

TEATRO AMADOR e INTERVENÇÃO CULTURAL NO TORRÃO (1944-1982)

A OBRA DE VICENTE RODRIGUES
ENTRE DITADURA e DEMOCRACIA

SARA RODRIGUES DIOGO

SARA RODRIGUES DIOGO

CIDEHUS, UNIVERSIDADE DE ÉVORA

Sara Rodrigues Diogo é docente do ensino secundário e investigadora na área da literatura comparada, particularmente nos domínios da literatura tradicional/popular e do texto dramático. A sua formação académica inclui o doutoramento em estudos literários, concluído com bolsa da FCT na Universidade de Évora em 2013, onde estudou os textos dramáticos presentes no espólio de um autor popular, Vicente Rodrigues. Previamente, no mestrado, concluído em 2006, na FCSH / UNL, desenvolveu uma análise comparativa entre o conto tradicional português e o romance francês medieval.

As suas áreas de interesse ramificam-se entre a literatura medieval, o conto tradicional e os estudos teatrais.

Apresentou comunicações em congressos em Portugal, França e Estónia e, na escola do ensino secundário onde leciona, dinamiza um grupo de teatro, continuando a explorar o seu gosto pelo texto dramático e pela capacidade transformadora das artes performativas.

Atualmente retomou a investigação sobre a obra de Vicente Rodrigues e a relação entre teatro e democracia em Portugal.

RESUMO

Este artigo analisa a obra de Vicente Rodrigues e a prática do teatro amador no Torrão (1944–1982), no contexto da transição entre ditadura e democracia em Portugal. A partir do espólio do autor – programas, textos originais e correspondência –, reconstitui-se a dinâmica cultural da freguesia, caracterizada pela apresentação anual de espetáculos bipartidos, que combinavam repertório erudito com “divertimentos musicais” de autoria local. A análise evidencia três momentos distintos: uma primeira fase de aprendizagem (1941–1944), uma fase de consolidação (1944–1973), marcada por dramas sociais e familiares, e uma fase final (1973–1982), em que emergem textos politicamente mais explícitos, aproveitando o enfraquecimento e, posteriormente, a extinção da censura. O estudo demonstra como Vicente Rodrigues, através do riso, da paronomásia e da crítica camuflada, conseguiu introduzir discursos de resistência, enquanto mobilizou repertório consagrado, como García Lorca ou Bernardo Santareno. À luz dos conceitos de Bourdieu sobre capital cultural e de Bakhtin sobre o riso, conclui-se que o teatro de Rodrigues contribuiu para ampliar os capitais culturais e sociais da comunidade torranense, reforçando a sua consciência coletiva e o papel do teatro amador enquanto prática de intervenção cultural.

PALAVRAS-CHAVE

Teatro amador, Teatro de revista, Vicente Rodrigues, Ditadura e democracia, Censura, Cómico, Capital cultural

ABSTRACT

This article examines the work of Vicente Rodrigues and the practice of amateur theatre in Torrão (1944–1982), within the context of Portugal’s transition from dictatorship to democracy. Based on the author’s archive – programs, manuscripts, typescripts, and correspondence – the study reconstructs the cultural dynamics of the village, characterized by the annual presentation of dual performances that combined social dramas with locally authored revue theatre pieces. The analysis identifies three phases: an early stage of apprenticeship (1941–1944), a period of consolidation (1944–1973), dominated by social and family dramas, and a final phase (1973–1982), in which politically oriented texts emerged, enabled by the weakening and subsequent abolition of censorship. The study demonstrates how Rodrigues, through revue theatre and comic devices such as punning and paronomasia, built a camouflaged discourse of resistance that engaged a rural and low-schooled community, while stimulating collective reflection. Drawing on Bourdieu’s concept of cultural capital and Bakhtin’s theory of laughter, the article concludes that Rodrigues’s theatre expanded the cultural and social capitals of the Torrão population, reinforcing democratic awareness and the role of amateur theatre as a practice of cultural intervention.

KEYWORDS

Amateur theatre, Revue theatre, Vicente Rodrigues, Dictatorship and democracy, Censorship, Comic, Cultural capital

TEATRO AMADOR E INTERVENÇÃO CULTURAL NO TORRÃO (1944-1982)

A OBRA DE VICENTE RODRIGUES
ENTRE DITADURA E DEMOCRACIA

O TEATRO DO TORRÃO

Na freguesia do Torrão, concelho de Alcácer do Sal, entre 1941 e 1982, o teatro amador constituiu-se como uma atividade central de dinamização cultural da vila, funcionando como espaço de encontro e de criação coletiva, em contraste com um meio caracterizado pela pobre oferta cultural a nível local. Num tempo maioritariamente marcado pela vigência de um regime ditatorial e pela baixa escolaridade das populações rurais, esta prática adquiriu um carácter disruptivo, desafiando a visão idealizada do mundo rural construída pelo discurso salazarista, ao abrir espaço a formas de aprendizagem cultural ativa, não controladas institucionalmente, através da participação na atividade coletiva: “active participation in amateur drama might act as a resistance to patrician control, and become an expression of a reclaimed working-class cultural education” (Nicholson, Holdsworth e Milling, 2018: 34).

Durante décadas, por altura da Páscoa, representavam-se espetáculos bipartidos, geralmente compostos por um drama de um autor reconhecido pelo público e, em seguida, por um “divertimento musical” de temática local, criado por autores torranenses. Os primeiros registos datam de 1941, mas esta prática prolongou-se com uma periodicidade anual até 1982, constituindo parte da matriz identitária da população, ao inserir-se no seu calendário festivo, fenómeno

igualmente observado por Ricardo de Almeida (2013: 167-168), na sua tese de doutoramento a propósito de outras comunidades rurais.

Esta produção pode ser dividida em três fases. A primeira, mais breve (1941-1944), caracteriza-se pela existência de uma dupla com a função de autores e encenadores: José Coelho (1891-1950), mais velho e experiente, o mestre; e Vicente Rodrigues (1910-1982), seu cunhado, o aprendiz e também ator nesta época. Nas fases seguintes, Rodrigues torna-se o principal dinamizador do teatro no Torrão, desempenhando praticamente todas as funções de bastidores: seleção e escrita de textos, composição de músicas originais, escolha do elenco, aluguer de guarda-roupa, impressão de programas destinados ao público e encenação.

A produção de Vicente Rodrigues entre 1944 e 1982 apresenta duas épocas distintas. Até 1973, predomina o drama familiar e/ou social: obras de denúncia de problemas quotidianos, que, apesar de contem um discurso de crítica indireta da ditadura, não colidiam frontalmente com a ideologia do Estado Novo, de acordo com as leis vigentes. Com efeito, segundo o artigo 11.º do Decreto n.º 13 564, de 6 de maio de 1927, cabia ao inspetor-geral dos teatros a função de “promover a repressão de quaisquer factos ofensivos da lei, da moral e dos bons costumes”. Esta legislação seria revista durante o Estado Novo para articular a Censura com o enquadramento ideológico do regime, levado a cabo pelo Secretariado Nacional de Informação, Cultura Popular e Turismo (SNI), organismo oficial que, a partir de 1944, acumulava as funções de fiscalização com as de orientação do teatro popular (Santos, 2002: 182-183). Nesta dramaturgia, deviam estar presentes princípios como o da “vocaçao rural da nação” (Rosas, 2001: 1035), que se concretizava na representação idealizada da ruralidade e do seu modelo patriarcal, que refletiam a hierarquia do próprio país, subordinado a um único chefe de Estado (Santos, 2002: 47).

Porém, a partir da “primavera marcelista” e sobretudo da Revolução do 25 de Abril, que extinguiu a Censura, os espetáculos ganham um carácter assumidamente politizado, transmitindo ao público orientações ideológicas, à semelhança do que sucedeu noutros grupos amadores (Simões, 2016: 313).

O presente artigo, baseado no estudo do espólio de Vicente Rodrigues, composto por programas e algumas pautas conservados por familiares, bem como pela sua biblioteca pessoal e pelos textos dramáticos originais, manuscritos ou datilografados, atualmente preservados na Junta de Freguesia do Torrão, procura analisar a contribuição deste autor para o desenvolvimento de um teatro de intervenção de cariz local e amador. Pretende-se igualmente avaliar o impacto desta prática na composição de capitais culturais e simbólicos da comunidade torranense que contactou com estes textos entre 1944 e 1982, retomando as definições de Bourdieu (1979: 3): “Le capital culturel peut exister sous trois formes: à l’état incorporé (...); à l’état objectivé (...); et enfin à l’état institutionnalisé.” Do mesmo modo, “le capital symbolique est une forme transformée, méconnue et reconnue de l’une ou l’autre des espèces de capital” (Bourdieu, 1979: 4). Neste sentido, o acesso a um repertório teatral simultaneamente popular e erudito, bem como a apropriação de uma linguagem cénica partilhada e reconhecida pelo público, constitui uma forma de capital cultural que, ao ser socialmente legitimada, se converte em capital simbólico, funcionando como elemento de identificação cultural da comunidade.

Começaremos por fazer uma breve caracterização socioeconómica do Torrão neste período para, em seguida, analisarmos algumas mensagens políticas veiculadas e o seu impacto naquela população.

CARACTERIZAÇÃO SOCIOECONÓMICA DA POPULAÇÃO DO TORRÃO (1944-1982)

A freguesia do Torrão integra o concelho de Alcácer do Sal, distrito de Setúbal, território marcado por fortes contrastes: por um lado, cidades como Almada e Setúbal, que beneficiaram da proximidade a Lisboa e de processos de industrialização e urbanização acelerados; por outro, áreas rurais, onde predominava um modo de vida assente no setor primário e que, a partir da segunda metade do século XX, foram fortemente afetadas pelo êxodo rural, tendo a população agrária sofrido, à escala nacional, uma redução superior a 50% (Baptista, 1994: 907).

A análise dos Censos entre 1940 e 1981 mostra que a população do Torrão e do concelho de Alcácer do Sal se caracterizava por uma baixa escolarização e forte dependência da agricultura. Em 1940, apenas cerca de um quarto das crianças em idade escolar sabia ler e a taxa de alfabetização entre adultos não ia além dos 26%, caindo para menos de 20% entre os mais velhos (INE, 1945: 52-54). Apesar de melhorias registadas em 1950, os analfabetos ainda representavam quase dois terços da população (INE, 1952: 344-345). Só em 1960 se verificou uma maioria alfabetizada no concelho (53%), sobretudo devido à frequência generalizada da escola primária (INE, 1964: 170-171). Já em 1970 e 1981, os dados disponíveis a nível distrital indicavam cerca de 25% de analfabetos no distrito de Setúbal, mas os valores de Alcácer do Sal seriam superiores a essa média (INE, 1970; INE, 1981). Atualmente, o Torrão continua a evidenciar dificuldades de alfabetização superiores às de outras freguesias do concelho. Paralelamente, a economia local manteve-se largamente agrícola: em 1940, mais de 75% da população ativa de Alcácer do Sal trabalhava neste setor, contrastando com uma média de 41,7% no distrito (INE, 1945: 96-99).

A obra de Rodrigues destacou-se por se dirigir a esta população, oferecendo-lhe acesso a representações teatrais que funcionavam como espaço de encontro cultural e de transformação da composição de capitais. Acresce que estes espetáculos eram frequentemente o ponto de partida para conversas dentro da comunidade e com o próprio autor, dono de uma mercearia, criando-se, num contexto nacional ditatorial, uma dinâmica de diálogo assente no reconhecimento e na partilha, que possibilitava a reconfiguração de capitais culturais em capital social e simbólico (Bourdieu, 1986: 4, 9).

Se os indicadores estatísticos permitem compreender a fragilidade estrutural da população torranense, importa levar em conta que esta comunidade se inseria num contexto cultural mais vasto. Efetivamente, em meios rurais como o Torrão, a vida coletiva organizava-se em torno de práticas de sociabilidade ligadas às coletividades locais e às manifestações da cultura popular, que coexistiam com formas limitadas de acesso à cultura erudita. Esta dupla realidade – marcada, por um lado, pela persistência de baixos níveis de escolarização e, por outro, pela vitalidade das práticas culturais comunitárias – realça o impacto que o teatro amador, e em particular a obra de Vicente Rodrigues, desempenhou no seio da população, modificando os capitais culturais próprios desta população e permitindo o acesso a autores do cânone, como Gil Vicente, Alves Redol ou Federico García Lorca.

Rodrigues escreveu igualmente no período de ascensão e consolidação do audiovisual como principal fonte de entretenimento. O cinema constituía o principal espetáculo público, tanto em número de sessões como em número de espectadores, segundo as *Estatísticas da Educação* do INE correspondentes a este intervalo temporal. Paralelamente, os meios audiovisuais estavam cada vez mais presentes nos

lares, primeiro com a rádio e, posteriormente, através da televisão, que chegou ao Torrão com a compra de um aparelho para a Sociedade 1.º de Janeiro em 1966, devido ao Campeonato do Mundo de futebol desse ano. A vulgarização destes aparelhos introduziu modificações no paradigma do entretenimento que terão influenciado o declínio da atividade teatral no início da década de oitenta, uma vez que se acentuaram e diversificaram as práticas culturais domésticas, enquanto o êxodo rural afastava os jovens desta vila. O teatro amador subsistiu na região de Setúbal, mas com uma prevalência cada vez menor. Com efeito, este distrito destaca-se da média nacional na relação entre recintos utilizados e população residente, mas também em relação ao distrito de Lisboa, onde a atividade cultural é a mais forte de todo o país (INE, até 1979; INE, 1980).

A revista *Plateia*, nas edições da década de sessenta^[1], documentou o trabalho de algumas companhias de teatro locais: a própria Sociedade 1.º de Janeiro, do Torrão (ver figura 1), mas também o Grupo Cénico da Sociedade Musical Fraternidade Operária Grandolense, ligada ao teatro declamado, duas de Setúbal (a Capricho Setubalense, que tipicamente levava à cena teatro de revista, e a Ribalta, mais ligada ao teatro declamado), uma da Moita (a Sociedade Filarmónica Capricho Moitense) e outra do Seixal, o grupo cénico de trabalhadores da Siderurgia Nacional, bem como uma das mais conhecidas da região, a centenária Sociedade Incrível Almadense. Também em Almada existia o Teatro Popular de Almada.

Na mesma publicação, observa-se que a representação anual de peças originais de teatro de revista era a opção mais frequente para

[1] Centramo-nos nesta década dado que, de entre as edições disponíveis para consulta no espólio da Biblioteca do Museu Nacional do Teatro e da Dança, é aquela na qual as reportagens sobre o teatro amador são mais regulares e detalhadas, ocupando uma rubrica fixa.

a maioria destes grupos amadores. Porém, apenas no caso do Torrão surge a associação entre o teatro de revista de autor local e o teatro da literatura consagrada:

O grupo cénico desta colectividade empenhou-se na passada Páscoa em levar a efeito um espectáculo que agradou a gregos e troianos – na medida em que serviu os gostos dos que se inclinam para o teatro de revista e dos que preferem o teatro a sério.

(Plateia, 1969: 6)

Apesar da diversificação de panoramas sociais e demográficos, constatamos que Vicente Rodrigues escreveu e encenou as suas peças num contexto que, embora desafiante devido aos fracos índices de escolaridade da população, favorecia a atividade recreativa e cultural, quanto às dinâmicas do distrito, tendo ocorrido alguns intercâmbios com outros grupos de teatro amador de localidades vizinhas, como Alcáçovas, por exemplo.

FIGURA 1 →

ARTIGO SOBRE O TEATRO NO TORRÃO (REVISTA PLATEIA, N.º 230, 29/06/1969, P. 6).
A ESCOLHA DA FIGURA DO PESCADOR QUE ENVERGA O SEU TRAJE TÍPICO SALIENTA A
VALORIZAÇÃO DO IMAGINÁRIO TRADICIONAL PORTUGUÊS IDEALIZADO PELO ESTADO NOVO.



O jovem Joaquim Manuel interpretando o quadro «O Pescador». Cenários e guarda-roupa estiveram à altura



Uma cena de «Tempos Modernos» com Isalita Verdelho (a protagonista, no papel de D. Sofia de Mendonça) e Tina Martins (na figura de Maria da Graça)



Outra cena de «Tempos Modernos» com Joaquim Figueira (no papel de Luís), Isalita Verdelho, Olinda Sa e Nita Márcia

TEATRO DE
REVISTA
e TEATRO
DECLAMADO
EM TORRÃO
DO ALENTEJO

Contando apenas 5000 habitantes, Torrão do Alentejo (que pertence ao concelho de Alcácer do Sal) dá lições a outras terras de mais numerosa população, através da sua prestimosa Sociedade Primeiro de Janeiro.

O grupo cénico desta colectividade empenhou-se na passada Páscoa em levar a efeito um espectáculo que agradou a gregos e troianos — na medida em que serviu os gostos dos que se inclinam para o teatro de revista e dos que preferem o teatro a sério.

Os primeiros tiveram o divertimento musical «Em Maré de Rosas», texto e música de V. Rodrigues, com quadros de sabor popular, como «Maria do Mar» e «Maria do Céu», «Zé da Terra» e «Zé Vinagre». «Tudo é Plástico» e «O estrangeiro, anda ver». Foram intérpretes Isalita Verdelho, Olinda Sá, Nita Márcia, Clara Maria, Maria Joana, Cidolina Madalena, Maria da Conceição, Cacilda Serpa, no naipe feminino, e Abel Fava, António Santos, Joaquim Manuel, José António, Adérito Damião, Joaquim Figueira, Manuel Aleixo, Eduardo Pereira, José Inácio, Elisio Madaleno, António João e Francisco Madaleno, no naipe masculino.

Interpretada pelos mesmos amadores, subiu a seguir à cena a peça «Tempos Modernos», de Olga Alves Guerra, que obteve geral agrado.

E assim, uma pequena terra, mostra capacidade para fazer o que muitas grandes não conseguem arrancar do zero absoluto.

Festival de Teatro Amador no Barreiro

O Grupo Desportivo da C.U.F. organizou um Festival de Teatro Amador, no palco do seu Cinema Ginásio, no Barreiro.

O Festival inaugurou-se no sábado, dia 19 do corrente, representando o grupo da C.N.N. «A Sapeiteira Prodigiosa», de Garcia Lorca.

Uma Revista-Fantasia em Aveiro

No passado dia 26, no Teatro Aveirense, com lotação esgotada muitos dias antes desta data, subiu à cena a revista-fantasia «Escabeche de Piripiri», representada por antigos componentes do Clube dos Galitos, e em comemoração das bodas de prata da revista «Molho de Escabeche» — que marcou uma data na vida artística da bela cidade.

O Teatro de Ensaio

Dirigido por João Sarabando, o Teatro de Ensaio, subsidiado pela Câmara Municipal de Lisboa, continua a realizar espectáculos de teatro em colectividades populares. No corrente mês de Junho, representa duas novas peças do seu repertório: «A culpa é da Primavera», de Santos Braga, e «Auto do Curandeiro», de António Aleixo.

O TEATRO DE VICENTE RODRIGUES

A partir dos espólios consultados, ainda que com omissões, foi possível reconstituir a estrutura da maioria dos espetáculos apresentados no Torrão entre 1944 e 1982, conforme a tabela à direita.

A tabela realça a tendência de Rodrigues, já destacada no artigo da *Plateia*, para estruturar os espetáculos em duas partes: uma peça de drama ou comédia, seguida de um “divertimento musical” da sua autoria. Este modelo evoca o Teatro do Povo, iniciativa criada por António Ferro em 1936 no âmbito da política cultural e propagandística do Estado Novo, que associava dramaturgia portuguesa a formatos mais populares que procuravam transmitir uma visão cristalizada e mitificada da ruralidade portuguesa:

O povo, o “verdadeiro povo”, como lhe chamava António Ferro, era o que participava nesta recriação mítica de uma ruralidade essencial como quadro de vida, desse nacional-ruralismo corporativo que reinventava músicas, danças, “folclore”, hábitos, costumes, comportamentos, de acordo com o espírito de uma etnografia elaborada à sua medida. (Rosas, 2001: 1046).

Assim, se a inspiração para o formato do espetáculo pode ser relacionada com a propaganda do regime, o seu conteúdo apresenta-se como um questionamento dos seus valores, retratando um Torrão pobre, esquecido do poder central, que critica diretamente as elites lisboetas.

Para o texto de autor, a preferência recaía em autores nacionais seus contemporâneos, como Schwalbach, Cortez ou Santareno, com exceção de clássicos como Gil Vicente e Garrett. Lorca foi o único

ESPETÁCULOS ENCENADOS POR VICENTE RODRIGUES		
ANO	PEÇA E AUTOR	“DIVERTIMENTO MUSICAL” ORIGINAL
1944	<i>Força de vontade</i>	<i>Festarolas</i>
1945	_____	<i>Muita parra</i>
1946	<i>O tio rico</i> , Ramada Curto	<i>Chuva de picaretas</i>
1948	_____	<i>Há festa no povoado</i>
1950	_____	<i>Alentejo, terra linda</i>
1952	_____	<i>Balões de São João</i>
1954	<i>Dois pobres e uma porta</i> , Aristides Abranches e Rangel de Lima <i>Rosas de todo o ano</i> , Júlio Dantas	<i>E viva a folia!</i>
1955	<i>A bisbilhoteira</i> , Eduardo Schwalbach	<i>Torrão de açúcar</i>
1956	<i>O tio Simplício</i> , Almeida Garrett	<i>Haja festa</i>
1957	<i>Recompensa</i> , Ramada Curto	<i>Cantiga alentejana</i>
1958	<i>Casa de pais</i> , Francisco Ventura	<i>A feira da alegria</i>
1959	_____	<i>Isto agora é outra música</i>
1960	_____	<i>Cantinho do céu</i>
1961	<i>Quem nasceu para dez reis</i> , Vicente Rodrigues	<i>Pic-Nic</i>
1965	<i>Tempos modernos</i> , Olga Alves Guerra	<i>Em maré de rosas</i>
1967	<i>O meu amor é um cravo encarnado</i> , Vicente Rodrigues	<i>Ao romper da bela aurora</i>
1968	<i>Tá mar</i> , Alfredo Cortez	<i>Pelo rio Xarrama abaixo</i>
1969	<i>A cadeira da verdade</i> , Ramada Curto	<i>Tudo é bola</i>
1970	<i>As duas máscaras</i> , Eduardo Schwalbach	<i>Bolo real</i>
1971	<i>O princípio, o fim e o meio</i> , Vicente Rodrigues	_____
1973	<i>O duelo</i> , Bernardo Santareno	<i>Olha a Rosa se está linda!...</i>
1973 (Natal)	<i>Auto da barca do Inferno</i> , Gil Vicente	<i>Minhas senhoras... e meus senhores...</i>
1974	<i>A forja</i> , Alves Redol	<i>Feira nova</i>
1975	<i>A casa de Bernarda Alba</i> , Federico García Lorca	<i>Queres que te conte um conto?... Um conto de fados</i>
1976	<i>Yerma</i> , Federico García Lorca	<i>Ora vá de roda roda roda</i>
1978	<i>A sapateira prodigiosa</i> , Federico García Lorca	<i>Vamos fazer uma vila nova!</i>
1981	<i>Os pássaros de asas cortadas</i> , Luís Francisco Rebello	<i>Bom dia, alegria!</i>
1982	<i>O dia seguinte</i> , Luís Francisco Rebello <i>Auto do curandeiro</i> , António Aleixo	<i>Variedades</i>

estrangeiro representado, em três ocasiões, todas após o 25 de Abril. Muitos textos escolhidos, sobretudo no período entre 1959 e 1973, marcado pelo rigor da Censura, expõem críticas sociais, familiares ou políticas, alinhando-se com os dramas de Rodrigues. Denunciar famílias em rutura ou estagnadas, onde prevalecem a mentira e o sacrifício dos mais novos, constitui uma forma simbólica de retratar um país inerte sob a ditadura.

A partir de 1973, observa-se a viragem para obras proibidas pelo regime, como *O duelo*, de Santareno, ou *A forja*, de Redol, aproveitando o abrandamento da Censura. Tanto em 1973 como em 1974, são representados textos que focam diretamente a luta de classes e as difíceis condições de vida do seu protagonista, o povo trabalhador. Após a Revolução, textos antes interditos – como *Yerma* ou *O dia seguinte* – puderam finalmente subir ao palco.

A inclusão de revistas de autor próprio, entre humor e crítica, baseando-se na estrutura clássica deste género teatral, que consistia num texto em dois atos onde se cruzavam números de crítica e de fantasia, intercalados por momentos musicais e unificados pela presença do *compère*^[2] (Rebello, 1984: 6), constituía uma forma de atrair o público e difundir o gosto pela leitura canónica, conforme se pode ler na correspondência conservada no espólio:

Temos – tem quem a pode dar – de fornecer a cultura ao povo português a prestações, que é como ele está já habituado a adquirir tudo... Só assim irão diminuindo (diminuiriam ou aumentariam, visto que era maior o gosto pelo teatro?) os teatros de revista para aumentarem os de teatro declamado^[3].

^[2] Esta uniformização acentuou-se na década de sessenta, através da atribuição sistemática deste papel ao mesmo ator.

Diante de um público com uma composição específica de capitais, própria da ruralidade e da baixa instrução, Rodrigues mobiliza formas textuais de sucesso neste meio:

Au théâtre comme au cinéma, le public populaire se plaît aux intrigues logiquement et chronologiquement orientées vers un *happy end* et se “retrouve” mieux dans les situations et les personnages simplement dessinés que dans les figures et les actions ambiguës et symboliques... (Bourdieu, 1979: 34)

Assim, o torranense utiliza uma estratégia comum do teatro de intervenção: usar géneros estigmatizados como menores, tal como o teatro de revista, para aumentar o interesse pelo espetáculo teatral e, consequentemente, ampliar a difusão da cultura erudita e de questões políticas. Esta tipologia textual é de fácil reconhecimento pela generalidade do público, que a adquiriu social e informalmente no âmbito da memória comunicativa e cultural (Erll, 2011: 29) e, pelo seu carácter crítico, configurava-se como um veículo propício à transmissão de mensagens politicamente marcadas pela oposição ao regime ditatorial (Santos, 2002: 228-229; Berjeaut, 2006: 70-73).

Neste quadro, observa-se que o discurso contra a ditadura se inicia ainda na década de 40 e a mensagem é transmitida principalmente através do humor, concretizado em mecanismos linguísticos como a paronomásia, o recurso a homonímias ou homofonias e a campos lexicais, estratégias recorrentes no humor, que permitem transmitir a mensagem num contexto de censura: “The ambiguity that creates puns, once again, will give multi interpretations by confusing the

← ^[3] Excerto de carta de Jaquelino Telo, sobrinho de Vicente Rodrigues, sem data, provavelmente de janeiro de 1963, espólio de Vicente Rodrigues, Junta de Freguesia do Torrão.

meanings and giving different comprehensions in order to create the humor” (Rani, Taufiq e Afandi 2023: 80). O “divertimento musical” *Chuva de picaretas* (1946), no quadro “A família da esplanada”, apresenta uma das primeiras referências a Salazar:

Pai – Mas assim que me entra o “Ralazar” em casa... Ai, filho! Foi uma
razia! Levou-me tudo...

Mãe – Tudo, tudo...

Zé – Ora o raio do... azar... (p. 22)

Salientando uma carga fiscal opressora, Rodrigues referencia o seu criador, o ditador, através do neologismo “Ralazar”, evocativo da célebre revista *Arre, Burro!* (1936), onde Beatriz Costa cantou “Em Portugal é que é só conversar, / falazar, falazar...” (*apud* Santos, 2002: 211). O efeito humorístico obtém-se através da paronomásia do nome do ditador, que o evoca na memória do público. Para mais, é referido como uma “doença malina” (p. 21) de que padecem as personagens. Constrói-se, assim, um campo semântico, segundo a teoria de Trier (1931) analisada por Koch (2001), que associa ‘Ralazar’ à ideia de razia, ao verbo ‘ralar’ – sinónimo de preocupar – e ainda à imagem do ralador que desfaz os alimentos, um conjunto de referenciais negativos que são projetados sobre o presidente do Conselho. Este mecanismo confirma o carácter agressivo do humor, entendido, como observa Attardo (2020: 64-67), como estratégia discursiva de ataque e subversão. A política fiscal é ainda relacionada com dois acontecimentos que a população torranense experimentou: os racionamentos de comida decorrentes da Segunda Guerra Mundial, bem como a seca de 1946, que encareceu os bens alimentares (Samara e Henriques, 2013: 59):

Manel (explicando) – Os homens e as mulheres fazem as bichas às portas das mercearias... (...) E a minha mulher, a minha rica mulher,

o desgosto que ela tem tido por se terem acabado as bichas...
Que saudades! As novidades que ela sabia nos tempos das bichas! Sabia-as todas. Ai, não! Também era logo das primeiras a ir p’rá formatura... À meia-noite em ponto lá estava na bicha do pão! (*Chuva de picaretas*, p. 14)

A relação entre a experiência comum do racionamento, que se materializa ainda mais através da referência às intrigas quotidianas da população, e a crítica política constitui uma estratégia de legitimação desta e de estimulação do engajamento do seu público, permitindo o acesso a um capital cultural elevado, mas não ligado ao ensino formal (Bourdieu, 1979: 63-67). Por partir de uma realidade comum, o texto permite que o seu público o decifre, convidando-o a ser cúmplice na transgressão. De facto, Bergson (1991: 14-15) salienta que o riso permite descobrir a humanidade do próprio e do outro, o que proporciona a identificação como grupo, neste caso, entre atores e público torranenses, um grupo transgressor das regras ditatoriais.

Em *Reviravolta* (s.d.), Salazar é retratado por uma personagem que diz ser “da terra do nosso doitor” (p. 16) e que é referida como o “Beirão de Santa C.” (p. 16), caracterizado como apoiante do político, apesar da elevada carga de impostos: “É aquele que o mundo exalta, que é todo o nosso enlevo e nasceu na Beira Alta! Aquele homem sisudo que p’la mansa, com engenho nos consegue tirar tudo!” (p. 16).

Outros dados são fornecidos na caracterização do “doitor” para auxiliar a identificação análoga do público com a imagem de Salazar, tais como ser um “homem sisudo” que age “p’la mansa”, isto é, que se esconde, contrariando os princípios democráticos. Ao mesmo tempo, a escolha da expressão “p’la mansa” evoca uma imagética animal e noturna; portanto, novamente negativa (Durand, 1992: 245). Os jogos

linguísticos são novamente mobilizados, já que a expressão “Santa C.” é homófona da Santa Sé, o que remete para a estreita associação entre o Estado e a Igreja Católica e alude à religiosidade do presidente do Conselho, que contrasta com o pouco interesse pela fé nesta vila alentejana. Com efeito, é dito que ele “quiere tudo baptizado” (p. 17). O Beirão refere ainda que o seu apelido é “Oliveira” e mora em Lisboa. De forma camuflada e demonstrando a intenção crítica do autor, é apresentada uma caracterização do “doutor Oliveira” como sendo um ditador:

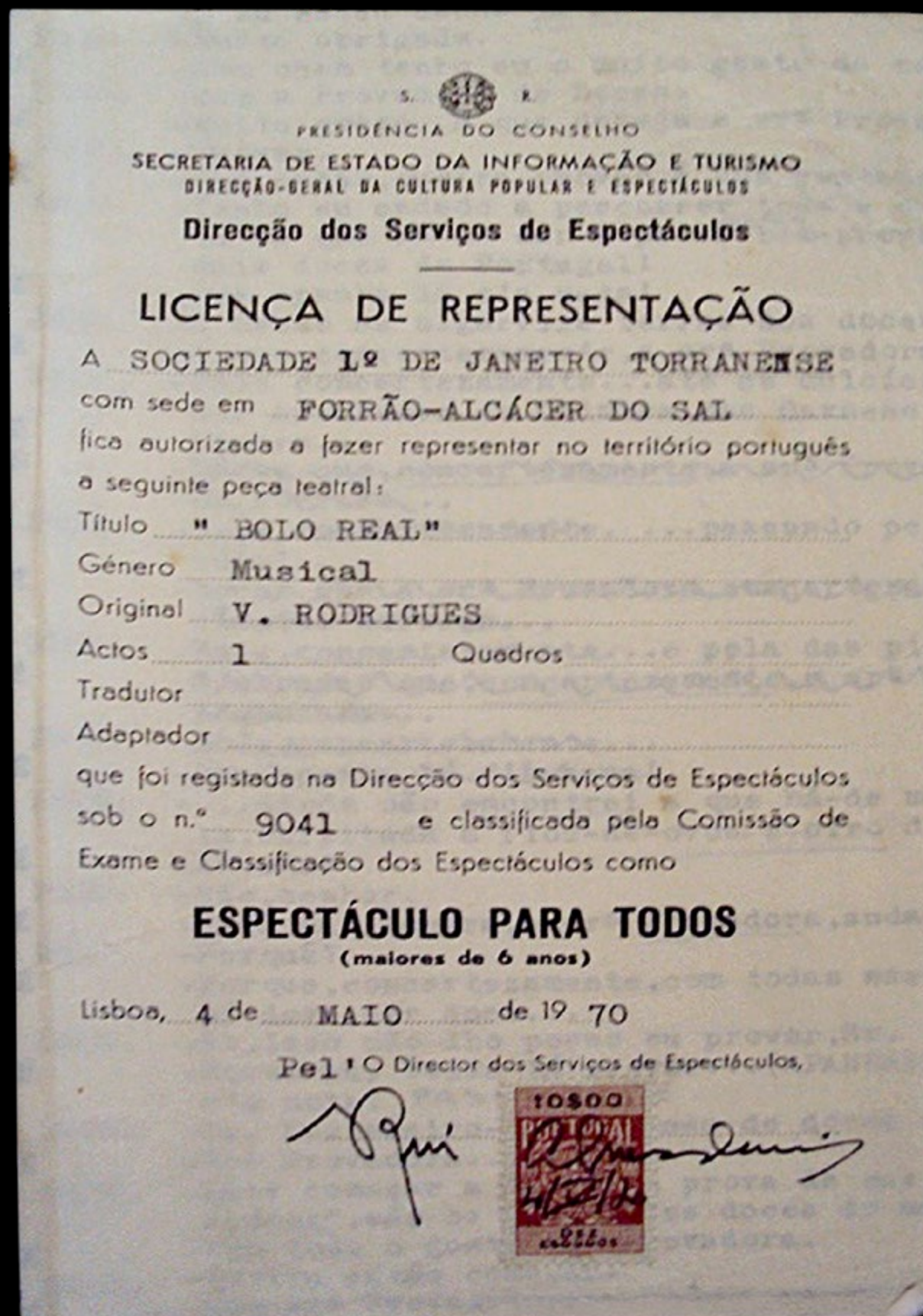
Beirão – Pois eu estive de visita ao meu padrinho em Lisboa e vai ele então mandou-me cá dar umas recomendações ao colega, ao dit...

Alfacinha – A dor... Ai cá está ela outra vez... (p. 17)

A decomposição do vocábulo “ditador” em duas falas distintas – “dit...” e “a dor” – retoma o recurso à paronomásia, através da qual a palavra interdita se torna enunciável. Como observa Jakobson (1960: 372), a função poética da linguagem explora a sonoridade do signo, segmentação e potencial de desvio. Neste caso, a fragmentação cria simultaneamente um cariz cómico e uma estratégia de camuflagem: o público reconhece o referente político, Salazar, mas a enunciação surge disfarçada de acidente linguístico. Tal efeito pode ser lido à luz da teoria de Larthomas (1980: 231), que vê nos incidentes verbais um recurso dramatúrgico intencional, capaz de convocar tanto o humor quanto a crítica. Acresce ainda que, ao separar “dit” de “dor”, Rodrigues mobiliza o campo lexical da dor para qualificar implicitamente a experiência social e política sob o regime. A carga semântica, que associa o poder autoritário ao sofrimento coletivo, evidencia o modo como o jogo de palavras pode funcionar como veículo de resistência simbólica. Ao mesmo tempo, corresponde ao que Dynel (2018: 402-405) designa como humor de “untruthfulness”,

no qual a mensagem implícita se esconde sob a superfície literal do diálogo, revelando-se apenas ao espectador atento. O público capta a mensagem camuflada, sobretudo porque o incidente linguístico chama a sua atenção (Larthomas, 1980: 231), o que permite rir da figura referida. De novo, o riso inverte a ordem social, permitindo aos subordinados um riso de contestação (Attardo, 2020: 275) e mesmo de provocação. Esta tática de decomposição do termo proibido aparece no mesmo quadro, mobilizando a estratégia de separação do signo do seu referente original, neste caso para obtenção do efeito cómico e crítico, utilizando um mecanismo de transformação do discurso análogo à alteração do referente temporal observada por Genette (1972: 284) em Proust. Desta vez, as duas partes pertencem à frase de uma mesma personagem, o “Beirão” que o trouxe para o palco: “Beirão – Não vem... não vem... Não vem, porque Alcácer do Sal azar tem...” (p. 18).

Ao ligar a capital do concelho do Torrão à má sorte, a personagem do “Beirão” coloca simultaneamente o nome do ditador em palco de forma pouco abonatória e, através desta associação a um campo lexical negativo, distancia-se do público, visto que demonstra desconforto na região onde ele é apenas um visitante. Seguidamente, o “Beirão” inicia uma descrição negativa do Torrão e de Alcácer, que culmina com a personagem a sair de cena persignando-se, indignado e recolhido em si, tal como a pessoa que ele evoca, ao invés do recurso a um número musical, de acordo com o género do teatro de revista. Ao longo do número, Salazar começa por surgir na mente dos espectadores, através de transferências analógicas, passando para o aparecimento do seu nome proferido por uma personagem e, finalmente, confundindo-se com essa personagem, personalizando-se nela, através de traços reconhecíveis pelos espectadores.



EXEMPLO DE UMA DAS LICENÇAS DE REPRESENTAÇÃO PRESENTES NO ESPÓLIO DE VICENTE RODRIGUES (*BOLO REAL*, 1970, ESPÓLIO DA JUNTA DE FREGUESIA DO TORRÃO). TODAS AS PEÇAS ENCENADAS A PARTIR DE 1959 CONSERVAM ESTE DOCUMENTO E ALGUMAS EXIBEM CORTES EFETUADOS PELO “LÁPIS AZUL”, O QUE PERMITE PERCEBER O CLIMA OPRESSIVO.

A partir de 1959, com a intensificação da censura e a leitura prévia dos textos deste autor centralizada em Lisboa, a escrita de Rodrigues foi obrigada a enveredar por estratégias mais subtis.

Em 1970, a peça *Bolo real* apresenta o número “Mini-saia vai à praia”, onde se pode ler:

ZÉ – Vêm de para aonde haviam sido desviadas...

O MUDANÇAS – Escolheram a liberdade!

TODAS – Viva a liberdade! (p. 36)

Seis raparigas entram em cena e contagiam com alegria o *compère* e o seu companheiro de cena do segundo ato, uma personagem com o nome “Mudanças”, de simbolismo evidente. As seis figuras femininas celebram uma ida à praia que será acompanhada pela leitura de alguns autores emblemáticos da literatura portuguesa, num desafio não só ao imaginário do Estado Novo, mas também à idealização da figura feminina doméstica em meio rural, constituindo este quadro uma provocação à matriz de composição de capitais distintiva desta população (Bourdieu, 1979: 209-210).

A facilidade de movimentos proporcionada pela minissaia é associada à autonomia destas mulheres, bem como à educação institucional que lhes permite ler a “literatura canónica”, uma vez que todas trazem livros, algo que contrasta com a realidade de opressão vivida na época, na qual a população feminina era marcadamente menos alfabetizada (Pimentel, 1996: 112). Neste número, mais do que as mudanças na moda representadas pela minissaia, celebra-se a liberdade, sobretudo a emancipação feminina. Esta, ao provocar a reconfiguração da tradicional estrutura familiar, punha em causa a família tal como era idealizada pelo Estado Novo, onde a figura essencial era a do “chefe de família”. Este desafio é perpetuado a favor de algo

maior, a liberdade, como se pode ler no grito destas mulheres, um comentário velado às restrições de direitos impostas pelo regime do Estado Novo, mesmo se indo contra as crenças de Rodrigues e do seu público, que ainda partilhavam o ideal de família tradicional.

De facto, a maioria dos textos deste autor apresentam um feminino ligado à ruralidade e à docilidade, como pode ser observado na cantiga “Cantarinhas de Beringel”, retirada da peça *A feira da alegria* (1958), original ausente do espólio, que tem o seu registo próprio na Sociedade Portuguesa de Autores^[4] e é a composição de Vicente Rodrigues que conhece mais vitalidade entre os grupos de cante atuais, estruturas que cultivam também o saudosismo da ruralidade. Apresenta-se o refrão, que é ilustrativo desta ideia:

Cantarinha de Beringel
minha linda cantarinha
pequenina graciosa
delicada donairosa
ai toda tão maneirinha!
As moças da minha terra,
modeladas a cinzel,
pequeninas delicadas
são como tu engraçadas
cantarinhas de Beringel.

Esta canção, logo a partir do título, remete o seu recetor para o imaginário campestre e tradicional. A expressão “cantarinhas de Beringel” evoca o artesanato alentejano e a sua característica loiça de

[4] Conforme documento entregue na Sociedade de Escritores e Compositores Teatrais Portugueses, a 10/12/1964, e cuja cópia se encontra no espólio de Armando Coelho (documento sem número de página).

barro vermelho, citando a vila onde ela se produz. Este estribilho confunde a mulher com a cantarinha, dois emblemas de Beringel. Com efeito, as adjetivações atribuem a ambas as mesmas qualidades, que são partilhadas com o ideal feminino da época: “pequenina graciosa/ delicada donairosa/ ai toda tão maneirinha”. Mulher e objeto confundem-se a ponto de se referir que “as moças” são “modeladas a cinzel”, como se fossem elas a obra de artesanato aqui valorizada, trocando-se assim as virtudes das duas entidades.

De uma forma geral, nesta canção, procede-se à valorização do universo rural, mobilizando diversos *topoi* para a obtenção desse efeito, tal como a valorização da arte local ou a evocação de um cenário atemporal, ligado ao imaginário rural. Esta idealização dos ambientes rurais é o tema das cantigas que mais se aproximam da mensagem do Estado Novo sobre a vida campestre, associada a virtudes inatas. Nesse sentido, surgem números de panegírico da ruralidade associada a um sentimento de patriotismo. Em *Alentejo, terra linda*, de 1950, a apoteose do “divertimento musical” relaciona-se com o desfile das províncias de Portugal, uma designação de acordo com a nomenclatura oficial, e pretende enaltecer tanto as características associadas a cada região como uma portugalidade campestre e feliz. O Alentejo, personagem que funciona como mestre de cerimónias desta cena, explicita essa associação: “Com uma ternura infinda,/ Do fundo do coração,/ Te saúda, Portugal!” (pp. 40-41).

Com a Revolução dos Cravos e a extinção da censura em Portugal, Vicente Rodrigues pôde, pela primeira vez, colocar em cena referências políticas que antes eram proibidas. Esta última fase da sua obra é marcada pelo sentimento eufórico associado à exortação da liberdade. O “divertimento musical” *Queres que te conte um conto?... Um conto de fados*, estreado em 1975, ilustra o rompimento com o passado, em

primeiro lugar, através da estrutura formal. Com efeito, a presença do *compère*, muitas vezes representante da voz do povo local, é abolida e substituída por um imaginário próximo do conto tradicional, colocando assim o capital comum do público em cena. Surgem diversas referências a acontecimentos políticos do país, tanto à nova realidade democrática como ao passado ditatorial. Há vários momentos em que se referem questões políticas, não só contemporâneas, mas também realidades às quais não se podia aludir antes, num ajuste de contas com o passado de censura (Vasques, 1999: 2).

O início da peça, que evoca o imaginário do conto tradicional, apresenta em cena a situação ditatorial como se se tratasse de um rei autoritário, uma vez que a duração da manutenção do poder por parte de Salazar mais se assemelhou a um “reinado”:

Os 3 Reinadeiros – ... e o Rei, então, ali, logo mandou lá do alto da sua mandação:

O Rei – Hoje, aqui, outro estado começou! O Estado-arte-de-bem-repartir-pão!

Os 3 Reinadeiros – Um estado novo!

O Rei – Sim! Um estado novo!

Os 3 Reinadeiros – Ou, antes, um estadão!

O Rei – E de estadão! Um estado bem A Bem do Pobre povo!

A Bem do Rei...

Os 3 Reinadeiros – ...nação!

O Rei – Nas melhor's pregações poderá crer. Mas só crerá na minha pregação! E terá quantas religiões quiser se só tiver a minha religião! E desta não deixo eu de aqui lembrar a muito pia Santa inquisição. (*Queres que te conte um conto? Um conto de fados...*, p. 3)

São múltiplas as referências à linguagem do regime deposto, desde a designação do “Estado Novo” até à expressão “A bem da nação”, passando pela referência à questão religiosa. Mais uma vez, apresenta-se um ajuste de contas com o passado, recorrendo à ironia: “Hoje, aqui, outro estado começou!/ O Estado-arte-de-bem-repartir-pão!” O rei do “Estado novo” é apresentado de forma cada vez menos irónica, acabando por prevalecer a caracterização negativa. Salientamos principalmente a confusão entre a figura do rei e a da nação (“a bem do rei” / “nação”), que enfatiza o carácter despótico deste monarca. Ao mesmo tempo, o jogo linguístico que engloba um étimo relacionado com a brincadeira, a “reinação”, denuncia a arbitrariedade com que o poder é exercido pelos seus detentores. Por outro lado, também a falta de liberdade religiosa surge neste excerto, demonstrando o carácter ditatorial da personagem, que é reforçado pela referência à “Santa Inquisição” e que se alarga a toda a repressão, chegando às torturas da PIDE, na referência à queimadura com pontas de cigarros.

A figura autoritária é finalmente identificada com Salazar, numa alusão à versão moderna da política de “pão e circo”, na qual o entretenimento se apresenta ao serviço do poder, remetendo para segundo plano a questão da guerra. A personagem do “rei” não volta a entrar em cena; porém, num número que se baseia no mundo do futebol, evoca-se, através de alcunhas conhecidas, a figura do ditador, cuja ação é dissimulada pelos acontecimentos desportivos, que distraem a população: “A Contadora – Eram estádios e mais estádios eram bolas e mais bolas.... Eram guerras eram gládios... e tudo a bem... do Manholas!” (*Queres que te conte um conto? Um conto de fados...*, p. 3).

A forma de cortesia “Dom”, que neste número ligou Salazar à figura do rei, serviu para acentuar a sua queda com a Revolução dos Cravos. Ele deixa de ser referido pelo seu apelido, preferindo-se uma

das alcunhas populares que circulavam: o “Manholas”. Este quadro funciona como mecanismo de “dessacralização” da figura do ditador, objeto de paródia. A alcunha, uma nomenclatura escolhida pelos dominados para se referirem ao líder, adquire mais peso identitário do que o apelido de família, num jogo carnavalesco que, segundo Attardo (2020: 65), corresponde à dimensão hostil do humor: ridicularizar a autoridade não apenas enfraquece o alvo, mas reforça a unidade identitária do grupo que ri. A inversão converte-se em contestação social, retirando poder simbólico ao ditador para o redistribuir pelos oprimidos. A linguagem informal e o riso funcionam, deste modo, como ferramenta de reconfiguração dos capitais, mas também de consolidação da nova sociedade democrática, onde o poder é atribuído ao povo em vez de se restringir a uma elite, colocando-se em cena uma inversão carnavalesca (Bakhtin, 2001: 181-188).

O PARADOXO DO TEATRO DE VICENTE RODRIGUES

A obra de Vicente Rodrigues mostra que o teatro amador no Torrão foi mais do que entretenimento: constituiu um espaço de educação cultural, crítica política e mediação social. Desde os primeiros divertimentos musicais, onde trocadilhos e paronomásias camuflavam críticas à ditadura, até aos espetáculos pós-25 de Abril, o público, de escolaridade limitada, participou ativamente numa experiência de acumulação de capital cultural e simbólico (Bourdieu, 1979: 68). Ao articular repertório erudito e formas populares, Rodrigues aproximou a comunidade de debates políticos e valores culturais, reforçando o capital social e a consciência coletiva, não limitando o espetáculo ao momento da sua representação, mas mantendo-o como tema de conversa na sua mercearia, o que permitia aprofundar a reflexão sobre aquele. Esta prática confirma o que Nicholson, Holdsworth e Milling (2018: 4) descrevem como “ecologias locais” do teatro amador, em que a atividade cénica se articula com a vida comunitária, funcionando simultaneamente como espaço de sociabilidade, de aprendizagem cultural e de afirmação política. A ligação entre o texto representado e a construção de um cânone local, principalmente a nível musical, remete para o papel da literatura como elemento modelador e modelado pela memória cultural (Erll, 2011: 29).

Porém, paradoxalmente, os textos de Rodrigues, que, como se procurou ilustrar por alguns exemplos mais marcantes, procuravam denunciar o regime ditatorial, cristalizaram um imaginário dicotómico, onde se valorizava a ruralidade e a família tradicional, apresentando um Torrão ferido pela intromissão do progresso e pela partida dos seus jovens rumo a uma Lisboa que simboliza a ameaça da cultura urbana. Expressões como “tempos idos”, “antanho” ou “antigamente”

passam a ser cada vez mais frequentes, demonstrando sentimentos de nostalgia diante das alterações da realidade diária, o que conduz a uma evocação do sentimento de perda para criar a empatia com o público, através de uma comoção coletiva (Hoggart, 1970: 59).

Estabelece-se um diálogo tenso com a propaganda do regime. Por um lado, Rodrigues é uma voz de denúncia da opressão e das difíceis condições de vida, desafiando o seu público a contactar com um cânone cada vez mais complexo. Com efeito, na década de setenta, a comédia ligeira é substituída por obras mais complexas e ligadas ao neorrealismo. Porém, por outro lado, diante das alterações da vida torranense, refugia-se no saudosismo e na idealização da sociedade rural, num *habitus* que procura manter inalterável, evocando as representações do campo elaboradas pelo poder central como retratos de um estilo de vida ideal, ainda que afastado da realidade dura com que a população campesina lidava.

O facto de “Cantarinhas de Beringel” ser o tema de Rodrigues mais bem-sucedido após a sua estreia revela também alguns dos mecanismos associados à constituição de um cânone tradicional: a canção é encarada como simbólica de um passado idealizado e portadora dos valores da comunidade que a difunde (Williams, 1978: 115-116), que muitas vezes recria em palco, de forma etnográfica, os trajes de um passado rural. O reconhecimento do imaginário partilhado pela população, de frases feitas ou da estrutura formal, provoca a apropriação da obra por todos, dado que ela própria se inspira num património comum e o legitima, “le fait folklorique apparaisse le plus souvent en répétitif...” (Zumthor, 1983: 22), contribuindo para sentimentos de saudosismo da ruralidade.



REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALMEIDA, Ricardo de (2013), *Teatro pobre, teatro rico ou da palavra ao acto: Estudos em sociologia do teatro*, tese de doutoramento, Braga, Instituto de Ciências Sociais, Universidade do Minho. Consultado em: 09/04/2024, disponível em: <https://hdl.handle.net/1822/25333>.
- ATTARDO, Salvatore (2020), *The linguistics of humor: An introduction*, 2.ª ed., Oxford, Oxford University Press.
- BAKHTIN, Mikhail (2001), *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, trad. Andrée Robel, Paris, Gallimard [1970].
- BAPTISTA, Fernando Oliveira (1994), “A agricultura e a questão da terra – do Estado Novo à Comunidade Europeia”, *Análise Social*, 29.128, pp. 907–921.
- BERGSON, Henri (1991), *O riso: ensaio sobre o significado do cómico*, trad. Miguel Serras Pereira, Lisboa, Relógio d'Água [1900].
- BERJEAUT, Simon (2006), *Le théâtre de revista: un phénomène culturel portugais*, Paris, L'Harmattan.
- BOURDIEU, Pierre (1979), *La distinction: critique sociale du jugement*, Paris, Éditions de Minuit.
- (1986), “Les formes du capital”, *Actes de la recherche en sciences sociales*, n.º 31, pp. 2–3.
- Decreto n.º 13 564, de 6 de maio de 1927, *Diário do Governo*, Série I. Consultado em: 26/06/2025, disponível em: <https://files.diariodarepublica.pt/1s/1927/05/09200/06890704.pdf>.
- DURAND, Gilbert (1992), *Les structures anthropologiques de l'imaginaire: Introduction à l'archétypologie générale*, Paris, Dunod [1960].
- DYNEL, Marta (2018), *Irony, deception and humour: Seeking the truth about overt and covert untruthfulness*, Berlim, De Gruyter.
- ERLL, Astrid (2011), *Memory in culture*, trad. Sara B. Young, Hampshire, Palgrave Macmillan.
- GENETTE, Gérard (1972), *Figures III*, Paris, Seuil.
- HOGGART, Richard (1970), *La culture du pauvre*, trad. Jean-Claude Passeron, Paris, Éditions de Minuit [1957].
- INSTITUTO NACIONAL DE ESTATÍSTICA (s.d.), *Estatísticas da Educação; Estatísticas da Cultura, Desporto e Recreio*, Lisboa, INE. Consultado em: 12/07/2025.
- (s.d.), *Taxa de analfabetismo (%) por local de residência à data dos Censos – série histórica (1878–2021)*, indicador 0014375, Lisboa, INE. Consultado em: 12/07/2025, disponível em: <https://www.ine.pt/xurl/indx/0014375/PT>.

- (1945), *VIII Recenseamento geral da população no continente e ilhas adjacentes*, vol. XVI: Distrito de Setúbal, Lisboa, INE.
- (1952), *IX Recenseamento geral da população no continente e ilhas adjacentes*, tomo II: Idade e instrução, Lisboa, INE.
- (1964), *X Recenseamento geral da população*, tomo III, vol. 2, Lisboa, INE.
- (1970), *Recenseamento geral da população*, Lisboa, INE.
- (1981), *Recenseamento geral da população*, Lisboa, INE.

JAKOBSON, Roman (1960), “Closing statement: Linguistics and poetics”, in Thomas A. Sebeok (ed.), *Style in language*, Cambridge (MA), MIT Press, pp. 350–377.

KOCH, Peter (2001), “The tradition of field theory and the study of lexical semantic change”, in Andreas Blank / Peter Koch (eds.), *Historical semantics and cognition*, Berlim, Mouton de Gruyter, pp. 109–137.

LARTHOMAS, Pierre (1980), *Le langage dramatique: sa nature, ses procédés*, Paris, Presses Universitaires de France.

NICHOLSON, Helen / Nadine Holdsworth / Jane Milling (2018), *The ecologies of amateur theatre*, Londres, Palgrave Macmillan.

PIMENTEL, Irene Flunser (1996), *Contributos para a história das mulheres no Estado Novo: As organizações femininas do Estado Novo: A “Obra das Mães pela Educação Nacional” e a “Mocidade Portuguesa Feminina” (1936–1966)*, dissertação de mestrado, Universidade Nova de Lisboa, Repositório da Universidade Nova de Lisboa. Consultado em: 29/07/2025, disponível em: <http://hdl.handle.net/10362/115845>.

PLATEIA (1969), n.º 230, 29/06/1969.

RANI, Dina Sayyidina / Muhammad Aries Taufiq / Rizky Arif Afandi (2023), “The study of lexical and syntactic ambiguity in puns posted by @the.language.nerds on Instagram”, *Lexeme: Journal of Linguistics and Applied Linguistics*, 5.1, pp. 79–94. Consultado em: 29/07/2025, disponível em: <https://openjournal.unpam.ac.id/index.php/LJLAL/article/view/27353/13504>.

REBELLO, Luís Francisco (1984), *História do teatro de revista em Portugal*, vol. I, Lisboa, D. Quixote.

— (1983), *História do teatro português*, vol. V: Do neo-realismo às experiências pós-modernas, Lisboa, Publicações Dom Quixote.

ROSAS, Fernando (2001), “O salazarismo e o homem novo: Ensaio sobre o Estado Novo e a questão do totalitarismo”, *Análise Social*, 35.157, pp. 1031–1054. Consultado em: 30/06/2025, disponível em: <https://revistas.rcaap.pt/analisesocial/article/view/37264>.

SAMARA, Maria Alice / Raquel Henriques (2013), *Viver e resistir no tempo de Salazar*, Lisboa, Verso de Kapa.

SANTOS, Maria Graça dos (2002), *Le spectacle dénaturé: Le théâtre portugais sous le règne de Salazar (1933–68)*, Paris, CNRS Éditions.

SIMÕES, Dulce (2016), “Performance e utopias no teatro de amadores: O grupo de Teatro de Acção Cultural de Almada (1974–1976)”, in Joana Dias Pereira / Paula Godinho / Maria Alice Samara (orgs.), *Espaços, redes e sociabilidades: Cultura e política no movimento associativo contemporâneo*, pp. 311–323, Lisboa, Instituto de História Contemporânea, FCSH/UNL.

VASQUES, Eugénia (1999), *O teatro português e o 25 de Abril: Uma história ainda por contar*, Lisboa, Instituto Camões. Consultado em: 20/06/2025, disponível em: <http://hdl.handle.net/10400.21/3378>.

WILLIAMS, Raymond (1978), *Marxism and literature*, Oxford, Oxford University Press.

ZUMTHOR, Paul (1983), *Introduction à la poésie orale*, Paris, Éditions du Seuil.