

Imágenes prohibidas

Exilio, represión y censura en la creación
artística en el espacio ibérico – siglos XX y XXI

Imagens Interditas

Exílio, repressão e censura na criação
artística no espaço ibérico – séculos XX e XXI

Ana Bela Morais

Cristina Suárez Toledano

Isabel Araújo Branco

Cristina Somolinos Molina

Bruno Marques

Fernando Larraz Elorriaga (eds.)



Universidad
de Alcalá

EDITORIAL
UNIVERSIDAD DE ALCALÁ



Este livro é financiado por fundos nacionais através da FCT – Fundação para a Ciência e a Tecnologia, I.P., no âmbito do Projeto UIDB/00509/2020.

El contenido de este libro no podrá ser reproducido,
ni total ni parcialmente, sin el previo permiso escrito del editor.
Todos los derechos reservados.

© De los textos: sus autores.
© De las imágenes: sus autores.
© De la ilustración de portada: Fernando Lemos, Eu (*Auto-retrato*).
© Editorial Universidad de Alcalá, 2024
Plaza de San Diego, s/n
28801 Alcalá de Henares
www.uah.es

I.S.B.N.: 978-84-10432-05-5
Depósito Legal: M-27390-2024

Composición: Solana e Hijos, A. G., S.A.U.
Impresión y encuadernación: Solana e Hijos, A.G., S.A.U.
Impreso en España

INTRODUÇÃO. “IMAGENS INTERDITAS. EXÍLIO, REPRESSÃO E CENSURA NA CRIAÇÃO ARTÍSTICA NO ESPAÇO IBÉRICO – SÉCULOS XX E XXI”

**BRUNO MARQUES, CRISTINA SUÁREZ TOLEDANO, CRISTINA SOMOLINOS MOLINA
ANA BELA MORAIS, ISABEL ARAÚJO BRANCO, FERNANDO LARRAZ ELORRIAGA**

O presente livro resulta do segundo Congresso Internacional *Imagens Interditas. Exílio, repressão e censura na criação artística no espaço ibérico – séculos XX e XXI*, que decorreu a 27 e 28 de Abril de 2023, na Universidad de Alcalá numa organização do CECComp - Centro de Estudos Comparatistas (Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa), em colaboração com o IHA – Instituto de História da Arte (Universidade NOVA de Lisboa), o CHAM – Centro de Humanidades (Universidade NOVA de Lisboa, Universidade dos Açores), o GILCO – Grupo de Investigación en Literatura Contemporánea da Universidad de Alcalá e o GEXEL – Grupo de Estudios del Exilio Literario del Departamento de Filología Española de la Universitat Autònoma de Barcelona.

O evento contou com 23 comunicações de 6 universidades (Universidade de Lisboa, Universidade NOVA de Lisboa, Universidade de Aveiro, Universidad del País Vasco/Euskal Herriko Unibertsitatea, Université Paris Nanterre e Universidad de Alcalá). As duas conferências plenárias do evento foram proferidas por Berta Muñoz Cáliz (Centro de Documentación Teatral / Universidad de Alcalá) e Luís Farinha (Instituto de História Contemporânea / Universidade NOVA de Lisboa).

Após a realização do congresso foi aberta uma chamada de capítulos para o presente livro, que obedeceu a uma dupla revisão cega por pares, levada a cabo por avaliadores provenientes de instituições portuguesas, espanholas e francesas. A variedade de formas de censura, explícitas e implícitas, que afectaram (e ainda afectam) os artistas, mostram a pertinência de investigar um tema que continua na ordem do dia.

Ao seleccionar o seu mais icónico auto-retrato para imagem de cartaz do nosso congresso, prestamos homenagem a Fernando Lemos. Em virtude de o artista português ter sido simultaneamente vítima do exílio e retratista por excelência da condição do exilado, a sua obra e testemunho vivo permitem-nos aqui enquadrar, talvez como nenhum outro, este tema no contexto particular da ditadura em Portugal.

Em 1953, com apenas 27 anos de idade, Fernando Lemos (1926-2019) deixava a família, despedia-se dos amigos e até da mulher com quem prometera casar, e

metia-se num barco, o Vera Cruz, para rumar ao Brasil. O gesto de ir “à procura dos malditos” (Lemos, 2019) — dos outros que, como ele, também se viam amordaçados —, levava entre 1949 e 1952 o artista a retratar fotograficamente um conjunto de personalidades.

E eu fui um pouco aproveitando todas as caras de pessoas de quem eu gostava e que estavam na oposição, que estavam condenadas, eram gente proibida, então essa cara de proibido interessava-me mais ainda. Por isso lá estão todos os escritores, pintores... que não podiam dar aulas, que não podiam viajar, nem tinham passaportes, porque era proibido. Tudo gente com futuro, que deu provas disso, mas que naquela altura eram apenas uma promessa proibida. (Carita, 2019)

No trabalho de Fernando Lemos importa ter em linha de conta o ambiente político do país justamente a partir de 1949, momento em que o artista inicia a sua actividade em torno da fotografia, com a crescente consciência da necessidade de uma oposição ao regime que, à época, se alinhava com a candidatura à Presidência da República de Norton de Matos, apoiada pelo Movimento de União Democrática, já ilegal na altura, e que teve como consequência o endurecimento do regime e o reforço da vigilância da polícia política. Nesse específico arco de tempo que vai de 1949 a 1952, Lemos conviveu e fotografou intelectuais, escritores, actores e artistas que viram as suas opções de trabalho severamente cerceadas. Cenário que fez com que a figura do exílio irrompesse cada vez mais num horizonte comum, ora de cariz voluntário (Alberto de Lacerda), ora por uma razão de coerência com as suas convicções ideológicas (Adolfo Casais Monteiro), ora forçado por questões políticas (Jorge de Sena), ou porque se vivia já fora de Portugal por falta de acolhimento nacional (Maria Helena Vieira da Silva), não sendo também de menosprezar todos os outros que, não chegando a sair do país, se exilaram “dentro de si próprios” por força das circunstâncias, encontrando formas de ligação e cumplicidades em círculos restritos de amigos.

Quando Lemos expôs as suas fotografias em 1949 já a Direcção dos Serviços de Censura (renomeação da Direcção-Geral de Censura criada em 1935) tinha passado do Ministério do Interior para a tutela do Secretariado da Propaganda Nacional que, nesse ano, tomou a designação de Secretariado Nacional de Informação (1944), respondendo directamente a Salazar. Esta situação de controlo da censura pela Presidência do Conselho revelava a sua importância no regime do Estado Novo que o historiador Oliveira Marques salientou na seguinte passagem:

De todos os mecanismos repressivos a censura foi sem dúvida o mais eficiente, aquele que conseguiu manter o regime sem alterações estruturais durante quatro décadas. [...] As consequências últimas de um sistema de censura durando há tantas décadas foram disciplinar autores, jornalistas, empresários e todos aqueles relacionados com os meios de transmissão às massas, e obrigá-los a uma autocensura permanente, a fim de evitarem que a sua produção fosse constantemente dificultada e mutilada. (Marques, 1976: 299-300)

Fazia, portanto, todo o sentido coordenar a propaganda e a censura de um modo integrado. Se a propaganda tinha como objetivo formar uma consciência política, cultural e social de cariz nacionalista¹, a censura afirmava-se como um instrumento que limava os excessos fora do que era considerado pertinente para esse objetivo. Acresce ainda a criação da PIDE (Polícia Internacional de Defesa do Estado) em 1945, que vem substituir a PVDE (Polícia de Vigilância e Defesa do Estado), com atribuições mais alargadas, e que tinha um poder interventivo e de repressão essencialmente no campo político, mas também na vigilância dos costumes e hábitos sociais. Deste modo, poder-se-á considerar que a censura e a repressão no Estado Novo não só modelaram comportamentos e limitaram o acesso e a produção cultural (jornalística, artística, literária), como criaram o sentimento generalizado de um “politicamente correto” social, cujo exercício de poder levou não só a uma autocensura, como estratégia de sobrevivência, mas também a uma outra forma mais violenta de desdobramento psicológico que é o exílio de si mesmo no seu país, e que em muitos casos só se resolveu com uma saída, o exílio do próprio país.

No Portugal salazarista, onde o quotidiano vigiado e a repressão selectiva invadia todos os domínios da vida social e cultural, impõe-se saber se o exílio não começa antes do momento da partida. A partir dos retratos que Lemos realiza nos anos que imediatamente antecedem a sua fuga do país, cabe atender igualmente ao “sentimento de exílio” (Mathias, 2013) imposto pela clandestinidade inerente à luta antifascista. Douglas Mansur da Silva dá tão bem conta deste cenário:

Para muitos que militaram no campo da oposição, o exílio tem início, portanto, em Portugal, através do contacto com as práticas de oposição, por intermédio da participação nos movimentos que emergiram no decorrer e no Pós-Guerra, como o MUNAF (Movimento de Unidade Nacional Anti-Fascista), o MUD (Movimento de Unidade Democrática) e o MND (Movimento Nacional Democrático), ou por relações próximas com intelectuais contrários ao regime, produzindo um distanciamento objectivo e subjectivo frente às ideias oficiais. A actuação política na clandestinidade, divulgando informações, infiltrando-se em sindicatos e outras associações oficiais corporativas, tornava-se pessoalmente desgastante. As formas de expulsão desses opositores foram as mais variadas. (Silva, 2009: 241)

Com este pano de fundo, importa questionar como uma elite intelectual marginal (e marginalizada) negoceia a sua integração e se legitima. Antecipando as palavras de Jorge de Sena – “Fui sempre um exilado, mesmo antes de sair de Portugal” (Sena, 1978) –, Lemos terá sido um dos primeiros a captar a dimensão subjectiva deste tipo de exílio, compartilhado e cúmplice, que antecede a sua deslocação para o Brasil.

¹ Um exemplo são os cartazes da série “A Lição de Salazar” produzido pelo boletim Escola Portuguesa em 1938. Num deles pode ler-se, “Deus, Pátria, Família — A Trilogia da Educação Nacional”.

O tema das (auto)censuras prévias ao exílio abre-nos assim caminho para melhor compreendermos o elo que religa a autocensura/ocultação² a um certo “exílio interior” muito praticado em Portugal na época aqui visada³. Pois que, se para Edward Said, o exílio é “desassossego, o movimento, o estar sempre desinstalado e desinstalando os outros” (Said, 2000: 55), este primeiro *exílio* que Lemos aqui capta, tem menos que ver com fuga geográfica do que com uma forma de “resistência”⁴ que implicava irremediavelmente processos de “ocultação” e de “disfarce” ante uma “exclusão” (Rollemberg, 1999: 25) imposta pelo próprio meio a que se pertence.

No contexto ibérico, a ditadura salazarista foi apoiada pelo regime franquista, que perseguiu, reprimiu e hostilizou aqueles que considerava serem seus inimigos, obrigando-os em muitos casos ao exílio e noutros à clandestinidade. Em virtude justamente das relações entre as duas ditaduras, que também coexistiram, grosso modo, no mesmo espaço temporal, pareceu-nos pertinente abordar questões e problemáticas que nos permitissem estabelecer uma visão contrastante das representações culturais dos dois fenómenos que demarcam a repressão ditatorial em relação à evolução da história literária no período: o exílio e a censura. A este respeito, é de notar que, ao contrário do caso português, a ditadura de Franco teve início após um período de guerra que pôs fim às possibilidades de transformação oferecidas pelo período republicano.

A vitória dos rebeldes na guerra civil levou ao desenvolvimento de dois processos simultâneos que afectaram o campo cultural: em primeiro lugar, o exílio de grandes contingentes da população civil, incluindo intelectuais que se haviam posicionado a favor do governo da Segunda República, a fim de preservar a sua integridade física e que, em última análise, continuariam o legado do projeto democrático republicano, tanto do ponto de vista ético como estético; em segundo lugar, o início da ditadura foi acompanhado pela implementação de um quadro legislativo destinado a reprimir e, em última análise, a eliminar qualquer dissidência. Estes dois fenómenos, a censura e o exílio, afectaram e definiram as vicissitudes do campo cultural da literatura espanhola durante as décadas centrais do século XX.

² “Só me interessei pelo surrealismo porque o sonho era exatamente o único território em que não havia nada oculto. O sonho era para revelar, para despertar, não para esconder. A fotografia é uma desocultação” (Junior e Lemos, 2019).

³ Neste específico contexto, não arriscamos muito se afirmarmos que este apertado laço entre *autocensura* e *ocultação* — que Lemos desvela através do retrato da *duplicidade* de individualidades dos campos da literatura, do teatro e das artes plásticas — acaba por estruturalmente coincidir com as motivações da “autocensura” que Ana Bela Morais identifica na cinematografia portuguesa de autor produzida sob os anos de chumbo da ditadura portuguesa: “[...] a autocensura acaba por revelar-se de forma bastante clara na cinematografia portuguesa, pois ao sofrer por longos anos a proibição e censura, aprende uma linguagem de subentendido, de alusão, de entrelinha, atendo-se muito à falsa exposição das “problemáticas.” (Morais, 2014: 3)”.

⁴ Para Denise Rollemberg o exílio “é fruto da exclusão, da negação, da dominação, na intolerância”, como também pode ser a “negação da negação, a luta pela afirmação, a resistência” (Rollemberg, 1999: 25).

O regime franquista impôs um “sistema de valores, encarnado en la figura de su jefe”, que se esforçava por moldar a sociedade rumo a um único caminho e, com isso, condicionar as liberdades e consciências individuais, para cujo funcionamento era “necesario crear un estado de ‘policías’ que supervisaran el proceso” (Larraz e Santos Sánchez, 2021: 12). Neste contexto autoritário, a censura — em todas as suas vertentes: literária, teatral, cinematográfica, radiofónica, de imprensa... —, como assinalou Manuel L. Abellán, investigador pioneiro neste campo de estudo e cuja obra é hoje considerada um clássico, “fue concebida como tarea encaminada a establecer la primacía de la verdad y difundir la doctrina general del Movimiento” (Abellán, 1980: 15). Tratava-se, pois, de um instrumento fundamental para alcançar o almejado “encauzamiento moral de la población y la consiguiente destrucción o secuestro de todo cuanto pudiera parecer dañino y perjudicial” (Abellán, 1980: 15-16).

De facto, o controlo da cultura e das ideias era uma das prioridades do novo e incipiente governo fascista quando, em Abril de 1938, promulgou a Lei de Imprensa, que estabelecia a censura prévia como obrigatória e formalizava certas práticas de vigilância e repressão que já vigoravam em textos legais anteriores. Consciente da importância da divulgação de notícias numa sociedade em guerra e, de um modo geral, do poder da imprensa, o lado rebelde procurou garantir que qualquer produto que chegasse às mãos dos leitores passasse pelo seu filtro, suprimindo tudo o que fosse contrário à sua ideologia e aos seus próprios interesses. Sem a necessária autorização prévia, nenhuma obra podia, legalmente, ser publicada, e a opinião pública tinha de se distanciar de mensagens e correntes que não contribuíssem para reforçar a unidade do sistema ditatorial que estava a ser imposto.

Na literatura que se produziu e leu legalmente a partir de então em Espanha, como a historiografia literária recentemente assinalou, teve lugar um “control estatal de la libertad” que “implicó un amplio rango de modelos de sumisión ejercidos sobre cuatro agentes esenciales: escritores, empresarios de la edición y la escena, lectores y críticos” (Larraz e Santos Sánchez, 2021: 13). Se se evitarem as diferenças mais óbvias, como a longa distância no tempo, a censura veio reavivar a velha Inquisição e queimar na sua fogueira todos os discursos contrários aos valores do nacional-catolicismo, aos olhos dos censores que “tuvieron un notable poder sobre la creación literaria en España; un poder más directo que el de un ministro o un director general” (Larraz, 2014: 86). Desde a sua criação, a Secção de Inspecção de Livros, um dos nomes oficiais e eufemísticos adoptados pela censura ao longo dos anos, foi encarregue de riscar e mutilar obras com o seu lápis vermelho, tendo como orientação os critérios que Abellán sublinhou *a posteriori*: “moral sexual entendida como prohibición de la libertad de expresión que implicara, de alguna manera, un atentado al pudor y a las buenas costumbres”; “opiniones políticas”; “uso del lenguaje considerado indecoroso, provocativo e impropio de los buenos modales”; e “la religión como institución y jerarquía, depositaria de todos los valores divinos y humanos e inspiradora de la conducta humana arquetípica” (Abellán, 1980: 88-89).

Este zelo pelo controlo da cultura tinha sido posto em prática com a urgência da guerra, com a lei de 1938, como já referimos, mas prolongou-se por quase trinta anos. Só em Março de 1966 é que, depois do texto legal que inaugurou o modo de proceder da censura franquista, teve lugar uma nova lei que veio renovar e actualizar os seus postulados, visando tentar manter a validade e a durabilidade do regime. Num contexto de maior abertura, com um Estado convicto da importância de limpar a sua imagem aos olhos do público estrangeiro depois dos longos e duros anos do primeiro pós-guerra, o duro cerco cultural que assolava o país começou a se desfazer em certa medida, embora, na realidade, não passasse de uma estratégia muito bem pensada. A censura continuou a existir, mas de forma mais superficial. A nova lei acabava com a obrigatoriedade de as obras passarem pelas mãos dos censores antes da sua difusão e oferecia a possibilidade de depósito direto, embora com as consequências e sanções legais que poderiam ser impostas a quem — autores, editores, distribuidores... — incorresse nas infracções previstas no texto.

Protegida por este sólido quadro legal, a censura e as suas práticas determinaram significativamente o desenvolvimento e a evolução da cultura em Espanha durante mais de quatro décadas. Não é possível saber hoje qual teria sido o resultado de um processo criativo isento da intervenção do Estado, das suas regras e das restrições às liberdades impostas pelo regime franquista, e também pelo regime salazarista no caso de Portugal, pelo que o trabalho dos investigadores tem inevitavelmente de passar por uma reflexão profunda sobre este processo e a anomalia que, em suma, foi a longa noite da ditadura.

O livro abre com “A lenda de Fátima no *Milagre segundo Salomé*, de José Rodrigues Miguéis. Metáfora e paródia sobre o país adiado”, de **Luís Farinha**, um artigo que parte da obra de José Rodrigues Miguéis, para reflectir sobre o que considera ser a falta de capacidade do Portugal da época e do actual de entender a sua ironia e pensamento crítico sobre, entre outros aspectos, o “Milagre de Fátima”. Como demonstra Luís Farinha, o filme *O Milagre Segundo Salomé*, de Mário Barroso (2004), também não contribuiu para a reconciliação do público com o livro e o autor.

Seguem-se três estudos sobre exílios ibéricos, com implicações censórias nas imagens literárias de Espanha e Portugal na segunda metade do século XX: o primeiro, “Las ediciones de Luís Silveira (1944 y 1945) de la *Obra Nova de Língua Geral de Mina* (1741) de António da Costa Peixoto – Un caso de censura de vocablos licenciosos y manipulación interpretativa a cargo de un servidor del *Estado Novo*”, de **Christina Märzhäuser** e **Enrique Rodrigues-Moura**, aborda o caso específico desta obra e autor do século XVIII que foram censurados durante o Estado Novo Português; “Josefina de la Torre y la autocensura: cuando los periodos de publicación no se corresponden con los tiempos de su escritura”, de **José Antonio Collado Hermosilla**, estuda o caso específico dos problemas que afectaram a obra de Josefina de la Torre, durante a ditadura de Franco; e “Imagens do Holocausto no meio intelectual português dos anos 50: entre a censura e instrumentalização política”, de

José Luís Pimenta Lopes, analisa a circulação de imagens do Holocausto pelo meio intelectual português dos anos 50 do século XX.

Sobre a recepção da autoria do exílio republicano nos espaços ibéricos, tema que é particularmente relevante pela sua amplitude e dispersão, bem como pelos problemas historiográficos e de inclusão nas narrativas da história literária peninsular, contamos com o capítulo “Exilio, diglosia y censura. Eduardo Blanco Amor y las ediciones españolas de *A esmorga y Los miedos*”, de **Andrea Durán Rebollo**, que estuda os problemas que Eduardo Blanco Amor enfrentou no que respeita às suas publicações no exílio em geral e, em particular, os respeitantes à narrativa escrita em galego, seguido do capítulo ““Últimamente bien conocido”: la censura de las obras de autores exiliados en los catálogos editoriales de Carlos Barral”, de **Cristina Suárez Toledano**, em que se aborda a vigilância a que foram submetidas as obras de escritores exilados da Espanha que o editor Carlos Barral pretendeu publicar entre as décadas de cinquenta e setenta do século passado.

A censura e o exílio também afectaram as artes cénicas e cinematográficas, como bem demonstram os três capítulos dedicados a essa investigação: “Criadores no exílio. Censura aos filmes de Luís Buñuel”, de **Ana Bela Morais**, investiga os processos de censura aos filmes do realizador espanhol que estão depositados no Arquivo Nacional da Torre do Tombo, em Lisboa, na época do Estado Novo português; “Prácticas e políticas de repressão e exclusão do salazarismo no cinema pós-ditatorial português: João Canijo, *Fantasia Lusitana*”, de **Fátima Fernandes da Silva**, analisa esse filme, não apenas sob o ponto de vista cinematográfico, mas em relação íntima com o contexto salazarista nele retratado; e “Resistance and Censorship: a study of artistic suppression in Portuguese Theatre under the Marcelo Caetano Regime”, de **Marta Ribeiro Figueiredo**, investiga os mecanismos de censura ao teatro, e a lista de peças enviadas para a Comissão, com o objectivo de serem aprovadas para estreia. O estudo centra-se nos dois últimos anos do Estado Novo português, ou seja, no final do período marcelista.

Os últimos dois capítulos são centrados nas artes plásticas. “*Ejercicios espirituales en un túnel* de Jorge Oteiza: un ejemplo de literatura artística censurada”, de **Ismael Manterola Ispizua** e **Andere Larrinaga Cuadra**, aprofunda as causas pelas quais *Ejercicios espirituales en un túnel*, do escultor Jorge Oteiza recebeu em 1966 um parecer desfavorável por parte da censura franquista; e “As travessias temporais de Fernando Lemos e o exílio: considerações sobre os fragmentos autobiográficos de um artista ‘do sonho, da memória e da escuta’”, de **Débora Dias**, relaciona uma entrevista — transcrita em seguida — ao artista com movimentos diaspóricos na cultura luso-brasileira em contextos autoritários, bem como outras memórias fixadas pelo próprio. O livro termina com a referida entrevista a Fernando Lemos, realizada por **Débora Dias** e **Rui Moreira Leite**, “De Portugal ao Brasil, Fernando Lemos entre mundos e gentes: ‘Foi importante o que tirei para poder ficar aqui’”.

Por conseguinte, este volume baseia-se no interesse em abrir debates comparativos sobre a dimensão comum e os elementos diferenciadores relativos aos processos

culturais marcados pela repressão no contexto das ditaduras de Franco e de Salazar. Esta repressão, sofrida por autores e editores, afectou — e continua a afectar até hoje — o processo de recepção e leitura das obras. A reflexão sobre estas questões tem, portanto, profundas repercussões na construção dos campos literários e artísticos da Península Ibérica durante o século XX, pelo que consideramos necessário continuar a estimular a investigação comparada sobre os processos de censura no âmbito ibérico.

BIBLIOGRAFIA CITADA

- Abellán, Manuel L. (1980). *Censura y creación literaria en España (1939-1976)*. Barcelona: Península.
- Azevedo, Fernando (1982). [Introdução]. *Refotos dos Anos 40* (desdogrável da exposição). Lisboa: Sociedade Nacional de Belas-Artes.
- Carita, Alexandra (2019). “‘A criatividade é uma grande cura, uma farmácia’: entrevista a um mito (Fernando Lemos 1926-2019)”. *Expresso* (17 de Dezembro), <https://expresso.pt/cultura/2019-12-17-A-criatividade-e-uma-grande-cura-uma-farmacia-entrevista-a-um-mito--Fernando-Lemos-1926-2019--1> (consultado 13-12-2023).
- Junior, Rubens Fernandes e Lemos, Fernando (2019). “Fernando Lemos: Um Surrealista no Brasil”. *ZUM* 11 (2 de Outubro), <https://revistazum.com.br/revista-zum-11/um-surrealista-no-brasil/> (consultado 14-12-2023).
- Larraz, Fernando (2014). *Letricidio español. Censura y novela durante el franquismo*. Gijón: Trea.
- Larraz, Fernando y Santos Sánchez, Diego (2021). *Poéticas y cánones literarios bajo el franquismo*. Madrid / Frankfurt: Iberoamericana / Vervuert.
- Lemos, Fernando (2019). “Fernando Lemos o artista que foi ‘à procura dos malditos’ durante a ditadura. *Diário de Notícias / Lusa* (5 de Junho), <https://www.dn.pt/lusa/fernando-lemos-o-artista-que-foi-a-procura-dos-malditos-durante-a-ditadura--10980871.html> (consultado 13-12-2023).
- Marques, A. H. de Oliveira (1976). *História de Portugal*. Lisboa: Palas Editores, Vol. II.
- Mathias, Marcelo Duarte (2013). “O escritor e o sentimento de exílio. Alguns exemplos contemporâneos”. *Revista Colóquio/Letras* 183 (Maio): 9-24.
- Morais, Ana Bela (2014). “Interdito e entre dito: reflexões em torno da autocensura na cinematografia portuguesa”. Em Maria Cristina Castilho Costa (ed.), *Diálogos Sobre Censura e Liberdade de Expressão Brasil e Portugal*. São Paulo: Escola de Comunicações e Artes ECA/USP.
- Rollemberg, Denise (1999). “Exilados, estrangeiros, apátridas”. Em Denise Rollemberg (ed.), *Exílio. Entre raízes e radares*. Rio de Janeiro: Record: 23-59.
- Said, Edward (2000). *Representações do Intelectual: As Palestras de Reith de 1993*. Lisboa: Colibri.
- Silva, Douglas Mansur da (2009). “A oposição no exílio e a memória da ‘resistência’

ao Estado Novo em São Paulo". Padilla, Beatriz; Xavier, Maria (org.). *Revista Migrações - Número Temático Migrações entre Portugal e América Latina 5* (outubro). Lisboa: ACIDI: 239-254.

INTRODUCCIÓN. “IMÁGENES PROHIBIDAS. EXILIO, REPRESIÓN Y CENSURA EN LA CREACIÓN ARTÍSTICA EN EL ESPACIO IBÉRICO – SIGLOS XX Y XXI”

**BRUNO MARQUES, CRISTINA SUÁREZ TOLEDANO, CRISTINA SOMOLINOS MOLINA
ANA BELA MORAIS, ISABEL ARAÚJO BRANCO, FERNANDO LARRAZ ELORRIAGA**

Este libro surge como resultado del II Congreso Internacional Imágenes prohibidas. Exilio, represión y censura en la creación artística en el espacio ibérico – siglos XX y XXI, que tuvo lugar los días 27 y 28 de abril de 2023 en la Universidad de Alcalá, organizado por el Centro de Estudios Comparatistas – CECOMP (Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa), en colaboración con el Instituto de Historia del Arte – IHA (Universidade Nova de Lisboa), el Centro de Humanidades – CHAM (Universidade Nova de Lisboa, Universidade dos Açores), el Grupo de Investigación en Literatura Contemporánea – GILCO (Universidad de Alcalá) y el Grupo de Estudios del Exilio Literario – GEXEL (Departamento de Filología Española, Universitat Autònoma de Barcelona).

El evento contó con 23 comunicaciones, procedentes de seis universidades (Universidade de Lisboa, Universidade NOVA de Lisboa, Universidade de Aveiro, Universidad del País Vasco/Euskal Herriko Unibertsitatea, Université Paris Nanterre, Universidad de Alcalá) y con las conferencias plenarias de Berta Muñoz Cáliz (Centro de Documentación Teatral / Universidad de Alcalá) y Luís Farinha (Instituto de História Contemporânea / Universidade NOVA de Lisboa).

Tras la realización del congreso, se difundió una convocatoria de capítulos para el presente libro, que contó con revisión por pares ciegos, llevada a cabo por evaluadores/as procedentes de instituciones universitarias portuguesas, españolas y francesas. La variedad de formas de censura, explícitas e implícitas, que afectaron (y todavía afectan) a los artistas muestran la pertinencia de investigar un tema que sigue a la orden del día.

La imagen que conformó el cartel del congreso era, precisamente, el más icónico autorretrato de Fernando Lemos. Como artista portugués que fue simultáneamente víctima del exilio y retratista por excelencia de la condición de exiliado, su obra y testimonio vivo nos permiten aquí encuadrar de forma paradigmática este tema en el contexto particular de la dictadura en Portugal.

En 1953, con apenas 27 años de edad, Fernando Lemos (1926-2019) dejaba a la familia, se despedía de los amigos y de su prometida y embarcaba en el Vera Cruz, rumbo a Brasil. El gesto de ir “en busca de los malditos” (Lemos, 2019) —de los otros que, como él, también se veían amordazados— llevó al artista a retratar fotográficamente un conjunto de personalidades entre 1949 y 1952:

E eu fui um pouco aproveitando todas as caras de pessoas de quem eu gostava e que estavam na oposição, que estavam condenados, eram gente proibida, então essa cara de proibido interessava-me mais ainda. Por isso lá estão todos os escritores, pintores... que não podiam dar aulas, que não podiam viajar, nem tinham passaportes, porque era proibido. Tudo gente com futuro, que deu provas disso, mas que naquela altura eram apenas uma promessa proibida. (Carita, 2019)

En el trabajo de Fernando Lemos, es necesario considerar el ambiente político del país precisamente a partir de 1949, momento en el cual el artista inicia su actividad en torno a la fotografía, con la creciente conciencia de la necesidad de una oposición al régimen que, en la época, se alineaba con la candidatura a la Presidencia de la República de Norton de Matos, apoyada por el Movimento de União Democrática, ya ilegal para entonces, y que tuvo como consecuencia el endurecimiento del régimen y el refuerzo de la vigilancia de la policía política. En el arco temporal que va de 1949 a 1952, Lemos hizo fotografías a intelectuales, escritores, actores y artistas que vieron sus opciones de trabajo severamente cercenadas. Este escenario hizo que el exilio irrumpiera cada vez más en un horizonte común, ya fuera de cariz voluntario (Alberto de Lacerda), ya por una razón de coherencia con sus convicciones ideológicas (Adolfo Casais Monteiro), forzado por cuestiones políticas (Jorge de Sena) o porque se vivía ya fuera de Portugal por falta de acogida nacional (Maria Helena Vieira da Silva). No resultan menos relevantes los casos de aquellos que, sin llegar a salir del país, se exiliaron “dentro de sí mismos” obligados por las circunstancias, encontrando formas de relación y complicidades en círculos restringidos de amigos.

Cuando Lemos expuso sus fotografías en 1949, la Direção dos Serviços de Censura (nombre nuevo para la Direção-Geral de Censura creada en 1935) ya había pasado del Ministério do Interior a la tutela del Secretariado da Propaganda Nacional que, en ese año, tomó la designación de Secretariado Nacional de Informação (1944), a cargo directamente de Salazar. Esta situación de control de la censura por la Presidência do Conselho revelaba la importancia que tuvo en el régimen del Estado Novo, lo que el historiador Oliveira Marques subrayó en el siguiente fragmento:

De todos os mecanismos repressivos a censura foi sem dúvida o mais eficiente, aquele que conseguiu manter o regime sem alterações estruturais durante quatro décadas. [...] As consequências últimas de um sistema de censura durando há tantas décadas foram disciplinar autores, jornalistas, empresários e todos aqueles relacionados com os meios de transmissão às massas, e obrigá-los a uma autocensura permanente, a fim de evitarem que a sua produção fosse constantemente dificultada e mutilada. (Marques, 1976: 299-300)

Tenía, por tanto, sentido coordinar la propaganda y la censura de un modo integrado. Si la propaganda tenía como objetivo formar una conciencia política, cultural y social de cariz nacionalista¹, la censura se afirmaba como un instrumento que limaba los excesos de lo considerado pertinente para ese objetivo. A ello hay que añadir el hecho de la creación de la PIDE (Polícia Internacional de Defesa do Estado) en 1945, que viene a sustituir a la PVDE (Polícia de Vigilância e Defesa do Estado), con funciones ampliadas, y que tenía un poder de intervención y de represión esencialmente en el campo político, pero también en la vigilancia de las costumbres y hábitos sociales. De este modo, se podrá considerar que la censura y la represión en el Estado Novo no solamente modelaron comportamientos y limitaron el acceso y la producción cultural (periodística, artística, literaria), sino que también crearon el sentimiento generalizado de un “políticamente correcto” social, cuyo ejercicio de poder llevó no solo a una autocensura, como estrategia de supervivencia, sino también a otra forma más violenta de desdoblamiento psicológico que es el exilio de sí mismo en su país, y que en muchos casos se resolvió con una salida o exilio del propio país.

En el Portugal salazarista, donde lo cotidiano vigilado y la represión selectiva invadía todos los dominios de la vida social y cultural, cabe preguntarse si el exilio no comenzaría antes del momento de la partida. A partir de los retratos que Lemos realiza en los años que inmediatamente anteceden a su fuga del país, cabe atender igualmente al “sentimiento de exilio” (Mathias, 2013) impuesto por la clandestinidad inherente a la lucha antifascista. Douglas Mansur da Silva da buena cuenta de este escenario:

Para muitos que militaram no campo da oposição, o exílio tem início, portanto, em Portugal, através do contacto com as práticas de oposição, por intermédio da participação nos movimentos que emergiram no decorrer e no Pós-Guerra, como o MUNAF (Movimento de Unidade Nacional Anti-Fascista), o MUD (Movimento de Unidade Democrática) e o MND (Movimento Nacional Democrático), ou por relações próximas com intelectuais contrários ao regime, produzindo um distanciamento objectivo e subjectivo frente às ideias oficiais. A actuação política na clandestinidade, divulgando informações, infiltrando-se em sindicatos e outras associações oficiais corporativas, tornava-se pessoalmente desgastante. As formas de expulsão desses opositores foram as mais variadas. (Silva, 2009: 241)

Con este panorama de fondo, interesa cuestionar cómo una élite intelectual marginal (y marginalizada) negocia su integración y se legitima. Anticipando las palabras de Jorge de Sena —“Fui sempre um exilado, mesmo antes de sair de Portugal” (Sena, 1978)—, Lemos habrá sido uno de los primeros en captar la dimensión subjetiva de este tipo de exilio, compartido y cómplice, que antecede a su desplazamiento a Brasil.

¹ Un ejemplo de ello son los carteles de la serie “A Lição de Salazar”, producida por el boletín *Escola Portuguesa* en 1938. En uno de ellos puede leerse “Deus, Pátria, Família – A Trilogia da Educação Nacional”.

El tema de las (auto-)censuras previas al exilio nos abre así camino para comprender mejor aquello que relaciona la autocensura/ocultación² con un cierto “exilio interior”, muy practicado en Portugal en la época aquí considerada³. De tal modo, si para Edward Said el exilio es “desassossego, o movimento, o estar sempre desinstalado e desinstalando os outros” (Said, 2000: 55), este primer *exilio* que Lemos aquí capta tiene que ver, más que con la fuga geográfica, con una forma de “resistencia”⁴ que implicaba irremediabilmente procesos de “ocultación” y de “disfraz” ante una “exclusión” (Rollemberg, 1999: 25) impuesta por el propio medio al que se pertenece.

En el contexto ibérico, la dictadura salazarista encontraba su apoyo en el régimen franquista español, que persiguió, reprimió y hostigó a quienes consideraba sus enemigos, forzando su exilio en muchos casos y la clandestinidad en otros. Precisamente, en virtud de las relaciones entre ambas dictaduras, que asimismo coexistieron, a grandes rasgos, en un mismo encuadre temporal, nos parecía que resultaba pertinente abordar el estudio de cuestiones y asuntos que permitieran establecer una mirada contrastiva de las representaciones culturales ante los dos fenómenos que demarcan la represión dictatorial en relación con la evolución de la historia literaria en el periodo: el exilio y la censura. Cabe señalar, a este respecto, que la dictadura franquista comienza, a diferencia de lo que ocurre en el caso portugués, tras un periodo de contienda bélica que acaba con las posibilidades transformadoras que ofrecía el periodo republicano.

La victoria de los sublevados en la guerra civil conllevó el desarrollo de dos procesos simultáneos que afectaron al campo cultural: en primer lugar, el exilio de contingentes amplios de población civil, incluidos intelectuales que se habían posicionado a favor del gobierno de la Segunda República, en aras de preservar su integridad física, y que serían quienes, en última instancia, continuarían el legado del proyecto democrático republicano tanto desde el punto de vista ético como estético; en segundo lugar, el inicio de la dictadura fue acompañado de la implantación de un marco legislativo orientado a reprimir y, en última instancia, eliminar toda disidencia. Estos dos fenómenos, censura y exilio, afectaron y definieron los avatares del campo cultural de la literatura española durante las décadas centrales del siglo XX.

² “Só me interessei pelo surrealismo porque o sonho era exatamente o único território em que não havia nada oculto. O sonho era para revelar, para despertar, não para esconder. A fotografia é uma desocultação” (Junior e Lemos, 2019).

³ En este contexto específico, no es demasiado arriesgado afirmar que este lazo estrecho entre autocensura y ocultación —que Lemos desvela a través del retrato de la duplicidad de individualidades de los campos de la literatura, del teatro y de las artes plásticas— acaba por coincidir estructuralmente con las motivaciones de la “autocensura”, que Ana Bela Morais identifica en el cine portugués de autor producido en los años de plomo de la dictadura portuguesa: “[...] a autocensura acaba por revelar-se de forma bastante clara na cinematografia portuguesa, pois ao sofrer por longos anos a proibição e censura, aprende uma linguagem de subentendido, de alusão, de entrelinha, atendo-se muito à falsa exposição das problemáticas” (Morais, 2014: 3).

⁴ Para Denise Rollemberg, el exilio “é fruto da exclusão, da negação, da dominação, na intolerância”, como também pode ser a “negação da negação, a luta pela afirmação, a resistência” (Rollemberg, 1999: 25).

El régimen franquista impuso un “sistema de valores, encarnado en la figura de su jefe,” que se esforzó en modelar la sociedad hacia un único camino y, con ello, en dirigir las libertades y conciencias individuales, para cuyo funcionamiento fue “necesario crear un estado de ‘policías’ que supervisaran el proceso” (Larraz y Santos Sánchez, 2021: 12). En ese contexto autoritario, la censura —en todas sus facetas: literaria, teatral, cinematográfica, radiofónica, de prensa...—, como apuntó Manuel L. Abellán, investigador pionero en el campo de estudio y cuyos trabajos se consideran ya clásicos, “fue concebida como tarea encaminada a establecer la primacía de la verdad y difundir la doctrina general del Movimiento” (Abellán, 1980: 15). Se trataba, pues, de un instrumento clave para lograr el anhelado “encauzamiento moral de la población y la consiguiente destrucción o secuestro de todo cuanto pudiera parecer dañino y perjudicial” (Abellán, 1980: 15-16).

De hecho, el control de la cultura y de ideas fue una de las prioridades del nuevo e incipiente gobierno fascista cuando, en abril de 1938, promulgó la Ley de Prensa, que estableció como obligatoria la censura previa y formalizó algunas prácticas de vigilancia y represión que ya se encontraban vigentes mediante textos legales anteriores. Consciente de la importancia de la difusión de noticias en una sociedad en guerra y, en general, del poder de la prensa, el bando sublevado buscaba asegurar que todo producto que llegase a manos de los lectores hubiera pasado por su filtro, cercenando todo aquello que fuera contrario a su ideología y a su propio interés. Sin la preceptiva autorización previa, ninguna obra podía salir a la luz de forma legal, con lo que la opinión pública había de someterse a un alejamiento de los mensajes y corrientes que no contribuyeran a reforzar la unidad del sistema dictatorial que se estaba imponiendo.

En la literatura que se produjo y se leyó de forma legal a partir de entonces en España, como ha señalado recientemente la historiografía literaria, tuvo lugar un “control estatal de la libertad” que “implicó un amplio rango de modelos de sumisión ejercidos sobre cuatro agentes esenciales: escritores, empresarios de la edición y la escena, lectores y críticos” (Larraz y Santos Sánchez, 2021: 13). Si se salvan las diferencias más obvias, como la larga distancia temporal, la censura vino a revivir a la vieja Inquisición y a quemar en su hoguera todos los discursos contrarios a los valores del nacional-catolicismo, a ojos de unos censores que “tuvieron un notable poder sobre la creación literaria en España; un poder más directo que el de un ministro o un director general” (Larraz, 2014: 86). Desde su puesta en marcha, la Sección de Inspección de Libros, uno de los nombres oficiales y eufemísticos que adoptó la censura a lo largo de los años, se encargó de tachar y mutilar las obras con su lápiz rojo, tomando como pauta los criterios que Abellán subrayó *a posteriori*: “moral sexual entendida como prohibición de la libertad de expresión que implicara, de alguna manera, un atentado al pudor y a las buenas costumbres”; “opiniones políticas”; “uso del lenguaje considerado indecoroso, provocativo e impropio de los buenos modales”; y “la religión como institución y jerarquía, depositaria de todos los valores divinos y humanos e inspiradora de la conducta humana arquetípica” (Abellán, 1980: 88-89).

Ese celo por controlar la cultura se había puesto en práctica con la urgencia de la contienda, con la ley de 1938, como decimos, pero se prolongó durante casi treinta años. Al texto legal que inauguró el modo de proceder de la censura franquista no siguió, hasta marzo de 1966, una nueva ley que vino a renovar y actualizar sus postulados, destinada a tratar de mantener la vigencia y la perdurabilidad del régimen. En un contexto de mayor aperturismo, con un Estado convencido de la importancia de lavar su imagen de cara a la visión que se tenía de él en el extranjero tras los largos y duros años de la primera posguerra, el férreo cerco cultural que había asolado al país se fue resquebrajando en cierto modo, si bien, en realidad, se trató únicamente de una estrategia muy meditada. La censura continuó existiendo, solo cambiaba su configuración más superficial. Con la nueva ley, se eliminaba la obligatoriedad de que las obras pasasen por manos de los censores de manera previa a su difusión y se ofrecía la posibilidad del depósito directo, eso sí, con las consiguientes consecuencias y penalizaciones legales que se podrían imponer a quienes —autores, editores, distribuidores...— incurrieran en los delitos recogidos en el texto.

Amparada por ese sólido marco legal, la censura y sus prácticas determinaron notablemente el desarrollo y la evolución de la cultura en España durante más de cuatro décadas. Resulta imposible saber hoy cuál hubiera sido el resultado de un proceso creativo exento de la intervención del Estado, de sus normas y de las restricciones de libertades que impuso el régimen franquista, y también el salazarista en el caso de Portugal, por lo que la labor de los investigadores debe ineludiblemente pasar por una profunda reflexión acerca de este proceso y de la anomalía que, en definitiva, fue la larga noche de la dictadura.

El dossier se abre con “A lenda de Fátima no *Milagre segundo Salomé*, de José Rodrigues Miguéis. Metáfora e paródia sobre o país adiado”, de **Luís Farinha**, un capítulo que parte de la obra de José Rodrigues Miguéis para reflexionar sobre lo que considera ser la falta de capacidad del Portugal de la época y del actual de entender su ironía y pensamiento crítico sobre, entre otros aspectos, el “Milagro de Fátima”. Como demuestra Luís Farinha, el filme *O Milagre Segundo Salomé*, de Mário Barroso (2004), tampoco contribuyó a la reconciliación del público con el libro y con el autor.

Tras el trabajo de Farinha, siguen tres estudios sobre exilios ibéricos, con implicaciones censorias en las imágenes literarias de España y Portugal en la segunda mitad del siglo XX: el primero, “Las ediciones de Luís Silveira (1944 y 1945) de la *Obra Nova de Língua Geral de Mina* (1741) de António da Costa Peixoto – Un caso de censura de vocablos licenciosos y manipulación interpretativa a cargo de un servidor del *Estado Novo*”, de **Christina Märzhäuser** y **Enrique Rodrigues-Moura**, aborda el caso específico de esta obra y autor del siglo XVIII, que fueron censurados durante el *Estado Novo* portugués; “Josefina de la Torre y la autocensura: cuando los periodos de publicación no se corresponden con los tiempos de su escritura”, de **José Antonio Collado Hermosilla**, estudia el caso específico de los problemas que afectaron a la obra de Josefina de la Torre durante la dictadura de Franco; “Imagens

do Holocausto no meio intelectual português dos anos 50: entre a censura e instrumentalização política”, de **José Luís Pimenta Lopes**, analiza la circulación de imágenes del Holocausto en el medio intelectual portugués de los años 50 del siglo XX.

Sobre la recepción de la autoría del exilio republicano en los espacios ibéricos, asunto que cobra especial relevancia tanto por su magnitud como por su dispersión, así como por los problemas historiográficos y de inclusión en las narrativas de la historia literaria peninsular, contamos con el capítulo “Exilio, diglosia y censura. Eduardo Blanco Amor y las ediciones españolas de *A esmorga* y *Los miedos*”, de **Andrea Durán Rebollo**, que estudia los problemas que Eduardo Blanco Amor enfrentó con respecto a sus publicaciones en el exilio en general y, en particular, en lo que atañe a la narrativa escrita en gallego. También en relación con el asunto de la recepción del exilio republicano, **Cristina Suárez Toledano** aborda en el capítulo titulado “‘Últimamente bien conocido’: la censura de las obras de autores exiliados en los catálogos editoriales de Carlos Barral” la vigilancia a la que fueron sometidas las obras de escritores exiliados españoles que el editor Carlos Barral pretendió publicar entre las décadas de los cincuenta y sesenta del pasado siglo.

La censura y el exilio también afectaron a las artes escénicas y cinematográficas, como bien demuestran los tres capítulos dedicados a ello: “Criadores no exílio. Censura aos filmes de Luís Buñuel”, de **Ana Bela Morais**, investiga los procesos de censura de las películas del realizador español que están depositadas en el Archivo Nacional da Torre do Tombo, en Lisboa, en la época del Estado Novo portugués; “Práticas e políticas de repressão e exclusão do salazarismo no cinema pós-ditatorial português: João Canijo, *Fantasia Lusitana*”, de **Fátima Fernandes da Silva**, analiza esa película, no solo desde el punto de vista cinematográfico, sino también en relación íntima con el contexto salazarista retratado en él; y “Resistance and Censorship: a study of artistic suppression in Portuguese Theatre under the Marcelo Caetano Regime”, de **Marta Ribeiro Figueiredo**, investiga los mecanismos de censura en el teatro y la lista de piezas enviadas a la Comissão, con el objetivo de ser aprobadas para su estreno. El estudio se centra en los dos últimos años del Estado Novo portugués, es decir, en el final del periodo marcelista.

Los dos últimos capítulos están centrados en las artes plásticas. “*Ejercicios espirituales en un túnel* de Jorge Oteiza: un ejemplo de literatura artística censurada”, de **Ismael Manterola Ispizua** e **Andere Larrinaga Cuadra**, profundiza en las causas por las que *Ejercicios espirituales en un túnel*, del escultor Jorge Oteiza, recibió en 1966 un juicio desfavorable por parte de la censura franquista; y “As travessias temporais de Fernando Lemos e o exílio: considerações sobre os fragmentos autobiográficos de um artista ‘do sonho, da memória e da escuta’”, de **Débora Dias**, relaciona una entrevista —transcrita a continuación— al artista con los movimientos diaspóricos en la cultura luso-brasileña en contextos autoritarios, así como otras memorias fijadas por el mismo. El libro termina con la mencionada entrevista a Fernando Lemos, realizada por **Débora Dias** y **Rui Moreira Leite**, “De Portugal ao Brasil, Fernando Lemos entre mundos e gentes: ‘Foi importante o que tirei para poder ficar aqui’”.

En consecuencia, este volumen se perfila desde el interés por abrir debates comparativos en torno tanto a la dimensión común como a los elementos diferenciales en los procesos culturales marcados por la represión en el ámbito de las dictaduras franquista y salazarista. Dicha represión, sufrida por autores y editores, afectó —y sigue afectando en nuestros días— al proceso de recepción y lectura de las obras. La reflexión en torno a estas cuestiones, por tanto, presenta repercusiones de profundidad en la construcción de los campos literarios y artísticos de la península ibérica en el siglo XX y consideramos, en ese sentido, necesario seguir estimulando indagaciones comparadas sobre los procesos de censura en el ámbito ibérico.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- Abellán, Manuel L. (1980). *Censura y creación literaria en España (1939-1976)*. Barcelona: Península.
- Azevedo, Fernando (1982). [Introdução]. *Refotos dos Anos 40* (desdogrável da exposição). Lisboa: Sociedade Nacional de Belas-Artes.
- Carita, Alexandra (2019). “‘A criatividade é uma grande cura, uma farmácia’: entrevista a um mito (Fernando Lemos 1926-2019)”. *Expresso* (17 de Dezembro), <https://expresso.pt/cultura/2019-12-17-A-criatividade-e-uma-grande-cura-uma-farmacia-entrevista-a-um-mito--Fernando-Lemos-1926-2019--1> (consultado 13-12-2023).
- Junior, Rubens Fernandes y Lemos, Fernando (2019). “Fernando Lemos: Um Surrealista no Brasil”. *ZUM* 11 (2 de Outubro), <https://revistazum.com.br/revista-zum-11/um-surrealista-no-brasil/> (consultado 14-12-2023).
- Larraz, Fernando (2014). *Letricídio español. Censura y novela durante el franquismo*. Gijón: Trea.
- Larraz, Fernando y Santos Sánchez, Diego (2021). *Poéticas y cánones literarios bajo el franquismo*. Madrid / Frankfurt: Iberoamericana / Vervuert.
- Lemos, Fernando (2019). “Fernando Lemos o artista que foi ‘à procura dos malditos’ durante a ditadura. *Diário de Notícias / Lusa* (5 de Junho), <https://www.dn.pt/lusa/fernando-lemos-o-artista-que-foi-a-procura-dos-malditos-durante-a-ditadura--10980871.html> (consultado 13-12-2023).
- Marques, A. H. de Oliveira (1976). *História de Portugal*. Lisboa: Palas Editores, Vol. II.
- Mathias, Marcelo Duarte (2013). “O escritor e o sentimento de exílio. Alguns exemplos contemporâneos”. *Revista Colóquio/Letras* 183 (Maio): 9-24.
- Morais, Ana Bela. 2014. “Interdito e entre dito: reflexões em torno da autocensura na cinematografia portuguesa”. En Maria Cristina Castilho Costa (ed.), *Diálogos Sobre Censura e Liberdade de Expressão Brasil e Portugal*. São Paulo: Escola de Comunicações e Artes ECA/USP.
- Rollemberg, Denise (1999). “Exilados, estrangeiros, apátridas”. En Denise Rollemberg (ed.), *Exílio. Entre raízes e radares*. Rio de Janeiro: Record: 23-59.

Said, Edward (2000). *Representações do Intelectual: As Palestras de Reith de 1993*. Lisboa: Colibri.

Silva, Douglas Mansur da (2009). "A oposição no exílio e a memória da 'resistência' ao Estado Novo em São Paulo". Padilla, Beatriz; Xavier, Maria (org.). *Revista Migrações - Número Temático Migrações entre Portugal e América Latina* 5 (outubro). Lisboa: ACIDI: 239-254.