

**GATA BORRALHEIRA E CINDERELA EM  
TEXTO DRAMÁTICO:  
CONTRIBUTOS PARA UMA HISTÓRIA DA CENSURA DO  
TEATRO INFANTIL EM PORTUGAL**

CINDERELLA IN DRAMATIC TEXT:  
CONTRIBUTIONS TO A HISTORY OF CHILDREN'S THEATRE  
CENSORSHIP IN PORTUGAL

Ana Margarida Ramos\*  
anamargarida@ua.pt

Ramón Tena Fernández\*\*  
rtena@unizar.es

José Soto Vázquez\*\*\*  
jsoto@unex.es

Pretende-se, com este estudo, analisar um conjunto de textos dramáticos que recriam a história da Gata Borracheira/Cinderela e que foram submetidos à apreciação da Censura em Portugal durante das décadas de 50 e 60 do século XX, durante a vigência do Estado Novo, apresentando a avaliação que tiveram. O texto incide sobre a análise dos textos, tendo em conta a adaptação textual a que submeteram o intertexto, e sobre a intervenção ou não da Censura, com vista a perceber o relevo do tratamento de temas e motivos próximos ou divergentes dos do regime vigente. Os nove textos analisados ilustram ainda diferentes tipos de representação teatral, com distintos públicos e propósitos, o que tem implicações textuais, sobre as quais também se reflete, dando novos contributos para o enriquecimento da história do teatro infantil em Portugal.

**Palavras-chave:** Censura. Teatro infantil. Adaptação. Literatura Tradicional.

The aim of this study is to analyse a corpus of theatre texts that revisit and recreate the Cinderella story and which were submitted to Censorship in Portugal throughout the 1950s and 1960s, during the Estado Novo [Dictatorial Regime], while also presenting their evaluation. This paper focuses on the analysis of the texts, especially in terms of the exercise of textual adaptation of the literary matrix as well as the censorship intervention or not, in order to identify the literary themes and motives that are promoted or censored by the political regime. The nine

---

\* Departamento de Línguas e Culturas, Universidade de Aveiro, Aveiro, Portugal.  
ORCID: 0000-0001-5126-438

\*\* Departamento de Didácticas Específicas. Universidad de Zaragoza. Campus de Teruel, Espanha.  
ORCID: 0000-0001-7526-2134

\*\*\* Departamento de Didáctica de las Ciencias Sociales, las Lenguas y las Literaturas, Facultad de Formación del Profesorado, Universidad de Extremadura, Cáceres, Espanha.  
ORCID: 0000-0002-9967-5694

analysed texts also illustrate different types of theatrical performances, with different audiences and purposes, with textual and literary consequences on the texts as well, an aspect that the paper also addresses, contributing to the enrichment of the history of children's theater in Portugal.

**Keywords:** Censorship. Children's Theatre. Adaptation. Traditional Literature.

•

## 1. Introdução: objetivos e proposta metodológica

Este estudo resulta de um projeto de trabalho de pesquisa mais amplo, desenvolvido em colaboração entre investigadores portugueses e espanhóis (Tena *et al.* 2019; Tena *et al.* 2021), cujo objetivo é proceder à análise comparada da atuação da Censura sobre a literatura para a infância em Portugal e Espanha, durante a vigência das respetivas ditaduras. Se, em Espanha, os estudos sobre a Censura da literatura infantil têm vindo a crescer, com a realização de investigações de fôlego (Tena, 2019) e a publicação de alguns estudos significativos (Tena & Soto, 2019), incluindo sobre o teatro (Muñoz Cáliz, 2007, 2011), em Portugal a investigação é ainda pontual e parcelar, incidindo, sobretudo, sobre as revistas infantis (Pinto, 2016, 2019). Pretende-se, assim, com este estudo, alargar a investigação sobre a Censura a uma área particular, a do teatro infantil, procedendo à análise de um conjunto de textos dramáticos que adaptam o clássico Gata Borralheira/Cinderela, submetidos a apreciação por parte dos serviços da Censura, durante as décadas de 50 e 60 do século XX.

Depois do estudo levado a cabo por Tena *et al.* (2020), centrado na história de Branca de Neve, e face ao número elevado de documentos encontrados, quer nos arquivos portugueses, quer nos espanhóis, consideraram os autores deste texto que a análise comparativa entre Portugal e Espanha só seria produtiva depois de um estudo mais detalhado sobre cada um dos contextos, sendo esse o objetivo deste texto no que a Portugal diz respeito.

O estudo consiste na análise de nove textos dramáticos e respetiva documentação de avaliação anexa, tal como se apresentam no Arquivo Nacional da Torre do Tombo, no âmbito dos processos do Secretariado Nacional de Informação e da Direcção Geral dos Serviços de Espectáculos.<sup>1</sup> Este trabalho integra a análise dos textos, sobretudo ao nível do exercício de adaptação textual, tendo em conta a matriz literária que estas versões seguem. Identifica, ainda, os elementos pontuais alvo de Censura, bem como aqueles que lhe escaparam, com vista a perceber o relevo do tratamento de temas e motivos próximos ou divergentes dos do regime. Atendendo à variedade que a designação do texto clássico conhece em Portugal, e que analisaremos posteriormente neste estudo, foram feitas pesquisas nos arquivos por Cinderela e Gata Borralheira, tendo sido identificadas um total de nove peças, três com designação de Cinderela, cinco com a de Gata Borralheira e ainda uma peça contendo no título as duas

---

<sup>1</sup> Os textos analisados estão listados autonomamente nas referências bibliográficas deste texto, de acordo com a catalogação específica dos arquivos portugueses, facilitando a sua consulta.

formulações possíveis. Foram posteriormente solicitadas e obtidas reproduções integrais dos textos e demais documentação anexa, com vista à sua análise.

Relembramos, como já antes analisámos de forma mais detalhada (Tena *et al.* 2020), que a Censura, enquanto atividade oficial e formalmente encarregada da avaliação da conformidade dos textos literários a um conjunto de princípios, explícitos e implícitos, definidos pela ideologia vigente, existiu em Portugal até ao 25 de Abril de 1974, tendo sido implementada com o recurso a várias diretivas e documentos oficiais. No contexto da literatura infantil, merece referência o documento intitulado *Instruções sobre Literatura Infantil*, publicado a 15 de dezembro de 1950, pela Direção dos Serviços de Censura, com o objetivo de responder às necessidades de controlo ideológico da edição infantojuvenil.<sup>2</sup> Esta Censura oficial foi conhecendo reformulações e especificações ao longo do tempo, em particular no contexto do teatro e do teatro infantil, como veremos (Tabela 1).

As nove peças analisadas (Tabela 2) correspondem a produções de diferentes tipos, incluindo grandes companhias teatrais, como a Empresa Vasco Morgado, mas também teatro de marionetas, teatro amador, incluindo teatro escolar, por exemplo, além de teatro televisivo, o que expressa bem não só o relevo que esta manifestação artística granjeou no contexto português da época, mas igualmente a diversidade de propostas existentes, obrigando a Censura (Azevedo, 1999) a um trabalho considerável de vigilância de muitas produções.

Além disso, situam-se cronologicamente num período relativamente curto, entre 1955 e 1966, o que confere alguma unidade temporal ao corpus analisado, permitindo identificar os elementos comuns e as variações existentes, bem como a relativa pouca intervenção de que foram alvo por parte da Censura, questão que analisaremos com mais detalhe.

## **2. Enquadramento: a Censura e a sua ação sobre o teatro infantil**

No caso do Teatro (Cabrera, 2008, 2013a, 2013b, 2017), atendendo ao seu relevo cultural e social, o controlo censório<sup>3</sup> acontece, como se sabe, ao nível dos textos, submetidos a avaliação prévia, e ao nível da própria encenação, uma vez que as peças aprovadas em primeira instância eram posteriormente objeto de um segundo nível de análise, realizado durante o ensaio geral, onde todos os elementos cénicos eram objeto de controlo, incluindo cenários, adereços e guarda-roupas. A questão dos públicos e da adequação dos espetáculos às faixas etárias previstas é outro aspeto sobre o qual a atenção da Censura incide, com a definição de diferentes categorias de espetáculos, que foram mudando ao longo do tempo (Tabela 1).

O Decreto-Lei n.º 38964, de 27 de outubro de 1952, é publicado com vista a regular a assistência de menores aos espetáculos. No seguimento da reformulação da Comissão de Censura dos Espectáculos, este decreto também cria e define a Comissão

---

<sup>2</sup> Este documento funcionou como um complemento aos Decretos 22.469, de 11 de abril de 1933, e 26.589, de 14 de maio de 1936, que regulavam a imprensa em Portugal, desde a década de 30, depois da instalação do Estado Novo, regime ditatorial que vigorou entre 28 de maio de 1926 e 24 de abril de 1974.

<sup>3</sup> Para um estudo detalhado da Censura no âmbito das publicações periódicas para crianças e jovens, entre 1950 e 1968, ver Pinto (2019).

de Literatura e Espectáculos para Menores. Esta integra os seguintes membros: um presidente nomeado pela Presidência do Conselho, cinco vogais, dos quais dois são designados pela Presidência do Conselho, um selecionado entre especialistas em artes gráficas; um representante da Igreja Católica; um designado pelo Ministério da Justiça; um designado pelo Ministro da Educação Nacional (Artigo 17.º). Entre as suas competências surgem as seguintes:

Compete à comissão referida no número anterior, além das atribuições a que se referem os artigos 3, 5 e 16 deste diploma:

- a) Proceder aos estudos e inquéritos convenientes à orientação dos espetáculos para crianças;
- b) Dar o seu parecer às Comissões de Censura aos Espectáculos e de Censura à Imprensa sobre tudo o que respeita à influência daquelas actividades sobre a formação moral e cívica da juventude;
- c) Propor ao governo com base nos estudos e inquéritos realizados, tudo o que interesse à conveniente orientação da leitura para menores e ao desenvolvimento e orientação de bibliotecas de centros de leitura que lhes sejam especialmente destinados (Art. 18.º Decreto-Lei n.º 38964)

O Decreto estabelece ainda as categorias de espetáculos de acordo com as faixas etárias dos seus destinatários, definindo que os espetáculos para adultos só podem ser vistos por maiores de 18 anos. As crianças até aos 13 anos integram a primeira categoria e entre os 14 e os 17 uma segunda categoria. Este Decreto viria a ser revogado pelo Decreto-Lei n.º 41051, de 1 de abril de 1957, que alterou o regime em vigor sobre a assistência de menores a espetáculos públicos, definindo as seguintes categorias:

- 1.º Espectáculos “para crianças”, que podem revestir a modalidade de “teatro infantil”;
- 2.º Espectáculos “para todos”;
- 3.º Espectáculos “para maiores de 12 anos”;
- 4.º Espectáculos “para adultos”. (Decreto-Lei n.º 41051)

De acordo com este decreto, as crianças menores de quatro anos estão proibidas de assistir a quaisquer espetáculos públicos. A partir de setembro de 1968, quando Marcello Caetano, no seguimento da incapacidade de Salazar, assume a Presidência do Conselho de Ministros, surge, na sociedade portuguesa da altura, a ideia de uma certa abertura do regime que instiga alguns movimentos anti-Censura, como aconteceu com o abaixo-assinado dos jornalistas (Cabrera, 2008), entre outras iniciativas político-sociais. Esta esperança, contudo, não se confirmou no que à atuação da Censura diz respeito, em particular a que era exercida sobre o teatro.

Durante a vigência do período marcelista, foram promulgados leis e decretos com vista à regulamentação da atividade teatral e da atuação da Censura. O mais relevante para este estudo é o Decreto-lei n.º 263/71 de 18 de Junho de 1971, que incide especificamente sobre a classificação dos espetáculos e definição de novas categorias etárias, proibindo a assistência a espetáculos a menores de 4 anos. As categorias criadas são as que se seguem:

- a) Os menores de 4 anos não podem assistir a quaisquer espectáculos ou divertimentos públicos;
- b) Aos espectáculos e divertimentos classificados no grupo A não é permitida a assistência de menores de 6 anos;
- c) Aos classificados no grupo B não é permitida a assistência de menores de 10 anos;
- d) Aos classificados no grupo C não é permitida a assistência de menores de 14 anos;
- e) Aos classificados no grupo D não é permitida a assistência de menores de 18 anos, salvo quando emancipados. (Art. 2.º Decreto-lei n.º 263/71).

O documento estipula ainda que os menores de 4 a 6 anos possam assistir a representações teatrais classificadas como “Teatro Infantil”. O Decreto em questão também regulamenta uma nova constituição da Comissão de Exame e Classificação dos Espectáculos, que passa a incluir “quatro membros da Comissão de Literatura e Espectáculos para Menores, escolhidos pelo Secretário de Estado da Informação” (Art. 24.º). Por sua vez, esta Comissão também integra agora elementos diferentes, nomeadamente, os seguintes:

- Presidente – o director-geral da Cultura Popular e Espectáculos;
- Vice-presidente – nomeado pelo Secretário de Estado da Informação e Turismo;
- Nove vogais, sendo:
  - Quatro designados pelo Secretário de Estado da Informação e Turismo, um dos quais de reconhecida competência em artes gráficas;
  - Um representante da Igreja Católica;
  - Um designado pelo Ministro da Justiça;
  - Um designado pelo Ministro da Educação Nacional;
  - Uma representante da Obra das Mães pela Educação Nacional;
  - Um representante da Corporação da Imprensa e Artes Gráficas.
  - Um secretário. (Art. 29.º Decreto-lei n.º 263/71)

Estas variações ilustram as tentativas de adequar as várias comissões ao exercício das funções censórias, evidenciando que, apesar de algum alívio dessa atividade no período de transição de poder entre Salazar e Marcello Caetano, a Censura permaneceu ativa até à Revolução de 1974. Relativamente às peças em análise, elas receberam autorização de representação por crianças, por vezes com a indicação de que eram a partir dos quatro ou seis anos de idade, vendo reconhecido o seu cariz infantil.

**Tabela 1. Legislação mais relevante sobre a Censura da LIJ em Portugal**

1933	Regulação da imprensa em Portugal	Decreto-Lei n.º 22469
1936		Decreto-Lei n.º 26589
1950	Instruções sobre a Literatura Infantil	Publicação da Direcção dos Serviços de Censura
1952	Assistência de menores a espetáculos e criação da Comissão de Literatura e Espectáculos para Menores	Decreto-Lei n.º 38964
1957	Alteração do regime em vigor sobre a assistência de menores a espetáculos públicos	Decreto-Lei n.º 41051
1971	Classificação dos espetáculos e definição de novas categorias etárias	Decreto-Lei n.º 263/71

### 3. Cinderela ou Gata Borralheira: algumas reflexões sobre as recriações portuguesas do conto tradicional

O conto da Cinderela ou da Gata Borralheira, como também é conhecido, é, sem dúvida, um dos que mais sucesso conheceu entre o público português, tendo sido alvo de inúmeras adaptações e versões ao longo do tempo. Os estudos<sup>4</sup> amplos de Maria Teresa Cortez (2001), Raquel Patriarca (2012) e Elisabete Bárbara (2014) dão conta de edições que ainda remontam ao século XIX e que acompanham o século XX, sobretudo depois das décadas de 20 e 30. Maria Teresa Cortez (2001) identifica o texto *A Gata Borralheira ou a Sapatinha de Vidro*, no Catálogo dos Livros da Real Biblioteca, editado em 1819 e arquivado na Biblioteca Nacional da Ajuda, como a primeira tradução nacional de um conto de Perrault.

No âmbito específico dos textos dramáticos, Raquel Patriarca (2012) situa na década de 20 do século seguinte a publicação da versão *A Gata Borralheira: Mágica de Grande Espetáculo em um Prólogo, Cinco Actos, um Epílogo e Treze Quadros* (Paris: Casa da Viúva Aillaud, Guillard e Cia.). Esta investigadora refere ainda a publicação em 1923, por Maria Paula de Azevedo, de *Teatro para crianças*, onde surge, entre outras, a peça “A gata borralheira”.

Também na mesma década, em 1926, Elisabete Bárbara (2014) destaca a publicação de Contos de Perrault na coleção “Para as Crianças”, da Editora de António Figueirinhas, onde está incluído o conto “Gata Borralheira ou A Pantufa Branca e Cinzenta”. Do seu estudo, fica evidente a preferência pelo título *Gata Borralheira*, que se mantém predominante até aos anos 60 do século XX, pelo menos na publicação de contos, de acordo com o levantamento exaustivo feito por Bárbara (2014, pp. 295–298). A partir daí, possivelmente em resultado da divulgação da adaptação do conto ao cinema de animação, realizada pela Disney em 1950, a designação Cinderela parece começar a ganhar algum destaque.

Relativamente aos aspetos distintivos das versões de Perrault e dos irmãos Grimm, relevantes para a análise dos textos dramáticos identificados, destacam-se, no caso de Perrault, a presença da fada madrinha, responsável pela introdução dos elementos maravilhosos, ausente na versão dos Grimm, onde estes elementos são resultado da atividade conjugada da árvore e das aves que respondem aos vários chamamentos de Cinderela. O perdão final das irmãs de Cinderela também distingue os dois textos, já que ocorre apenas na versão de Perrault, uma vez que, na versão dos irmãos Grimm, as irmãs são castigadas com a cegueira pela sua maldade e falsidade. O número de bailes também diferencia os textos, dois na versão de Perrault e três na dos irmãos Grimm, entre outros componentes de menor relevância.

### 4. Análise do corpus e da avaliação pela Censura

Os textos analisados, na sua globalidade, refletem uma tendência do teatro infantil desta época, com relevo para as décadas de 50 e 60, identificada por Glória Bastos (2006, p.

---

<sup>4</sup> Sobre variações deste conto, *vd.* Silva (2011).

140), ligada ao “modelo das histórias tradicionais”, apresentando como justificação o facto “de se reconhecer o gosto e a adesão fácil das crianças pelas histórias da tradição, com as suas personagens e enredos característicos, constituindo esta uma aposta com garantia de agrado e sucesso seguro junto do jovem público” (Bastos, 2006, p. 140). Não incluindo, de forma exaustiva, todas as peças de teatro que revisitam textos tradicionais<sup>5</sup>, esta amostra é ainda assim significativa, ilustrando a variedade e diversidade dos vários tipos de teatro para a infância existentes em Portugal, mas também a desigualdade da qualidade literária das várias peças.

É relevante verificar que, com exceção de um documento, a ação censória praticamente não se fez sentir, possivelmente em resultado do universo tradicional recriado, mas também de uma aproximação dos vários textos ao ideário dominante, como veremos, nomeadamente em termos da moral e do comportamento feminino ilustrados por Cinderela/Gata Borralheira. Os destinatários infantis das peças e a presença de uma matriz literária tradicional, amplamente conhecida e divulgada, também poderá ajudar a explicar uma menor atenção da Censura a estes textos.

Atendendo a que a grande maioria das peças está inédita e é desconhecida dos leitores, optou-se por uma análise individual dos textos, salientando um conjunto de elementos identificadores (Tabela 2).

**Tabela 2. Peças de teatro identificadas**

<b>Data</b>	<b>Título</b>	<b>Autoria</b>	<b>Resposta da Censura</b>	<b>Destinatários</b>	<b>Tipo de Representação</b>
1955	<i>A Gata Borralheira</i>	Virgínia Gersão	Aprovada sem alterações	Espectáculo para crianças (sem referência a idade)	Teatro Escolar (Colégio do Sagrado Coração de Maria, Lisboa)
1956	<i>A Gata Borralheira</i>	Maria Adelaide P. Ramos	Aprovada sem alterações	Espectáculo para crianças (sem referência a idade)	Teatro Escolar (Escolas Oficiais de Tavira)
1956	<i>A História da Cinderela</i>	Augusto de Santa-Rita	Aprovada sem alterações	Espectáculo para crianças (sem referência a idade)	Teatro de marionetas
1957	<i>Cinderela</i>	Ilse Losa	Aprovada sem alterações	Maiores de 6 anos	Representação televisiva
1957	<i>A Gata Borralheira</i>	Maria de Jesus Rodrigues	Aprovada sem alterações	Maiores de 6 anos	Teatro amador
1959	<i>A Gata Borralheira</i>	César de Oliveira	Aprovada sem alterações	Maiores de 4 anos	Teatro Profissional Teatro Monumental (Festa de Natal)

<sup>5</sup> Para além dos textos relativos ao conto da *Branca de Neve*, os arquivos incluem ainda textos que revisitam o *Capuchinho Vermelho*, também com designações variáveis, *O gato das botas* e *A Bela Adormecida*, só para dar alguns exemplos.

1960	<i>Cinderela – A Gata Borralheira</i>	Tomaz Ribas	Aprovada com alterações (texto e representação)	Maiores de 4 anos	Teatro Profissional Teatro Avenida
1960	<i>A Gata Borralheira</i>	Saul José de Almeida	Aprovada sem alterações	Maiores de 4 anos	Teatro Amador (Festa de Natal da Empresa Companhia União Fabril (CUF))
1966	<i>Cinderela</i>	José Martinho Rodrigues Correia	Aprovada sem alterações (a partir dos 4 anos)	Maiores de 4 anos	Teatro Amador (Associação de trabalhadores de uma empresa)

#### 4.1. *A Gata Borralheira* (1955), de Virgínia Gersão

De todos os textos alvo de análise, este é um único que corresponde à submissão de um livro integral já publicado, da autoria de Virgínia Faria de Gersão (1896-1974), escritora e educadora portuguesa cuja produção literária e pedagógica teve impacto na primeira metade do século XX. Foi autora de várias peças de teatro, incluindo o infantil, e publicou obras de cunho didático, como *A Gramática das Criancinhas* (1921) e *A Geometria das Criancinhas* (1933). O texto *A Gata Borralheira: peçazinha em 1 Acto (Teatrinho Infantil)* foi publicado em 1937, com chancela da Coimbra Editora, tendo uma edição posterior, revista e melhorada, em 1952, pela mesma editora, que é aqui submetida à apreciação por parte da Censura, com vista à sua representação no Colégio do Sagrado Coração de Maria, em Lisboa, nos dias 12 e 14 de fevereiro do 1956.

Virgínia Gersão assinou outras obras de teatro, algumas musicadas por Tomás Borba, incluindo textos inspirados no universo da literatura tradicional, como *A Branca de Neve* (Oficinas Gráficas de Coimbra, 1939). Este e outros textos desta autora surgem nos Arquivos consultados, tendo em vista vários tipos de representação, durante as décadas de 40 a 60, o que mostra o seu reconhecimento como dramaturga na época. O texto em análise distingue-se pelo investimento literário, surgindo versificado e rimado, o que imprime um ritmo particular aos diálogos, pontuados com muitas exclamações. Apesar de tudo, não deixa de apresentar um forte cunho moralizador, sobretudo associado ao comportamento exemplar da Gata Borralheira, modelo de bondade extrema, principalmente quando comparada com as irmãs, que a injuriam e ofendem de forma gratuita.<sup>6</sup>

Os elementos distintivos desta versão incluem as personagens das flores de diferentes espécies que ajudam a compor a cena do elogio à Gata Borralheira, celebrando e saudando a sua beleza e graça, numa clara oposição contrastante com a visão que a madrasta e as irmãs apresentam dela. A hora marcada para o regresso a casa também não é a meia-noite, como em todas as restantes versões, mas “antes de romper a

<sup>6</sup> Repetidamente se dirigem à Gata Borralheira tratando-a por “paspalhão” e referindo-se-lhe como “um lindo monstro” (Gersão, 1955, p. 12).

aurora” (Gersão, 1955, p. 22) e das cinco da manhã, elemento que acaba por ter relevo na peça, já que a cena que dá conta da passagem das horas<sup>7</sup> durante o baile também se distingue pela originalidade, dando relevo à sugestão de tempo psicológico, em vez de se centrar na descrição da festa. O público do espetáculo teatral ou os leitores do texto têm, assim, de imaginar essa cena com base nas suas enciclopédias pessoais, o que não se revela uma tarefa difícil, atendendo a que se trata de um texto que recia um imaginário conhecido e partilhado.

O relato sobre os acontecimentos ocorridos durante o baile é depois apresentado, em discurso indireto, pela Gata Borralheira à Fada Madrinha, como justificação do seu atraso, mas também pelas irmãs de Cinderela, pondo-a a par dos desenvolvimentos ocorridos após a sua saída. O texto inclui um final claramente moralizante, com a Fada a dirigir-se diretamente à Madrasta e às irmãs, criticando os seus atos e valores, o que parece ter um efeito positivo, já que acabam por pedir desculpa e por serem perdoadas pela heroína que, assim, mostra a sua grande bondade, além de dar provas de generosidade. O texto em questão foi aprovado sem cortes pela Censura, o que, neste caso, não surpreende, quer pelo conteúdo moralizador do texto, quer por se tratar de uma publicação já editada e em circulação.

#### **4.2. A *Gata Borralheira* (1956), de Maria Adelaide P. Ramos**

O texto em questão foi submetido à Censura em fevereiro de 1956, pelo Diretor das Escolas Oficiais de Tavira, o que sugere tratar-se de uma representação escolar, tenha ela sido feita por alunos e/ou a eles destinada, tendo sido aprovado sem cortes. A peça não se destaca pela especial qualidade literária ou originalidade, caracterizando-se pela brevidade, por um registo coloquial e uma estrutura plana. Inclui ofensas e insultos<sup>8</sup> à Gata Borralheira (cujo nome próprio é Lila), ameaças de maus-tratos físicos, com a alusão ao “cinturão”, mas termina com o perdão final das irmãs e da madrasta, que se mostram algo arrependidas, sobretudo por temerem castigos e vinganças do príncipe. Pelo meio, há referências a orações e invocações a Deus e ao seu perdão, ilustrando uma presença da religiosidade que está ausente dos outros textos analisados, incluindo o redigido por uma freira, como veremos.

A dimensão moralizadora desta peça é outro elemento em destaque, surgindo associada ao comportamento exemplar da Gata Borralheira, cuja bondade é recompensada através do casamento. Esta versão inclui apenas um baile e toma de empréstimo, para os nomes das irmãs, as designações usadas no filme da Disney, Drizella e Anastázia, que acaba assim por ser interartisticamente convocado, ainda que de forma implícita, confirmando a ideia de que a adaptação para texto dramático não tem como fonte exclusiva o conto tradicional, mas incorpora outros intertextos, mais ou menos explícitos.

---

<sup>7</sup> As horas e as flores voltam a surgir no final, numa estrutura circular, ajudando a reforçar a sugestão de grande felicidade do casal, uma vez reencontrada a dona do sapatinho.

<sup>8</sup> Entre eles, surgem, por exemplo, os seguintes: “impostora”, “mentirosa”, “má” ou “grande patifa”. Há ainda ameaças repetidas como “eu racho-te pelo meio”.

### 4.3. *A História da Cinderela (1956) de Augusto de Santa-Rita*

Este texto é submetido para reapreciação pela Censura em resultado de uma alteração do respetivo título que passa de *A História da Gata Borralheira* para *A História da Cinderela*. O autor, Augusto de Santa-Rita, justifica a alteração em virtude de o primeiro estar já inscrito no Registo de Propriedade Literária, mas é possível que a estreia e o sucesso do filme de animação da Disney, justamente intitulado *Cinderela*, possam também estar na base da modificação, atraindo a atenção do público, uma vez que o título serve, sobretudo, para a publicitação do espetáculo. Além disso, no próprio texto, não são feitas alterações, pelo que apesar da modificação do título, a heroína continua a ser identificada como Gata Borralheira.

A proposta visa a representação do texto pelo Teatro de Mestre Gil<sup>9</sup>, companhia de teatro de marionetas fundada em 1943, pelo próprio Augusto de Santa-Rita (1888–1956), autor de muitos dos textos alvo de encenação por este grupo. O texto distingue-se dos demais pela estrutura e forma, recorrendo ao verso e à rima, o que reforça o seu cariz literário, imprimindo mais ritmo e fluidez ao discurso, em linha com a tradição do teatro de marionetas. O texto é aprovado pela Censura sem cortes ou alterações, o que não deixa de suscitar alguma surpresa, atendendo que se trata também da mais irreverente e ousada das propostas em estudo, pela inclusão de uma cigana que lê a sina à Gata Borralheira/ Cinderela, mas também de alguns comentários mais arriscados, ao “decote nu” de uma das irmãs, ao beijo roubado pelo príncipe ou às tentações exercidas pelas mulheres sobre o Bobo. Só a falta de atenção a estes detalhes, possivelmente em virtude de se tratar de teatro para crianças, ajuda a explicar a impunidade destas referências. O Bobo é, aliás, a figura, a par da cigana já mencionada, que imprime maior novidade a uma peça que combina elementos das versões de Perrault e dos irmãos Grimm, como é o caso da referência a três bailes. O texto de Santa-Rita também inclui, como no original francês, a referência à transformação da abóbora em coche e dos animais em concheiro e lacaios. Não há referência final às irmãs, pelo que desconhecemos se foram perdoadas ou castigadas, outro motivo que diferencia as versões.

As personagens da Cigana e do Bobo, introduzidas nesta versão, têm em comum uma certa liberdade linguística, sendo responsáveis, por exemplo, por comentários mais ofensivos ou até mesmo insultuosos às vilãs. No caso da Cigana, a sua presença no início da narrativa, como uma espécie de confidente da protagonista, permite não só que seja contada analepticamente a história da Gata Borralheira, mas também a antecipação de informações quanto à sua felicidade e riqueza futura, através do prognóstico realizado. Para além da presença do maravilhoso, que surge associado ao aparecimento mágico da Fada Madrinha e das metamorfoses por ela realizadas, merece referência a dimensão humorística do texto, muito recorrente no teatro infantil em geral e no de

---

<sup>9</sup> “O Teatro de Mestre Gil teve a sua estreia em 26 de Março de 1943 no antigo café do Coliseu dos Recreios, às Portas de Santo Antão, passando, posteriormente, para a Feira Popular. Os fantoches eram da autoria do artista Júlio de Sousa e o repertório reunia maioritariamente peças de Luís de Oliveira Guimarães, mas também de Augusto de Santa-Rita e de Afonso Lopes Vieira.” (Mesquita, 2012)

marionetas em particular, resultante dos cómicos de personagem e linguagem, sobretudo ligados à personagem do Bobo e, em menor grau, da própria Cigana também.

#### **4.4. *Cinderela* (1957), de Ilse Losa**

O texto apresenta-se como uma adaptação da história tradicional, levada a cabo por Ilse Losa, um dos nomes mais importantes da literatura para a infância em Portugal da segunda metade do século XX. A sua atividade literária inicia-se em 1949, com a publicação de *O Mundo em que Vivi*, estende-se por várias décadas, com a publicação de numerosos textos, em diferentes géneros, mas também com a tradução e edição de textos de outros autores. A sua obra inclui, ainda, a escrita de crónicas e a atividade assídua na imprensa, tendo colaborado, ao longo do tempo, com inúmeros periódicos, portugueses e alemães. A sua produção de literatura infantil foi distinguida com os mais importantes prémios portugueses, nomeadamente o Grande Prémio Gulbenkian de Literatura para Crianças, pelo conjunto da obra, em 1984.

O texto em análise<sup>10</sup> serve de base a uma representação televisiva, o que explicará a brevidade da peça, cuja história é contada em apenas um ato. Em termos da estrutura narrativa, esta inicia-se logo com a preparação para o baile, sem outras apresentações prévias, aproveitando, em nosso entender, o facto de se tratar de um texto conhecido da maioria dos espetadores. Toda a ação se desenrola de forma muito rápida, sem momentos de pausa, destacando os três pontos nucleares da intriga: a preparação para o baile, o baile propriamente dito e a revelação da identidade de Cinderela através da prova do sapato. No final, não parece existir qualquer castigo das meias-irmãs, uma vez que a Cinderela acompanha o Príncipe, que as convida para o casamento no dia seguinte, numa aproximação ao texto de Perrault, no qual as duas são perdoadas.

No caso desta peça, os elementos de cunho maravilhoso são apresentados com alguns pontos de novidade: a fada surge simplesmente a dançar e o vestido de baile e o par de sapatos prateados são encomendado por telefone e entregues ao domicílio por um “groom”, um inglesismo para criado ou lacaios. Do ponto de vista da avaliação pela Comissão de Censura, o texto não sofre quaisquer cortes ou alterações, sendo aprovado integralmente para maiores de seis anos.

#### **4.5. *A Gata Borralheira* (1957), de Maria de Jesus Rodrigues**

Este texto corresponde a uma versão previamente editada<sup>11</sup>, mas, ainda assim, por se tratar de uma obra que reúne textos que serviam de base a festas escolares de um

---

<sup>10</sup> Este texto, tanto quanto foi possível verificar, encontra-se inédito e não foi ainda alvo de um estudo que permita enquadrá-lo na obra da autora, análise que ficará para outro momento, atendendo à relevância de que se reveste esta descoberta.

<sup>11</sup> O texto submetido a apreciação surge com a autoria de MJR e inclui indicação da fonte como sendo o livro *Serões do Colégio Andaluz*. Esta nota permite-nos identificar que se trata de uma referência à obra de Maria de Jesus Rodrigues, *Serões do Colégio Andaluz* (1936). De acordo com Diana Maria Henriques, que estudou aprofundadamente a ação educativa do referido colégio e da sua mentora, trata-se de uma “coleta dos textos que serviram de base às festas no Colégio Andaluz (dramatizações, poesias e algumas canções)” (Henriques, 2017, p. 177). Sem acesso ao livro que serviu de fonte à versão dactilografada

colégio religioso feminino, a qualidade literária não é especialmente relevante. O texto é submetido a apreciação pela Associação dos Bombeiros Voluntários de Colares e enquadra-se no âmbito do teatro amador. A peça é particularmente breve, sendo a única em análise que não inclui as cenas dos bailes que, neste caso, são dois, como na versão de Perrault, sendo estes apenas referidos. Tal opção justificar-se-á, estamos em crer, pela limitação de meios da representação escolar original, que também ajuda a explicar a brevidade do texto, cuja ação decorre de forma muito rápida, sobretudo depois da apresentação da cena inicial.

Neste texto está também ausente a referência ao destino final das irmãs, uma vez que a história termina com a prova do sapato, a revelação da sua identidade e o encontro com o príncipe. Como acontece em todos os textos analisados, temos a presença da Fada Madrinha. A narrativa inclui partes cantadas pela personagem da Gata Borralheira, escritas em verso, sobretudo associadas à expressão da sua tristeza, em resultado da condição em que vive. Esta ideia serve de base para a transformação ocorrida, com a felicidade da ida aos bailes e do abandono da casa, numa lógica de oposições contrastantes. Apesar da sua génese ligada ao contexto educativo, não é o texto com a carga moralizadora mais forte, nem aquele que propõe um paradigma da mulher mais tradicional, o que pode estar relacionado, mais uma vez, com o facto de se destinar ao entretenimento das jovens do Colégio Andaluz. O texto foi aprovado pela Censura sem cortes e com a indicação de que se destina a crianças a partir dos 6 anos de idade.

#### **4.6. A *Gata Borralheira* (1959), de César de Oliveira**

Esta peça, aprovada pela Censura sem quaisquer cortes ou intervenções, para maiores de 4 anos, destinava-se a ser representada no Teatro Monumental, na Festa de Natal organizada para os filhos dos empregados da Companhia Portuguesa dos Petróleos BP, que teria lugar a 18 de dezembro de 1959. Mantendo, na globalidade, os elementos tradicionais da narrativa de Perrault, este texto distingue-se pelo facto de incluir uma voz *off*, a personagem do trovador e de centrar a ação, desde a abertura da peça, no príncipe e não na personagem feminina. Este desvio da atenção sobre Cinderela permite mostrar a tristeza inicial do Príncipe e as tentativas frustradas do pai para o curar, seja por ação da ciência e da medicina, através da personagem do Físico, seja pelo humor e divertimento, com a colaboração do Bobo.

Ambas as personagens, aliás, parecem explorar a tristeza do Príncipe e a preocupação do Rei para lhe extorquir avultadas somas de dinheiro em troca de uma hipotética cura. O Trovador, pelo contrário, oferece gratuitamente a sua colaboração, explicando ao Rei que a cura virá através da felicidade amorosa e do casamento. Esta personagem, aliás, tem, ao longo da peça, uma intervenção quase tão relevante como a da própria Fada a unir os destinos dos protagonistas. A personagem da Cinderela, por seu turno, só é apresentada posteriormente, revelando-se menos submissa e passiva do que nos outros textos analisados, queixando-se das irmãs, Anastásia e Josefina, e da

---

consultada, não disponível nas bibliotecas portuguesas de depósito legal, não é possível verificar se o texto apresentado segue fielmente o original.

madrasta, a quem se refere como feias, gordas, más e estúpidas, algo inédito no *corpus* recolhido.

Nesta versão, para além dos insultos a Cinderela, acusada de ser “estouvada”, “porcalhona”, “molengona” e “vaidosa”, a madrasta bate-lhe e acusa-a mesmo de ter um pacto com o demónio. Talvez por essa razão, só as irmãs, no final, obtêm o perdão de Cinderela, que dá assim provas da sua bondade, quando afirma que “responderei com amor ao desprezo que me deram” (Oliveira, 1959, p. 12), sendo a Madrasta castigada e enviada para as cozinhas onde passará a trabalhar. Como conclusão adicional, o Físico e o Bobo também são expulsos do Reino, mas o Trovador recusa as ofertas de riqueza do Rei e parte para continuar a mudar o mundo e a fazer o bem triunfar sobre o mal. Apesar de relativamente breve, a peça destaca-se ainda pela sua construção metaficcional, numa curiosa sugestão de *mise en abyme*, uma vez que em palco surge um livro grande, intitulado *A Gata Borralheira*, cujas páginas vão sendo viradas à medida que a representação progride, sendo fechado no final, quando a representação termina. A voz *off* inicial lê o texto que surge nestas páginas, sugerindo que o espetáculo teatral corresponde a uma espécie de transformação do livro em cenas vivas.

#### **4.7. Cinderela – A Gata Borralheira (1960), de Tomaz Ribas**

O texto é apresentado como uma “comédia infantil” e submetido a apreciação pela Empresa de Espectáculos Vasco Morgado, detentora das salas Teatro Avenida, Teatro Monumental e Teatro de Variedades, que pretende representá-lo, dirigida por António Manuel Couto Viana, também ele autor de textos para crianças, diretor de companhias de teatro especialmente destinadas à infância, como o “Teatro da Mocidade” (1948–1958) e o “Teatro do Gerifalto” (1956–1973) (Bastos, 2006), além de figura ideologicamente próxima do regime salazarista. A peça em questão, aprovada em 9 de dezembro de 1959, terá tido a sua estreia em 16 de janeiro do ano seguinte, no Teatro Avenida, de acordo com Nuno Costa Moura (2007).

As alterações solicitadas pela Censura referem-se a elementos da representação teatral – decotes exagerados dos vestidos de baile de duas personagens – e não do texto propriamente dito. Esta intervenção confirma a presença dos censores no ensaio geral da peça, de modo a poder analisar todos os elementos do espetáculo e não apenas o texto. A fala final da Fada também é alvo de corte total, eventualmente por sublinhar a dimensão conflituosa entre Cinderela e a Madrasta e respetivas filhas, alvo de castigo e sanção. Há também pequenas alterações menores de redação, com a substituição da expressão “com o vosso amor” por “gostando de mim”, e de “a mais feliz das mulheres” por “a pessoa mais feliz do mundo”, no que parecem ser tentativas de suavização do discurso.

A decisão da Inspeção Geral dos Espectáculos impõe que a mesma peça seja vista por crianças a partir dos 4 anos. Ainda assim, o comentário do censor, registado no documento de avaliação chama a atenção para o cariz “adulto” da peça, afirmando que a mesma “não oferece as desejadas características de peça infantil sobretudo nas falas que, sem o mínimo de inconveniente, são, todavia, mais para adultos do que para crianças”. Apesar disso, não deixa de sublinhar que, atendendo “ao movimento, ao

colorido, aos textos e à pitoresca encenação, o conjunto torna-se aceitável para as primeiras idades”. Atendendo a que se trata de uma representação levada a cabo por uma companhia de teatro profissional, é relevante esta maior atenção por parte da Censura ao conteúdo da peça, sobretudo quando comparada com as outras propostas assumidamente amadoras, cujo impacto é notoriamente mais limitado, circunscrevendo-se a representações únicas e com público reduzido.

Do ponto de vista literário, o texto inclui um conjunto alargado de personagens, para além das habituais, como é o caso dos três bobos, um mágico e ainda três animais. A extensão da peça também é considerável, incluindo 3 atos, cada um dividido em vários quadros ou cenas. Cinderela não é filha de um comerciante rico, mas de um fogueteiro que, viúvo, casa com uma mulher que tem duas filhas. A peça inicia-se com as queixas de Cinderela aos animais, uma espécie de cúmplices, dos maus-tratos que sofre às mãos da madrasta e das irmãs, lamentando-se da vida que lhe calhou em sorte. O texto está estruturado em torno de uma clara oposição entre bons e maus, o que reforça o discurso moralizador, sobretudo associado à recompensa futura da bondade de Cinderela. Nele são incluídos alguns dos valores caros ao Estado-Novo, como o respeito pelos mais velhos, a obediência em relação aos pais, o elogio do trabalho doméstico. Além disso, é várias vezes sublinhada a ideia dos bons valores de Cinderela, sendo a beleza apenas uma das suas muitas qualidades.

A questão da bondade, gentileza, humildade e doçura parecem mais relevantes do que a beleza e elegância. A peça em questão, ainda que com muitas adaptações, que passam pela introdução de novas personagens, nomeadamente os bobos, trazendo uma dimensão cômica que outras versões não incluem, aproxima-se textualmente mais da versão de Perrault do que da dos irmãos Grimm, uma vez que inclui a fada madrinha e o elogio das virtudes femininas. Afasta-se, contudo, dessa matriz no perdão das irmãs, seguindo a opção pelo seu castigo de influência grimmiana.

O texto inclui vários elementos do maravilhoso, como os animais que falam, a metamorfose da velhinha em fada, a transformação da Gata Borralheira em Cinderela por ação da magia da Fada Madrinha e a dos animais em seres humanos para que assistam à festa final da história. Num momento já avançado da narrativa, a fada madrinha surge aos animais amigos da Gata Borralheira e é questionada sobre a sua identidade. Note-se que as possibilidades avançadas são as de que se trata de uma “princesa encantada”, de uma “santa milagrosa” ou de uma “fada”, numa mistura entre elementos maravilhosos e do sagrado religioso que não suscitou dúvidas à Censura.

#### **4.8. A *Gata Borralheira* (1960), de Saúl José de Almeida**

Com um intervalo de alguns dias em relação à autorização da representação da peça de Tomaz Ribas, foi aprovada também uma proposta da autoria de Saul José de Almeida, tendo como objetivo a sua representação pela Empresa Companhia União Fabril (CUF), com sede em Lisboa. Sem outros elementos no processo que nos permitam perceber os contornos desta representação, acreditamos que se trataria, à semelhança de outros textos incluídos neste estudo, de uma representação de teatro amador, possivelmente destinada aos filhos dos trabalhadores da CUF, uma importante empresa portuguesa que

se iniciou no setor químico e que posteriormente alargou a sua área de atividade a outros ramos, chegando a ser o maior grupo industrial da Península Ibérica na década de 60, empregando milhares de trabalhadores, e que, depois do 25 de Abril de 1974, seria nacionalizada e viria a transformar-se na Quimigal.

Este texto distingue-se pela designação de “Opereta – Fantasia”, decorrente da introdução de música e de partes cantadas, com implicações no recurso à rima e à estrutura versificada. A narração da história da Gata Borralheira propriamente dita é introduzida por um trovador que oferece várias histórias a quem o escuta, acabando por narrar esta em particular. O texto, que se assume como uma “adaptação livre” inclui novas personagens, sobretudo as ligadas à corte e ao Rei, como é o caso dos vários Conselheiros (do Protocolo, da Guerra, do Tesouro e da Justiça) e de um Bobo. As figuras dos Conselheiros revelam-se particularmente importantes não só para a criação de cómico, mas sobretudo porque se revelam inúteis nas suas funções, como o Bobo deixa evidente nas suas críticas (Almeida, 1960, p. 16). É curioso verificar que esta crítica direta a figuras do poder não suscitou comentários ou cortes por parte da Censura. Observe-se, ainda, a inclusão no texto, em dois momentos, de referências à violência, inclusivamente física, com a ameaça da Madrasta de bater em Gata Borralheira, prometendo-lhe um “bofetão”, além de injúrias verbais, acusando-a de preguiçosa. O Rei também ameaça, a dado momento, bater no Bobo.

Do ponto de vista do tratamento da narrativa tradicional, o texto segue o modelo perraultiano, com a presença da Fada, responsável pelo fornecimento do vestido e dos sapatos de cristal, verificando-se, igualmente, o elogio das virtudes da protagonista, sendo a bondade vista como a suprema das qualidades, inclusive acima da beleza. Além disso, é destacada a ideia de que não importa a condição social da protagonista, sendo mais relevante que tenha “alma limpa e pura” e seja “benfazeja”.

#### **4.9. *Cinderela* (1966), de José Martinho Rodrigues Correia**

Esta peça foi representada pelo Centro de Cultura e Educação Física do Pessoal da Rol – Rolamentos Portugueses – Centro de Alegria no Trabalho n.º 155 da F.N.A.T. Trata-se de uma associação de trabalhadores de uma empresa, à semelhança de muitas que existiam na altura em Portugal. O texto é da autoria de José Martinho Rodrigues Correia e a peça foi aprovada para o público infantil a partir de 4 anos. Esta representação, de acordo com os documentos que acompanham o respetivo processo, devia integrar uma festa de natal destinada aos filhos dos empregados da empresa em questão, tendo o pedido sido submetido pela Câmara Municipal das Caldas da Rainha, atendendo a que a atividade estava prevista para o Teatro Pinheiro Chagas, situado naquela localidade.

O texto não sofreu quaisquer cortes ou comentários por parte da Censura. Os destinatários e o contexto de representação, e o seu cariz eminentemente amador, ajudam a explicar a brevidade da peça, além da simplicidade dos diálogos, muito diretos e literariamente pouco ambiciosos. Ainda assim, observe-se que, neste, as filhas da madrasta, meias-irmãs de Cinderela, são três e não duas, como nas outras versões. No final da peça, apesar de a Fada ter previsto castigos para as irmãs, pela sua maldade, Cinderela pede-lhe que as perdoe, numa aproximação ao texto de Perrault e no reforço

da ideia da sua extrema bondade, de que vai dando provas sucessivas. Aliás, a protagonista revela ainda outras qualidades, como a humildade e a generosidade, apesar de, no baile, se ter dirigido ao Príncipe, solicitando a sua atenção. Essa espontaneidade é razão suficiente para a seguir se desculpar junto ao príncipe da ousadia anterior, justificando-se com a curiosidade que tinha sobre ele.

## 5. Considerações finais

Os nove textos analisados neste estudo seguem, predominantemente, com ligeiras variações, o modelo de Perrault, incluindo todos a personagem da fada madrinha e, em alguns casos, o perdão das irmãs no final da história, elementos distintivos desta versão em particular. A peça de Santa-Rita inclui ainda outros elementos da versão perraultiana, como a transformação da abóbora e dos pequenos animais. Esta obra, contudo, inclui três bailes, o que é um elemento específico da versão dos irmãos Grimm. É possível, contudo, atendendo à data dos textos, que outra grande influência tenha sido o filme homónimo da Disney, lançado nos Estados-Unidos da América em 15 de fevereiro de 1950 e cuja estreia ocorreu em Portugal, com grande sucesso, em 21 de dezembro do mesmo ano. A reforçar esta ideia está, por exemplo, a personificação dos animais, amigos de Cinderela, que surge em duas peças, numa manifestação do maravilhoso que se estende a outros elementos, como a magia da fada da madrinha. A peça de José Martinho Rodrigues Correia é um dos que apresenta mais elementos em comum com o filme, como é o caso da referência aos animais que prepararam o vestido de Cinderela e a reação das irmãs quando a veem pronta para sair, destruindo o vestido da menina. Outra obra devedora da influência da Disney é a de Maria Adelaide Ramos, que usa os mesmos nomes para as irmãs, apelidando-as de Drizella e Anastazia. Também a figura do Trovador, um elemento estranho às versões clássicas, é introduzido em dois dos textos, sendo, num deles, personagem, e no outro narrador. O mesmo acontece com outras personagens, como é o caso dos Bobos da Corte.

Os textos mais breves, com mais ou menos divisões, valorizam sobretudo apenas três cenas, a preparação para o baile, o baile e a identificação da proprietária do sapato, no que parecem ser os elementos-chave para o reconhecimento do conto. Curiosamente, em dois textos, de Virgínia Gersão e de Maria de Jesus Rodrigues, esta cena central não surge representada diretamente, sendo apenas narrado o que aí aconteceu, com recurso ao discurso reportado, o que se revela uma estratégia diferenciadora, possivelmente associada às exigências de representação que acarreta. Também o texto de César de Oliveira apresenta variações, ao centrar a cena inicial na corte e na questão da doença do Príncipe, parecendo propor um desvio de atenção da protagonista e das expectativas dos espetadores.

Nas várias peças, as meias-irmãs de Cinderela têm nomes diferentes, sendo que no texto de José Martinho Rodrigues Correia são três as filhas da madrasta de Cinderela e não duas. Curiosamente, em alguns dos textos, Cinderela tem ainda outros nomes próprios, Rosa Maria, Maria e Lila, num processo evidente de acomodação ao contexto português. Refira-se, ainda, a concentração de todos estes textos dramáticos em pouco mais de uma década, enquanto, por exemplo, o mesmo número de peças relativas à

história de Branca de Neve surgem ao longo de quase três décadas, entre os anos de 1939 e 1966. É possível que o interesse por ambas as narrativas resulte, em ambos os casos, da sua adaptação ao cinema de animação, pelos estúdios Disney, *Branca de Neve e os Sete Anões* em 1937, tendo a estreia em Portugal ocorrido em 1938, *Cinderela* em 1950.

Globalmente, a qualidade das obras é desigual, sobressaindo claramente o texto de Augusto de Santa-Rita, pelo apuro de linguagem e forma, sobretudo atendendo ao recurso ao verso e à rima, com impacto significativo na criação de uma musicalidade e um ritmo que a oralidade sublinha. O texto de Ilse Losa, apesar de breve, também não deixa de primar pelo registo cuidado. Também merece destaque, pela novidade de alguns segmentos e inclusão de personagens originais, como as flores e as horas, apesar do cunho moralizador, o texto de Virgínia Gersão. Em termos globais, a qualidade literária das peças está claramente associada à autoria dos textos, uma vez que esta amostra inclui autores de relevo do panorama literário infantil português a par de nomes completamente desconhecidos. As trajetórias literárias dos autores dos textos e dos promotores dos espetáculos são, assim, muito variadas, o que parece não ter influência na avaliação das peças.

Os textos constroem imagens contrastantes da mulher, situadas em polos opostos de atuação e de avaliação moral. De um lado, surge Cinderela, que reúne todas as qualidades possíveis de beleza, elegância, bondade, humildade, generosidade, obediência e resignação, do outro, as filhas da Madrasta, feias, maldosas, invejosas, mentirosas, ciumentas e egoístas. Os textos são claros sobre o ideal feminino que veiculam, mostrando como a bondade e a resignação acabam por ser valorizadas e recompensadas. A recompensa apresenta-se sob a forma de um casamento com um príncipe, numa referência à aspiração máxima de felicidade da mulher da época. Estes textos ilustram, assim, uma tendência do teatro infantil português do Estado Novo, associado à veiculação de “modelos de comportamento para rapazes e raparigas” (Bastos, 2006, p. 146). Esta autora sublinha o facto de as raparigas surgirem frequentemente representadas em cenas domésticas e dedicando-se a trabalhos associados à casa, como a figura da Gata Borralheira, que cozinha, lava, limpa e costura em todos os textos analisados.

O cómico e o humor são elementos presentes num número significativo de textos, associados a personagens específicas, como é o caso dos bobos da corte, permitindo a valorização de uma componente de entretenimento que ultrapassa a da mensagem moralizadora mais imediata. O facto de o público ser infantil e de as representações serem maioritariamente de teatro amador e/ou escolar, nomeadamente por ocasião de festas de Natal, ajudará a explicar essa tendência.

A análise efetuada permite concluir acerca da ausência significativa de cortes ou supressões por parte da Censura na esmagadora maioria dos textos, com exceção de um deles, que vê aplicada uma alteração verificada ao nível do guarda-roupa, além de outra pequena modificação. Esta pouca intervenção da Censura nos textos poderá ser explicada não só pelo facto de os textos se adequarem, como vimos, em termos de conteúdo, a ideais próximos do regime, sobretudo no que ao papel familiar e social da mulher diz respeito, mas também pelo facto de a maioria das representações ser de

cunho amador, ligadas ao teatro escolar ou a representações isoladas em festas de filhos de empregados de empresas de grande dimensão, nomeadamente por ocasião do Natal, o que reforça o relevo desta forma de expressão artística na sociedade da época. Contudo, a peça de Tomaz Ribas para a qual foram solicitadas alterações é a que se apresenta em circuito comercial, tendo, em princípio, impacto mais significativo em termos de público, o que pode explicar a atenção de que foi alvo. Ainda assim, é relevante assinalar o predomínio de uma mensagem de cariz moralizador, em consonância com os ideais vigentes, sendo que os elementos que são pontualmente censurados dizem também respeito a comportamentos ligados à moral, como o tamanho dos decotes dos vestidos ou a dimensão mais conflituosa da relação familiar. É relevante perceber, em oposição, como a violência verbal e até mesmo física exercida pela Madrasta sobre Cinderela não é alvo de Censura, parecendo admissível tendo em conta o código social vigente, no qual a autoridade total recaía sobre as figuras parentais.

A classificação dos textos varia entre maiores de 4 e 6 anos, situando-se sempre na tipologia de teatro infantil, em conformidade com a legislação vigente, o que também pode explicar a relativa falta de atenção que é dada aos textos pela Censura, atendendo aos destinatários e ao próprio tema. Aliás, a análise dos vários processos, quando surgem completos e incluem os dados da submissão e não apenas a decisão final, permite perceber que os mesmos tramitavam com relativa rapidez, sendo despachados em apenas alguns dias, o que não permitiria, possivelmente, uma leitura aprofundada. O facto de se tratar de textos que revisitam um universo conhecido, alvo de recriações constantes, torna-os mais facilmente aceitáveis, como fazendo parte do património literário e cultural infantil, menos dispostos para mensagens subversivas, mas ainda assim susceptíveis de alguma irreverência, como vimos.

## Referências

- Almeida, S. J. (1960). *A Gata Borralheira* [Peça infantil em um acto, a representar na Companhia União Fabril. Código de referência PT/TT/SNI-DGE/1/6245]. Cota atual Secretariado Nacional de Informação, Direcção Geral dos Serviços de Espectáculos proc. 6245.
- Azevedo, C. (1999). *A censura de Salazar e Marcello Caetano*. Editorial Caminho.
- Bárbara, M. E. (2014). *Os Contos de Perrault em Portugal no Estado Novo* [Tese de Doutoramento, Universidade de Coimbra, Coimbra]. <https://estudogeral.sib.uc.pt/handle/10316/23758>
- Bastos, G. (2006). *O teatro para crianças em Portugal*. Editorial Caminho.
- Cabrera, A. (2008). A censura ao teatro no período marcelista. *Media & Jornalismo*, 12, 27–58.
- Cabrera, A. (2013a). O comportamento dos censores ao teatro perante uma obra de Tirso de Molina. In *XIII Congreso Internacional IBERCOM. Comunicación, Cultura e Esferas de Poder* (pp. 3474–3487). Universidade de Santiago de Compostela.
- Cabrera, A. (coord.). (2013b). *Censura nunca mais! A censura ao teatro e ao cinema no Estado Novo*. Alêtheia Editores.
- Cabrera, A. (2017). Censura ao teatro nos anos cinquenta: política, censores, organização e procedimentos. *Sinais De Cena*, 12, 27–29. <https://doi.org/10.51427/cet.sdc.2009.0037>
- Correia, J. (1966). *Cinderela* [Peça infantil em um acto, a representar pelo Centro de Cultura e Educação Física do Pessoal da ROL, nas Caldas da Rainha. PT/TT/SNI-DGE/1/8307]. Cota atual Secretariado Nacional de Informação, Direcção Geral dos Serviços de Espectáculos proc. 8307.

- Cortez, M. T. (2001). *Os contos de Grimm em Portugal. A recepção dos Kinder- und Hausmärchen entre 1837 e 1910*. Minerva.
- Decreto-Lei n.º 38964, de 27 de outubro de 1952.
- Decreto-Lei n.º 41051, de 1 de abril de 1957.
- Decreto-Lei n.º 263/71, de 18 de junho de 1971.
- Direcção dos Serviços de Censura. (1950). *Instruções sobre literatura infantil*. Empresa Nacional de Publicidade.
- Gersão, V. (1955-1956). *A Gata Borralheira* [Teatro infantil em um acto, a representar em 1955 no Colégio do Sagrado Coração de Maria. Código de referência PT/TT/SNI-DGE/1/5129]. Cota atual Secretariado Nacional de Informação, Direcção Geral dos Serviços de Espectáculos proc. 5129.
- Henriques, D. M. B. (2017). *Ser educado, ser educador: a dimensão filosófica, ética e pedagógica da obra de Luiza Andaluz* [Tese de Doutoramento, Faculdade de Psicologia e Ciências da Educação da Universidade de Coimbra, Coimbra]. <http://hdl.handle.net/10316/34638>
- Losa, I. (1957). *Cinderela* [Peça infantil em um acto, adaptação de Ilse Losa, a representar na Radiotelevisão Portuguesa. Código de referência PT/TT/SNI-DGE/1/5435]. Cota atual Secretariado Nacional de Informação, Direcção Geral dos Serviços de Espectáculos proc. 5435.
- Mesquita, F. (2012, 2 dezembro). Revista Pim Pam Pum. *Blogue Teatro e Marionetas*. <http://teatroem Marionetas.blogspot.com/2012/12/revista-pim-pam-pum.html>
- Moura, N. C. (2007). “Indispensável dirigismo equilibrado”. *O Fundo de Teatro entre 1950 e 1974* [Tese de Mestrado, Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, Lisboa]. <http://hdl.handle.net/10451/472>
- Muñoz Cáliz, B. (2007). El teatro silenciado por la dictadura franquista. *Per Abbat. Boletín Filológico de Actualización Académica y Didáctica*, 3, 85–96.
- Muñoz Cáliz, B. (2011). El teatro para niños durante la dictadura franquista y la transición democrática”, *Primer Acto*, 338, 9–21.
- Oliveira, C. (1959). *A Gata Borralheira* [Peça infantil em cinco quadros teatralizada por César de Oliveira, a ser representada no Teatro Monumental na Festa de Natal da Companhia Portuguesa dos Petróleos BP. Código de referência PT/TT/SNI-DGE/1/5962]. Cota atual Secretariado Nacional de Informação, Direcção Geral dos Serviços de Espectáculos proc. 5962.
- Patriarca, R. (2012). *O Livro Infantil entre 1870 e 1940 – uma Perspetiva Histórica* [Tese de Doutoramento, Faculdade de Letras da Universidade do Porto, Porto]. <https://hdl.handle.net/10216/67247>
- Pinto, R. L. L. (2016). ‘Salazar contra ‘Superman’ Banda Desenhada e Censura durante o Estado Novo: o caso das publicações periódicas infanto-juvenis e o papel da Comissão Especial para Literatura Infantil e Juvenil e da Comissão da Literatura e Espectáculos para Menores (1950-1956). *História. Revista da FLUP*, IV(6), 289–321.
- Pinto, R. L. L. (2019). *A Censura e as Publicações periódicas infanto-juvenis no Estado Novo: o papel da Comissão Especial para a Literatura Infantil e Juvenil e da Comissão para a Literatura e Espectáculos para Menores (1950-1968)* (Tese de Doutoramento, Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, Lisboa). <http://hdl.handle.net/10451/37925>
- Ramos, M. A. (1956). *A Gata Borralheira* [Peça em um acto, a representar nas Escolas Oficiais de Tavira. Código de referência PT/TT/SNI-DGE/1/5129-A]. Cota atual Secretariado Nacional de Informação, Direcção Geral dos Serviços de Espectáculos proc. 5129-A.
- Ribas, T. (1959). *Cinderela – A Gata Borralheira* [Peça infantil em três actos, a representar no Teatro Monumental. Código de referência PT/TT/SNI-DGE/1/5960]. Cota atual Secretariado Nacional de Informação, Direcção Geral dos Serviços de Espectáculos proc. 5960.
- Rodrigues, M. J. (1957). *A Gata Borralheira* [Peça infantil em um acto, a representar nos Bombeiros Voluntários de Colares. Código de referência PT/TT/SNI-DGE/1/5436]. Cota atual Secretariado Nacional de Informação, Direcção Geral dos Serviços de Espectáculos proc. 5436.

- Santa Rita, A. (1956). *História da Cinderela* [Poema em verso em um acto, a representar no Teatro de Mestre Gil, em Lisboa. PT/TT/SNI-DGE/1/5159]. Cota atual Secretariado Nacional de Informação, Direcção Geral dos Serviços de Espectáculos proc. 5159.
- Silva, F. V. (2011). *Gata Borralheira e contos similares*. Temas e Debates/Círculo de Leitores.
- Tena, R. (2019). *La censura franquista en el contexto literario infantil y juvenil. Estructura institucional, evaluación de informes analíticos y rescate de obras prohibidas* (Tese de Doutoramento, Universidad de Extremadura, Badajoz). <https://dehesa.unex.es:8443/handle/10662/9822>
- Tena, R., & Soto, J. (2019). Las revisiones de los Cuentos de hadas de Andersen durante la Guerra Civil y la censura franquista. In A. M. Ramos, E. Madalena, I. Costa (Eds.), *Tendências contemporâneas da investigação em literatura para a infância e juventude* (pp. 51–70). Tropelias & Companhia.
- Tena, R., Soto, J., & Ramos, A. M. (2019). Análisis comparativo de la censura de la LIJ en España y Portugal. *Bulletin of Hispanic Studies*, 97 <https://doi.org/10.1080/14753820.2019.1729590>
- Tena, R., Balça, Â., Soto, J., & Ullate-García, M. (2020). La censura del cuento de Blancanieves durante las dictaduras de Franco y Salazar. *Confluencia: Revista Hispánica de Cultura y Literatura*, 36(1), 52–67. <https://doi.org/10.1353/cnf.2020.0034>.
- Tena, R., Soto, J., & Ramos, A. M. (2021). Descripción de las diferentes plantillas de evaluación censora de literatura infantil y juvenil en España (1938 a 1975) y algunos paralelismos con Portugal, *Tonos Digital. Revista Electrónica de Estudios Filológicos*, 41, 1–29.

[recebido em 5 de janeiro de 2022 e aceite para publicação em 9 de dezembro de 2022]