

PARÓDIA, IRONIA E EROTISMO NA REPRESENTAÇÃO DA PERSONAGEM FEMININA EM *A PÉCORA* DE NATÁLIA CORREIA

Bianca Gomes Borges Macedo¹

RESUMO

Este artigo demonstra as etapas do projeto de pesquisa apresentado para o curso de Pós-Graduação Stricto Sensu em Literatura Portuguesa da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. O presente trabalho propõe um olhar sobre a representação caricata da personagem feminina no teatro português do século XX, através da paródia e do erotismo. No regime de Salazar, as alianças entre a Igreja e o Estado se fortalecem. Um importante destaque do período é o reconhecimento oficial das “aparições de Fátima”. Nosso trabalho se debruça sobre a representação caricata do “mito de Fátima” (1917), através da personagem Melânia Sabiani, na peça *A Pécora* (1983) da escritora portuguesa Natália Correia (1923-1993). Durante o período em que Portugal se encontrava sob o domínio da ditadura Salazarista, Natália Correia manteve um permanente contato com o teatro. Na peça *A Pécora*, Natália Correia denunciou o comércio religioso estabelecido entre os poderes da Igreja e do Estado. O drama foi censurado após a sua impressão em 1967 e teve a sua primeira publicação somente após o 25 de Abril. Nosso foco será a paródia, a ironia e o erotismo na representação da personagem Melânia Sabiani, também denominada Pupi, como crítica à ideologia político-religiosa na Ditadura Salazarista (1933-1974) em Portugal, considerando o papel da Igreja Católica no período.

Palavras-chave: Natália Correia, Personagem feminino, Caricatura, Paródia, Erotismo.

¹ Mestranda pelo Curso de Pós-Graduação Stricto Sensu em Letras da Universidade do Estado do Rio de Janeiro - RJ, biannca.mac@gmail.com;

INTRODUÇÃO

No século XVI, a escrita teatral teve a sua origem com o autor português Gil Vicente (XV? - falecimento entre 1536/1540). Ele revolucionou o teatro português misturando características medievais e modernas na dramaturgia que até então era representada apenas pelo teatro figurativo da era medieval. Desde então, cercada de preconceitos e perseguições, a historiografia da arte dramática em Portugal se desenvolveu por muitas escritas notáveis tais como a de Camões e António Ferreira no século XVI, Almeida Garret no século XIX, Bernardo Santareno e Fernando Pessoa no século XX e muitos outros.

Entre 1952 e 1989, além de muitas outras traduções e versões para cenas de textos alheios, a produção dramatúrgica da escritora portuguesa Natália Correia tem quinze títulos (*Dois Reis e um Sono* (1958), *Sucubina* ou *a Teoria do Chapéu* (1952), *O Homúnculo* (1965), *D. João e Julieta* (1957-58), *O Progresso de Édipo* (1957), *Comunicação* (1959), *A Pécora* (1967), *O Encoberto* (1969), *O Romance de D. Garcia* (1969), *Erros Meus, Má Fortuna, Amor Ardente* (1980), *Em Nome da Paz* (1973), *Auto do Solstício do Inverno* (1989), *A Juventude de Cid, A Donzela que Vai à Guerra*, e *D. Carlos de Além-Mar* (três peças de datação incerta)). De pleno direito, Natália Correia pode ser considerada uma das mais originais dramaturgas da segunda metade do século XX com grande diversidade de registros genológicos e estéticos em suas peças. Vítima do silenciamento cênico e editorial pelo salazarismo, não obstante, fez do teatro lugar de experimentação híbrida de formas.

Natália de Oliveira Correia (1923-1993) iniciou sua atividade profissional como jornalista. Em 1946 publicou no jornal *Portugal, Madeira e Açores*, o seu primeiro poema, intitulado *Manhã Cinzenta* e o romance *Anoiteceu no Bairro*. No seguinte ano, o seu primeiro livro de poemas, *Rio das Nuvens*, foi editado e, assim, começou o seu percurso de mais de quarenta anos como escritora, uma das maiores da sua geração. Foi autora premiada e reconhecida na vida artística e cultural. Em 1992, com *As Núpcias*, encerrou a sua brilhante carreira literária. Os dois volumes de *O Sol nas Noites e o Luar nos Dias* da qual a autora havia escolhido o título foi publicada em 1993, como obra póstuma.

Natália Correia teve a história construída em uma Lisboa sob o regime político autoritário do Estado Novo o qual vigorou em Portugal desde a aprovação da Constituição de 1933 até ao seu derrube pela Revolução de 25 de Abril de 1974. Natália foi a autora que teve mais obras censuradas pela

PIDE. Foram elas: *Comunicação* (1959); *O Homúnculo* (1965); *A Antologia de Poesia Portuguesa Erótica e Satírica* (1965); *O vinho e a lira* (1966); *A Pécora* (1967); *O Encoberto* (1969). Acerca dos temas que abordava em seus escritos e pronunciamentos, alguns eram considerados intocáveis, tais como o governo e o poder do patriarcado católico.

A escolha do livro *A Pécora* para compor o corpus da pesquisa se dá por acreditarmos ser essa a peça de Natália Correia que critica o regime ditador Salazarista e denuncia o modelo religioso relacionado ao milagre de Fátima (1917). Serão pensadas as estratégias de comicidade que se formam na representação caricata das personagens e nas suas ações e atitudes em torno do poder político-religioso opressor e das suas relações com o Estado.

O objetivo do projeto de pesquisa é realizarmos uma leitura dos referenciais do texto de *A Pécora* que indiquem as estratégias de comicidade na crítica à forma religiosa relacionada ao milagre de Fátima e ao Regime Salazarista. Essas estratégias, então, não se delimitam as representações caricaturescas das personagens, mas pela provocação e transgressão dos modelos canônicos e pela afronta às ideologias ortodoxas em tom satírico, ébrio, grotesco e irônico.

Desse modo, às vezes os elementos do discurso dramatúrgico remetem a um espaço real como um país, mas essa alusão, na verdade, revela a ironia denunciante da autora, como no "I ACTO": "Durante as duas últimas décadas do século XIX. Uma praça de Gal, velho burgo encravado no centro de um país da Europa meridional, cujo nome deixamos ao público a escolha,..." (CORREIA, 1967, p. 17). Nesta metáfora, não se apresenta de maneira imediata, porém de forma transparente, Portugal do século XX, em 1917, mais precisamente, Fátima e seu milagre.

A caricaturização das personagens históricas e da sociedade portuguesa evoca o questionamento do comércio religioso e do milagre interpretado na peça, não como a negação do cristianismo, mas como uma denúncia e uma crítica do modelo religioso assumido pela Igreja Católica ao longo da História. Ao mesmo tempo, no "II ACTO", a figura da Igreja é duplamente satirizada nas personagens o Cônego e o Bispo, possuindo este último uma relação direta com Teófilo Ardinelli, a representação do poder político do país. Esta relação entre a Igreja e o Estado servirá para refletir a ideologia político-religiosa destas instituições dentro de um regime castrador do livre-pensamento provocado pela cegueira religiosa e pelo regime salazarista.

Etimologicamente “pécora” deriva do latim *pecora, pecoris* que significa “cabeça de gado”, mas, também e, sobretudo, nas populações do interior do país, é popularmente empregado como prostituta. Logo a tarefa dessa pesquisa será ler as estratégias de comicidade na peça *A Pécora* desmistificando o modelo religioso instituído em torno do milagre de Fátima (1917). O lugar de investigação proposto para essa pesquisa é a comicidade como crítica política, na representação caricaturada das personagens históricas e da sociedade portuguesa. Ao focar-se no texto ficcional *A Pécora*, esse trabalho se justifica tanto pelo estudo, ainda não investigado, que se fará em torno das estratégias de comicidade como crítica política nesta peça quanto pela necessidade de contribuição para os estudos sobre o teatro de Natália Correia.

METODOLOGIA

O primeiro capítulo teórico deste trabalho discutirá a questão da transformação do teatro modernista, através do posicionamento de Fernando Peixoto e de como essa transformação vem sendo percebida pela crítica literária até a modernidade. Após essas discussões preliminares, será discutido o conceito do cômico de Henri Bergson a fim de se definir com mais precisão e aprofundamento os processos de comicidade. Além disso, a pesquisa seguirá a investigação sobre a história do teatro português de Luiz Francisco Rebello e a investigação sobre Salazar, Salazarismo e a relação com a Igreja Católica de Fernando Rosas. Os autores Ernst Gombrich e Charles Baudelaire serão úteis aos capítulos de representação das personagens da peça *A Pécora*. Ademais, buscar-se-á relacionar algumas noções temáticas do corpus, como a questão da crítica acerca do modelo religioso relacionado ao milagre de Fátima no Estado Novo de Fernando Rosas. Do mesmo modo, relacionar-se-ão as personagens históricas e da sociedade portuguesa presentes na peça com a questão caricaturesca. Estas duas temáticas, além de outras que virão a surgir, farão parte do capítulo interpretativo, que se subdividirá por temas advindos da própria peça *A Pécora*, demarcando as estratégias de comicidade através da representação caricata das personagens.

REFERENCIAL TEÓRICO

De acordo com Fernando Peixoto, em *O que é TEATRO* (1980), o teatro na sua complexidade tem variadas possibilidades.

A herança do Ocidente traz consigo inúmeras estéticas que afloraram em muitas épocas diferentes desde a antiguidade. Culto e cerimônias religiosas a divindades eram as principais representações dos povos e na, Grécia, tradição passa a se estender para temas familiares, políticos e sociais no berço do teatro ocidental. Tendências e estilos conviveram e dialogaram entre si com congruências e desarmonias proporcionando manifestações múltiplas e instigantes das civilizações. Mas a razão aparece na modernidade.

Ela expõe o inconsciente e revela uma insatisfação com o presente. Uma crítica que examina a modernidade sem objetivar a verdade procura chegar à mudança. Diante da cisão entre sociedade cristã e a razão crítica, a modernidade está condicionada ao paradoxo de utilizar a negação para unir revelação e razão. O elemento que renova a sociedade moderna é a negação. A cisão do tempo cristão faz-nos entender o teatro moderno de Bertolt Brecht:

(...) tornar estranho aquilo que é habitual, tornar insólito aquilo que é cotidiano, historicizar mesmo o processo histórico contemporâneo para revelar com mais nitidez as contradições do comportamento que os homens estabelecem entre si num determinado período histórico, para que a estrutura social vigente seja sempre vista como transformável. (PEIXOTO, 1986, p.10)

A dramaturgia e a comicidade se cruzam nas equivalências. A representação do mundo às avessas, o reordenamento, a subversão, a dessacralização, a obscenidade, a extravagância, a escatologia, o hibridismo homem-animal, a desmistificação, a metamorfose do real, o caráter utópico, a bifurcação, entre outros, se apresentam nas distintas formas de expressão do cômico – burlesco, grotesco, humor, ironia, sátira e paródia.

Henri Bergson, em *O riso: ensaio sobre o cômico* (2001) apontou três processos do teatro bufo para o estudo da comicidade: “repetição, inversão e interferência de séries” (BERGSON, 2001, p. 44). Tomando novos exemplos, as suas reflexões acerca desses processos se dão com base em combinações de fatos às exteriores formas da vida.

Não somente a repetição de expressões ou de palavras por uma personagem, mas também a repetição de uma situação gera o cômico. Sob uma pluralidade de perspectivas, novas circunstâncias contrastantes com o mecanismo da vida abrem a possibilidade do riso baseado na caricaturização diante da coincidência. Na inversão, a inversão de papéis entre

personagens como também a inversão da ordem normal de termos na escrita ou a inversão do próprio enredo, resulta em uma situação às avessas. Neste lugar, o cômico suscita a partir da estranheza desencadeada na relação de causa e efeito em torno de quem a provoca. Como resultado, a situação se volta contra quem a criou. Para finalizar, no terceiro processo, interferência de séries, Bergson trata das condições que acontecem de forma independente, mas confrontam-se em momentos onde manifesta a coincidência.

Acusadas de subversão pelo Estado e demonizadas pela religião ao longo da História, as formas de expressão do cômico articulam entre várias áreas confluentes e de divergentes criticando a realidade e denunciando a hipocrisia das aparências.

Neste aspecto, a dramaturgia portuguesa é oprimida. Havia a proibição de livros e apresentações teatrais que fugissem dos moldes chamados “sérios”. No decorrer dos tempos de revoluções, as agitações políticas regularam o exercício da liberdade de imprensa. Destaca-se o surgimento do chamado drama de atualidade “de intenções declaradamente humintárias e sociais” (REBELLO, 2000, p. 102). Fugindo aos moldes da sua época, ele continha elementos como o irônico, o simulado, o burlesco, o zombeteiro e o caricato que mais uma vez corroíam as esferas do poder. No contexto teatral, as peças de atualidade foram chamadas de comédias-dramas e tratavam de:

Conflitos entre a honra e o dever, entre o indivíduo e a sociedade, entre a aristocracia decadente e a classe trabalhadora, alicerçados sobre oposições simplistas e encarnados por personagens convencionais que convencionalmente se exprimiam, substituíram nos palcos portugueses, os dramas de assunto histórico (...). (REBELLO, 2000, p. 103)

Assim, com maior virulência, o teatro desarticula e distende a realidade, permitindo olhá-la de outro modo no final do século. Elementos que antes sofriam preconceitos, tais como as formas de expressão do cômico, são agora grandiosas manivelas que conduzem uma força de contestação da sociedade e do poder de maneira inquieta, incômoda e intensa. A população portuguesa chega “a cinco milhões” (REBELLO, 2000, p. 127) e “construíram-se ou reconstruíram-se no país setenta e cinco teatros” (REBELLO, 2000, p. 127) neste período. O número é expressivo uma vez que quase chega a dobrar a construção de teatros dos vinte e cinco anos anteriores a 1875.

No ano de 1926 é instaurada a ditadura do Estado Novo sob o regime de António de Oliveira Salazar (1889-1970) por quase meio século. O regime defendia um mundo nacionalista, contrário à industrialização, tradicionalmente rural, católico e ultraconservador. A educação fascista era baseada na ideologia aos “princípios da doutrina e moral cristãs” (ROSAS, 1998, p. 252) sem liberdade de pensamento ou de opinião. No regime de Salazar, as alianças entre a Igreja e o Estado fortalecem e têm mútuas compensações. Um forte destaque do período é o reconhecimento oficial das “aparições de Fátima”. Juntos, os poderes inauguraram em 1929 a central elétrica do Santuário com o bispo de Leiria o qual tinha jurisdição sobre a Cova da Iria. Sucede assim a publicação da Carta Pastoral sobre o Culto de Nossa Senhora de Fátima (1930), pelo mesmo bispo, onde declara dignas as visões dos pastorinhos e aprova o culto a Nossa Senhora de Fátima.

Firmado o nacionalismo católico-clerical, o regime Salazarista avança diante do autoritarismo radical, na retomada do regime censório na dimensão cultural. Ele atinge primeiramente o texto e depois também o espetáculo teatral. Voltam a ser vistos como atentado à moral e aos costumes os mesmos temas considerados pelo período inquisitório. Ao fim do regime Salazarista com a Revolução dos Cravos em 26 de abril de 1974, o resultado para o teatro português é desolador.

A caricatura também faz parte desse grupo oprimido. De acordo com Ernst Gombrich em *O experimento da caricatura*, muitos artistas e estudiosos de arte se empenharam na definição do termo caricatura contribuindo para a compreensão do fenômeno como poderosa forma de representação artística e política a partir do século XIX.

A observação atenta das singularidades individuais traz a possibilidade de intensificar traços característicos com finalidade cômica. No final do século XVI, os artistas Agostino e Annibale Carracci da Academia de Bolonha, faziam desenhos de modelos reais e, incorporando elementos do satírico e do risível, exageravam as deficiências e fraquezas do caricaturado buscando revelar o caráter desse modelo. Na definição de Filippo Baldinucci, grande crítico do século XVII no que chamou de “arte do retrato de zombaria” tem-se:

a palavra significa um método de fazer retratos no qual se procura o máximo de semelhança com o conjunto da pessoa retratada, enquanto, por brincadeira e às vezes por zombaria, os defeitos dos traços copiados são exagerados e acentuados desproporcionalmente, de modo que,

no todo, o retrato é o do modelo enquanto os seus componentes são mudados.”(GOMBRICH, 1995, p. 365)

Segundo Ernst Gombrich em *O experimento da caricatura* “A invenção da caricatura-retrato pressupõe a descoberta teórica da diferença entre semelhança e equivalência” (GOMBRICH, 1995, p. 364). Essa equivalência reside na identidade evidenciada entre eles e, por isso, a caricatura é máscara que desmascara, salientando a disjunção entre realidade e fingimento, entre essência e aparência, entre conteúdo e forma.

Do mesmo modo que encobria injustiças nos modelos do moralismo e puritanismo, a caricatura também denuncia poderes e revela o cotidiano com situações de exploração, funcionando então como forma de convencimento nos episódios revolucionários que alcança as classes populares. Nesse aspecto, dotada de fácil apropriação na sua maleabilidade, a caricatura vira ferramenta na defesa de valores por diferentes grupos e expande o seu fim também como literatura utilizada por meio de esclarecimento e chamamento às causas políticas.

De acordo com o poeta, autor e teórico francês Charles Baudelaire em *Escritos sobre arte* (2020), existem dois tipos de caricatura: aquelas que atingem o interesse do historiador, filósofo ou arqueólogo e devem ocupar lugar nos arquivos nacionais, pois “só valem pelo fato que elas representam” (BAUDELAIRE, 2008, p. 31) e outras que:

contêm um elemento misterioso, durável, eterno que as recomenda à atenção dos artistas. Coisa curiosa e verdadeiramente digna de atenção a introdução desse elemento inapreensível do belo, até mesmo nas obras destinadas a representar ao homem sua própria feiúra moral e física! (BAUDELAIRE, 2008, p. 32)

Assim o teórico ressalta a relevância sobre a reflexão no estudo da caricatura levantando um pensamento pertinente à ruptura na tradição da questão do belo ideal diante do fenômeno caricaturesco. Em seus escritos, Baudelaire reforçou a importância de uma história geral da caricatura e de suas relações com os fatos religiosos, políticos, nacionais e cotidianos que movimentaram a humanidade.

Na definição do autor “a caricatura é dupla: desenho e ideia; o desenho violento, a ideia mordaz e velada;” (BAUDELAIRE, 2008, p. 36). Ela tem um aprofundamento como recurso estético vinculado ao mundo concreto de sentido intransponível e radical ambiguidade. Nesse âmbito, não é mais admitida à recusa ao fabuloso ou ao grotesco. Como arte moderna, a caricatura é avaliada enquanto fenômeno estético e reconhece-se a

sua dupla natureza, pictórica e literária, expandindo a avaliação a outras manifestações como a literatura e o teatro.

RESULTADOS E DISCUSSÃO

O regime ditador Salazarista instaurado em Portugal desde 1926, coibiu por quase meio século, através de censura prévia, o texto teatral e posteriormente também o espetáculo. O contexto político às portas da década de 1960 fomentava uma nova literatura de intervenção. Uma nova linguagem cênica transportou aos palcos, personagens, episódios e mitos da história nacional na moderna dramaturgia portuguesa. Quanto a isto, Bernardo Santareno e Luiz Francisco Rebello são dois exemplos. Na peça *A Promessa* (1957), com representações proibidas durante dez anos, devido à pressão dos meios católicos, Santareno cria um discurso crítico e denunciante com o catolicismo e responde com traços de comicidade, através da parodização dos nomes das personagens, à concepção do sagrado construída pelo povo português. O autor insere uma protagonista feminina em quem permeia a dualidade angélica-satânica carnalizada em torno do casal bíblico José e Maria. Os ensinamentos da resignação cristã também são ironizados por meio do deslocamento entre a forma sacralizada e a forma atual pronunciada por Maria: “... aos santos a gente, qualquer infeliz mortal, pode fazer todo mal que quiser... não é assim? Bate-se-lhes numa das faces e eles dão logo a outra!” (SANTARENO, 1965, p. 45). A personagem deprecia José e sua fé desvirtuando comicamente uma das lições do Cristianismo.

De modo semelhante, Luiz Francisco Rebello também usa um discurso crítico e denunciante, agora com o poder da ditadura Salazarista, na peça *A visita de Sua Excelência* (1962-65). O autor começou a escrevê-la quando o regime militar ditador fazia 36 anos. No enredo, uma casa miserável alegoriza um Portugal preso à repressão “O VELHO – Não digo. Há trinta e seis anos, quando viemos para esta casa, ainda não chovia aqui dentro” (REBELLO, 1999, p. 385). Já a primeira cena com elementos contraditórios, duas personagens dentro de suas próprias casas, mas expostos à chuva e protegendo-se sob um guarda-chuva, sugerem traços de comicidade à peça e conduzem ao humor e às variações no modo de compreendê-la. Outrossim, a surdez e a compreensão invertida das coisas que O Velho atribuiu à sua mulher, servem como alegoria satírica para sustentar a opressão do poder e o controle na figura do Promotor “O VELHO – Sim. Eu explico. Se alguém lhe diz, por exemplo, que está a

chover, ela percebe que está sol. Se lhe dizem que a vida está mais barata, ela entende que está mais cara. E assim por diante.” (REBELLO, 1999, p. 393).

Consoante, a reflexão filosófica de que a comicidade é instrumento crítico e denunciante está presente já na filosofia grega. No século V a.C., a Grécia passava por transformações sociais e políticas e, através de uma literatura surpreendente, Aristófanes, poeta cômico, deflagrou os conflitos e fez críticas através do cômico no período da democracia ateniense. Do ponto de vista da representação e da escrita, ao contrário de situações prontas a serem relatadas, a comicidade busca elementos externos para associá-los de forma intertextual com a história em curso.

Desse modo, a linguagem dramatúrgica será analisada partindo da caricaturização da sociedade portuguesa, das personagens históricas e de fatores sociais em torno da aparição da Virgem. As estratégias de comicidade serão focalizadas na leitura da peça *A Pécora* para responder à crítica ao Salazarismo e ao modelo religioso relacionado ao milagre de Fátima.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O teatro contemporâneo traz a representação da realidade e permite ao leitor um distanciamento das personagens e da ação dramática, despertando assim, uma reflexão crítica através da ficcionalização de fatores individuais e sociais.

Esse projeto de pesquisa traz uma reflexão sobre como as estratégias de comicidade, presentes na peça *A Pécora*, se relacionam com a crítica política no teatro de Natália Correia. A representação caricata de alguns personagens históricos e da sociedade portuguesa demonstram uma crítica de forma denunciante ao modelo religioso relacionado ao milagre de Fátima, ao regime opressor Salazarista e à sociedade portuguesa. Ao focar-se no texto ficcional *A Pécora*, esse trabalho tem relevância tanto pelo estudo, ainda não investigado, que se fará em torno das estratégias de comicidade como crítica política nesta peça quanto pela necessidade de contribuição para os estudos sobre o teatro de Natália Correia.

AGRADECIMENTOS

O desenvolvimento desse trabalho contou com a ajuda de diversas pessoas dentre as quais eu agradeço:

Á minha família por todo o respeito e incentivo aos meus estudos e pela compreensão do meu afastamento temporário.

Aos professores do Curso de Especialização em Literatura Portuguesa, Pós-Graduação Lato Sensu da UERJ, pelo encantamento que me causaram em cada aula ministrada.

Ao meu orientador o Professor Dr. Eduardo da Cruz por ministrar aulas que destacam a importância da pesquisa sobre mulheres escritoras e por contribuir com o seu amplo conhecimento para a minha construção enquanto aluna e pesquisadora.

REFERÊNCIAS

BAUDELAIRE, Charles. Escritos sobre arte. **Hedra**, 2020.

BERGSON, Henri. O riso: ensaio sobre a significação do cômico. São Paulo: **Martins Fontes**, 2001.

CORREIA, Natália (1983) – A Pécora. 2.a ed. Lisboa: **Editora O Jornal**.

GOMBRICH, Ernst Hans. O experimento da caricatura. . _____. Arte e Ilusão. Um estudo da psicologia da representação pictória.(Trad. Raul de Sá Barbosa). São Paulo: **Martins Fontes**, p. 351-381, 1995.

GOMBRICH, Ernst Hans. Da representação à expressão. _____. Arte e Ilusão. Um estudo da psicologia da representação pictória.(Trad. Raul de Sá Barbosa). São Paulo: **Martins Fontes**, p. 383-415, 1995.

PEIXOTO, Fernando. O que é teatro. São Paulo: Nova Cultural: **Brasiliense**, 1980.

REBELLO, L.F. A visita de Sua Excelência. In: _____. Todo o teatro. Lisboa: Imprensa Nacional – **Casa da Moeda**, 1999, 381-401.

_____. Breve História do Teatro Português. Lisboa, 5a edição, 2000.

ROSAS, Fernando. “História de Portugal, vol 7–Estado Novo, dir.” José Mattoso. Lisboa: **Estampa** (1998).

_____: BRITO, J. M. Brandão de (1989). Salazar e o salazarismo. Lisboa:
Publicações Dom Quixote.

SANTARENO, Bernardo. A promessa: peça em três actos e três quadros.
Atica, 1965.