

“É verdade. Mas...”

Duas proposições sobre a censura

Luiz Francisco Rebello



<
A mãe,
de Witkiewicz,
enc. Artur Ramos,
Teatro Municipal São Luiz,
1972 (Andrade e Silva,
João Lourenço
e Irene Cruz),
fot. (de ensaio) J. Marques:
Espectáculo proibido
pela censura.

Quando, em 1984, a censura foi extinta no Brasil, o professor Miroel Silveira salvou, *in extremis*, de uma iminente destruição os arquivos da tenebrosa instituição existentes no departamento de Diversões Públicas do Estado de São Paulo e correspondentes ao período de 1927 a 1968, data em que a censura foi incorporada pela Polícia Federal. Para o estudo desse vasto e precioso material, recolhido na Escola de Comunicação e Artes (ECA) da Universidade paulista, onde Miroel Silveira leccionava, constituiu-se um grupo de pesquisa coordenado pela professora Maria Cristina Castilho Costa coadjuvada pelas professoras Mayra Gomes e Roseli Paulino, que sobre esse acervo tem vindo a trabalhar proficuamente. Dele partiu a iniciativa de organizar um seminário internacional (na realidade, luso-brasileiro) com o triplo objectivo de apresentar os resultados das pesquisas sobre a censura e outras formas constringentes da actividade cultural; confrontar experiências e pontos de vista sobre as temáticas relativas à acção censória; proporcionar uma reflexão sobre as diferentes manifestações e formas em que ela se manifesta e mantém.

Sob a designação "A censura em ena: interdição e produção artístico-cultural", o seminário decorreu na ECA entre 25 e 27 de Outubro de 2006, com a participação dos investigadores paulistas, de encenadores e dramaturgos (Fernando Peixoto, César Vieira, Chico de Assis, Renata

Pallotini) e quatro convidados portugueses: Graça dos Santos, professora da Universidade de Nanterre e autora de *O espectáculo desvirtuado*, um estudo magistral sobre o teatro "sob o reinado de Salazar", Ana Cabrera, professora do Centro de Investigação, Media e Jornalismo, Alfredo Caldeira, director da Fundação Mário Soares, e quem este artigo subscreve. Para uma das sessões do seminário, preparei um texto que acabei por não ler, ou, mais exactamente, de que intercalei algumas passagens num relato improvisado a partir da minha própria experiência pessoal (como, aliás, fariam na sessão de encerramento, o encenador e os dramaturgos brasileiros), entrelaçando assim uma reflexão abstracta sobre os fundamentos e os mecanismos da censura com uma demonstração prática dos seus métodos e processos.

O que vai ler-se é o texto da minha comunicação primigénia (daí o discurso directo que mantive), em que no entanto, e seguindo agora um caminho inverso, introduzi algumas considerações testemunhais. A comunicação destinava-se ao painel sobre "a lógica da censura e da repressão", e propunha-se desenvolver duas proposições, aparentemente contraditórias mas na realidade perfeitamente compatíveis e até complementares uma da outra, a saber: Há uma lógica na censura; A censura não é lógica.

Há uma lógica na censura (1.ª proposição)

De todas as formas de expressão artística, o teatro é sem dúvida a que mais directamente se inscreve na prática social e é por esta condicionada. Ler um livro, e vamos supor que esse livro consiste num texto dramático, é um acto individual e solitário. Assistir a um espectáculo teatral, por exemplo construído a partir desse texto, é um acto colectivo e solidário. Posso ler este livro, esta peça, hoje ou daqui a um, três, cinco, cem, duzentos anos: o texto será sempre o mesmo, ainda que eu o leia doutro modo. Mas este espectáculo de teatro a que estou a assistir hoje, nunca mais se voltará a repetir. Está inseparavelmente ligado ao momento em que aconteceu, é indissociável do tempo histórico em que se inscreve.

O teatro, antes de ser um fenómeno artístico, é um fenómeno sociológico. Um espectáculo de teatro é, por definição e por natureza, um acto comunitário. Sem a presença e a participação, activa ou passiva, do público, a peça que o autor escreveu, o director encenou, os actores interpretaram, o decorador enquadrou, os técnicos iluminaram, terá uma existência meramente virtual, não terá logrado ultrapassar o estádio de um projecto incumprido. Como o projecto de uma casa que não chegou a construir-se ou, mesmo que construída, em que ninguém vive. Na *Crítica da economia política*, Marx dizia que "uma casa desabitada não é uma casa real, pois, diversamente do puro objecto natural, o produto só se confirma e torna no que é ao ser consumido". É a recepção do espectáculo pelo público que lhe confere existência real. O poeta é o arquitecto, o encenador o empreiteiro, os actores e os colaboradores artísticos e técnicos os operários que constroem a casa, os espectadores os seus habitantes.

Mas o público não é uma entidade abstracta, ainda menos uma categoria metafísica. O público que assiste a um espectáculo teatral é um segmento de uma dada comunidade, que se rege por leis e regras determinadas, variáveis em função do tempo e do lugar. A peça pode ser a mesma, mas a *Oresteia* representada em Atenas para os cidadãos atenienses da época de Péricles, o *Hamlet* interpretado em Londres pela trupe de comediantes do Globo em 1602, a *Mãe Coragem* aplaudida pelos espectadores do Berliner Ensemble quatro anos após o fim da última guerra mundial, não são a mesma *Oresteia*, o mesmo *Hamlet*, a mesma *Mãe Coragem*, levados à cena hoje em diferentes pontos do mundo. Não só por serem outros os actores, diversa a visão do encenador, mas sobretudo por o público ser outro, em consequência de ser outra a sociedade que o segrega e em que o espectáculo é recebido.

Ora acontece que a censura é um dos meios, e um dos mais eficazes, de que a sociedade dispõe para assegurar e preservar a sua manutenção e a sua estabilidade. É evidente que uma sociedade de tipo autocrático e repressivo, uma ditadura por exemplo, não terá pejo em utilizar esse meio com muito mais frequência, com muito mais violência, do que uma sociedade de tipo democrático e permissivo. Naquelas, a censura é directa e brutal; nestas, é subliminar e insidiosa. Mas existe sempre, como existiu sempre — por períodos mais breves ou mais longos, mais branda ou mais rigorosa, mais assumida ou mais disfarçada.

Porque há uma lógica para a censura, seja ela preventiva ou repressiva — ou, o que é mais vulgar, ambas as coisas, e ainda uma terceira, pois ela é sempre constritiva. Imposta ou aceite, a ordem instituída não pode tolerar que a ponham em causa. A função da censura é, precisamente, impedir que isso aconteça. Para atingir esse resultado, são vários os processos a que recorre. A censura tem um só rosto, mas muitas máscaras. A máscara autoritária, que não engana (ao menos tem esse mérito: sabe-se, ou julga-se saber, com o que se conta...) e a máscara liberal, sofisticada, que não é menos perigosa. Tanto num caso como noutro, as suas modalidades são inúmeras: a censura ideológica, a censura política, a censura religiosa, a censura moral, a censura económica, declaradas ou encobertas, mas todas elas igualmente perversas. As desigualdades sociais, por exemplo, na medida em que limitam ou impedem mesmo o acesso das classes desmunidas aos bens culturais, funcionam como uma forma de censura. O mesmo se diga dos condicionamentos impostos pela submissão às leis do mercado pelas quais se rege a sociedade consumista dos nossos dias, o que se traduz na produção desses bens exclusivamente em função da sua previsível rentabilidade financeira (basta pensar na tirania das audiências na televisão), e portanto na eliminação de tudo o que seja risco, desvio do gosto comum, transgressão da norma. Também os critérios da atribuição de subsídios ao livro, ao teatro, ao cinema, constituem em muitos casos uma outra forma velada e indirecta de censura.

Tudo isto se reveste de particular relevância quando aplicado ao teatro. Pelo seu poder de penetração, pela sua força comunicacional, pela sua imediata ligação à colectividade, o teatro foi sempre, desde a antiguidade greco-latina, um alvo privilegiado da censura. Mesmo em países que se ufanam de possuir uma longa tradição de liberdade de expressão, como a França: assim, no *Dicionário enciclopédico de teatro* de Michel Corvin, que data de 1998, pode ler-se — e isto surpreenderá muitos — que "a censura é uma constante da vida teatral francesa, mesmo na época



<

O motim,
de Miguel Franco,
enc. Pedro Lemos,
Teatro Avenida, 1965,
fot. J. Marques:
Espectáculo retirado
de cena, por ordem da
censura, 5 dias depois
da estreia.

mais recente, embora de forma esporádica e oblíqua". Mais ainda: o autor desta afirmação assegura que, em toda a sua história multissécular, o teatro francês conheceu apenas três períodos de liberdade absoluta, com a duração total de... 12 anos! Ouviram bem: 12 anos (1791-93, 1830-35, 1848-50).

O caso português é exemplar — falo dele por ser o que melhor conheço, até por amarga experiência própria. Em cerca de 9 séculos de história, as restrições e as interdições que impenderam sobre a actividade teatral não deixaram praticamente nunca de fazer-se sentir. Não há muito tempo ainda, em 1970, já o regime ditatorial de Salazar e Caetano agonizava, os jornais recebiam da Comissão de Censura esta ordem categórica: "É preciso ter muito cuidado com as coisas do teatro"! E compreende-se: o teatro foi sempre, funcionou sempre como um contra-poder.

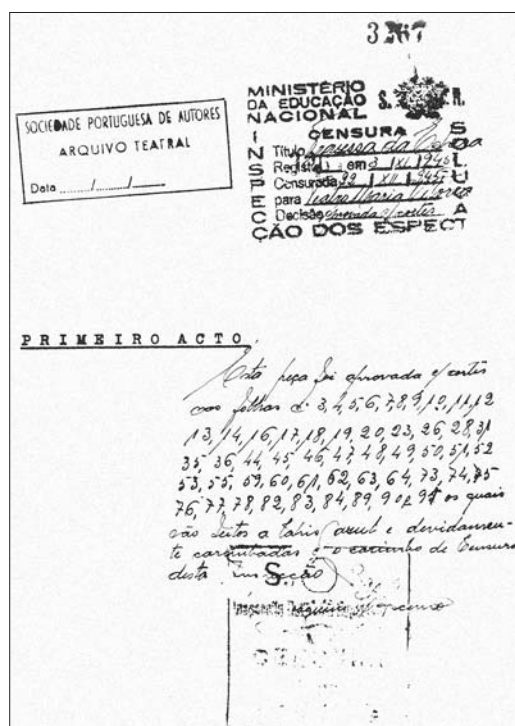
É sintomático que as notícias mais recuadas acerca de manifestações teatrais em Portugal digam respeito, precisamente, a medidas restritivas: a partir do século XIII, abundam os documentos de origem eclesiástica em que se contêm referências explícitas a certas formas embrionárias de teatro em que intervinham "jograis, mimos e hístriões", cuja representação se condenava. A hostilidade da Igreja em relação ao teatro iria subsistir ao longo dos tempos: ainda em 1739 — por triste coincidência, o ano em que o corpo de António José da Silva, "o Judeu", se consumiu nas fogueiras da Inquisição —, o padre João Pacheco publicava um *Divertimento erudito* em que os actores eram comparados aos mendigos "que mostravam os aleijões pelas estradas" e se proscravam as comédias por fazerem "perder o respeito aos príncipes e o decoro às princesas". E, volvido mais de um século, a propósito de uma peça cuja representação foi proibida no Brasil — *Os Lazaristas*, de António Enes (1875) — outro sacerdote, o padre Sena Freitas, referia-se ao teatro como "uma das armas mais traiçoeiras com que os homens do mal buscam actualmente ilaquear e extinguir, entre nós, as crenças e o sentimento católico".

Mas o pior estava para vir, e foi quando o poder temporal se associou ao poder religioso para refrear os ímpetos "pecaminosos" do teatro. Porque não eram só os dogmas da fé e os desmandos do clero, a moral e os bons costumes que dramaturgos e comediantes se permitiam molestar, eram as próprias bases e estruturas da sociedade autocrática e do edifício moral em que assentava a sentirem-se ameaçadas. "Espelho público" chamou Molière ao teatro. A sociedade, mesmo a mais perfeita, se é que as há, não gosta de ver no espelho a imagem das suas mazelas, menos ainda que as dêem a ver. Aí vai a censura buscar o seu fundamento — e a sua lógica.

Nas páginas negras do livro da História de Portugal, avulta o ano de 1536 — que é também, por outra estranha e triste coincidência, o ano presumível da morte de Gil Vicente — em que a Inquisição se instala em Portugal. Quinze anos depois, o primeiro "Rol dos Livros Defesos" proíbe totalmente cinco autos de Vicente e impõe cortes em três outros. A sanha inquisitorial iria mais longe em 1581: as proporções invertem-se desta vez, apenas cinco autos do vasto *corpus* vicentino ficaram incólumes; e foram mais de um milhar os versos suprimidos ou alterados. Aliás, a condenação geral de "comédias, tragédias, farsas e autos" constantes desse segundo Índice era tão ampla que, como observou António José Saraiva, "difícilmente se encontraria em toda a Idade Média e no século XVI peça de teatro que ficasse fora do alcance desta proibição". Completando a acção repressiva do Santo Ofício, uma carta régia de 1596, já sob o domínio castelhano, proíbia a realização de quaisquer espectáculos públicos sem que "o texto e composição" das peças fossem "revistos" e autorizados por dois vereadores do Senado da Câmara de Lisboa e, no resto do país, pelos corregedores, juizes e provedores.

O Índice de 1624 ampliou ainda mais o quadro das restrições, e assim se foi estancando o veio da criação dramática em Portugal. Só em 1821, com o triunfo da revolução liberal, a Inquisição foi extinta, após três séculos de nefasta existência, com o breve parêntesis das Mesas

>
Travessa da espera,
teatro de revista, 1945:
página de rosto com a
indicação dos cortes da
censura.



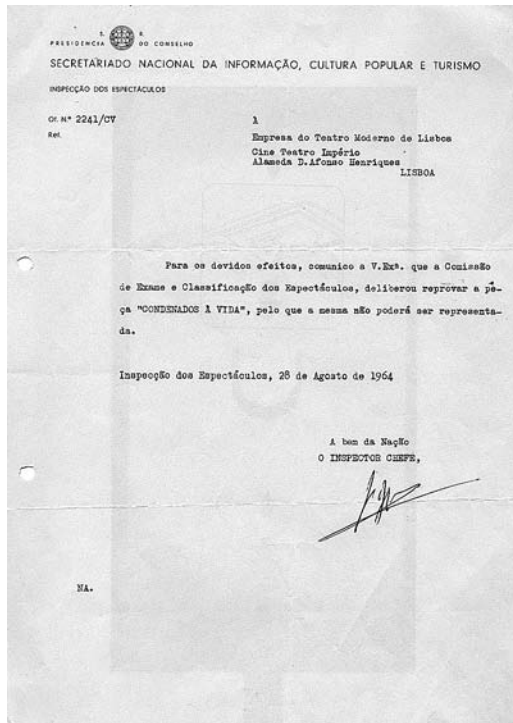
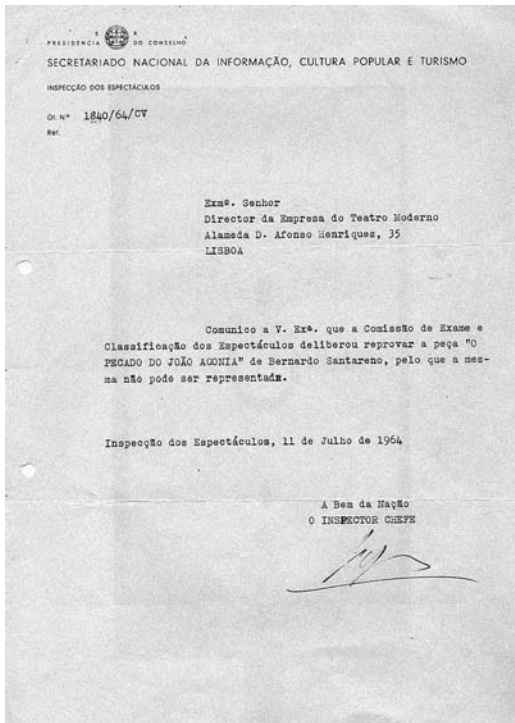
Censórias entre 1768 e 1795, que transferiram para a autoridade civil as funções exercidas pela autoridade eclesiástica. Mas a censura, mais ostensiva ou mais dissimulada, continuou a existir — foram muitas as peças atingidas nos últimos anos da monarquia, e mesmo, embora em menor número, nos anos da República antecedentes ao golpe militar de 28 de Maio de 1926, que instituiu o regime ditatorial só derrubado em 1974.

Assim, ainda um ano não havia passado sobre o golpe, uma lei conferia a uma instância administrativa, a Inspeção dos Espectáculos (criada por Garrett para "tornar os teatros dignos de respeito", e assim desvirtuada nas suas funções), o poder de "fiscalizar e reprimir" a actividade teatral, ordenando-lhe que "proibisse o licenciamento das peças ou quaisquer elementos de espectáculo ofensivos dos órgãos da soberania nacional, das instituições vigentes, das crenças religiosas e da moral cristã tradicional, dos bons costumes, que incitem ao crime ou sejam, por qualquer forma, perniciosos à educação do povo" (Rebello 1977: 25-40). Esta fórmula, herdada do vocabulário inquisitorial, iria reaparecer, com ligeiros retoques, ao longo dos anos em vários diplomas legais, e era suficientemente elástica para que nela pudesse caber tudo o que os zelosos funcionários da censura entendessem. Como se ainda não bastasse, um outro fundamento podia determinar a pronta intervenção da autoridade: a perturbação da ordem pública. Foi o que se invocou para suspender, em 1960, as representações de *A alma boa de Se-Tsuan*, de Brecht, pela companhia da actriz brasileira Maria Della Costa. Aliás, muitas foram as peças que, aprovadas à leitura, foram proibidas antes da estreia ou mesmo já depois desta, geralmente a partir de denúncias ou campanhas desencadeadas na imprensa afectada ao regime, como aconteceu em 1965 com *O motim*, de Miguel Franco, que havia obtido o beneplácito do Conselho de Leitura do Teatro Nacional. E não seja esquecida a diligente colaboração prestada pela Polícia política, prendendo actores e autores, cortando-lhes a carreira ou expulsando do país encenadores

como Victor Garcia, Adolfo Gutkin, Juan Carlos Oviedo, Ricardo Salvat, Ruggero Jacobi, Luís de Lima...

É impossível estabelecer um inventário completo, ou sequer aproximativo, das peças e espectáculos atingidos, durante cerca de meio século, pela intervenção da censura, quer totalmente interditos ou mutilados e desfigurados — até porque haveria a acrescentar-lhes as peças que os autores não escreveram e os teatros não representaram porque os tolheu a ameaça espectral do aparelho repressivo. A auto-censura é talvez a mais ominosa e perversa de todas, porque aniquila, corrompe, desvirtua o pensamento na sua nascente, antes mesmo de chegar a exprimir-se. Um estudioso alemão, Kirian-Harald Karimi, que teve a oportunidade de consultar os arquivos da censura teatral relativos ao período de 1962 a 1974, registou num livro publicado em 1991, os vários pareceres e decisões incidentes sobre 49 peças de autores portugueses contemporâneos, entre as quais se compreendem muitos textos fundamentais da actual dramaturgia. Pois dessas 49 peças, 44 foram proibidas *in limine*, 2 foram-no depois de subirem à cena e 3 foram aprovadas com cortes substanciais. Mas esta amostragem está longe de ser exaustiva, porquanto, para além de não conter obras de autores estrangeiros — e de alguns como Brecht, Sartre, Peter Weiss, nem sequer o nome "indesejável" podia ser mencionado —, exclui o teatro de revista, que era objecto de especial vigilância, dado o seu grande impacte popular. Por exemplo, o texto censurado de uma revista de 1946, *Travessa da espera*, continha 52 páginas cortadas num total de 95 — e isto num período de relativo abrandamento censório, como foi o do imediato pós-guerra. Este rigor extremo obrigava os autores a recorrer, com a cumplicidade dos actores, às metáforas, aos circunlóquios, aos eufemismos, às sinédoques, às litotes. Nem sempre conseguiam os seus intentos. Na dúvida, o censor cortava o que não entendia.

Poderia ilustrar esta comunicação com uma antologia de trechos extraídos dos vários pareceres e decisões que recaíram sobre as peças censuradas, que um dos



<
 Ofício da Comissão de Exame e Classificação dos Espectáculos proibindo a peça *O pecado de João Agonia*, de Bernardo Santareno [cortesia de Carmen Dolores e do Museu Nacional de Teatro]

 Ofício da Comissão de Exame e Classificação dos espectáculos proibindo a peça *Condenados à vida*, de Luiz Francisco Rebello [cortesia de Carmen Dolores e do Museu Nacional de Teatro]
 >

funcionários julgadores classificou de "combustível para a fogueira da contestação". O primarismo, o facciosismo, nalguns casos o grotesco, desses juízos, far-vos-ia decerto sorrir e amenizaria o tom do meu discurso. Mas não quero alongá-lo, e vou, por isso, limitar-me a enunciar os epítetos com mais frequência aplicados às obras apreciadas. Faço-o por ordem alfabética: Abjecto. Amoral. Corrosivo. Degradante. Deletério. Demagógico. Derrotista. Destrutivo. Dissolvente. Ignóbil. Inconveniente. Inoportuno. Negativista. Pornográfico. Repugnante. Subversivo. Sujo. Torpe.

Duas destas qualificações são particularmente significativas dos alvos preferenciais da censura: Amoral e Subversivo. Tudo o que, de perto ou de longe, fosse, ou parecesse ser, atentatório da moral e da ordem político-social instituídas, era implacavelmente objecto de condenação. Mas, para o ditador Salazar — que superintendia nas questões relativas à censura — esta era "extraordinariamente benigna", "praticamente não existia"... Também houve quem, depois do seu derrube, afirmasse que o fascismo nunca existiu.

A censura não é lógica (2.ª proposição)

O Estado serve-se da censura para assegurar a sua onipotência e impedir, travar ou reprimir a subversão. A Igreja, para impor as suas crenças e impedir, travar ou reprimir a heresia. O Capital, para assegurar a sua expansão e impedir, travar ou reprimir a destruição da ordem em que assenta. Esta é a lógica da censura. Ou talvez mais acertadamente, a lógica daqueles "por quem" e "para quem" a censura existe.

Mas, em si mesma considerada, e tal como na prática se exerce, a censura é ilógica, ou, melhor dizendo, é a própria negação da lógica. É fácil de entender porquê.

Na ordem filosófica, a conceptualização da lógica como sistema ou norma de pensamento tem sido objecto de evolução constante, de Aristóteles a Tomás de Aquino, de Kant a Stuart Mill, de Husserl a Sartre. Mas, na sua essência, aperfeiçoada ou reformulada embora, a definição

aristotélica permanece intacta: lógica é a análise dos princípios mentais segundo os quais a realidade se mostra estruturada. Transposto para a linguagem corrente, este conceito encontra uma perfeita correspondência na significação proposta por Cândido de Figueiredo no seu Dicionário: "uma ciência que tem por objecto os processos de raciocínio ou as regras que conduzem ao descobrimento e exposição da verdade". Ou seja, o oposto do que a censura visa.

Porque era, precisamente, a ocultação ou o falseamento da realidade que se operava — revertendo ao caso português, mas estas considerações valem para a generalidade — através da censura.

Basta percorrer, ainda que sumariamente, as ordens dadas aos órgãos de imprensa e aos directores de teatros, para avaliarmos até que ponto essa vasta empresa de desinformação chegou a ser levada. Filtradas pela censura, as notícias dos jornais e as peças que se representavam falavam de um país em que não havia suicídios, abortos, greves, fome, epidemias, fraudes, manifestações contra o governo, homossexualidade, consumo de droga, em que os preços dos géneros não aumentavam, a polícia não torturava, os soldados não desertavam nem morriam na guerra colonial porque não havia guerra nem colónias mas províncias ultramarinas. Não era um país, era uma sucursal do paraíso — um paraíso triste, como disse Saint-Exupéry quando, em 1940, passou por Portugal.

Uma extraordinária circular enviada pelos serviços de censura aos jornais em 14 de Abril de 1972, auto-define e sintetiza emblematicamente a sua natureza hipócrita, a sua função ludibriante: proibia-se que fosse noticiado determinado incidente, aliás pouco relevante, relativo a inspecções militares, e acrescentava-se o seguinte comentário explicativo: "É verdade. Passou-se. Mas..."

Esta sistemática negação e adulteração da realidade não recuava diante de nenhum limite, nem sequer o do ridículo ou do macabro. Por exemplo, em 1965, a ordem de não ser publicada nos jornais qualquer referência aos

>
Cartaz para a
Casa de Bernarda Alba,
de José Rodrigues:
proibido.

nomes de quinze escritores era comunicada nos seguintes termos textuais: "Estes escritores não existem. Estes escritores morreram." Tive a honra de figurar nessa lista, ao lado de Sofia de Mello Breyner, Natália Correia, Urbano Tavares Rodrigues, Manuel da Fonseca: por isso, quando se representava alguma das minhas peças que não estivesse proibida, era anunciada como se fosse de autor anónimo. Mas o extremo do ilogismo ter-se-á atingido quando a censura negava... a sua própria existência.

A questão pode pôr-se ainda noutro plano. A arbitrariedade é o antónimo da lógica. Ora a censura é o domínio privilegiado do arbítrio. Mesmo que codificada em regras, a latitude consentida à sua interpretação é praticamente ilimitada. Tanto assim que, já em 1932, numa famosa entrevista concedida a António Ferro, então futuro responsável pela propaganda do regime, o ditador Salazar reconhecia que a censura era "uma instituição defeituosa, por vezes injusta, sujeita ao livre arbítrio dos censores, às variantes do seu temperamento, às consequências do seu mau humor" (publicada no *Diário de Notícias* e um ano mais tarde em livro). É certo que mais tarde di-la-ia "praticamente" inexistente... E o seu sucessor, Marcelo Caetano, admitia que "nunca se consegue evitar um certo arbítrio dos censores". Isto é, por outras palavras: não se peça à censura que seja lógica, exija-se-lhe apenas que corte, que mutile, que interdite, que proíba!

E ela não se coíbia de o fazer. Cortava e proibia indiferentemente os textos dos grandes autores clássicos, Shakespeare e Gil Vicente, Lope de Vega e Maquiavel, e contemporâneos, fossem eles o fascista Pirandello, o comunista Bertolt Brecht ou o católico Paul Claudel. Não era possível ser-se mais pluralista.

É preciso dizer-se que as razões determinantes duma interdição ou dum corte nunca eram divulgadas. Proibia-se a peça, mutilava-se o texto, desfigurava-se o espectáculo, mas os motivos da respectiva decisão permaneciam ocultos. Não se tinha acesso a eles. O arbítrio era, pois, total. Com a extinção da censura, que foi uma das primeiras medidas tomadas após a queda da ditadura, pôde conhecer-se o teor de algumas dessas decisões. E verificar-se como a lógica dos raciocínios em que se apoiavam primava pela total ausência de lógica — ou o que os censores entendiam por lógica era apenas a conformidade dos juízos às suas convicções e conveniências. E eis como a lógica que presidia à censura e a sua prática negação no modo como se exercia, acabavam por completar-se e confundir-se.

Falei acima em "extinção da censura". Deveria ter dito: a extinção de uma certa forma de censura, a mais odiosa, a mais brutal, a mais violenta. Outras subsistem, e nem sempre conseguimos aperceber-nos da sua pérfida insinuação. Pior, quantas vezes estaremos, inconscientemente, a ceder-lhe, a aceitar as suas regras inexpressas, informúladas, corrosivas... No mundo que se diz civilizado, e que repudia indignado aquelas formas ortodoxas — chamemos-lhes assim — de censura, embora secretamente lhes sintamos a



nostalgia, criaram-se processos sofisticados e subtis de condicionar os espíritos, de padronizar e desvitalizar a criação literária e artística, no cinema, no teatro, em todas as formas de espectáculo.

É por isso que a transgressão é cada vez mais necessária. E aos jovens que me escutam, futuros autores, futuros actores, futuros directores, aqui lhes deixo um conselho: não desistam nunca de "lançar combustível para a fogueira da contestação"!

Referências bibliográficas

- AZEVEDO, Cândido de (1999), *A censura de Salazar e Marcelo Caetano*, Lisboa, Caminho.
- CORVIN, Michel (1998), *Dictionnaire encyclopédique du théâtre* (s.v. "censure"), Paris, Bordas.
- Enciclopedia dello Spettacolo* (1956), v. III (s.v. "censura"), Roma.
- FERRO, António (1933), *Salazar: o homem e a obra*, Lisboa, Emp. Nac. de Publicidade.
- FIGUEIREDO, Cândido de (1939), *Dicionário da língua portuguesa*, Lisboa, Bertrand.
- FREITAS, Senna (1875), *Os lazaristas pelo "lazarista" Sr. Enes*, Lisboa, J. E. da Costa Mesquita.
- KARIMI, Kirian-Harald (1991) *Das Portugiesische Gegenwartsdrama unter der Politischen Zensur*, Frankfurt.
- PACHECO, João (1738-1741), *Divertimento erudito para os curiosos de notícias*, Lisboa, Officina de António Sousa da Sylva.
- PRÍNCIPE, César (1979), *Os segredos da censura*, Lisboa, Caminho.
- REBELLO, Luiz Francisco (1977), *Combate por um teatro de combate*, Lisboa, Seara Nova.
- RODRIGUES, Graça Almeida (1980), *Breve história da censura literária em Portugal*, Lisboa, Instituto da Língua e Cultura Portuguesa.
- SANTOS, Graça dos (2004), *O espectáculo desvirtuado (Le spectacle dénaturé)*, CNRS, 2002), Lisboa, Caminho.