

## A ameaça de uma promessa

Carla de Araujo Risso

Centro Universitário FIEO, Osasco, São Paulo

“Censura/Exame Prévio foi uma organização policial criminosa encarregada de atirar a matar contra todas as construções sintáticas que desviassem da gramática do regime, um regime de ricos mentais e atrasados mentais” (PRÍNCIPE, 1999, p. 4)

### **A investigação em Portugal**

Esse trabalho está inserido no Projeto Temático de Pesquisa “A cena paulista: um estudo da produção cultural de São Paulo, de 1930 a 1970 a partir do Arquivo Miroel Silveira” – o qual já tem trabalhado com o parentesco estrutural existente entre o Estado Novo de Getúlio Vargas, no Brasil e o de António de Oliveira Salazar, em Portugal.

Para além da Era Vargas – estudando comparativamente a censura teatral brasileira e a censura teatral ocorrida em Portugal, no período de 1957 –, o objetivo desta pesquisa foi delinear as relações de poder que estruturaram a prática censória em outro país de língua portuguesa. Com isso, pretendeu-se

compreender e caracterizar a cultura e a moral da época para além das barreiras espaciais, fixando-se no território da estrutura simbólica da língua.

A cidade lusitana selecionada para análise foi o Porto. Metodologicamente, a escolha se deu porque, na época estudada, São Paulo e Porto eram as segundas maiores cidades de seus respectivos países, sendo superadas apenas pelas capitais Rio de Janeiro e Lisboa. Outra semelhança entre as duas dá-se no âmbito do desenvolvimento econômico: ambas são polos industriais. Além disso, no imaginário dos moradores das duas cidades estão calcadas marcas que identificam suas cidades ao trabalho, ao progresso e ao heroísmo. No site Porto XXI.com, na página que descreve a história da cidade, lê-se:

Gentes de linguagem marcada, sonora e garrida, trabalhadora e entusiasta, vibrante com seus ídolos desportivos, áspera e livre na crítica e jubilosa nos folguedos.

O Porto congrega, cria, difunde densos cambiantes de contrastes sendo por isto o símbolo portuguesíssimo de um progresso que não se envergonha do passado mas nele sustenta o futuro.

Na época romana, em 200 a.C., a cidade do Porto era designada de *Cale* ou *Portus Cale*, vindo mais tarde a tornar-se a capital do Condado de Portucale – condado que deu o nome a Portugal. Simbolicamente, o Brasil também nasceu como país na cidade de São Paulo, pois foi lá que D. Pedro I proclamou a Independência do país. Aliás, o mesmo D. Pedro, chamado de D. Pedro IV em Portugal, combateu o cerco ao Porto efetuado pelas tropas de seu irmão D. Miguel, na Guerra Civil de 1832-34 – uma guerra travada entre os miguelistas, partidários do absolutismo, e os liberais, defensores do constitucionalismo.

Guardadas as devidas proporções, tanto São Paulo como o Porto foram atacadas pelas tropas do governo central enquanto lutavam para o estabelecimento de uma constituição nacional mais liberal, o Porto em 1832 e São Paulo um século depois.

### **A metodologia**

Havia que se encontrar um autor português de peso cuja obra abarcasse o período estudado e o escolhido foi Bernardo Santareno, pseudônimo literário

de António Martinho do Rosário, considerado por muitos o maior dramaturgo português do século XX. Dentro do universo teatral de Bernardo Santareno, a análise deste trabalho tomou *A Promessa* como recorte metodológico. A principal justificativa para essa decisão deve-se ao fato de que esta peça é a única que se tem menção, em alguns textos, da interferência da Igreja Católica junto aos censores e à opinião pública para que fosse retirada de cartaz.

Em solo português, procurou-se tomar como base o mesmo tipo de documentação existente no Brasil: os processos de censura originados no Secretariado Nacional de Informação que hoje se encontram no Instituto dos Arquivos Nacionais / Torre do Tombo e o conteúdo simbólico impresso nas páginas dos principais jornais diários da cidade do Porto da época: *O Primeiro de Janeiro*, *Comércio do Porto* e *Jornal de Notícias*.

Contudo, são poucas as referências encontradas sobre censura teatral em Portugal na também censurada imprensa da época. E mesmo a documentação produzida pela Repartição de Turismo, pela Direcção Geral de Cultura Popular e Espectáculos e pela Direcção Geral de Informação, hoje guardada na Torre do Tombo, proveniente dos serviços centrais do Secretariado de Propaganda Nacional/Secretariado Nacional de Informação, trazem poucas luzes sobre a investigação. A censura em Portugal, de uma maneira geral, não era prolixa. Pelo contrário, deixava poucas pistas de sua ação. Ao contrário do Brasil, onde podemos encontrar pareceres detalhados, em Portugal os censores não costumavam deixar provas escritas de suas ações. Por isso, houve que se adaptar os procedimentos metodológicos à aplicação das práticas censórias portuguesas. Para completar esta investigação, foi imprescindível o uso de depoimentos testemunhais e muitas das informações relevantes a este estudo só foram obtidas mediante entrevistas.

### **A censura no Estado Novo**

O Secretariado da Propaganda Nacional (SPN) foi criado em 25 de Setembro de 1933, diretamente subordinado ao presidente do conselho – Salazar – e extinto em 1944 para ser integrado ao recém-criado Secretariado Nacional de Informação, Cultura Popular e Turismo (SNI). O SPN, concebido para “integrar os portugueses no pensamento moral que deve dirigir a Nação”, tinha duas funções primordiais: 1) ser o aparelho central de fiscalização e censura

de todas as formas de expressão pública, independentemente da sua natureza: jornalística, literária ou artística; 2) coordenação e dinamização da propaganda do regime, internamente e no exterior, divulgando os valores políticos, ideológicos e culturais do Estado Novo. (AZEVEDO, 1999, p. 155)

A Censura em Portugal teve uma área de atuação vastíssima e abarcava, praticamente, todas as formas de manifestação intelectual: cultural, social, política, religiosa e filosófica.

Por lei, a imprensa devidamente autorizada – jornais, revistas, ilustrações, magazines e publicações semelhantes – independentemente da periodicidade, estava sujeita à censura prévia exercida por um corpo de funcionários do Estado, de um modo geral oficiais de baixa patente e sargentos do Exército.

De tão lavados pela censura, os jornais chegavam às mãos dos portugueses como se viessem de um país em que não acontecia nada, e daí que se pacessem uns com os outros, a ponto de podermos dizer que, na monotonia, todos eram iguais, porque todos publicavam apenas o que lhes era consentido pela Censura e pela Secretaria de Estado da Presidência do Conselho... (AZEVEDO, 1999, p. 70)

Pela via da coação administrativa e do constrangimento econômico, o regime procurava impor uma autocensura de raiz aos jornalistas. As empresas editoras de jornais e revistas, para além das pesadas multas em que podiam incorrer, estavam sujeitas a ver o confisco, pela Censura, das publicações. Os prejuízos não só punham em causa a viabilidade econômico-financeira das empresas, mas também funcionavam como meio suplementar de pressão sobre os escritores, jornalistas, chefias de redação e empresas, reforçando os reflexos de autocensura. Em entrevista em 1961, o próprio Salazar reconhece que décadas de censura sobre a imprensa deixaram suas marcas:

O Governo conseguiu disciplinar a Imprensa, torná-la elemento construtivo e não uma força deletéria, demolidora. Hoje, os nossos jornalistas não precisam de censura, porque atuam não apenas nos termos da lei, mas segundo uma ética de comedimento, de equilíbrio, como convém ao interesse nacional. (SALAZAR, 1961, apud AZEVEDO, 1999, p. 341 e 342)

O jornalista José Carlos de Vasconcelos, em depoimento a Cândido Azevedo (1999, p. 482), afirmou que a censura procurava a todo custo impedir aos cidadãos conhecer a efetiva realidade do País. E, sobre a autocensura disse que “mais importante era o que a Censura nem chegava a precisar de cortar, porque já não se escrevia, não valia a pena escrevê-lo”.

O jornalista César Príncipe, em entrevista concedida no dia 29 de Junho de 2010, relata que as instruções não ficavam restritas à temática da proibição. Os censores também

davam instruções técnicas de jornalismo. Isto só pode sair nesta página, num canto, tantas linhas. Chegavam a dizer as linhas com que tinha de sair. Diziam o número de toques que deveria ter um título sobre tal tema. Diziam até a página que deveria ser colocado – para dar pouco relevo ao assunto. Davam instruções de técnicas de colocação do material, invadiam a organização interna e eram editores também. Não eram só censores. Eram censores e editores<sup>1</sup>.

Hoje, temos um problema muito sério para estudar a censura em Portugal. Isso se dá porque as provas documentais são escassas e as fontes do regime, em parte, desapareceram. José Carlos de Vasconcelos relata que

Infelizmente, os próprios arquivos da censura foram destruídos (assistimos a parte disso, impotentes, da varanda do *República*, no dia 27 de Abril de 1974) ou desapareceram, os órgãos de comunicação social também não os tinham organizados ou perderam-nos, não se pode fazer uma história relativamente completa das suas tropelias e malfeitorias. (in AZEVEDO, 1999, p. 488)

Citando Foucault, a História é

o que transforma os *documentos* em *monumentos* e que, onde se decifravam traços deixados pelos homens, onde se tentava reconhecer no recorte do vazio aquilo que os homens haviam sido, desdobra uma massa de elementos que se trata de isolar, de agrupar, de tornar pertinentes, de pôr em relação, de constituir em conjuntos (FOUCAULT, 2005, p. 33).

---

<sup>1</sup> Informação fornecida por César Príncipe, em entrevista concedida em Matosinhos, dia 29 de junho de 2010.

E é muito difícil procurar reconstituir os *monumentos* do passado recente de um país que viveu sob um regime ditatorial por quase cinquenta anos – essa tarefa se torna ainda mais árdua pela proximidade dos fatos e pela sua duração.

O condicionamento imposto ao povo português pela aplicação de uma censura multi-tentacular acarretou danos irreparáveis à memória cultural desse período. Em termos de investigação científica do período, a censura salazarista continuou a agir para além do 25 de abril de 1974: o decreto-lei 77, publicado em abril de 1981, autorizava o acesso aos arquivos de Salazar apenas em 1995, ou seja, vinte cinco anos após a sua morte. E não foi só nesse terreno que o fantasma de Salazar continuou a assombrar a realidade portuguesa.

A pesquisadora Graça dos Santos acredita que a capacidade de interiorização do salazarismo e a sua forma de dominar corpos e almas acabou sufocando a personalidade de tal modo, que suas marcas perduram até os dias de hoje (SANTOS, 2004, p. 34).

### **O teatro português e a censura**

A censura prévia ao teatro funcionou durante todo o Estado Novo e, mesmo subordinada a outro órgão, foi tão incisiva quanto a censura à imprensa. A censura aos teatros era feita pela Inspeção Geral dos Teatros e foi instituída em 1927, ligada ao Ministério do Interior, com poderes para suspender espetáculos e para fiscalizar, à luz da “moral e dos bons costumes”, todos os recintos que abrigassem espetáculos ou divertimentos públicos. Em 1936, a Inspeção Geral dos Espectáculos passou para a supervisão do Ministério da Educação Nacional.

Atuando de modo idêntico à legislação vigente no Brasil, a metodologia censória em Portugal para qualquer atividade cultural ou de lazer público também obrigava os interessados, após o pagamento de diversas taxas, a efetuar um requerimento para submeter os originais e receber o visto de aprovação da censura teatral. Os censores podiam aprovar totalmente, aprovar com cortes ou interditar. As peças interdidadas ficavam proibidas de ser representadas em todo o território nacional. Depois da aprovação do texto, os censores

compareciam ao ensaio geral para uma verificação dos cenários, dos adereços e figurinos e, obviamente, se os cortes foram respeitados.

Ainda assim, o inspetor-geral dos teatros e os funcionários seus delegados tinham livre acesso a qualquer espetáculo, mediante a apresentação do seu cartão de identidade. Estes funcionários tinham direito ao uso e porte de arma quando em serviço de fiscalização. Para além da intimidação que resultava do uso e porte de arma, a fiscalização aos espetáculos era, de fato, permanente e ia muito para além do ensaio geral, porque em qualquer altura os censores podiam estar presentes ao espetáculo e usar os seus poderes. (CABRERA, 2008, p. 36)

Em 1957, as Comissões de Censura foram transferidas para a Comissão de Exame e Classificação de Espectáculos. Dois anos depois, a Inspeção Geral dos Espectáculos (Decreto-Lei n.º 42663, de 1959) foi integrada ao Secretariado Nacional de Informação como organismo autónomo. As práticas dos censores passaram a ser orientadas pelas indicações que recebiam do novo Secretário Nacional do SNI, Eurico Simões Serra, antigo censor.

Neste período, a ação sobre o teatro se tornou mais dura e houve um aumento do número de peças proibidas, dos cortes e, principalmente, da intervenção dos censores sobre as peças em cena. Ana Cabrera ressalta que neste momento “o rigor dos censores recrudescer em relação aos aspectos de natureza moral e de natureza política, tanto mais que a candidatura de Humberto Delgado<sup>2</sup> à Presidência da República estava a provocar um ‘terremoto político’” (CABRERA, 2009, p. 29). A Comissão orientou-se, então, para uma supervisão sistemática aos espetáculos, tanto por parte dos censores, como por parte da Inspeção aos Espectáculos. “O teatro português é reduzido a uma arte menor, ‘um teatro castrado’. É antes do mais um teatro obrigado a fugir à realidade, na medida em que a censura não autoriza nada que ponha em causa o sistema” (SANTOS, 2004, p. 29).

---

<sup>2</sup> Humberto da Silva Delgado (1906-1965) foi derrotado nas urnas nas eleições em 1958, num processo eleitoral fraudulento que deu a vitória ao candidato do regime ditatorial vigente, Américo Tomás. Foi assassinado com a sua secretária Arajaryr Campos, em fevereiro de 1965, nas proximidades de Olivença (município em zona fronteiriça entre Portugal e Espanha), por um grupo de agentes da PIDE, atraído por uma suposta reunião com militares portugueses.

De uma forma geral, sob o Estado Novo as condições não eram as mais favoráveis ao teatro. No que toca à representação, o teatro português era dominado pela companhia Reis Colaço-Robles Monteiro, que seguia uma linha clássica. Para além deste e do teatro de revista, havia poucas possibilidades de pôr em cena teatro de tendências alternativas. Além disso, a forte ação censória também colaborava para tornar a arte dramática portuguesa inexpressiva. Fernando Gusmão (1919-2002), ator e diretor teatral português, contou em seu livro de memórias que, em 1948,

O nosso teatro era um teatro velho e de velhos salvo uma ou outra exceção que apenas eram fogachos no meio de tanta mediocridade. É claro que tudo isso era devido, em parte a um público pouco esclarecido, a quem os empresários, cujo único interesse era o lucro, “bombardeavam” com espetáculos que somente fizessem “côcegas na barriga”, mas cuja culpa maior ia inteira para o Estado Novo que, com a bota de ferro da Censura, desejava que continuasse dessa maneira. (1993, GUSMÃO, p. 77-78)

Júlio Gago, ator, diretor teatral, presidente e diretor artístico do Teatro Experimental do Porto (TEP), relata que, por conta da Censura, “o teatro que se fazia em Portugal era extremamente fraco. E não eram só os contemporâneos que estavam proibidos. Havia até alguns autores portugueses nomeadamente do século XIX com proibição absoluta.”<sup>3</sup> (informação verbal)

Na verdade, foi a criação da Fundação Calouste Gulbenkian<sup>4</sup> em 1956 que abriu novos horizontes ao teatro português, em particular com os subsídios concedidos ao teatro experimental e ao teatro universitário. Surgiram, então, vários grupos, como o Teatro Experimental do Porto<sup>5</sup> (1953, dirigido por

---

<sup>3</sup> Informação fornecida por Júlio Gago em entrevista concedida em Vila Nova de Gaia, em 24 de agosto de 2010.

<sup>4</sup> A Fundação Calouste Gulbenkian é uma instituição portuguesa de direito privado e utilidade pública, com sede em Lisboa, cujos fins estatutários são a Arte, a Beneficência, a Ciência e a Educação. Criada por disposição testamentária de Calouste Sarkis Gulbenkian, os seus estatutos foram aprovados pelo Estado Português a 18 de julho de 1956.

<sup>5</sup> O Teatro Experimental do Porto, dirigido pela associação do Círculo de Cultura Teatral, é a decana das companhias profissionais do Teatro Português e aquela de maior longevidade em Portugal – o primeiro espetáculo estreou em 1953. Com sede no Porto até março de 1999, atualmente ocupa um espaço em Vila Nova de Gaia. Com António Pedro, o seu



António Pedro), o Teatro Experimental de Cascais (1965), o Teatro-Estúdio de Lisboa (1964), Os Bonecreiros (1971), a Comuna (1971), a Cornucópia (1973) e a Seiva Trupe (1973). Estas companhias, algumas existem até hoje, introduziram uma nova linguagem teatral no universo português. Graça dos Santos acredita que o fato de a reinvenção da prática teatral ter sido lançada e formulada pelo teatro amador é um reflexo do desgaste das estruturas que então estruturavam o teatro em Portugal. Era necessário encontrar outras fórmulas diferentes das companhias profissionais para reformular o cenário artístico do país (SANTOS, 2004, p. 341).

E foi nesse contexto que surgiu *A Promessa*, de Bernardo Santareno. A peça, encenada pelo Teatro Experimental do Porto com apoio da Fundação Calouste Gulbenkian, foi “uma pedrada no charco<sup>6</sup> para o teatro português que estava completamente estagnado” (informação verbal)<sup>7</sup>.

### **Bernardo Santareno**

Bernardo Santareno é o pseudônimo de António Martinho do Rosário, nascido em Santarém, em 1920, filho de Maria Ventura Lavareda e de Joaquim Martinho do Rosário. Por toda a vida, Santareno viu-se dividido entre a revolucionária figura paterna e a doce figura materna, um conflito permanente entre o masculino e o feminino, entre o anticlerical e a religião.

Apesar de sempre ter desejado fazer o curso de Letras e ser escritor, Santareno frequentou os cursos preparatórios para a Faculdade de Medicina, na Universidade de Lisboa, por vontade do pai. Em 1945, transferiu-se para a Universidade de Coimbra, na qual se licenciou em medicina psiquiátrica em 1950. Vicente Batalha que, quando jovem, costumava sentar-se junto a Santareno numa pastelaria, para ouvir algumas de suas histórias que ficaram por contar, acredita que a Psiquiatria não foi uma escolha aleatória do Dr. António Martinho do Rosário. Santareno era homossexual e teve grandes proble-

---

primeiro diretor artístico, mudou o modo de fazer o teatro em Portugal, com a introdução da encenação moderna.

<sup>6</sup> Significa agitar algo que está parado, dormente e tranquilo. É a revolução necessária a uma situação adormecida e auto-complacente.

<sup>7</sup> C f. Vicente Batalha, Santarém, em 12 de agosto de 2010.

mas com a sua sexualidade<sup>8</sup>. Sua orientação sexual foi determinante na primeira fase de sua obra e está presente em *O pecado de João Agonia* e *A Promessa*.

A Psiquiatria veio suprir a necessidade que Santareno tinha de estudar os comportamentos, de aprofundar os mecanismos humanos e suas contradições.

Ele era um católico fervoroso com um pai militante anticlerical, uma mãe subserviente que apagava-se na sua fé para não colidir com o marido. Era uma mulher que passou a vida de anulação e de dependência perante aquela personalidade fortíssima que era o pai. (informação verbal)<sup>9</sup>

Em meio a essas contradições, surgiu uma outra personalidade para além do médico: a do escritor e dramaturgo, sob o pseudônimo de Bernardo Santareno. Como escritor, Santareno começou por publicar poesia (*Morte na Raiz* em 1954, *Romances do Mar* em 1955 e *Os Olhos da Víbora* em 1957). O próprio Santareno, contudo, tinha a consciência de que não era bom poeta e parou por aí. Na altura, a profissão de médico também não corria muito bem. Depois de formado em Coimbra, abriu seu próprio consultório, mas teve muita dificuldade em estabelecer-se. Para se manter, em 1957, conseguiu empregar-se como médico nas viagens de pesca ao bacalhau. Esse foi um período muito produtivo para o dramaturgo que incorporou o mar e o universo dos pescadores em algumas de suas obras. Essa temática aparece pela primeira vez em *A Promessa*. A pesca do bacalhau foi inspiração também para outra peça teatral, *O Lugre*, e para seu único livro de crônicas, *Nos Mares do Fim do Mundo*.

Segundo Vicente Batalha, a obra de Bernardo Santareno pode ser dividida em dois ciclos. O primeiro insere-se em um naturalismo poético, apoiado numa linguagem coloquial e estruturado sobre uma problemática sexual – com temas como o adultério, a virgindade, o papel da mulher no casamento e a moral religiosa – e cuja ação tende a finais trágicos. Fazem parte desse ciclo: *A Promessa*, *O Bailarino*, *A Excomungada* – publicadas no mesmo livro

---

<sup>8</sup> Lembrar que até 1973, a orientação sexual não-heterossexual constava na lista de doenças mentais nos Estados Unidos e só foi removida da revista de Classificação Internacional de Doenças, editada pela Organização Mundial da Saúde (OMS), em 1993.

<sup>9</sup> Cf. Vicente Batalha, Santarém, em 12 de agosto de 2010.

(1957); *O Luge*, *O Crime de Aldeia Velha* (1959); *António Marinheiro ou o Édipo de Alfama* (1960); *Os Anjos e o Sangue*, *O Duelo*, *O Pecado de João Agonia* (1961); *Anunciação* (1962).

A partir de 1966, inspirado em Brecht, o trabalho do dramaturgo passa a ser moldado pelo teatro épico adaptado ao seu estilo próprio, tendo como temática os processos sociais turbulentos. Este ciclo é inaugurado com a peça *O Judeu*, um retrato do calvário do dramaturgo setecentista António José da Silva, executado pelo Santo Ofício. As outras peças são *O Inferno* (1967), *A Traição do Padre Martinho* (1969) e *Português, Escritor, 45 Anos de Idade* (1974) – drama autobiográfico e primeiro original teatral português a estreiar depois de restaurada a ordem democrática no país. Em 1979, publicou o livro *Os Marginais e a Revolução*, uma compilação de quatro peças – *Restos*, *A Confissão*, *Monsanto* e *Vida Breve em Três Fotografias*. Há ainda a peça *O Punho*, publicada em livro postumamente em 1987 – Bernardo Santareno faleceu em 29 de Agosto de 1980.

O teatro era algo visceral para o psiquiatra/dramaturgo, cuja crença era que

[...] no Teatro, o homem, cada um de nós, pode ver-se realizado, cumprido integralmente, pode aferir a sua real potencialidade de paixão, saber de quanto amor e ódio, de quanto bem e mal é capaz; o Teatro dá-nos o desenho completo de nós mesmos, a tragédia ou a comédia totais das nossas vidas prisioneiras. (SANTARENO, 1967, p. 10)

E foi trilhando o caminho da tragédia que Bernardo Santareno estreou nos palcos com *A Promessa*.

### ***A Promessa***

Às vésperas da estreia de *A Promessa*, o diretor da peça António Pedro<sup>10</sup>, em *release* para a imprensa local, escreve:

---

<sup>10</sup> António Pedro (1909-1966) foi um importante diretor teatral, escritor e artista plástico português, empenhado na criação de grupos de teatro, universitários e profissionais, e na divulgação teatral. Foi também um dos principais introdutores do surrealismo e do teatro moderno em Portugal.

Operou uma revolução estética do teatro português do século XX, ao introduzir a encenação no teatro português, ou seja, estava a integrar no teatro português um persona-

Se aferisse pelo meu entusiasmo por ela, o valor de uma peça, raras estariam colocadas nessa tabela acima desta e, com certeza, nenhuma outra em Portugal. É que aqui, o que é da poesia e o que é do teatro deram-se as mãos admiravelmente numa realização a que falta pouquíssimo para ser uma obra-prima. A poesia, o teatro e um conhecimento humano dessa gente humilde e honrada da borda de água que faz com que cada personagem seja, a um tempo, paradigmática e individualizada, num equilíbrio de composição que deixa atónito quem sabe ser esta peça, senão a primeira, uma das primeiras do autor.

É pois com alegria de revelar o que suponho ser o maior dramaturgo português, que o Teatro Experimental do Porto inicia a sua atividade dessa época (...).<sup>11</sup> (PEDRO, 1957)

Júlio Gago comenta o entusiasmo com que António Pedro recebeu os originais de *A Promessa*, chegando mesmo ao exagero de considerar Bernardo Santareno como o mais importante autor português de todos os tempos. Afinal, “não poderíamos jamais esquecer personalidades anteriores como Gil Vicente, António José da Silva – o Judeu –, Almeida Garrett etc.” (informação verbal)<sup>12</sup>.

*A Promessa*, uma peça de três atos, foi encenada pela primeira vez em 23 de Novembro de 1957, no Teatro Sá da Bandeira, no Porto. Surgiu com o peso dessa comparação e foi logo reconhecida por todo o público da época. Além de marcar a estreia nos palcos de Bernardo Santareno, *A Promessa* era também a primeira apresentação profissional do Teatro Experimental do Porto – o TEP foi criado como grupo amador em 1955 e transformou-se em companhia profissional em Outubro de 1957.

O enredo central da peça gira em torno de uma promessa de castidade que um jovem casal – Maria do Mar e José – faz para que o pai do rapaz voltasse vivo de uma tempestade em alto mar. Trata-se de um drama no qual a principal personagem feminina não aguenta mais reprimir seus desejos e sente-se rejeitada pela obstinação religiosa do marido. Eis que entra em cena António

---

gem que embora surgido no século XIX e tinha já capital importância que é o diretor de cena.

<sup>11</sup> Informação obtida na exposição *Bernardo Santareno, pseudónimo de António Martinho do Rosário – vida e obra*, na Biblioteca António Botto, em Abrantes, 12 de agosto de 2010.

<sup>12</sup> Cf. Júlio Gago, Vila Nova de Gaia, em 24 de agosto de 2010.

Labareda, um jovem forasteiro que foi encontrado ferido à bala. Muito bonito, sensual e irônico, Labareda tenta seduzir Maria do Mar e suscita a desconfiança do marido da jovem. Certo da traição, numa fúria de ciúme, José “cortou-lhe, primeiro, as partes vergonhosas... E depois, acabou de o matar, com três tiros no peito.” (SANTARENO, 1991). E, antes de ser preso, volta para casa para contar à mulher o que fez e, finalmente, quebrar a promessa de uma maneira feroz. Só aí José constata que Maria do Mar era ainda virgem.

Cabe ressaltar o nome dos personagens escolhidos por Santareno: Maria é a protagonista, José é o marido, Jesus é o cunhado cego e Salvador é o sogro. E que a polêmica central de *A Promessa* é se Maria era virgem ou não.

Imediatamente a seguir a estreia, surgiu uma fortíssima controvérsia nos órgãos da comunicação social decorrente da problemática abordada na peça. Os protestos vinham, sobretudo, a partir da *Rádio Renascença* – ainda hoje, emissora católica portuguesa –, que proclamava os valores mais conservadores da religião católica.

Segundo Vicente Batalha, foi um escândalo terrível na época depois que um padre encabeçou uma campanha de maneira feroz na rádio pedindo a intervenção da censura. Só que, ao contrário de suas pretensões, o escândalo acabou por contribuir enormemente para o êxito do espetáculo.

Deniz Jacinto declara que, logo na estreia, a peça “chocou o público e perturbou a crítica, pouco habituada ao contato com verdadeiras forças da natureza” (JACINTO, 1961, apud PORTO, 1997, p. 83).

No Teatro Sá da Bandeira, no Porto, as pessoas faziam fila pela rua. Júlio Gago conta que há referências em diversos textos da época, de que *A Promessa* do TEP era assunto nos ônibus, nos cafés, em toda a parte. A peça despertou grande interesse e as pessoas punham-se a falar dela como se discutissem um acontecimento futebolístico qualquer ou um caso demasiado forte.

Mesmo com grande afluxo de público, *A Promessa* teve apenas oito representações no Teatro Sá da Bandeira (em Novembro, dias 23, 24, 25, 27, 28, 29 e 30; em Dezembro, dia 1º). Foram 7.500 espectadores em oito dias num teatro cuja lotação era de 1.043 lugares. Algumas fontes mencionam que a censura retirou a peça de cartaz. Já Vicente Batalha é categórico em afirmar que não foi a censura, mas sim a Igreja que forçou a interdição da obra.

No processo de *A Promessa* nos arquivos do SNI, na Torre do Tombo, encontramos os seguintes documentos: solicitação para o comparecimento do

Subinspetor da Censura para a apreciação do ensaio geral, oferecendo duas datas para a apresentação (dia 6 e dia 8 – o censor escolhe o dia 7); a licença de representação para maiores de 17 anos (neste documento a peça foi classificada no gênero comédia); o parecer do censor Álvaro Saraiva; o livro da peça (texto a ser analisado pela Comissão de Censura) e um curioso documento com o título de “Informação” assinado pelo “Inspetor”.

O parecer do censor, Sr. Dr. Álvaro Saraiva, sobre a peça “A Promessa”, datado de 11 de Novembro de 1957 é muito favorável:

A impressão que colhi, durante o ensaio, foi a de que se trata de uma obra com real valor dramático e literário, como poucas vezes se terá visto em palcos portugueses, servida por um desempenho da maior dignidade profissional.

O tema é, sem dúvida, bastante ousado e há cenas e expressões de certa crueza, mas julgo que, interpretadas devidamente dentro do clima geral da peça não podem ser reputadas como ofensivas à moral.

Parece-me difícil pôr a hipótese de introdução de cortes, dado o risco de se comprometer por essa forma, o equilíbrio da peça e prejudicar a intensidade dramática e o realismo de algumas cenas fundamentais.<sup>13</sup>

Pode-se perceber que o Sr. Álvaro Saraiva gostou muito do ensaio que assistiu e que, portanto, o parecer da Censura foi muito favorável à peça e liberou-a sem cortes. Mas, então, se não foi a censura, por que *A Promessa*, uma peça que teve a casa cheia, ficou apenas oito dias em cartaz no Teatro Sá da Bandeira?

No contexto dos espetáculos apresentados na época, de uma maneira geral, muitas montagens em Portugal caíam após a estreia. E poderiam cair por pressões, por cortes posteriores à estreia por parte da Censura e, muitas vezes, por falta de público. Os produtores nunca tinham uma noção muito clara do que poderia ocorrer.

O TEP, no período de teatro amador, arrendou o Teatro de Bolso de 134 lugares. Quando se tornou companhia profissional no final de 1957, a direção apostou num teatro de maior envergadura. Júlio Gago relata que

---

<sup>13</sup> Processo n.º 5492 do Arquivo Nacional da Torre do Tombo referenciados em: Secretariado Nacional de Informação, Direcção Geral dos Serviços de Espectáculos (PT-TT-SNI/DGE).

o Teatro Sá da Bandeira era explorado por uma empresa mais vocacionada para o teatro comercial. E, de uma maneira geral, o TEP só pôde apresentar-se lá nos períodos entre duas produções comerciais. Portanto, não é possível confirmar se a temporada de *A Promessa* estava planejada para apenas oito apresentações. Mas direi que, provavelmente, foram marcadas aquelas apresentações iniciais para lá e depois, se houvesse possibilidade, prolongava-se. (informação verbal)<sup>14</sup>

Temos a evidência de que a peça não saiu de cartaz por determinação da censura no anúncio publicado no *Jornal de Notícias*, dia 29 de Novembro de 1957.



No texto lê-se que “Rocha Brito conseguiu mais 3 únicos dias de representações com a peça em 3 actos e 3 quadros de Bernardo Santareno”. Ou seja, o anúncio informa que a temporada foi, na verdade, estendida por mais três dias além do previsto.

Quanto ao fato de a peça não ter ido em *tournee* para outras cidades, Júlio Gago prossegue dizendo:

Eu não posso afirmar categoricamente que a Censura impediria o espetáculo de prosseguir em outros locais, mas sabemos que a polémica em torno de *A Promessa* mexeu ferozmente com o status, digamos, e poderia mesmo vir a ser impedida em outros locais. (informação verbal)<sup>15</sup>

<sup>14</sup> Cf. Júlio Gago em Vila Nova de Gaia, 2010.

<sup>15</sup> Cf. Júlio Gago, Vila Nova de Gaia, 2010.

A autocensura era uma realidade também ao teatro português. A censura oficial em Portugal não deixava muitos rastros, não gostava de deixar documentação. Os autores e as companhias teatrais, na maioria das vezes, não sabiam a razão pela qual as suas peças haviam sido interdidadas. “Muitas vezes a resposta era ‘não’, está proibida e mais nada, sem qualquer explicação”<sup>16</sup>. (informação verbal)

Por medo de prejuízos financeiros, quando havia a noção de que o texto poderia ter problemas, muitas vezes avançava-se para a autocensura, que pode ter sido um fator desencorajador para António Pedro prosseguir com a peça por outras cidades.

### ***A Promessa na imprensa***

Saíram apenas quatro artigos sobre a peça na imprensa do Porto, no ano de 1957: três no *Jornal de Notícias*, um em *O Primeiro de Janeiro*, nenhum no *Comércio do Porto* – os três jornais diários de maior circulação da cidade.

Na véspera da estreia de *A Promessa*, no artigo intitulado “Uma peça portuguesa”, Ramos de Almeida relata no *Jornal de Notícias* que

“*uma bicha interminável*”, abeirava-se lentamente da porta do “Teatro de Algibeira”, ali na Travessa de Passos Manuel. Eram os sócios do Teatro Experimental que iam buscar os seus bilhetes para o espetáculo de sábado com o qual se inaugura a Temporada Teatral de 57/58.

[...] Bernardo Santareno surge no momento próprio. O Teatro Experimental vai lançar o Novo e vai fazê-lo diante do exigente público do Porto. Felicidades! É o que desejamos na certeza de que o espetáculo será pelo menos elevado e digno, como todos os outros. (RAMOS DE ALMEIDA, 22 de novembro de 1957, p. 7).

Os sócios aos quais Ramos de Almeida se refere estão ligados ao Círculo de Cultura Teatral, uma associação que dirige o Teatro Experimental do Porto (TEP). E, como foi publicado em anúncio no *Jornal de Notícias*, a apresentação de estreia de *A Promessa*, no dia 23 de Novembro, foi feita exclusivamente para os associados que, na época, contavam-se em torno de três mil. Eis o

---

<sup>16</sup> Cf. Júlio Gago, Vila Nova de Gaia, 2010.



motivo de haver uma fila (“bicha”) “interminável” no dia anterior para pegar os ingressos.

No dia seguinte à estreia o *Jornal de Notícias* apresenta Bernardo Santareno como um jovem dramaturgo que escreveu uma peça densa, com equilíbrio da ação e que transborda poesia. Ressalta, porém, que deve-se abstrair da essência da peça, capaz de provocar polêmicas sob o aspecto religioso (católico), moral e fisiológico.

*O Primeiro de Janeiro* louva a iniciativa do Círculo de Cultura Teatral de encenar um novo dramaturgo português com grandes qualidades.

No artigo “Primeiras representações”, lê-se que *A Promessa* foi anteriormente publicada em um volume com mais duas outras peças de Santareno, e que todas elas trazem em evidência a questão do desejo com ousadia. E que, dentro deste universo, *A Promessa* é ainda a menos ousada das três.

Trata-se de uma crítica que envereda pelo lado técnico, ressaltando os vários aspectos da encenação como a duração dos atos, a construção das personagens, o cenário, a marcação de cena, a interpretação, a direção de António Pedro.

*O Primeiro de Janeiro* ressalta que a história pode até ser ousada e parecer pesada, mas a peça em si não o é. E informa que a plateia aplaudiu muito ao término do espetáculo.

Cinco dias depois da estreia, Ramos de Almeida volta a escrever no *Jornal de Notícias* para exaltar a “Ressurreição” do teatro em Portugal com a encenação de uma peça de um jovem autor português que “empolgou a parte culta da cidade”. Menciona também as conversas de café e as discussões entusiasmadas sobre *A Promessa*. Em seu artigo “Ainda, depois e sempre: o Teatro Português” elogia mais uma vez a peça que, no seu entendimento, conseguiu expressar o íntimo do povo português: a “alma supersticiosa, que não raciocina nem pensa, (...) entregue à maldição de sua ignorância”. Aqui, cabe notar o pensamento salazarista permeando o discurso de Ramos de Almeida.

Para Salazar, o português comum era classificado como uma pessoa “não violenta” mas também incapaz de pensar pela sua própria cabeça. Ingênuos, na visão do chefe do Estado Novo, os portugueses eram influenciáveis por correntes de oposição e por isso, constantemente, deviam ser educados e controlados politicamente. A propaganda e a censura, então, foram “os meios utilizados pelo regime para concretizar os objetivos essenciais, no sentido de

garantir a perenidade do salazarismo; porque politicamente só existe o que o público sabe que existe” (SANTOS, 2004, p. 55).

Ramos de Almeida vê o povo português com ressalvas e proclama uma elite “de boa-fé, de bom senso, de boa vontade, de consciência e inteligência esclarecidas” e *A Promessa* “é antes de mais nada realização coletiva da parte mais culta e mais civilizada da nossa cidade”. E, segundo Ramos de Almeida, essa parte mais culta – desejosa do renascimento do teatro português – era “composta, na sua maioria, por escritores, artistas, jornalistas, professores, médicos, advogados, engenheiros, estudantes, isto é, todo um escol intelectual insatisfeito e ansioso.”

Para explicar a existência de discursos de uma origem secreta, situada em um ponto historicamente indefinido, Foucault afirma que “o discurso manifesto não seria mais, afinal de contas, que a presença repressiva daquilo que não diz; e esse não-dito seria um vazio escavado que mina do interior tudo o que se diz.” (FOUCAULT, 2005, p. 53).

Assim, a narrativa de todo discurso manifesto estaria ligada a um “Nunca dito”, “um discurso sem corpo, uma voz tão silenciosa como um sopro, uma escuta que não é senão o vazio escavado do seu próprio traço” (FOUCAULT, 2005, p. 53).

Em Portugal, além desse “Não dito” presente nos discursos manifestos, temos também o interdito, o “Não dito” imposto pela censura que também deixou traços. A repressão da Censura foi tão intensa que o fato de *A Promessa* ter saído de cartaz no apogeu de seu sucesso fez com que algumas pessoas viessem a acreditar que a peça foi censurada. O que não ocorreu.

A polêmica criada por um padre na *Rádio Renascença*, contudo, não passou sem deixar suas marcas. Se, diretamente, não provocou a interdição da censura, pode ter desencorajado a encenação em outras localidades e estimulou o desligamento de alguns sócios do Círculo Cultural de Teatro.

O semanário católico *A Voz do Pastor* publicou dois textos que nos indicam o teor das crônicas veiculadas pela *Rádio Renascença*. Para o semanário católico, em texto publicado no dia 7 de dezembro de 1957, o Teatro Experimental do Porto resolveu levar à cena uma peça indecorosa e indigna de plateias cristãs. Uma verdadeira desvergonha que especula com os instintos sexuais, destinada só aos devassos, amorais, imorais e inconscientes.

Uma semana depois, outro texto na capa de *A Voz do Pastor* é publicado com o intuito de analisar *A Promessa* sob vários aspectos. Do ponto de vista ideológico, por exemplo, Santareno teria a pretensão de deformar o catolicismo, transformando-o num complexo inibitório da sexualidade humana. Ao narrar a peça, o autor do artigo (Z. O.) relata que na encenação ocorreram “relações a meia-luz, na escuridão, com gestos e ruídos elucidativos”. O texto prossegue com o questionamento da validade da promessa sob os preceitos da fé católica. Mesmo que fosse válida, a jura poderia ser extinta por iniciativa e acordo entre os cônjuges, sem ter que haver dispensas por parte da Igreja. Uma das coisas que mais incomodam Z. O., o autor do texto, é a atitude do padre na peça, que dá a aprovação da Igreja a uma mentira. O escritor do artigo reforça também a existência de relações sexuais na peça – cenas imorais e demoradas, num ambiente de “religiosidade erótica”. Na verdade, só há uma menção, no singular, no livro de *A Promessa*. A cena tem a seguinte indicação:

JOSÉ: (...) E eu gostava de ti, maldita! Não via mais ninguém neste mundo... mais ninguém... Tu era bonita, a mais bonita de todas! Tu és linda, Maria do Mar! (*Beija-a, furiosamente, na boca. Desejo raivoso: posse-luta. No decorrer desta, a candeia cai e apaga-se: obscuridade completa. Maria do Mar e José rolam pelo chão. Durante momentos, só ruídos animais, ferozes*). (SANTARENO, 1991, p. 67)

Sobre o modo que a montagem efetuada pelo TEP deu vida a esta ação, temos o parecer do censor Álvaro Saraiva de que a interpretação foi “servida por um desempenho da maior dignidade profissional”<sup>17</sup>. Não temos dados suficientes para tentar compreender o que Z. O. identifica como “religiosidade erótica”. Parece-nos um artifício de retórica para convencer os leitores de *A Voz do Pastor*. Neste sentido, o artigo também desqualifica o valor artístico da peça para depreciar a obra.

Posto que para Z.O. o valor moral anda sempre ligado à arte, não se pode “deixar a moral em casa e ir ao teatro ou à vida apenas com o sentimento

---

<sup>17</sup> Processo n.º 5492 do Arquivo Nacional da Torre do Tombo referenciados em: Secretariado Nacional de Informação, Direcção Geral dos Serviços de Espectáculos (PT-TT-SNI/DGE).

artístico” – ou seja, sob essa argumentação, não há distinção entre a postura moral a ser adotada diante de uma obra teatral ou da vida cotidiana. Não há diferenciação no campo da representação entre ficção e realidade. E assim sendo, os espectadores que vão ao teatro assistir a uma peça dessas são todos “podres debaixo do verniz”, vivendo em “situação próxima de pecado”.

E por que, então, o espetáculo teve imenso público? A primeira explicação de Z. O. é a propaganda. Essa hipótese também não se sustenta. Afinal, os anúncios de *A Promessa* eram pequenos (2 colunas X 10 cm) e só traziam informações básicas como hora, data, local, elenco e restrição de idade. Na verdade, a projeção da peça se deu pelo escândalo causado pelos veículos de comunicação católica, principalmente a *Rádio Renascença*. Trata-se de um fenômeno semelhante ao que ocorreu com a peça *Oh Calcutá*, em São Paulo, na década de 80: o grande estardalhaço de facções da sociedade na defesa do decoro social motivou a ida de 160 mil pessoas ao espetáculo de bailarinos nus.

No contexto português não havia espaço para manifestações públicas – quase sempre impedidas por medo do regime. Sendo assim, além dos artigos publicados no semanário católico, podemos encontrar registro documental de repúdio à temática de *A Promessa* apenas em cartas de demissão de sócios endereçadas ao Círculo Cultural de Teatro / TEP. Júlio Gago estima que

foram cerca de três centenas os sócios que pediram a demissão pelo TEP apresentar *A Promessa*”. As cartas enviadas à direção eram de vários quadrantes da sociedade mas, em termos ideológicos, pertencentes ao extrato menos conservador do regime que tinham aderido à situação de associados do TEP. (informação verbal)<sup>18</sup>

Só que se, na época, o Círculo Cultural de Teatro/TEP perdeu trezentos associados, pôde contar com a adesão de muitos mais.

Saíram trezentos e tal mas logo a seguir entraram mil e tal. O TEP em 1958 chegou a ultrapassar os cinco mil sócios, era uma força em termos de número de associados. Repare que o Futebol Clube do Porto, que já na época era o clu-

---

<sup>18</sup> Cf. Júlio Gago, Vila Nova de Gaia, 2010.

be de futebol mais conhecido do norte, tinha 6.000 sócios. (informação verbal)<sup>19</sup>

Carlos Porto, no livro *O TEP e o teatro em Portugal – histórias e imagens*, salienta que com a repercussão que teve a encenação de *A Promessa*, no Porto, Bernardo Santareno tornou-se rapidamente uma figura nacional. E Vicente Batalha complementa essa proposição dizendo que a perseguição da Igreja teve o efeito contrário: todas as pessoas queriam ver aquela peça.

Dez anos mais tarde, a Companhia de Vasco Morgado apresentou *A Promessa* no Teatro Monumental, em Lisboa. No Arquivo Nacional Torre do Tombo, encontra-se também o processo censório de n.º 8414 para essa encenação, datado de 1967. Diferentemente da primeira versão, desta vez os originais continham três cortes:

Primeiro Ato – Cena V – página 13

MARIA DO MAR

(Corre para o quarto de cama, voltando logo depois com um lençol na mão) Cheire, mãe, cheire os meus lençóis: cheiram a incenso, a cera de Igreja... não cheiram a homem, minha mãe, não cheiram a homem! (Arremessa ao chão o lençol. Agarra-se a Rosa, chorando convulsivamente. Exaltação crescente) Ah, minha mãe, diga-me cá, do fundo do seu coração: sou culpada? ~~Tanto culpa dá adormecer de noite com a impressão de que estou toda molhada de sangue, de que me abriram o ventre!~~ (Diga, minha mãe, isto é uma...) Queria ter filhos, como as outras! Nunca os terei, mãe, nunca!... Queria um homem, como o das outras! Tal e qual, tal e qual...

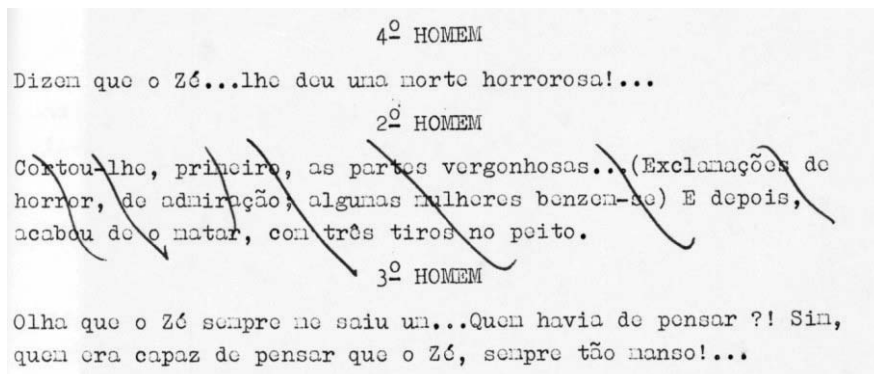
Primeiro Ato – Cena V – página 16

MARIA DO MAR

Ah, minha mãe, eu não entendo o meu homem: ele não é como os outros... Talvez seja melhor, não digo que não: mas eu rebento, não aguento isto, não sou capaz! ~~(Tudo o que há)~~ Toda a noite, ali, deitado ao pé de mim... (Tudo lindo, a cabeça levantada) ~~É como se eu dormisse com um peixe morto, já podral~~

<sup>19</sup> Cf. Júlio Gago, Vila Nova de Gaia, 2010.

## Terceiro Ato – Cena I – página 79



Esses trechos cortados demonstram a arbitrariedade dos censores na avaliação das obras que lhes eram apresentadas, uma vez que a primeira versão de *A Promessa* foi aprovada sem cortes exatos dez anos antes. Tanto na imprensa como no teatro, os critérios de avaliação dos censores eram, muitas das vezes, subjetivos.

É natural que houvesse alguma subjetividade no exercício da função. Eles não eram totalmente neutros no aspecto de cumprirem minimamente ordens. Poderia haver uma propensão, uma sensibilidade para um caso ou outro. Admito que sim.

Algum acento próprio, alguma preferência persecutória devido a motivações de formação pessoal, se um é mais moralista que o outro...

Uns eram até mais corteses e chegavam a pedir desculpas: “eu compreendo a vossa missão, e tal, mas sabe como é...”. Outros não, eram mais secos, mais brutais, mais mecânicos.<sup>20</sup>

De uma maneira geral, em Portugal, a equipe de censura que se deslocava aos teatros para verificar os ensaios era presidida por um coronel do exército – normalmente aposentado e extremamente conservador. E os artistas teatrais

<sup>20</sup> Cf. César Príncipe, 29 de junho de 2010

portugueses viviam a mercê da deliberação desses senhores sem direito a recurso ou questionamento.

Felizmente, nas palavras de Graça dos Santos, “após ter sido empurrado para uma situação de autismo”, o teatro português começou a vivenciar o reaprendizado da liberdade depois do 25 de Abril de 1974. “De repente, o teatro estava em todo o lado; já não se contentava com os locais que lhe eram destinados, ia para a rua, para os campos, para as fábricas”. (SANTOS, 2004, p.345) Depois de um longo silêncio, voltou a ser ouvido e a exercer o seu papel no cenário cultural português. E a primeira voz que se escutou foi a de Bernardo Santareno: *Português, Escritor, 45 Anos de Idade* (1974), uma peça autobiográfica é o primeiro espetáculo representado sem censura depois da Revolução do Cravos.

A obra, escrita ainda no governo de Marcello Caetano, narra os 50 anos da história de Portugal sob o Estado Novo: atravessa as grandes guerras, a ascensão do colonialismo português, a censura, as prisões, as deportações, as mortes, as eleições de 58 e as guerras coloniais. Na cena final, o protagonista desiludido diz: “Deus é deles. A pátria é deles. Tudo é deles. Eles venceram”. Para não terminar nesse anticlímax, Santareno faz uso de uma técnica de Brecht, na qual os atores despem-se dos personagens e perguntam ao público: “Querem lutar? Vamos lutar!” Era a premonição do que estava por vir. E foi justamente aquilo que Santareno acreditava que era o seu testamento artístico acabou por se tornar o grito de libertação de um país inteiro.

### Fontes bibliográficas

Processos do Arquivo Nacional da Torre do Tombo referenciados em: Secretariado Nacional de Informação, Direcção Geral dos Serviços de Espectáculos (PT-TT-SNI / DGE)

AZEVEDO, Cândido – *A Censura de Salazar e Marcelo Caetano*. Lisboa: Editorial Caminho, 1999.

CABRERA, Ana – A censura ao teatro no período marcelista. In: *Revista Media & Jornalismo*. Vol. 12, No 12. Centro de Investigação Media e Jornalismo (CIMJ), Lisboa, 2008. Disponível na URL: <<http://www.revistas.univerciencia.org/index.php/mediajornalismo/article/viewDownloadInterstitial/6329/5747>>. Acesso: 04 ago. 2010.

CABRERA, Ana – Censura ao teatro nos anos cinquenta: Política, censores, organização e procedimentos. In: *Sinais de Cena*, n.º 12, dezembro de 2009, p. 27-29.

FORTE, Isabel – *A censura de Salazar no “Jornal de Notícias”*. Coimbra: Edições Minerva Coimbra, 2000.

FOULCAULT, Michel – *A Arqueologia do Saber*. Coimbra: Edições Almedina, 2005.

PORTO, Carlos – *O TEP e o teatro em Portugal – histórias e imagens*. Porto: Fundação Eng.º António de Almeida, 1997.

PRÍNCIPE, César – *Os Segredos da Censura*. 3.ª ed. Lisboa: Editorial Caminho, 1999.

RAMOS DE ALMEIDA – Uma peça portuguesa. *Jornal de Notícias*, Porto, 22 de novembro de 1957, p. 5.

RAMOS DE ALMEIDA – Ainda, depois e sempre: o Teatro Português. *Jornal de Notícias*, Porto, 29 de novembro de 1957, p. 6.

[...] Noites de estreia – Sá da Bandeira: “A Promessa” – peça em três actos de Bernardo Santareno. *Jornal de Notícias*, Porto, 24 de Novembro de 1957 – p. 5.

[...] Primeiras representações. *O Primeiro de Janeiro*, Porto, 24 de Novembro de 1957 – p. 5.

SANTARENO, Bernardo – Notas Sobre o Teatro. *O Tempo e o Modo*, Lisboa, n.º 9, p. 10-15, 1963.

SANTARENO, Bernardo – Situação de um Ator Dramático em Portugal. *O Tempo e o Modo*, Lisboa, n.ºs 50-53, p. 591-592, 1967.

SANTARENO, Bernardo. Venha o Nosso Teatro!. *O Tempo e o Modo*, Lisboa, n.ºs 50-53, p. 632-633, 1967.



SANTARENO, Bernardo – *Obras completas – 1.º volume*. 2.ª ed. Lisboa: Editorial Caminho, 1991.

SANTOS, Graça dos – *O Espetáculo Desvirtuado: O teatro português sob o reinado de Salazar (1933-1968)*. Lisboa: Editorial Caminho, 2004.