobressairá somente o tema, dolorosamente odioso e intensamente odioso.

Considero esta peça de índole e sentido absolutamente subversivos e por isso a reprovoo.¹⁰²

A decisão pela aprovação da peça, com cortes, é tomada em sessão plenária da Comissão de Censura a 12 de Dezembro de 1969. Verifica-se, no entanto, que existe o receio

¹⁰¹ *As mãos de Abraão Zacut* de Luis de Sttau Monteiro, Secretariado Nacional de Informação, Direcção Geral dos Serviços de Espectáculos proc. 8741 – SNI – DGE / ANTT

¹⁰² *Ibidem*

da reação do público e, por isso, foi enviado para o diretor dos serviços de censura o seguinte pedido:

Vai estrear-se, em breve, no Teatro Vasco Santana uma peça de autoria de Luis Stau Monteiro, intitulada “AS MAÕS DE ABRAÃO ZACUT” susceptível de provocar certas especulações.

A Comissão de Exame e Espectáculos solicita os possíveis bons officios de V.Ex^a. no sentido de se evitarem, na imprensa, essas especulações sejam elas de carácter político-social ou de qualquer outro.¹⁰³

Para a companhia TEL segue o seguinte comunicado a 13 de Dezembro de 1969:

Comunico a v. Ex^a. que a Comissão de Exame e Classificação dos Espectáculos, deliberou aprovar a peça “As mãos de Abraão Zacuto”, para maiores de 17 anos com os seguintes cortes:

1º) - Pág. 33 – Substituir as expressões

- a) “Têm medo que eu lhes infecte o pauzinho”
- b) “Os homens armaram o pauzinho em mastro de bandeira e só andam com arianas, ou lá o que elas são”

Pelas expressões

- a) “Têm medo que eu os infecte”
- b) “Têm medo que eu os infecte”

2º) Pág. 79 - Cortar a última parte da fala de Madalena a partir de...“também querem saber...” até – “para a cova alguma coisa pura”.¹⁰⁴

Os cortes da peça são reduzidos aos acima referidos.

Na peça a personagem Madalena é uma judia que se terá envolvido sexualmente com a personagem do capitão. O corte na página 79, referente a uma “fala” de Madalena, elimina uma frase de índole sexual: «Também querem saber o que ele me diz? Diz que me deixa o esperma dentro do corpo para eu levar para a cova alguma coisa pura.»

➤ *Vítor ou as crianças no poder, de Roger Vitrac*

Vítor ou as crianças no poder foi mais uma das peças da companhia TEL a ter decisão final sobre a sua aprovação em reunião plenária, o que significa que foi reprovada e,

¹⁰³ *Ibidem*

¹⁰⁴ *Ibidem*

por isso, levada a decisão final em reunião da Comissão de Censura. Os argumentos usados para a reprovação da peça pelos censores que a leram foram no sentido da imoralidade, da disfunção familiar, do mau exemplo, entre outras, como podemos constar nas citações abaixo:

- A imoralidade das situações e a baixa linguagem utilizada levam-me a reprovar a peça.¹⁰⁵

- Temática sórdida, que se desenvolve num clima parcial de psicopatia; sentimentos familiares desonrados...expressões grosseiras constantes ¹⁰⁶

A peça *Vítor ou as crianças no poder* foi submetida à censura a 27 de Janeiro, reprovada a 30 de Março e aprovada a 22 de Abril de 1970 com indicação de substituição de várias palavras consideradas grosseiras e obscenas.

➤ ***Lar, de David Storey***

Submetida a Censura a 27 de Setembro de 1970, esta peça não levantou grandes dúvidas aos censores que a aprovaram para maiores de 17 anos, com a indicação da possibilidade de alteração da classificação etária no ensaio-geral. Confere-se, no processo, que a classificação etária é mantida e que alguns dos cortes são levantados no ensaio de apuro (ensaio-geral). A aprovação é dada a 14 de Outubro de 1970.

Este espetáculo é bem recebido pelo público e pela crítica, tendo sido considerado um dos melhores da companhia.

➤ ***A cozinha, de Arnold Wesker***

A peça é submetida à aprovação em 11 de Junho de 1968. No dia 30 de Julho do mesmo ano é reprovada por ser considerada uma peça mal intencionada que facilmente poderá ter a outras leituras por parte do público. Um ano depois, em 1969, a peça é revista, em recurso, e aprovada para maiores de 17 anos, sem cortes.

¹⁰⁵ *Vítor ou as crianças ao poder* de Roger Vitrac, Secretariado Nacional de Informação, Direcção Geral dos Serviços de Espectáculos proc. 9041 – SNI – DGE / ANTT

¹⁰⁶ *Ibidem*

Para um dos censores esta é uma peça que «critica a sociedade industrial actual, em que o homem vivendo sob pressão constante se realiza na sua totalidade», adianta que «A linguagem é realista , por vezes abordando assuntos de certa delicadeza, mas não considero que sejam suficientes para que não possa ser exibida para o nosso público» e termina «aprovo a peça para adultos sem cortes.»

Na primeira avaliação a peça é avaliada por vários censores, apenas um aprova com cortes, os restantes reprovam. Na segunda avaliação é lida por seis censores, um reprova e os restantes aprovam. A partir deste exemplo, podemos conferir que comparações político-sociais, desde que não discriminatórias do sistema ou que não apontem ideais comunistas, passam a ser permitidas. Esta terá sido a justificação para que na revisão ao texto não esteja demonstrada resistência por parte dos censores à aprovação.

Como referido, por diversas vezes, ao longo deste trabalho o espetáculo continuava a ser sujeito a censura na fase da representação ao público. Através da acta da Comissão de Censura do dia 24 de Fevereiro de 1971, percebemos que, por vezes, havia indicações precisas da SEIT para que a comissão fosse assistir a determinado espetáculo e daí poderiam surgir novos cortes e, até mesmo, sansões.

[...] O Senhor Presidente deu conhecimento de que, por incumbência de Sua Excelência o Secretário de Estado da Informação e Turismo, assistiu a um espectáculo de cada uma das peças “A Cozinha” e “As Irmãs”¹⁰⁷ transmitindo em seguida à Comissão as impressões que das mesmas lhe ficaram. [...]. Referindo-se a peça “A Cozinha”, observou, que embora não ofereça problemas de maior importância, o respectivo final, porém, foi considerado de todo o modo inconveniente, pois constitui um incitamento à greve. Nestes termos, foram tomadas as medidas adequadas.¹⁰⁸

“As medidas adequadas tomadas” foram o corte de duas frases e o corte da encenação final. A informação foi dada à companhia em carta manuscrita com data de 18/02/71. A peça estreou dia 5 de Fevereiro.

¹⁰⁷ Confusão no original entre o s e o z

¹⁰⁸ *Actas da Comissão de Censura dos Espectáculos*, Acta de 24 de Fevereiro de 1971. Direcção Geral dos Serviços de Espectáculos liv. 29 – SNI-DGE / ANTT.

À empresa do Teatro Vasco Santana

Lisboa

Para os devidos efeitos se informa que na peça “cozinha” foram mandados executar pela Comissão de Exame e Classificação dos Espectáculos as seguintes alterações:

- a) Na pág. 30 cortar as frases “Mas por que é quem toda a gente me faz sabotagem, Frank?” (linhas 8 e 9), “E tu quiseste parar o meu mundo”
- b) A acção deve terminar imediatamente depois da última fala do patrão (o que é que querem mais?), eliminando-se o batimento com as facas e lançar os barretes ao chão e a saída dos empregados.

Estas alterações devem ser observadas a partir do dia de hoje inclusive.¹⁰⁹

Nestes casos, o tempo para se executar as alterações exigidas era demasiado escasso, podendo por isso comprometer o espetáculo, tanto na representação, como no entendimento da mensagem pelo público.

➤ ***Um sonho, de August Strindberg***

No processo referente a *Um Sonho*, na avaliação feita pelos censores ao texto da peça, verifica-se que os quatro censores que avaliaram a peça se pronunciaram em relação ao tema e a mensagem negativa que passa, existindo um voto de reprovação e três de aprovação.

- [...] Julga-se uma peça de certo nível e julga-se, também, que só no ensaio geral se o poderá bem avaliar dos seus méritos e dos seus efeitos espectaculares. Aprove-se para o grupo D, com possíveis correções que o ensaio geral sugerir.¹¹⁰

- Um sonho, de Strindberg, é uma peça que, assentando numa filosofia pessimista da vida, leva à conclusão, de que todo o sistema está errado, pois as pessoas tidas por serem virtuosas e de bem são, afinal, as que mais mereciam ser punidas. [...].¹¹¹

¹⁰⁹ *A cozinha* de Arnold Wesker, Secretariado Nacional de Informação, Direcção Geral dos Serviços de Espectáculos proc. 8715 – SNI – DGE / ANTT

¹¹⁰ *Um sonho* de August Strindberg, Secretariado Nacional de Informação, Direcção Geral dos Serviços de Espectáculos proc. 9302 – SNI – DGE / ANTT

¹¹¹ *Ibidem*

- Com a introdução dos cortes que se deixaram assinalados no texto – pgs 21,22,24,25,39,41,42,43,44, 50 e 51, os inconvenientes que se possam ver nesta peça ficariam muito atenuados. Pensa-se, todavia, que nesse caso a peça deixa de ter qualquer interesse, pois o seu objectivo é exclusivamente o de condenar estruturas ou sociedade contemporânea e de pôr em causa todos os valores morais em que esta se tem apoiado. Por estes fundamentos reprovoo a peça.¹¹²

- A presente peça oferece-nos algumas dificuldades pelas implicações de natureza politico-social, principalmente no final. No entanto entendo que elas não são de molde a justificar a reprovação da peça, principalmente, se lhe forem introduzidos os cortes assinalados, pg. 57, 44, 43 e 21. Classifico-a assim para a letra D (maiores de 18 anos).¹¹³

A submissão da peça à censura foi feita a 8 de Outubro de 1971 e aprovada a 4 de Dezembro, do mesmo ano, com cortes. No processo encontra-se uma carta de Luzia Maria Martins a reclamar da decisão, quanto aos cortes, e a solicitar que o espetáculo seja feito, num ensaio assistido, sem os cortes impostos e que a decisão seja tomada, apenas, após esse ensaio. Assim aconteceu e após ensaio de apuro foi enviada a companhia a decisão final:

Comunico a V.Ex^a que a Comissão de Exame e Classificação dos Espectáculos, após o ensaio de apuro da peça “O sonho” de August Strindberg, deliberou o seguinte:

- 1) Levantar os cortes indicados a fls. 21, 22,31, 34, 41, 42, 43, 44 e 50;
- 2) Manter o corte indicado na fls.50;
- 3) No cortejo do 2º acto em que aparece um sacristão e em que o tom se assemelha a uma litania, devem introduzir-se as seguintes alterações:
 - a) O sacristão não deve ir de opa vermelho;
 - b) O tom não deve imitar litania;¹¹⁴

Neste caso o ensaio de apuro beneficiou o espetáculo com o levantamento de diversos cortes. No entanto as ações consideradas provocatórias e depreciativas para com a igreja foram proibidas.

A licença de representação é passada a 21 de Dezembro de 1971.

¹¹² *Ibidem*

¹¹³ *Ibidem*

¹¹⁴ *Ibidem*

➤ ***Testemunho inadmissível, de John Osborne***

Testemunho inadmissível foi uma das peças primeiramente reprovada e depois aprovada, de onde se depreende a existência de um recurso. A submissão da peça à Censura foi feita a 31 de Julho de 1972, a sua reprovação foi decidida a 8 de Agosto de 1972, em reunião da Comissão de Censura, ou seja, imediatamente após leitura do texto da peça. Este processo, em concreto, não tem muita documentação, não se sabe, por isso, o que terá sido influenciado a aprovação da peça a 7 de Setembro. O ensaio de apuro aconteceu no dia 9 de Setembro e após o mesmo Luzia Maria Martins envia a seguinte carta ao Director-Geral dos Serviços de Espectáculos. Dr. José Maria Alves:

Exmo. Senhor Director-Geral,

Com os nossos respeitosos cumprimentos, junto enviamos, satisfazendo o pedido formulado por V. Exa. e pelos Censores que assistiram ao Ensaio Geral, ontem realizado, da peça “Testemunho Inadmissível”, os cortes que sugerimos na cena indicada (págs. 67 a 70).

Na página 69: “ Antes da vossa [...]

Na página 70: Linha 12: [...] Linha 20: [...]

Ficamos a aguardar as informações de V. Exa. sobre este assunto, dado que a inauguração da nossa 9 temporada, marcada para o próximo dia 15, está pendente da comunicação de V.Exa.¹¹⁵

Através desta missiva de Luzia Maria Martins percebe-se que no ensaio-geral foi cortada uma cena inteira. Na tentativa de poder salvar parte da cena, Luzia Maria Martins propõe cortes de frases.

¹¹⁵ *Testemunho inadmissível* de John Osborne , Secretariado Nacional de Informação, Direcção Geral dos Serviços de Espectáculos proc. 9438 – SNI – DGE / ANTT

➤ **Lisboa 72, de Luzia Maria Martins**

Lisboa 72 foi a terceira peça de autoria de Luzia Maria Martins. Como referido no ponto anterior, esta peça foi reprovada. Em 1974, no após 25 de Abril, Luzia Maria Martins adaptou a peça cortando algumas cenas, alterando outras e acrescentando, ainda, outras, modificou o nome da peça para *Lisboa 72-74* e apresentou o espetáculo em setembro desse ano.

A peça é submetida à Censura a 4 de Dezembro de 1972, sendo exaustivamente discutida entre os censores que a leram e os restantes elementos da Comissão de Censura. São várias e contraditórias as observações apontadas pelos censores nos seus relatórios. O texto (Anexo V), em estilo de Teatro Documental, reflete a vida quotidiana dos habitantes de Lisboa. Usando dados estatísticos, divulgados na comunicação social, Luzia Maria Martins aborda temas como o desemprego, as más condições de habitabilidade, a falta de apoio social a grupos mais desfavorecidos, a falta de dinheiro e a parca educação e cultura do povo em geral. A principal preocupação dos censores reside no facto de se usarem dados estatísticos, o que sublinhava de forma negativa o estado real dos acontecimentos relatados. Duvidam da veracidade dos dados usados e sugerem que se faça prova dos mesmos. Outra das inquietações apontadas pelos censores era o tom de ironia usado no texto para criticar o estado em que se vivia.

“Trata-se do Teatro-documento, mas em modo hoje em dia, de índole muito perigosa pois justapõe documentos oficializados, colocados na sequência “própria” da peça o que os faz realçar. Mistura também os tons de “voz popular” ironizadas com subtileza e que, por um lado criticam o estado das “coisas” em Portugal e, por outro, demonstram a alienação em que o povo vive das “coisas sérias”. No seu todo a peça é muito incisiva e, a certos modos, perigosa. Mereceria ser reprovada, mas dada a abertura que se tem dado a Luzia Maria Martins, atrevo-me a aprovar, com reservas para o Grupo D até ao ensaio de apuro.(6/12/72)¹¹⁶ –

Tenho as maiores dificuldades na apreciação desta peça – Teatro Documento. Antes de mais creio que deveria solicitar à companhia que

¹¹⁶ *Lisboa 72* de Luzia Maria Martins, Secretariado Nacional de Informação, Direcção Geral dos Serviços de Espectáculos proc. 9498

documentasse, para verificação, as afirmações de índole estatística e, também, para saber as fontes de informação.

O problema que se põe, para além de possíveis cortes que não adiantavam para a solução do problema, é o de saber se uma peça, com esta estrutura, deverá ser representada, independentemente da veracidade dos dados que nela se inscrevem.

Acrescenta-se que a matéria, de uma maneira geral, não tem de ser reprovada, pelo contrário, nada justifica a sua aprovação. O que está em causa são outros valores, outros factos e implicações de natureza política e social.

Entendo que, para lá da aprovação ou reprovação, o assunto deve ser discutido em plenário e, sobretudo, ouvir o Governo. (9/12/72) ¹¹⁷

A presente peça apresenta sérias implicações de natureza político-social. Contudo elas não me parecem de molde a justificar a sua reprovação. É certo que se apresentam algumas estatísticas (v.gr. a última da pág.9) que não é possível corresponderem à verdade e há passos, como o contido no primeiro parágrafo da fs.4, que não podem ser consentidos.

A razão da não reprovação é a seguinte: trata-se efectivamente de um texto de teatro-documentário, à maneira de Peter Weiss, onde se abordam os pontos escuros da sociedade em que vivemos e particularmente da cidade de Lisboa. Má situação de gente humilde, falta de condições de habitabilidade dos bairros de lata de Lisboa, insuficiência de salários de larga massa de trabalhadores, falta de cultura do povo, futebol a mais e visitas a bibliotecas a menos, etc. À parte da veracidade de algumas estatísticas, duvidosa, o tom geral da peça é sério e demonstra o propósito de levar o público a tomar seriamente consciência de alguns dos mais prementes problemas que afligem as classes mais desfavorecidas dos nossos concidadãos. De resto, nada de novo se traz ao conhecimento do público – de tudo tem sido dada nota na Assembleia Nacional, na Imprensa, na TV. Não vejo assim, pelo tema, razão para objectivo de fundo para reprovar o texto.

Duvido contudo que este modo de ver as coisas seja compartilhado pela maioria dos meus Exmos. Colegas na comissão pelo que proponho que a peça seja mais largamente distribuída pelos censores. E vou mesmo mais longe, mesmo que a nível superior possa este tema suscitar algum reprovo

¹¹⁷ *Ibidem*

pelo que me parece que deverá o problema ser posto ao nosso Exmo. Presidente. (12.12.72) ¹¹⁸

A peça foi discutida nas sessões 46^a e 47^a da Comissão de Censura de 1972. Ao contrário do sugerido, a Comissão decidiu não ser necessário levar o assunto ao Governo, ao Presidente do Conselho, sendo a decisão final, tomada pela maioria, a reprovação da peça.

Comunico a V. Exa que a Comissão de Exame e Classificação dos Espectáculos, em sessão de 19 do corrente, deliberou reprovar a peça “Lisboa 72”, de Luzia Maria Martins, pelo que a mesma não pode ser representada em Portugal Continental e Ilhas adjacentes. (21.12.72) ¹¹⁹

➤ *Os amigos, de Arnold Wesker*

A peça *Os Amigos* não levantou grandes dúvidas na decisão dos censores que a analisaram, embora tenham identificado o final como político.

Peça muito tétrica a tratar do “drama” do envelhecimento com um instrumentalismo deveras exagerado... e com um final redondamente político. Aprovo para o grupo D (18anos) com corte indicado na pág.55. (13.01.73) ¹²⁰

Submetida à Censura a 8 de janeiro de 1973, a peça foi aprovada com cortes, poucos dias depois, a 18 de janeiro. Contudo, a licença de representação apenas foi cedida no dia da estreia, 22 de Março, talvez porque o ensaio de apuro aconteceu a 19 de Março de 1973.

¹¹⁸ *Ibidem*

¹¹⁹ *Ibidem*

¹²⁰ *Os amigos de Arnold Wesker*, Secretariado Nacional de Informação, Direcção Geral dos Serviços de Espectáculos proc. 9523 – SNI – DGE / ANTT

➤ ***Cândido*, de Voltaire**

Na análise da peça *Cândido*, de Voltaire, adaptação de Luzia Maria Martins, decidiram os censores aprovar o texto com bastantes cortes (cortes indicados a fls. 8,9,13, 16, 17, 26, 28, 32,34,40,45,47,51,59,62,63,72,83 e 84), reportando a decisão final sobre a classificação etária para o dia da assistência ao ensaio de apuro. Na peça que se encontra no processo (Anexo VII), verifica-se que a maioria dos cortes reflete injúrias sobre representantes do clero e põe em causa a justiça do Estado e da Igreja.

Sobre a peça um dos censores escreveu:

A peça é uma adaptação, ao teatro, do célebre conto de Voltaire satirizando o optimismo de Leibniz. Nela supura, de quando a conhecida impiedade do autor.¹²¹

A peça foi submetida para análise no dia 22 de Maio de 1973, a decisão foi comunicada à companhia no dia 25 de Junho e a licença de representação foi passada a 31 de Julho:

[...] após o ensaio de apuro da peça “Cândido” deliberou aprovar a referida peça no Grupo D, nos seguintes termos:

- a) Cêrca da pág. 5 ser suprimida a encenação relativa à instrução militar do soldado (voltas do soldado, chicote);
- b) Cêrca da pág. 6-7 na cena da batalha devem ser suprimidas as metralhadoras e a fita do som em que surgem tiros de metralhadoras;
- c) Deve ser suprimida a frase que não consta do texto aprovado e que foi intercalada a pág. 28 a seguir a “altar de São Paulo de Roma”: uma homenagem a meu pai;
- d) São mantidos os cortes comunicados à empresa. (26.07.1973).¹²²

¹²¹ *Cândido* de Voltaire, Secretariado Nacional de Informação, Direcção Geral dos Serviços de Espectáculos
proc. 9597 – SNI – DGE / ANTT

¹²² *Ibidem*

Como se pode verificar, no ensaio-geral são censuradas todas as ações que possam ser comparadas com um cenário de guerra e é cortada mais uma frase, a juntar as anteriores, que sugere a paternidade de um elemento da Igreja.

➤ ***O mar, de Edward Bond***

À semelhança do que aconteceu em relação à peça *Lar* de David Storey esta peça não levantou grandes problemas em relação à Censura. A peça foi submetida a 22 de Janeiro de 1974 e teve a licença de representação a 11 de Abril de 1974. Sabe-se no entanto, que esta foi uma peça de recurso à primeira escolha, a peça do autor português Sasportes. Neste processo, mais uma vez se retira a desconfiança dos censores no que diz respeito ao Teatro Vasco Santana – companhia Teatro Estúdio de Lisboa:

Nada vejo que impeça esta peça de ser classificada para o grupo C (14 anos) a não ser a reprovação de dois “palavrões”, que seriam cortados. Evidentemente que a classificação só depois do ensaio, [...] para o “Vasco Santana” todos os cuidados são poucos. (27.01.74) ¹²³

Encontra-se, também, neste processo a indicação de que irá um fiscal assistir à estreia da peça no dia 17 de Abril de 1974 e no relatório da fiscalização executada por dois agentes da Inspeção dos Espectáculos, consta o seguinte:

Relatório de agentes José Leitão e Manuel Caneira

Assistimos à representação da peça “O Mar” classificada para maiores de 18 anos, apresentada pela companhia Teatro Estúdio de Lisboa, tendo sido verificado que foram respeitados os cortes na pág. 19, tendo o corte sido substituído pela frase: “SÃO JORGE – SÃO JORGE PATRÔN DO GUERREIROS PROTEGE A INGLATERRA.

Assistia ao espectáculo numeroso público, na maioria artistas de teatro.

Nada assinalar.¹²⁴

¹²³ *O mar* de Edward Bond, Secretariado Nacional de Informação, Direcção Geral dos Serviços de Espectáculos proc. 9705 – SNI – DGE / ANTT

¹²⁴ *Ibidem* - Relatório da Repartição de Fiscalização e Contencioso da Direcção dos Serviços de Espectáculos - Direcção-Geral da Cultura Popular e Espectáculos - Secretaria de Estado da Informação e Turismo.

Relativamente aos processos acima descritos, podemos compará-los entre si e anotar algumas semelhanças na forma como foram conduzidos. Dos exemplos apresentados, seis peças foram totalmente reprovadas, sendo cinco destas seis peças posteriormente aprovadas após recurso:

- *As Mãos de Abraão Zacut* de Luís de Sttau Monteiro
- *Vítor ou as crianças no poder* de Roger Vitrac
- *A cozinha* de Arnold Wesker
- *A outra morte de Inês* de Fernando Luso Soares (peça referida no ponto anterior)
- *Testemunho Inadmissível* de John Osborne

A peça *Lisboa 72* não foi aprovada. Todas as peças deste período, 1968-1974, incluindo as quatro aprovadas sem serem objeto de recurso sofreram cortes, avisos de sanções, alterações na encenação e cortes nos textos do programa. Por exemplo, na peça *A Cozinha*, depois de estreada, a encenadora foi obrigada a alterar o final «*sob pena de ser julgada por incitamento à greve*»¹²⁵; em *Os Amigos*, também, depois de estrear, Luzia Maria Martins foi obrigada a retirar de cena um retrato de Lenine (ali colocado por indicação do autor). O texto do programa de *O Mar* foi sujeito a cortes e os textos de Luís de Sttau Monteiro, Luiz Francisco Rebello e Luzia Maria Martins incluídos no programa de *As mãos de Abraão Zacut* foram reprovados. Como sinal de protesto, o programa foi impresso e vendido ao público com páginas em branco.

Prestes a encerrar este ponto do capítulo, refira-se que os cortes efetuados nos textos das peças, nos processos analisados, incidem, essencialmente, em questões político-sociais, mas também em questões religiosas e morais. Por último, nota-se o desinteresse dos censores pelos temas expostos nas peças escolhidas, juntamente com o receio de as mesmas poderem causar algum problema posterior à estreia, durante a carreira do espetáculo. Nos processos analisados, é inequívoca a desconfiança intrínseca e constante relativamente às escolhas cénicas de Luzia Maria Martins.

¹²⁵ Cit. do programa de comemoração dos 20 anos do TEL, p.22.

3. A LUTA PELA SOBREVIVÊNCIA DA COMPANHIA

A partir dos documentos analisados é fácil constatar que Luzia Maria Martins e Helena Félix lutaram pela sobrevivência da companhia desde o ano da sua fundação, por dificuldades financeiras. No entanto, se o lado financeiro foi a principal razão da sua luta, as dificuldades a que a Censura impôs terão sido o maior obstáculo, tendo, porventura, prejudicado em grande parte o desempenho desta companhia. O objetivo da criação da companhia TEL prendeu-se com a vontade de colmatar uma falha existente nas escolhas de textos/autores apresentados em Portugal e, também, na forma de fazer/apresentar Teatro, como mencionado em diversas entrevistas a Luzia Maria Martins e a Helena Félix, ao longo de toda a vida da companhia, a que já fizemos alusão e que reiteramos:

Quando fundamos a companhia, eu e a Helena Félix prepusemo-nos apresentar um repertório para preencher lacunas no panorama teatral português.¹²⁶

Este objetivo, apesar das adversidades, não foi alterado, manteve-se até ao fim da companhia, mesmo com pouca adesão do público, ou com frequentes acusações de que a companhia estava direcionada, apenas, para um pequeno grupo. O facto de as escolhas terem recaído sobre autores contemporâneos e temas, por um lado mais atuais a nível Europeu e Mundial, como o caso da guerra ou o caso das lutas de trabalhadores, por outro, do foro psicológico, como é o caso de retratos de famílias disfuncionais, terão sido, num país refém de uma ditadura e completamente fechado a estas temáticas, a base dos obstáculos e da Censura. A luta pela sobrevivência da companhia não significava, apenas, a sobrevivência da companhia enquanto estrutura, mas sim, também, a luta pela sobrevivência de uma ideologia.

São poucos os processos de SNI/DGE em que não se encontrem contestações das duas fundadoras da companhia, o que demonstra a sua persistência e determinação. Foram frequentes as cartas enviadas por Luzia Maria Martins e Helena Félix a solicitar recurso da decisão tomada, exigindo a aprovação de peças reprovadas, conforme já referido.

¹²⁶ República, de 02 de Maio de 1970, p.3

Contestavam cortes excessivos de textos de peças e, ao mesmo tempo, reclamavam a mudança da lei e sua aplicação. Normalmente as cartas eram dirigidas ao presidente da Comissão de Censura, António Caetano de Carvalho, e/ou ao subsecretário de Estado da Presidência do Conselho, César Moreira Baptista, mas também existem cartas dirigidas diretamente ao presidente do Conselho de Ministros, Marcello Caetano. No final de 1972, após reprovação total da peça *Lisboa 72*, numa carta dirigida a Marcello Caetano, é bastante explícito o estado de asfixia da companhia, em consequência da Censura.

A nossa Companhia tem encontrado as maiores dificuldades na escolha de um repertório responsável (parece-nos ser essa a condição sine qua non de um teatro subvencionado), dado que a Comissão de Censura age de uma maneira asfixiante, por vezes obedecendo a critérios que nos parecem francamente arbitrários. [...] visto que os tais critérios de análise de peças têm vindo a estreitar-se com tal violência que a nossa actividade se torna impraticável. [...] Agora enviámos um texto, intitulado “Lisboa 72”, em que, baseados numa montagem de textos que foram, sem excepção, divulgados em publicações oficiais e que por intermédio dos vários órgãos de informação, procurámos analisar a nossa actividade ao longo de oito anos, tendo essa análise, como pano de fundo, a vida de Lisboa. Uma crítica em certas personagens? Decerto. Qual a dramaturgia que, velada ou abertamente, não o faz? Ou deverá um teatro subsidiado abster-se de se debruçar sobre problemas que tenham sido focados antes pelos meios de informação e divulgados em documentos (publicações) oficiais?

[...] O Teatro é um trabalho de criação e quando esta é asfixiada não pode existir Teatro. Não podemos estar constantemente sujeitos a situação-limite, como a presente, sem a menor indicação de que os critérios adoptados pela Comissão de censura sejam modificados. Aceitar complacentemente este estado de coisas é trair o Teatro e, em última análise, a cultura do país. Sempre acreditámos em que, a despeito de muitas limitações que nos eram impostas na escolha de peças, essas limitações não chegariam a uma total impossibilidade no campo da escolha de um repertório sério e actualizado. Parece-nos até muito desonesto, da nossa parte, que aceitemos um subsídio do Fundo de Teatro explorando e eternizando (perante a indiferença do público) um tipo de Teatro moribundo. ¹²⁷

¹²⁷ *Carta de Luzia Maria Martins e Helena Félix dirigida a Marcello Caetano* a 21 de Dezembro de 1972, Marcello Caetano, cx. 26, Correspondência/FÉLIX, Helena de Carvalho, n.º 3, AMC/ANTT

A luta pela sobrevivência da companhia, mantendo o repertório idealizado desde o início e, conseqüentemente, a luta contra a Censura é sempre arrogada por Luzia Maria Martins, que frequentemente partilhava com a imprensa todas as dificuldades postas à prossecução do seu projeto artístico. As denúncias feitas pela encenadora aos meios de comunicação social eram veiculadas de forma velada, de modo a contornar possíveis entraves. Numa entrevista à revista *Plateia*, conduzida por Carvalho Ramos, Luzia afirma que a maioria das entrevistas que deu antes do 25 de Abril foi cortada e acrescenta que «tivemos muitas dificuldades desde o início (sobretudo quando nos cortaram uma peça preparada para estrear...)»¹²⁸. Além do subterfúgio que utilizava nas entrevistas para tecer críticas à Censura, Luzia Maria Martins, durante os anos de ditadura age, por diversas vezes, de forma irreverente e contestatária. São vários os episódios que isso mesmo atesta, como por exemplo, o modo como se apresentou nos agradecimentos no final de uma estreia, com a mão a tapar a boca, pois estava proibida de falar; as folhas em branco no programa do espetáculo representativas do texto cortado, como referido anteriormente, ou o famoso dia mundial do teatro, em 1968, em que lê o texto de Helene Weigel, esposa de Brecht, autor que estava proibido em Portugal.

A luta de Luzia Maria Martins é, também, muitas vezes divulgada pelos seus pares, críticos e, até, teóricos. Urbano Tavares Rodrigues (1970: 238) a propósito de *Vítor ou as crianças no poder* escreve «Luzia Maria Martins porfia corajosamente há anos por uma dignificação do texto e da encenação. Luta, às vezes tropeça. Mas insiste, aguenta. E que contentamento nos dá quando vence».¹²⁹ Sobre a mesma peça Carlos Porto (1973:109) escreve «um dos textos mais poderosamente críticos postos em cena em palcos portugueses» e a propósito de *A cozinha*:

Lisboa tem no Teatro Vasco Santana o que ficará, certamente, como um dos melhores espectáculos de 1971, e como um dos mais sérios e belos esforços para a criação de um espectáculo capaz de atingir todos os públicos possíveis que em Portugal possam (ou não) interessar-se pelo Teatro. O que é demasiado raro para não ser saudado (e, sobretudo, recebido) como merece. Mais uma vez ficamos a dever à companhia do Vasco Santana uma lição de coerência, e a alegria de nos podermos sentir espectadores de teatro em Portugal sem corar. Aí está, pois, o teatro para minorias (ou seja para as

¹²⁸ *Plateia*, n.º 734, de 25 de Fevereiro de 1975 pp. 20-22

¹²⁹ *Seara Nova*, n.º 1497 julho de 1970

autênticas maiorias) que desejamos e por que propugnamos. (PORTO 1973:118)¹³⁰

Na tarde de 24 de Abril de 1974, Luzia Maria Martins é entrevistada para a rubrica *Ossos do ofício* da revista *Cinéfilo*¹³¹. A entrevista que será publicada a 4 de Maio, do mesmo ano, será a “sair” na íntegra, sem cortes. Neste documento encontramos uma retrospectiva da companhia feita pela encenadora, desde a criação até ao final da ditadura. As dificuldades financeiras são justificadas, principalmente, pelo facto de os subsídios não cobrirem a totalidade dos meses do ano. Para fazer face às despesas dos restantes meses, por várias vezes, Luzia Maria Martins recorreu a empréstimos bancários. A vontade de fazer uma temporada só com textos de autores portugueses foi gorada por causa da Censura. Além dos textos proibidos, houve alguns que por decisão própria não foram levados à cena, porque tinham demasiados cortes, outros houve que nem sequer foram levados a avaliação por se saber à partida que não valeria a pena. Luzia é categórica nas acusações que faz ao sistema censório, considerando que dificulta a vivência entre os grupos, quer amadores, quer profissionais, e que é muito mais severo com os autores portugueses quando comparados com os autores estrangeiros. Em resposta à pergunta se haveria crise no teatro, Luzia Maria Martins responde: «Sim. Há uma crise, dadas as circunstâncias. Há uma crise que é a ausência de liberdade».

¹³⁰ *Em busca do teatro perdido 2*

¹³¹ *Cinéfilo*, nº 31

CONCLUSÃO

Ao longo deste estudo, tentei mostrar que a passagem de testemunho de Salazar a Caetano correspondeu mais a uma mudança de governante, como observou Ana Cabrera (2008: 55), do que a uma política de governação, que afinal se manteve, pouco alterando a ação direta que a Censura exerceu sobre o Teatro.

Vários foram os fatores que impediram ou travaram essa mudança. Por um lado, a ala mais conservadora, política e religiosa, terá exercido pressão para que se mantivesse a ordem estabelecida, através do controlo, da Censura. Por outro lado, as direções, serviços, secretarias das estruturas do governo, mesmo com a alteração das suas designações, mantiveram os mesmos membros, os mesmos funcionários, os mesmos elementos. Constatou-se, também, que os critérios de avaliação não mudaram, alguns talvez tenham sido aliviados, mas não foram representativos de uma verdadeira alteração. Todos os procedimentos legais, desde o pedido para avaliação e classificação etária do texto até a comunicação da decisão final, mantêm-se inalterados na sua totalidade. As alterações legais, que existiram, como se confirma através dos decretos-lei analisados, nem sempre foram praticadas como, por exemplo, acontece com peças de autores portugueses, a par do facto de passarem a ser consideradas um fator de majoração para fins de apoio estatal. O que acaba por não se verificar, por terem sido raras, ou mesmo inexistentes, as peças de dramaturgos portugueses aprovadas.

No entanto, existiram “promessas” de diferentes direções, que chegaram de diversas formas - discursos, conversas, alterações na lei, entre outras. O estrangulamento em que as companhias de teatro viviam até 1968 pode ter sido o principal motor de influência para que a esperança num novo governo acarretasse um alívio, um renascimento de horizontes mais largos. De facto, a esperança na mudança existiu para muitos. Excepcionalmente, algumas peças e filmes foram autorizados, numa primeira fase do governo de Marcello.

No caso concreto de Luzia Maria Martins e, conseqüentemente, da companhia *Teatro Estúdio de Lisboa*, confirma-se que pouco ou nada alterou com a mudança de governante em

relação à censura no teatro. Como se pode constatar, o trabalho desta companhia foi excessivamente fiscalizado, tanto nos textos selecionados que sofreram muitos cortes e, alguns nem foram autorizados, como também, nas opções cénicas. A maioria dos textos proibidos era de autores portugueses, incluindo os da própria Luzia Maria Martins.

A censura no teatro durante a atividade profissional de Luzia Maria Martins, durante o regime Salazarista e na era Marcelista foi extremamente prejudicial ao trabalho desta mulher enquanto encenadora, dramaturga e diretora de uma companhia.

Através do exemplo concreto e aprofundado, da companhia experimental (TEL) e da autora Luzia Maria Martins, a par dos exemplos apresentados ao longo da primeira parte deste trabalho, de outras companhias experimentais e de outros autores portugueses, podemos concluir que apesar da esperança criada pelo governo de Marcello Caetano durante a Primavera Marcelista a mudança na atividade da Censura Teatral não se concretizou.

APÊNDICE I

REUNIÕES DA COMISSÃO DE CENSURA NOS ANOS 1966 E 1971

Nº	ANO 1966	ANO 1971
1	5-jan	5-jan
2	12-jan	12-jan
3	19-jan	19-jan
4	26-jan	26-jan
5	2-fev	2-fev
6	9-fev	9-fev
7	16-fev	16-fev
8	23-fev	24-fev
9	2-mar	2-mar
10	9-mar	9-mar
11	16-mar	16-mar
12	23-mar	23-mar
13	30-mar	30-mar
14	6-abr	6-abr
15	13-abr	13-abr
16	20-abr	20-abr
17	27-abr	27-abr
18	4-mai	4-mai
19	12-mai	12-mai
20	18-mai	18-mai
21	25-mai	25-mai
22	1-jun	1-jun
23	8-jun	8-jun
24	22-jun	15-jun
25	29-jun	22-jun
26	6-jul	29-jun

Nº	ANO 1966	ANO 1971
27	13-jul	6-jul
28	20-jul	13-jul
29	27-jul	20-jul
30	3-ago	27-jul
31	10-ago	3-ago
32	17-ago	10-ago
33	24-ago	17-ago
34	30-ago	24-ago
35	7-set	31-ago
36	14-set	7-set
37	21-set	14-set
38	28-set	20-set
39	6-out	28-set
40	26-out	6-out
41	19-out	12-out
42	2-nov	19-out
43	9-nov	26-out
44	17-nov	2-nov
45	23-nov	9-nov
46	30-nov	17-nov
47	7-dez	23-nov
48	14-dez	30-nov
49	21-dez	7-dez
50	30-dez	14-dez
51	---	21-dez
52	---	28-dez

APÊNDICE II

IMPrensa Escrita sobre Luzia Maria Martins e Tel

A Capital			
Nº Pág	Lar	Data	Observações
Ano III - Nº 974, p. 15	A cozinha	05/03/1967	
Ano III - Nº 1054, Cena Sete, p.10,11	Lisboa 72-74	04/12/1968	
Ano VII - Nº2339, p.16	Tema e variações	19/04/1969	
Ano XI - Nº3450, p 24	Tema e variações	20/05/1969	
Ano XI - Nº3433, p.19	Quando a banda tocar	20/12/1969	crítica de Manuela Azevedo
Ano XII - Nº 3805, p. 22	O homem que se julgava Camões	23/09/1974	crítica de Manuela Azevedo

Diário de Notícias			
Nº Pág	Assunto Espectáculo	Data	Observações
Ano 103º - Nº36.278, p.6		05/03/1967	
Ano 104º - Nº36.907, p.5		04/12/1968	
Ano 105º - Nº 37.040, p.6		19/04/1969	
Ano 105º - Nº 37.070, p.6		20/05/1969	
p.19	As mãos de Abraão Zacut	20/12/1969	crítica de Manuela Azevedo
p.6	Lisboa 72-74	23/09/1974	crítica de Manuela Azevedo
Ano 111º - Nº 39.242, p. 6		14/08/1975	
ND	notícia de interrupção da actividade da companhia	18/02/1977	
ND	Percurso profissional de LMM	14/02/1977	
Cultura e Arte - p. 11	Guerra e paz	29/04/1983	por José Abrantes

República			
Nº Pág	Assunto Espectáculo	Data	Observações
Rubrica Magazine p.4,5	Percurso profissional de LMM	31/07/1966	por Lauro António
p. 3	Anatomia de uma história de amor	13/04/1969	
p.6	Anatomia de uma história de amor	18/04/1969	entrevista por Maria Manuel Estreia
p.3	Vítor ou as crianças ao poder	02/05/1970	por Orlando Neves
P. 15	Um sonho	23/12/1971	por Orlando Neves
P. 13 E 15	Ensino Universitário Cultural	03/01/1972	
P.11	Reforma do Conservatório	04/01/1972	
p. 5	Lisboa 72-74	25/09/1974	crítica por Mário Sérgio

Público			
Nº Pág	Assunto Espectáculo	Data	Observações
p.30	Frida e a casa azul	23/04/1998	por Marina Ramos

Diário Popular			
Nº Pág	Assunto Espectáculo	Data	Observações
	Lisboa 72	16/12/1972	

Diário de Lisboa			
Nº Pág	Assunto Espectáculo	Data	Observações
p.4 e 7	Joana de Lorena	17/12/1964	
p.8,9	O pomar das cerejeiras	25/03/1965	
p.5 e 23	Ela, ele e os complexos	17/06/1965	
p.5 e 7	Mesas separadas	03/09/1965	crítica de Julio de Sousa Martins
p. 6 e 15	Pobre Bitô	20/05/1966	critica de Manuela de Azevedo
p.6,7	Exercício para cinco dedos	03/12/1966	crítica de F.A.P
Magazine, p.5 (p33)	Balanço do ano	31/12/1966	
p.6	Bocage, alma sem mundo	22/04/1967	crítica de Manuela de Azevedo
p.5	A nossa cidade	27/12/1967	
p.7 e 19	A nossa cidade	28/12/1967	crítica
p.6 e 9	A louca de Chailot	31/05/1968	crítica de Joaquim Benite
p.7	Noite de verão	03/12/1968	entrevista a Helena Félix
p.5	Anatomia de uma história de amor	16/04/1969	entrevista a Luzia Maria Martins
p.10	As mãos de Abraão Zacut	19/12/1969	crítica de Joaquim Benite
p.20	5º aniversário da companhia	14/01/1970	
p.8	Um sonho	05/11/1971	entrevista a Luzia Maria Martins, por Nuno Gomes dos Santos
p.6	Um sonho	23/12/1971	critica de Carlos Porto
p. 11	Lar	02/04/1972	reposição do espectáculo com actores novos - crítica de Carlos Porto
P. 32	Testemunho inadmissível	16/09/1972	
p.17	Os amigos	25/03/1973	entrevista por Lourdes Féria
p.14,15	O preço da vida	12/03/1976	crítica de Carlos Porto
suplemento sete ponto sete - p. VI	A classe dominante	25/06/1982	por Maria Emília Correia
Sabado - p.9	Guerra e paz	09/04/1983	
Cartaz - p.4	Tudo acabado	12/08/1983	
Sabado - p.6,7	Exposição comemorativa dos 20 anos da companhia	23/06/1984	
Cartaz - p.8	Quando a banda tocar	29/06/1984	sobre reposição da peça
p.4 - CARTAZ -	Jardim de Outono	26/07/1985	
Rubrica Teatro, p.17	Sylvia Plath - quem a matou?	28/01/1987	crítica de Carlos Porto
p.19	As senhoras das quintas-feiras	30/06/1987	crítica de Carlos Porto
p.21	As duas cartas	09/02/1988	crítica de Carlos Porto
ND - p.20	Habeas corpus	20/12/1988	por Ernesto sampaio
p.27	Artistas e admiradores	27/06/1989	crítica de Carlos Porto

Jornal de Letras			
Nº Pág	Assunto Espectáculo	Data	Observações
Ano VI - Nº 241/16, p.24		16/02/1987	
Ano VII - Nº 290, p.5		26/01/1988	
Ano X - Nº 435, p.11		06/11/1990	
p.29	Frida e a casa azul	06/05/1998	crítica por Carlos Porto

Vértice			
Nº Pág	Assunto Espectáculo	Data	Observações
nº295, p.318	A nossa cidade	Abril 1968	por Alberto Martins (sobre a apresentação d' A nossa Cidade no X Ciclo de Teatro - CITAC)
nºs 327-328, p.417,418	A cozinha	Abril e Maio 1971	por Manuel Guerra (sobre a apresentação d' A cozinha em Coimbra)

Seara Nova			
Nº Pág	Assunto Espectáculo	Data	Observações
nº1461, p.228	O problema das escolhas de peças	julho 1967	por Luzia Maria Martins
nº1492, p.64,65	As mãos de Abraão Zacut	Fevereiro 1970	por Urbano Tavares Rodrigues
nº1497, p.238,239	Vitor ou as crianças ao poder	Julho 1970	por Urbano Tavares Rodrigues
nº1499, p.304,305	Quem é esta mulher?	Setembro 1970	por Urbano Tavares Rodrigues
p.30	A cozinha	Mar-71	por Urbano Tavares Rodrigues

Cinéfilo			
Nº Pág	Assunto Espectáculo	Data	Observações
nº20, p.3	Aviso cancelamento de peça substituição por <i>MAR</i>	16/02/1974	
nºs 31, rubrica <i>Ossos e Ofícios</i> , pp. 33-40	Percurso de LMM	04/05/1974	Entrevista gravada na tarde de 24/04/74

Teatro em Movimento			
Nº Pág	Assunto Espectáculo	Data	Observações
nº1, p. 24	Testemunho inadmissível	Março/Abril 73	Duarte Ivo Cruz
nº2, p.3	Os amigos	Maio/Junho 73	Duarte Ivo Cruz
nº3, p.3	Os amigos	Julho/Agosto 73	Duarte Ivo Cruz
nº 4, p.48	Cândido	Setembro/Outubro 73	Noberto Ávila
nº5, pp. 39,40	10º aniversário da companhia	Novembro/Dezembro 73	

Flama			
Nº Pág	Assunto Espectáculo	Data	Observações
Ano XXVI - Nº 139, p..17-19		01/01/1970	
Ano XXVI - Nº 157 pp. 64-67		08/05/1970	

Alcance			
Nº Pág	Assunto Espectáculo	Data	Observações
nº9, p. 17-19		Dec-74	entrevista a Helena Félix
nº5, p.6,7 e 20		Aug-74	

Mulheres			
Nº Pág	Assunto Espectáculo	Data	Observações
nº89 - p.42 - 44	Jardim de Outono	Sep-85	
nº92 - p.5,6,7		Dec-85	entrevista a LMM
nº109, p. 47	Feminismo	May-87	opinião de LMM sobre feminismo

Plateia			
Nº Pág	Assunto Espectáculo	Data	Observações
Nº 324 - Ano XVII, p.59	Bocage, alma sem mundo	18/04/1967	por Lauro António
nº386, p.42, Ano 18º	A louca de chaillot	25/06/1968	por Alice Ogando Critica
nº499, p.47	Quem é esta mulher	25/08/1970	Vinte Valores para Helena Félix Por Alice Ogando
nº512, p.43 y	Lar	24/11/1970	
ANO XX, nº524, p.54		16/02/1971	crítica de Alice Ogando
Ano XX, nº526, p.17	Prémios	02/03/1971	
ANO XXI ,nº570, P. 12	Um sonho	Jan-72	
nº608, p.65	Testemunho inadmissível	Sep-72	crítica de Alice Ogando
ANO XXIII, Nº 654, p.69	Cândido	Aug-73	crítica de Alice Ogando
nº697, P.55		08/06/1974	entrevista a Helena Félix por Carvalho Ramos
nº714, p.14,15		08/10/1974	por Viriato Camilo
nº734, p.20-22		25/02/1975	entrevista a Luzia Maria Martins por Carvalho Ramos

FONTES E REFERÊNCIAS BIBLIOGRAFICAS

FONTES

Decretos-lei e leis:

Decreto-Lei nº 13564

DRE – Diário do governo nº 92/1927, Série I de 1927-05-06, pág. 689-704 – Ministério da Instrução Pública – Inspeção Geral dos Teatros

Decreto-Lei nº 22469

DRE – Diário do governo nº 83/1933, Série I de 1933-04-11, pág. 654 – Ministério do Interior – Direção Geral de Administração Política e Civil

Decreto-Lei nº 22756

DRE – Diário do governo nº 144/1933, Série I de 1933-06-29 – Ministério do Interior – Direção Geral de Administração Política e Civil

Decreto-Lei nº 23054

DRE – Diário do governo nº 218/1933, Série I de 1933-09-25, pág. 1675-1676 – Presidência do Conselho

Decreto-Lei nº 23203

DRE – Diário do governo nº 253/1933, Série I de 1933-11-06, pág.1835-1839 – Ministério da Justiça

Decreto-Lei nº 33545

DRE – Diário do governo nº 37/1944, 1º Suplemento, Série I de 1944-02-23, pág. 149-150 – Presidência do Conselho

Decreto-Lei nº 34590

DRE – Diário do governo nº 102/1945, Série I de 1945-05-11 – Presidência do Conselho e Ministério da Educação Nacional

Lei nº 2:027

DRE – Diário do governo nº 39/1948, Série I de 1948-02-18, pág. 125 – Presidência do Conselho

Decreto-Lei nº 38964

DRE – Diário do governo nº 241/1952, Série I de 1952-10-27, pág. 1053-1056 – Presidência do Conselho

Decreto-Lei nº 42660

DRE – Diário do governo nº 268/1959, Série I de 1959-11-20, pág. 1739-1752 – Presidência do Conselho

Decreto-Lei nº 42661

DRE – Diário do governo nº 268/1959, Série I de 1959-11-20, pág. 1753-1763 – Presidência do Conselho

Decreto-Lei nº 42662

DRE – Diário do governo nº 268/1959, Série I de 1959-11-20, pág. 1763-1773 – Presidência do Conselho

Decreto-Lei nº 42663

DRE – Diário do governo nº 268/1959, Série I de 1959-11-20, pág. 1773-1776 – Presidência do Conselho

Decreto-Lei nº 48619

DRE – Diário do governo nº 239/1968, Série I de 1968-10-10 – Presidência do Conselho

Decreto-Lei nº 48686

DRE – Diário do governo nº 269/1968, Série I de 1968-11-15, pág.1675-1681 – Presidência do Conselho

Decreto-Lei nº 263

DRE – Diário do governo nº 142/1971, Série I de 1971-06-18, pág. 896 – 901 - Secretaria de Estado da Informação e Turismo

Lei nº 8

DRE – Diário do governo nº 287/1971, Série I de 1971-12-09, pág. 1892 – 1896 –
Presidência da República

Processos censórios

Des journées dans les arbres

Arquivo Nacional da Torre do Tombo, Secretariado Nacional de Informação, Direcção
Geral dos Serviços de Espectáculos proc. 8522

O dossier

Arquivo Nacional da Torre do Tombo, Secretariado Nacional de Informação, Direcção
Geral dos Serviços de Espectáculos proc. 8608

Pena única

Arquivo Nacional da Torre do Tombo, Secretariado Nacional de Informação, Direcção
Geral dos Serviços de Espectáculos proc. 8712

A cozinha

Arquivo Nacional da Torre do Tombo, Secretariado Nacional de Informação, Direcção
Geral dos Serviços de Espectáculos proc. 8715

As mãos de Abraão Zacut

Arquivo Nacional da Torre do Tombo, Secretariado Nacional de Informação, Direcção
Geral dos Serviços de Espectáculos proc. 8741

Arquivo da Biblioteca do Museu Nacional do Teatro e da Dança, Secretariado Nacional de
Informação, Direcção Geral dos Serviços de Espectáculos proc. 8741. Sem catalogação

Não pises o rabo aos bichos

Arquivo Nacional da Torre do Tombo, Secretariado Nacional de Informação, Direcção
Geral dos Serviços de Espectáculos proc. 8805

Tango

Arquivo Nacional da Torre do Tombo, Secretariado Nacional de Informação, Direcção
Geral dos Serviços de Espectáculos proc. 8813

Anatomia de uma história de amor

Arquivo Nacional da Torre do Tombo, Secretariado Nacional de Informação, Direcção Geral dos Serviços de Espectáculos proc. 8830

Arquivo da Biblioteca do Museu Nacional do Teatro e da Dança, Secretariado Nacional de Informação, Direcção Geral dos Serviços de Espectáculos proc. 8830. Sem catalogação

A oração

Arquivo Nacional da Torre do Tombo, Secretariado Nacional de Informação, Direcção Geral dos Serviços de Espectáculos proc. 8926

A descida de Orfeu

Arquivo Nacional da Torre do Tombo, Secretariado Nacional de Informação, Direcção Geral dos Serviços de Espectáculos proc. 8943

A Celestina

Arquivo Nacional da Torre do Tombo, Secretariado Nacional de Informação, Direcção Geral dos Serviços de Espectáculos proc. 8959

Vítor e as crianças no poder

Arquivo Nacional da Torre do Tombo, Secretariado Nacional de Informação, Direcção Geral dos Serviços de Espectáculos proc. 9014

Arquivo da Biblioteca do Museu Nacional do Teatro e da Dança, Secretariado Nacional de Informação, Direcção Geral dos Serviços de Espectáculos proc. 9014. Sem catalogação

Lar

Arquivo Nacional da Torre do Tombo, Secretariado Nacional de Informação, Direcção Geral dos Serviços de Espectáculos proc. 9127

Arquivo da Biblioteca do Museu Nacional do Teatro e da Dança, Secretariado Nacional de Informação, Direcção Geral dos Serviços de Espectáculos proc. 9127. Sem catalogação

O sonho

Arquivo Nacional da Torre do Tombo, Secretariado Nacional de Informação, Direcção Geral dos Serviços de Espectáculos proc. 9302

Arquivo da Biblioteca do Museu Nacional do Teatro e da Dança, Secretariado Nacional de Informação, Direcção Geral dos Serviços de Espectáculos proc. 9302. Sem catalogação

Testemunho inadmissível

Arquivo Nacional da Torre do Tombo, Secretariado Nacional de Informação, Direcção Geral dos Serviços de Espectáculos proc. 9438

Arquivo da Biblioteca do Museu Nacional do Teatro e da Dança, Secretariado Nacional de Informação, Direcção Geral dos Serviços de Espectáculos proc. 9438. Sem catalogação

Lisboa 72

Arquivo Nacional da Torre do Tombo, Secretariado Nacional de Informação, Direcção Geral dos Serviços de Espectáculos proc. 9498

Arquivo da Biblioteca do Museu Nacional do Teatro e da Dança, Secretariado Nacional de Informação, Direcção Geral dos Serviços de Espectáculos proc. 9498. Sem catalogação

Os amigos

Arquivo Nacional da Torre do Tombo, Secretariado Nacional de Informação, Direcção Geral dos Serviços de Espectáculos proc. 9523

Arquivo da Biblioteca do Museu Nacional do Teatro e da Dança, Secretariado Nacional de Informação, Direcção Geral dos Serviços de Espectáculos proc. 9523. Sem catalogação

Cândido

Arquivo Nacional da Torre do Tombo, Secretariado Nacional de Informação, Direcção Geral dos Serviços de Espectáculos proc. 9597

Arquivo da Biblioteca do Museu Nacional do Teatro e da Dança, Secretariado Nacional de Informação, Direcção Geral dos Serviços de Espectáculos proc. 9597. Sem catalogação

O mar

Arquivo da Biblioteca do Museu Nacional do Teatro e da Dança, Secretariado Nacional de Informação, Direcção Geral dos Serviços de Espectáculos proc. 9705

Actas Comissão de Censura

Actas 1966

Arquivo Nacional da Torre do Tombo - Actas das reuniões da Comissão de Exame e Classificação de Espectáculo Livro 28

Actas 1971

Arquivo Nacional da Torre do Tombo - Actas das reuniões da Comissão de Exame e Classificação de Espectáculo Livro 29

Actas 1972

Arquivo Nacional da Torre do Tombo Actas das reuniões da Comissão de Exame e Classificação de Espectáculo Livro 30: Actas 1972

Normas

Normas reguladoras da Comissão de Censura aos espectáculos

Arquivo Nacional da Torre do Tombo, Regulamentação da actividade da Comissão de Censura aos espectáculos - Arquivo Salazar, PC-56, cx.632, capilha 19

Cartas de Helena Félix e Luzia Maria Martins para o Prof. Marcello Caetano

Arquivo Nacional da Torre do Tombo, Secretariado Nacional de Informação, Direcção Geral dos Serviços de Espectáculos proc. 0001

Arquivo Nacional da Torre do Tombo, Secretariado Nacional de Informação, Direcção Geral dos Serviços de Espectáculos proc. 0002

Arquivo Nacional da Torre do Tombo, Secretariado Nacional de Informação, Direcção Geral dos Serviços de Espectáculos proc. 0003

Arquivo Nacional da Torre do Tombo, Secretariado Nacional de Informação, Direcção Geral dos Serviços de Espectáculos proc. 0004

Periódicos:

Consultado na Hemeroteca Municipal de Lisboa:

A Capital

Cinéfilo

Diário de Lisboa

Diário Popular

Diário de Notícias

Flama

Jornal de Letras

Le Monde

Público

República

Revista Alcance

Revista Mulheres

Revista Plateia

Seara Nova

Teatro em Movimento

Vértice

Consultado em Fundação Mário Soares: http://casacomum.org/cc/diario_de_lisboa/
Último acesso a 18-07-2021

Diário de Lisboa

Vídeos:

Maurice Béjart - « Roméo et Juliette » (part 2) d'Hector Berlioz, dansé par le Ballet du XXe siècle: <https://www.youtube.com/watch?v=TCBy3gHk9aY>

Primeiro discurso de Marcelo Caetano: <https://arquivos.rtp.pt/conteudos/primeiro-discurso-de-marcelo-caetano-como-presidente-do-conselho/>

Bases de Dados:

CETbase, Teatro em Portugal: www3.flul.pt/CETbase

Consultada entre Junho de 2020 e Setembro de 2021

Conversas com:

Jorge Silva Melo em Maio de 2020

João Lourenço em Março de 2021

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABREU, Mariele

2012 *Maria Della Costa em Portugal: Desafio à Censura.* (Tese de Mestrado não publicada). Faculdade de Letras, Universidade de Lisboa, Portugal.

BARATA, José Oliveira Barata

1991 *História do Teatro Português.* Lisboa: Universidade Aberta

BRILHANTE, Maria João

2014 *Teatro Nacional D. Maria II. Sete olhares sobre o teatro da nação.* Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, S.A.

CABRERA, Ana

2008 *A censura ao teatro no período marcelista.* Revista Media & Jornalismo, nº 12, Ano 7 – Estudos de Teatro e Censura Portugal-Brasil. Coimbra: Minerva Coimbra [artigo online]pp.27-58 Último acesso 15-05-2021

- 2013 *Censura nunca mais!* Lisboa: Alétheia Editores
- 2014 “*A memória e o esquecimento: a censura do Estado Novo em Portugal perante três peças de autores espanhóis*” [artigo online], 452°F. Revista eletrónica de teoria da literatura e literatura comparada, 10, 89-110 Último acesso 15-05-2021
- CARREIRA, Laureano
1980 *O Teatro e a censura em Portugal na segunda metade do Século XVIII*. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda
- CASTANHEIRA, José Pedro; CAEIRO António; VAZ, Natal
2018 *A queda de Salazar*. Lisboa: Tinta da China
- COELHO, Rui Pina
2006 *Casa da Comédia: Um palco para uma ideia de teatro* [texto policopiado]. Tese de mestrado em Estudos de Teatro. Lisboa: Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa.
- DELILLE, Maria Manuela
1998 *Do pobre B.B. em Portugal. A recepção dos dramas Mutter Courage und ihre Kinder e Leben des Galilei*. Coimbra: Livraria Minerva e Centro interuniversitário de estudos germanísticos.
- DOS SANTOS, Graça
2004 *O espectáculo desvirtuado*. Lisboa: Editorial Caminho
- FALCÃO, Miguel
2009 *Espelho de ver por dentro – o percurso teatral de Alves Redol*. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda
- GAMBOA, José
1949 *A propósito de Teatro. Algumas considerações oportunas oferecidas à inteligência e reflexão de todos os homens de boa vontade*. Lisboa: Edição do Autor
- GONÇALVES, Yolanda
2016 *Luzia quê?*. Lisboa: Chiado Editora
- GIL, José
2007 *Portugal, hoje. O medo de existir*. Lisboa: Relógio d'Água Editores
- GUSMÃO, Fernando
1993 *A fala da memória: factos e notas de um homem de teatro: 1947-1984*. Lisboa: Edição do autor
- MARTINS, Luzia Maria
1967 *Bocage – alma sem mundo*. Lisboa: Publicações Europa América
- 1973 *Anatomia de uma história de amor*: Porto: Prelo

- MARX, Walter
2004 *Maria Della Costa, seu teatro, sua vida*. São Paulo: Imprensa Oficial
- MELO, Jorge Silva
2019 *A mesa está posta*. Lisboa: Livros Cotovia
- MONTEIRO, Luis de Sttau
1968 *As mãos de Abraão Zacut*. Lisboa: Edições Ática
- MOURA, Nuno
2007 *Indispensável Dirigismo Equilibrado*. (Tese de Mestrado não publicada).
Faculdade de Letras, Universidade de Lisboa, Portugal.
- PEIXOTO, Fernando
2006 *História do Teatro Europeu*. Lisboa: Edições Sílabo
- PORTO, Carlos
1973 *Em busca do teatro perdido 1*. Lisboa: Plátano Editora, S.A.R.L.
1973 *Em busca do teatro perdido 2*. Lisboa: Plátano Editora, S.A.R.L.
- REBELLO, Luiz Francisco
1977 *Combate por um Teatro de combate*. Lisboa: Seara Nova.
1979 *O teatro simbolista e modernista*. Lisboa: Instituto de Cultura Portuguesa.
Presidência do Conselho de Ministros. Secretaria de Estado da Cultura
1984 Programa do espectáculo “A alma boa de Sé-Chuão”, de Bertolt Brecht.
Lisboa: Teatro Aberto
1989 *História do Teatro Português*. Lisboa: Publicações Europa-América, lda.
2000 *Breve história do teatro português*. Lisboa: Publicações Europa-América, lda.
5ª edição
- RICARDO, Augusto
1934 *Motivos de Teatro*. Lisboa: Nunes de Carvalho Editor
- RODRIGUES, Graça Almeida
1980 *Breve História da Censura Literária em Portugal*. Lisboa: Bertrand Livresiros
- ROSAS, Fernando
1985 *História Contemporânea de Portugal*.(Tomo II). João Medina (Dir.). Lisboa:
Amigos do Livro Editora
1994 *História de Portugal*. (7º Volume). José Mattoso (Dir.) – *O Estado Novo / 1926-1974*. Lisboa: Círculo de Leitores, Lda.

SANTOS, Vitor Pavão

1989 *A companhia Rey-Colaço – Robles – Monteiro. Correspondência*. Lisboa: Museu Nacional do Teatro. Instituto Português do Património Cultural

2001 *Panorama da Cultura Portuguesa no Séc.XX*. Porto: Edições Afrontamento / Porto 2001, Fundação Serralves

SARAIVA, José António

2020 *Caetano. O drama do político obrigado a ter duas faces*. Lisboa: grávida

SERÓDIO, Maria Helena

2004 “Dramaturgia”, Fernando J.B. Martinho (coord.) *Literatura Portuguesa do Século XX*. Lisboa: Instituto Camões

SOARES, Mário

1969 *Escritos Políticos*. Lisboa: Edição do Autor

TRIGUEIROS, Luís Forjaz

1969 *Novas perspectivas*. Lisboa: União Gráfica

VASQUES, Eugénia

1997 *Teatro em Portugal: The ladies are not for burning (ou o assalto à casa dos homens)*

https://repositorio.ipl.pt/bitstream/10400.21/3381/1/Teatro_em_Portugal_THE_LADIES.pdf . Último acesso 01-07-2021

1998 *Jorge de Sena. Uma ideia de Teatro*. Lisboa: Edições Cosmos.

2001 *Estudos sobre as mulheres...comentário a uma não incidência no teatro em Portugal*. *exaequo*, nº5 <https://exaequo.apem-estudos.org/artigo/estudos-sobre-as-mulheres-comentarios-a-uma-nao-incidencia-no-teatro-em-portugal> Último acesso a 01-07-2021

2015 *Jorge de Sena: uma ideia de teatro*. Lisboa: Babel 2ª edição