

Artigo publicado in:

Ana CABRERA, *Censura nunca mais! A censura ao teatro e ao cinema no estado Novo* Aletheia Editores, Lisboa, 2013, p. 311-331.

## **SAÍDAS DE EMERGÊNCIA: O TEATRO IMPEDIDO E AS SUAS DESLOCAÇÕES DURANTE O ESTADO NOVO DE SALAZAR (1933-1974)**

Graça dos Santos, Professora Catedrática

*ED Etudes Romanes / CRILUS, EA 369, Universidade Paris Nanterre*

*Na célebre obra de Michel Foucault, Vigiar e Punir, o autor questiona as práticas de vigilância no universo prisional e tudo o que elas induzem no plano do pensamento político. Foucault analisa o Panóptico de Bentham, onde um único guarda pode vigiar o conjunto das células dispostas em círculo sem que os prisioneiros disso se apercebam. Eles sabem que o vigia os observa, mas estão tão incapacitados de escaparem ao guarda como de o localizarem, anónimo e presente. A vigilância penitenciária em Bentham recupera os atributos da vigilância sagrada, ao ponto de nos autorizar a alterar o adágio “o mundo é um teatro”, para este outro, hamletiano, “o mundo é uma prisão”. (Banu, 2006:20)*

### **1 “A fortaleza do medo”**

A ditadura que maculou o século XX português (1926-1974) assumiu traços específicos devido a António Oliveira Salazar e ao seu Estado Novo, obcecado, desde 1933, com a necessidade de controlo e de vigilância de uma população que viverá em câmara fechada durante quase meio século. Confrontados com um poder reaccionário que promove o imobilismo, os artistas debatem-se entre censura e propaganda e dispõem de um espaço de criação extremamente limitado. O ditador português, no poder durante 40 anos, foi um chefe atípico, esquivo a reuniões públicas, evitando de tal modo o contacto com terceiros que não reunia conselhos de ministros. Esta carência de uma representação física do chefe é compensada pelos serviços de propaganda que preenchem a ausência com uma imagem obsessiva e mitificante de Salazar; apresentado como uma espécie de pai da Nação, o protector de todos os portugueses, aquele que

ainda hoje quase não auffer de representação física no estrangeiro (ao contrário dos outros ditadores da época) é elevado ao nível de Deus, extraordinariamente presente pela sua ausência: não o vemos, mas ele sabe tudo e vê tudo. A imagem induzida pela propaganda salazarista sobrepõe-se a qualquer representação concreta do corpo de quem tem por objectivo tornar-se o *maître à penser* de todos e de cada um. Esta deformação da relação com o real contamina o *modus vivendi* dos portugueses que vivem no medo de um poder insidioso que os vigia sem cessar, e que acabam por ficar dominados pelo imaginário da ameaça.

*“Medo. O mesmo medo que enruga a mais pura alegria, que gera cobras na cama dos amantes, que deita neve nos mais negros cabelos, que seca o leite no peito das mães... No meu país quem governa é o medo! Os olhos e os ouvidos do medo crescem e multiplicam-se por toda a parte: nem o pai, nem a mãe, nem a esposa, nem o irmão servem de porto abrigado; armadilhas de traição eles podem ser também. Em Portugal, as varejeiras do medo por toda a banda voam e em todas as cousas, vivas e mortas, de imprevisto pousam. Muitas, muitíssimas são ; sem conto, realmente. As nojentas, as ardilosas, as pestíferas varejeiras do medo ! [...] Na Europa civilizada, Portugal é a fortaleza do Medo ; espiões e polícias, os seus alicerces e guardas.”*  
<sup>1</sup>(Santareno, 1966 : 99).

Este comentário é do Cavaleiro de Oliveira, intelectual fugitivo de Portugal na peça *O Judeu*, de Bernardo Santareno<sup>2</sup>, situada no século XVIII português esmagado pela Santa Inquisição que, em 1739, condena um autor de teatro (António José da Silva, dito “o judeu”) a ser queimado vivo em praça pública. Escrita em 1966, a peça só será criada 20 anos mais tarde, já depois do autor ter deixado o mundo dos vivos, e da Revolução dos Cravos ter posto fim a 48 anos de ditadura. O texto, pela sua estrutura e pelos seus processos de escrita, cita o teatro épico de Brecht e situa a acção no passado inquisitorial para criticar o presente ditatorial do Estado Novo de Salazar. Definir o país como “a fortaleza do Medo” (com maiúscula, no texto, como que a identificar, de forma absoluta, Portugal com O Medo), em oposição à Europa civilizada, lembra, é claro, o Estado Novo, nome dado pelo ditador português a um poder repressivo que mantém uma população inteira no isolamento e na ignorância. O personagem do século XVIII reenvia para o sistema de vigilância salazarista apoiado na polícia política e nos delatores anónimos - “espiões e polícias, os seus alicerces e guardas” - verdadeira teia de aranha destinada a paralisar os corpos e os espíritos. Trata-se assim de inspirar globalmente um medo interiorizado que

---

<sup>1</sup> Na versão original francesa deste artigo, todos os textos originais em língua portuguesa são traduzidos para francês pela autora e reproduzidos na versão portuguesa em nota de rodapé; estas notas foram eliminadas na tradução para português e substituídas pela indicação da tradução pela autora. NdT

<sup>2</sup> Bernardo Santareno (1920 Santarém – 1980 Lisboa), pseudónimo de António Martinho do Rosário. É um dos maiores autores de teatro português do século XX. A sua peça *O Judeu* foi, juntamente com *Felizmente Há Luar* (Luís Sttau Monteiro) e *O Render dos Heróis* (José Cardoso Pires), dos primeiros textos próximos do teatro épico brechtiano.

conduzirá os indivíduos a uma forma de autocensura e de autocontrolo comportamental moldada pela ideologia inculcada pelo Estado Novo.

Particularmente vigiado, o palco português utilizou cada brecha, cada interstício de luz para inventar novos horizontes. Os festivais de teatro internacionais eram verdadeiras “saídas de emergência” num universo fechado. Deixavam mostrar-se o teatro português sem o olhar do censor. As companhias encontravam novas inspirações no estrangeiro; em contacto com produções estrangeiras, ficavam como que revigoradas e actualizavam a sua estética. Este diálogo com os palcos internacionais implicava também uma constatação dos efeitos nefastos da ditadura nos espectáculos portugueses: anacronismo e discrepância provocavam hiatos, e o que era inovador em Portugal estava já ultrapassado noutros lugares. A França (considerada como o país do ideal democrático) e a sua capital (cidade luz no sentido próprio e figurado para uma Lisboa debaixo do alqueire) eram destinos particularmente populares. As companhias que conseguiam extrair-se episodicamente do universo fechado salazarista regressavam enriquecidas com o halo da cultura francesa, modelo mítico e sempiterna referência para os artistas e intelectuais portugueses de antes do 25 de Abril. Nós evocaremos diversos casos dessas evasões temporárias, individuais ou em grupo. Elas terão sido o reflexo de uma forma de contestação à situação suportada em Portugal, tal como um meio de legitimação depois do regresso das companhias aureoladas pela sua imersão francesa.

## **2 Peças malditas**

Com efeito, o reportório nacional estava debaixo de uma vigilância específica da censura salazarista. “Não pode haver teatro português (ou só o pode haver *literariamente*, e com as dificuldades apontadas) desde que os originais portugueses sejam uma excepção nos nossos palcos” (Régio, 1968 : 56), dizia José Régio<sup>3</sup> para constatar com amargura que uma só das suas peças tinha sido encenada por uma companhia profissional em Portugal (*Benilde ou a Virgem Mãe*, criada no Teatro Nacional Dona Maria II em 1947) acrescentando: “[...] o dramaturgo não só escreve um teatro como vê, ouve, sonha um certo espectáculo através do qual esse texto se torne teatro completo” (Régio, 1968: 61). É o caso da sua peça *Jacob e o Anjo*, prevista primeiro no palco do Teatro Nacional, e que, confessa, ele “sonhava” (Santos, 1989: 66) ver representada desde 1944, mas que só verá o dia em Paris, em 1952, no Teatro dos Campos Elísios, e mais tarde em Lisboa, em 1968, pelo Teatro Popular. A peça é um mistério em três atos que não deixa de evocar François Mauriac ou Paul Claudel e encerra uma grande ressonância bíblica. Na

---

<sup>3</sup> José Régio, pseudónimo de José Maria dos Reis Pereira; Vila do Conde (1901-1969), escritor, poeta, autor dramático português; é um dos fundadores da revista *Presença* (1927-1940). Apesar da sua obra teatral ser menos volumosa que a sua obra poética, ela ocupa um lugar fulcral na dramaturgia portuguesa contemporânea.

correspondência com seu pai, como com Amélia Rey Colaço<sup>4</sup>, o autor evoca as dúvidas e as esperanças que alimentava a propósito da representação francesa da peça, a que a imprensa francesa fez referência. “*Jacob e o Anjo* é uma peça extremamente complexa. Nem toda a crítica parisiense, que aliás lhe rendeu homenagem, a compreendeu em todos os seus aspectos” (Rodrigues, 1961: 30).

Ao abordar o destino de *O Dia Seguinte*, drama em um ato que foi criado também num teatro parisiense pouco depois de *Jacob e o Anjo*, Luiz Francisco Rebello<sup>5</sup> qualifica estas obras de peças “malditas” dentro das fronteiras portuguesas, e cita o espanto da imprensa francesa por estarem proibidas em Portugal. Rebello evoca a existência atribulada de *O Dia Seguinte*, que escreveu em 1949 e que devia ser encenada pelo Teatro Nacional em Abril de 1952 (Rebello, 1959: 218). Mas esta criação será adiada pelo comissário do governo que era o censor do Teatro Nacional. Certamente ele não podia aceitar a evocação da morte (suicídio e aborto) muito presente na peça, dado que estes assuntos estavam proibidos em Portugal. Os personagens referem-se, de resto, a esta proibição que leva a imprensa a mascarar as informações sobre o suicídio: “Ela (numa *exaltação que vai gradualmente aumentando*) – Todos os dias vem no jornais... Notícias em que ninguém repara, que ninguém se demora a ler... Um operário que caiu de um andaime à altura de uma quinto andar... [...] Um fogareiro que ficou aceso durante a noite.... [...]” (Rebello, 1999: 68). A peça prosseguirá em périplo pelo estrangeiro. Traduzida por Claude-Henri Frèches e publicada pela *Revue théâtrale* em 1952, será criada no Teatro de La Huchette a 12 de Janeiro de 1953. O dramaturgo narra como um grupo de amigos (artistas, intelectuais) se reuniu na sala minúscula do teatro parisiense para ver o espetáculo. Para serem espetadores da peça “maldita”, eles também tinham de se deslocar, público com viagem obrigatória.

### **3 A evasão física como única saída**

Mexer-se fisicamente, sobressair, dar nas vistas, não corresponder ao modelo descorado imposto pela divisa do Estado Novo (“Deus, Pátria, Família”), querer mudar de meio de vida, mudar de meio, era infringir a ordem estabelecida. Qualquer movimento era suspeito, qualquer pretensão a uma opinião pessoal diferente da transmitida pela autoridade devidamente

---

<sup>4</sup> Amélia Rey Colaço (Lisboa 1898-1990), grande atriz, dirigiu também, com o seu marido Robles Monteiro, o Teatro Nacional de 1929 a 1974 e a companhia do casal, Rey Colaço Robles Monteiro, com uma longevidade incomparável, foi também o reflexo do que foi autorizado ou proibido durante o Estado Novo de Salazar.

<sup>5</sup> Luiz Francisco Rebello (1924-2011), autor dramático, historiador do teatro, ensaísta, crítico e tradutor português. Presidente da Sociedade Portuguesa de Autores (1973-2003) e jurista de renome internacional especializado nos direitos de autor, é uma das personalidades mais marcantes do teatro português que contribuiu para dinamizar a atividade teatral nos diversos domínios onde é exercida.

hierarquizada – do professor na escola, do padre na igreja, do pai de família, do chefe de Estado – e diferente da de Deus, corria o risco de sanções. Nesta construção de opiniões unívocas, o indivíduo desaparece em proveito da Nação unida (União Nacional, nome do partido único) e do Estado Novo corporativista. O indivíduo não deve sair da linha e sobretudo não deve sair da condição de que herdou ao nascer. A censura e a polícia política asseguravam o cumprimento das regras impostas e da encenação em que a população devia desempenhar apenas o papel que o Estado Novo lhe tinha atribuído, e para o qual era condicionada, desde a mais tenra idade, por um sistema de sugestão e de vigilância muito experimentado.

A abalada foi uma estratégia comportamental maciça particularmente visível nos anos 60, não só por parte dos intelectuais portugueses como também pelos jovens refractários que recusavam fazer a guerra colonial, e de forma ainda mais maciça por homens que se expatriavam em demanda de uma vida mais digna, fluxos de seres que tantas vezes atravessaram fronteiras a pé, num êxodo desesperado que os levou frequentemente até França. Já evocámos esta evasão física como forma de sobrevivência no caso de dramaturgos, cujas peças, proibidas em Lisboa, foram criadas em Paris em versão francesa. As peças estão povoadas por personagens a quem foram reduzidos o espaço e a vida; personagens que tentam desesperadamente alargar um horizonte próprio que não é conforme àquele que lhes é imposto pelo poder. São seres angustiados, tentados pelo suicídio, ou que o poder coercitivo empurra para a morte e cujo suplício é encenado. A depressão dos personagens confunde-se com a dos autores contrariados e impedidos de apresentar ao público as peças que lhe tinham destinado. O exílio, a deslocação, não preenche a falta de ar e a impressão de asfixia.

O teatro que não estiver em sintonia com as regras estabelecidas será classificado no género literário dramático e nunca será mostrado em espetáculo. O que leva Luiz Francisco Rebello a evocar no Congresso Republicano de Aveiro, em 1969, “um teatro que, por várias e óbvias razões, entre nós não existe” (Rebello, 1969: 448). O teatrólogo observa que Portugal é um país onde a percentagem de peças nacionais apresentadas em cada temporada é das mais baixas no mundo. Ora, os textos devem traduzir a realidade nacional e dar testemunho dos sonhos e das derrotas, das frustrações e das esperanças do seu tempo, senão “como poderá estabelecer-se esse diálogo entre o homem da sala e o homem da cena, sem o qual o teatro não cumpre a sua missão?” (Rebello, 1969: 449).

#### **4 O Teatro Moderno de Lisboa, “um teatro para o homem de hoje”**

É para remediar essa carência que um grupo de atores (Fernando Gusmão, Cármen Dolores, Armando Cortez, Rogério Paulo e Armando Caldas) cria uma sociedade a que chama Teatro Moderno de Lisboa e frisa que nas suas motivações humanas e estéticas “o nome do Teatro

Moderno de Lisboa corresponde a um programa” e que “teatro moderno significa aqui um teatro actual, vivo, com textos não necessariamente contemporâneos mas sempre interessantes para o homem de hoje e realizado ao gosto estético dos nossos dias”. (Gusmão, 1993: 151-152). Desde o começo, o reportório é colocado no centro da reflexão mas os quatro anos de existência da companhia (1961-1965) mais não foram do que uma batalha perpétua com os serviços da censura que proibiam muitas das primeiras escolhas das peças<sup>6</sup> que, para os atores, mais estavam em sintonia com o público. Lançar a sua primeira temporada (de 1-10-1961 a 31-05-1962) com a peça espanhola *O Tinteiro*, de Carlos Moñiz (Moñiz, 1961), é uma maneira de desviar o olhar do censor particularmente vigilante para com as peças portuguesas. Qualificado hoje como paradigmático de “um mundo burocrático kafkiano [...] e de um neo-realismo atravessado de expressionismo” (Gille, 2008) o texto era tido naquela altura, em Lisboa, por “uma peça que nos faz pensar no absurdo da nossa existência diária” (Lívio, 2009: 257). Com feito, é impossível não reconhecer os portugueses do Estado Novo de Salazar em Crock, pequeno empregado de escritório vigiado sem cesso por um diretor secundado por uma vigilância a vários níveis (do chefe de pessoal aos colegas de trabalho). Crock é um herói triste e doentio que tem dificuldade em respirar, no sentido próprio como no figurado, que está proibido de rir, ou de ter flores na secretária, ou até de gostar da primavera. No entanto, ele debate-se e esta recusa em se submeter transforma o seu suicídio final num ato de rebeldia extrema, numa altura em que era proibido falar de suicídio no Portugal de Salazar. É de notar que o final da peça submetida à comissão de censura, antes da estreia, não foi modificado.

Depois da passagem pelo lápis azul do censor, o texto denota poucos cortes, visíveis em 15 páginas. É de assinalar que os censores viram o elo com o diretor que poderia ser identificado com o chefe do Estado Novo: p.6 *Ordens do Sr. Director*; p. 8 *decretou o director; que a primavera cante, que as flores tenham perfumes; o director proibiu tudo, tudo*; p.16 *O Sr. Director proibiu-o*; p.79 *Quer-se respeito; deve-se obedecer; deve-se calar; deve-se sorrir*. A página 20 foi mais censurada: o diálogo entre Crock et Livi, o colega que o vigia, evidencia demasiado o desejo de revolta do protagonista que respinga contra o *modus vivendi* salazarista: Livi: *E de ti... Só sabe que és um rebelde. E os tipos rebeldes incomodam-no.* / Crock: *Virgem santíssima! Um rebelde! Eu sou um rebelde?* / Livi: *Sim.* / Crock: *Porquê? Porque não quero andar com vocês, nem falar de futebol, nem de mulheres? Porque ando a cair de fome, enquanto vocês vivem como príncipes?* / Livi: *Por isso mesmo. Isso é rebeldia. [...]* / Crock:

---

<sup>6</sup> De 1961 a 1965, o TML apresenta *O Tinteiro* de Carlos Muñiz, *Medida por Medida* de Shakespeare (adaptação de L.F. Rebello e encenação de A. Pedro), *Os Três Chapéus Altos* de M. Mihura, *Humilhados e Ofendidos* de F. Dostoievski, *Homens e Ratos* de J. Steinbeck, *Professor Taranne* de A. Adamov e *O Render dos Heróis* de J. Cardoso Pires. O Dia Seguinte cf livro TML a partir da p. 60 e as memórias de F. Gusmão e Costa Ferreira.

*Passar fome e protestar é rebeldia? / Livi: Pois é. / Crock: Então tenho de me calar? / Livi: Pois tens! / Crock: Não me calo! Não me calo! Não me calo!*

## **5 Do sucesso em Lisboa ao périplo parisiense**

A crítica portuguesa, que classifica a peça na rubrica teatro de *avant-garde* ou do absurdo, é muito elogiosa e gaba, antes de mais, as qualidades do ator Armando Cortez de quem diz que “percebeu bem e sentiu bem” Crock e “deu-lhe alma e vida” (Fernando Fragoso *in* Lívio, 2009: 257). A imprensa afirma que “Lisboa, graças ao TML, tem doravante no seu cartaz pouco variado do ponto de vista dramático um magnífico exemplo de teatro moderno [...]” (Armando Ferreira *in* Lívio, 2009: 256). Até as canetas afiliadas ao regime elogiam a encenação de Rogério Paulo: “A encenação foi cuidada e rigorosa [...]. Cenários simples, funcionais, inteligentemente sugestivos [...]” (Goulart Nogueira *in* Lívio, 2009: 259). Todos os artigos frisam o mérito da companhia que, sem apoios financeiros, criou um espetáculo que o público aplaudiu de pé durante 15 minutos. “Foi uma das ovações mais entusiastas e comovedoras com que o público lisboeta terá aplaudido um espetáculo e os seus artistas nestes últimos anos” (Nélson de Barros *in* Lívio, 2009: 255).

O sucesso granjeou ao espetáculo a sua programação no Festival do Théâtre des Nations em Abril de 1962. Rogério Paulo evoca, antes da partida, o que iria ser um verdadeiro périplo. “Estamos programados”, diz, “no ciclo ‘pesquisa’ destinado às companhias jovens” e acrescenta que se sente investido por uma grande responsabilidade porque a passagem do TML por Paris iria influenciar a ideia que se tinha do teatro em Portugal. Paulo esclarece as condições desta participação: “Partimos graças à ajuda do Director do *Jornal de Letras*<sup>7</sup> que paga todas as despesas inerentes à nossa deslocação”, frisando a seguir: “As autoridades oficiais não objectaram à nossa partida e o teatro português vai estar presente pela segunda vez num festival internacional”<sup>8</sup>. O encenador refere-se à programação da companhia Rey Colaço Robles Monteiro, concessionária do Teatro Nacional português, em 1955 no Festival Internacional de Arte Dramática de Paris, que mais tarde deu azo ao Théâtre des Nations. Rogério Paulo e Cármen Dolores faziam parte do elenco da peça então programada, *Tá-Mar*, do autor português Alfredo Cortez, que era precedida por um curto auto de Gil Vicente. O jovem ator dessa altura, e hoje encenador, ficou com a sua primeira viagem a Paris marcada a rubro na memória. Nesse ano fez duas descobertas: Bertold Brecht com *O Círculo de Giz Caucasiano* e o Berliner

---

<sup>7</sup> Não confundir este jornal com o *Jornal de letras, artes e ideias*, mais conhecido por *JL*.

<sup>8</sup> *Jornal de notícias* 12-2-1962

Ensemble que estava na berra na capital francesa. “Foi a noite mais decisiva da minha carreira artística”, diz, evocando “a revelação de um mundo sublime nas suas teorias revolucionárias” tal como o magnífico e inesquecível espetáculo.<sup>9</sup>

## 6 Do encanto ao hiato

As críticas parisienses à peça *Tá-Mar* publicadas no jornal *Combat* em 1955<sup>10</sup> brotam de canetas encantadas com a peça evocadora dos marinheiros da Nazaré, equiparada a um “documentário” porque “a cor local estrondeia de tantas maneiras”, e que enumeraram as similaridades com o “verdadeiro”: “Vê-se a mulher do pescador a acender uma fogueira verdadeira com ramos, que deita fumo verdadeiro e espalha na sala um cheiro verdadeiro a fogo e fumo, e deixa cinzas verdadeiras a arrefecer na lareira. É comovente”. E toda esta verdade é amplificada pelo jogo dos atores que “adoptaram o sotaque cantante lá da terra e a intonação característica é perceptível até para quem não fala português”. O espetáculo é tratado como “uma viagem despreocupada onde se acolhe sem sobressaltos todos os vestígios de exotismo” e o crítico extasia-se com as mulheres que “passam de cântaro à cabeça. Ao ouvir os gritos das gaivotas anunciadores de tempestade, pensei que iam soltar algumas delas na sala!”, escreve ainda Jean-Jacques Gautier. Os jornalistas deleitam-se a descrever trajes e cenários como se fossem postais ilustrados conformes à imagem que tinham de Portugal.

Os artigos de 1962 sobre *O Tinteiro* são bem diferentes: “Do ponto de vista das ideias e da arte cénica, este espetáculo considerado de ‘*avant-garde*’ não tem qualquer interesse e não tem cabimento num despique estético internacional: há pelo menos 30 anos que, num regime liberal, se ultrapassou este nível elementar de sátira social e este cliché de progressismo”, caceteia o *Le Monde* de 5-4-1962. O artigo<sup>11</sup> salienta a coragem da companhia sem subsídios e chama a atenção para a supremacia do ator Armando Cortez num “elenco que tem a fé ingénua e devoradora das catacumbas”, como que a tentar explicar a discrepância entre a reacção ao espetáculo e a militância do TML. *La Tribune de Genève* (25 de Maio de 1962) também se mostra muito crítica e declara que a vinda desta companhia era prematura “por mais louváveis que sejam as intenções, por mais simpático que seja o esforço”; Denis Bablet, que assina o artigo, vê em *O Tinteiro* uma peça que respira generosidade, mas “não ultrapassa o nível do melodrama socializante recheado de boas intenções e o seu valor crítico permanece muito pobre”. A encenação de Rogério Paulo também não é apreciada porque “hesita entre sátira apalhadada e realismo, sem tomar partido”.

---

<sup>9</sup> *República*, 23-11-964

<sup>10</sup> Jean-Jacques Gautier, « Le Portugal présente *Ta mar* d’Alfredo Cortez », *Combat* 29 de Junho de 1955.

<sup>11</sup> B. P.-Delpech, « Le Portugal au théâtre des Nations, L’Encrier de Carlos Muniz », *Le Monde* 5-4-1962

O desfasamento entre a crítica parisiense e lisboeta é gritante. Se em Lisboa houve uma revelação, em Paris há desencanto. Presente na capital francesa um mês antes do festival, Bernardo Santareno escreve o seguinte a Amélia Rey Colaço: “Com certeza por causa da melopeia da voz, esta gente pensa sempre que sou russo: e ficam sempre com muita pena, quando lhes digo que sou português. Não conhecem nada, mesmo nada das nossas coisas [...] sei que a companhia do Império (*é o TML*) vem aqui ao festival com *O Tinteiro*: é pena, pois essa peça não terá aqui nenhum sucesso. [...] Na verdade, aqui, para países como o nosso (a Espanha, o Brasil), o que dá é a peça de poesia local, bem encenada e representada” (Santos, 1989: 92). O alvitre do autor de teatro viria a verificar-se tanto para a peça de 1962 (*O Tinteiro*) como para a de 1955 (*Tá-Mar*), mesmo se ele não cita diretamente esta última.

### **7 O inevitável desfasamento**

A nossa apresentação do contexto português que rodeou a criação de *O Tinteiro* em Lisboa era necessária para explicar o significado específico que a peça teve em Lisboa e a paixão do público português por ela. A peça não podia ser recebida da mesma maneira em Paris. Muitos estudos demonstram o atraso do palco português devido à situação ditatorial: atraso estético da cena e do gosto do público que, à imagem da população, sofria os efeitos da censura. Podemos falar em verdadeiro hiato a propósito da recepção contrastada feita ao TML em Paris. Esta impressão é ainda maior quando se lê o relato da conferência dada por Costa Ferreira, um dos atores da companhia, e pelo encenador Rogério Paulo, pouco antes do espetáculo. O primeiro faz uma apresentação da situação do teatro em Portugal com termos incompreensíveis para os parisienses, citando o “teatro essencialista” (é a companhia do Teatro Estúdio do Salitre, de 1949) ou ainda nomes de artistas desconhecidos em França e que o redator do relato transcreve de forma aproximativa. O segundo vai até onde pode ir: “Escolhemos a nossa liberdade, a liberdade possível, e formámos uma companhia [...]”. A expressão “liberdade possível” encerra toda a frustração de artistas cujas declarações e criações estão condicionadas pela censura e pela vigilância da polícia política, que continua a vigiá-los mesmo fora das fronteiras.

Na realidade, o elo perdido tanto nas críticas francesas do espetáculo como no discurso do atores portugueses quando apresentam o trabalho deles, é a ausência de qualquer referência à situação política em Portugal, isto quando em 1962 já começaram as guerras coloniais em África, e quando inúmeros jovens desertores portugueses e milhares de imigrantes chegam a França. O silêncio que envolve estas questões torna opaco o espetáculo do TML. Teria sido interessante, por exemplo, que o público tivesse sabido dos cortes feitos na peça pela censura. Do lado português, o silêncio está condicionado pelo medo de represálias no regresso a Portugal

(Rogério Paulo, próximo do PCP, teve de resto problemas com a Pide<sup>12</sup>, era espiado e foi submetido a interrogatórios). “[...] *Mas há uns bons anos que grande parte do povo português – deste povo que somos todos nós, e não só quem os governantes decretam – vive sob o entorpecedor império do medo. [...] Sim, admito não se tratar entre nós do medo de terríveis torturas, vinganças e repressões. Não é, propriamente, pavor, o medo que nos tem vindo tolhendo, mas é o medo indeciso, flutuante, hesitante, vago, mole, contínuo... O medo supremamente desmoralizador*” (Ventura, 2003: 73), escrevia José Régio em 1949, constatando que os Portugueses só dispunham de uma “realidade encolhida”. Do lado francês, é espantosa a ausência na imprensa francesa de qualquer comentário claro sobre a situação ditatorial portuguesa, silêncio ainda mais assombroso no caso de um jornal como *Combat*, que em 1955 se limita a evocar um Portugal turístico sem mencionar a realidade que faz sofrer os portugueses desde 1926. As tímidas alusões às “dificuldades que experimenta o teatro em Portugal” para caracterizar a situação do teatro lusitano nos artigos de 1962 não são suficientes.

## **8 Regresso à “autêntica realidade”**

As memórias do atores, como a imprensa portuguesa, não ressalvam o desaire na crítica parisiense. Rogério Paulo obtém uma bolsa para a Universidade do Théâtre des Nations; o ator Armando Cortez também vai prosseguir a sua formação em França, mas na escola de Estrasburgo. De volta a Portugal, ambos utilizam os novos saberes para contribuir para a actualização do palco português. O TML representa o grande ponto de viragem da vida teatral portuguesa e anuncia o movimento do teatro independente, renovador esteticamente e politicamente. O papel desempenhado pela França na democratização da cena teatral portuguesa será mais visível no fim dos anos 60, começo dos anos 70, com a vinda de companhias portuguesas ao Festival de Nancy. De volta a casa, os artistas continuam a ser legitimados pelas suas estadias em França. As saídas para o estrangeiro eram, sem dúvida alguma, momentos de iniciação e de formação e, no caso de Portugal, de uma actualização indispensável. Não esqueçamos o impacte da descoberta do Berliner Ensemble e de Brecht em Rogério Paulo, cujo último papel, em 1989, foi precisamente na *Mãe Coragem e seus filhos*, quando a peça foi finalmente criada em Lisboa.

Os regressos destes artistas têm uma outra dimensão: eles voltam com a consciência aguçada fora da clausura do Estado Novo. Se estas evasões são benéficas, como já vimos, elas funcionam também como uma lupa de aumento na altura em que se é confrontado de novo com a ditadura e com as suas consequências. Os artistas tornam-se ainda mais sensíveis aos efeitos

---

<sup>12</sup> Polícia política de Salazar : Polícia Internacional de Defesa do Estado, uma das estruturas de vigilância e de repressão que serviam de apoio ao poder salazarista

da censura que lhes confisca a liberdade de criação e os obriga à autocensura e a mascarar o imaginário deles ou, de forma definitiva, os obriga ao silêncio.

*“Eu sinto-me – e esta é que é **a minha verdade autêntica**: o resto é... representação e de má qualidade! – tão desfeito por dentro que estas coisas já mal me tocam... Sinto-me no fundo dum poço de angústia. Isto sem literatura. Mas... de qualquer modo, é preciso ir para a frente, viver e fazer tudo para **viver com alegria**: é um trabalho interior, este de cada um construir a sua alegria, a partir... dum **nada** real. O que atrapalha a gente é esta primeira parte da viagem, até ao campo raso, até ao nada: há ilusões, miragens, afectos...coisas que escondem a **solidão** real e completa. Pois eu estou quase a chegar. Mas dói, dói,... estou todo cheio de sangue. Mas muitas vezes, desanimo e nem sei como usar a voz, as mãos, as palavras...isto tudo com que cada um **comunica** com os outros. E fujo, escondo-me...”* (Santos, 1989: 93).

Esta confissão angustiada de Bernardo Santareno ilustra tragicamente a clausura extrema em o Estado Novo manteve os artistas portugueses e o estado de stress a que os submeteu a censura salazarista.

(Tradução de Ana Navarro Pedro revista pela autora)

## FONTES E BIBLIOGRAFIA

### **Arquivos**

Indicámos no texto, nas notas de roda-pé, a referência dos artigos de imprensa portuguesa e francesa, relativos à crítica dos espetáculos evocados.

O elementos sobre o festival do Théâtre des Nations estão arquivados na biblioteca da Société d'Histoire du Théâtre / BN Richelieu / Paris : caixas sobre o Théâtre des Nations.

Os elementos sobre a vinda do TML a Paris podem ser consultados no Arquivo Nacional da Torre do Tombo – ANTT / Lisboa. *O Tinteiro* (versão manuscrita com cortes mas sem relatório de censura) tem por código PT/TT/SNI-DGE/1/6548.

O ator e encenador Rogério Paulo tinha cadastro na PIDE e no dossier dele podem ser lidos os relatórios dos interrogatórios a que foi submetido, bem como toda a documentação arquivada pela polícia política a seu respeito e os artigos de imprensa que citámos no texto. Referência: Rogério Paulo PIDE/DGS Processo 682/52 2705

### **Bibliografia**

AZEVEDO Cândido de (1999), *A censura de Salazar e Marcelo Caetano*, Lisboa, Editorial Caminho.

BANU Georges (1984), *Le théâtre, sorties de secours*, Paris, Editions Aubier Montaigne.

\_\_\_\_\_ (2006), *La scène surveillée*, Arles, Actes Sud.

BARATA, José Oliveira (2001), *Para Compreender “Felizmente Há Luar!”*, Porto, Areal Editores.

COSTA António Horta e (1962), “*Conversando em Paris com Bernardo Santareno*”, Plateia, 20/4/1962, p. 24.

DOS SANTOS Graça (2002), *Le spectacle dénaturé, le théâtre portugais sous le règne de Salazar (1933-1968)*, Paris, CNRS Editions.

GIL José (2004), Portugal, *Hoje o medo de existir*, Lisboa, Relógio d'Água Editores.

GUSMÃO, Fernando (1993), *A fala da memória*, Lisboa, Escritor.

- JUNIOR Redondo (1955), *Pano de ferro*, Lisboa, editorial Século.
- LEGENDRE Pierre, (1974), *L'amour du censeur*, Paris, Le Seuil.
- LÍVIO Tito (2009), *Teatro Moderno de Lisboa (1961-1968) Um marco na história do teatro português*, Lisboa, Editorial Caminho.
- MONTEIRO Luís de Sttau (1980), *Felizmente há luar*, Lisboa, 12<sup>e</sup> edição, Edições Ática.
- PRÍNCIPE César (1994), *Os Segredos da Censura*, Lisboa, Caminho - Nosso Mundo.
- REBELLO Luiz Francisco (2004), *O passado na minha frente, memórias*, Lisboa, Parceria A. M. Pereira Livraria Editora LDA.
- \_\_\_\_\_ (1984), *100 anos de teatro português (1880-1980)*, Porto, Brasília Editora.
- \_\_\_\_\_ (1952), «Le lendemain», *La revue théâtrale revue internationale du théâtre*, n<sup>o</sup> 20, p. 50-80
- \_\_\_\_\_ (2000) *Breve história do teatro português*, Lisboa, Europa-América.
- \_\_\_\_\_ (1977), *Combate por um Teatro de Combate*, Lisboa, Seara Nova.
- \_\_\_\_\_ (1988), *História do Teatro Português*, Mem Martins, Publicações Europa-América.
- \_\_\_\_\_ (1969), “Situação do teatro em Portugal”, in *Teses e documentos, Congresso republicano de Aveiro*, Lisboa, Seara Nova, Vol I, p. 441-452.
- \_\_\_\_\_ (1999) *Todo o Teatro*, Vol. I, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- \_\_\_\_\_ (1959), *Teatro completo*, Vol. II, Lisboa, Sociedade industrial de tipografia.
- RÉGIO José (2005), *Obra completa, Teatro*, Vol. I, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- \_\_\_\_\_ (1968), *Inquérito, respostas de José Régio*, Vértice, Janvier 1968, p. 55-62.
- RODRIGUES Graça Almeida (1980). *Breve história da censura literária em Portugal*. Lisboa, Instituto de Cultura e Língua Portuguesa.
- RODRIGUES Urbano Tavares, (1961), *Noites de teatro*, Lisboa, Edições Ática.
- SANTARENO Bernardo (1966), *O Judeu*, Lisboa, Edições ática.
- \_\_\_\_\_ (1967), “inquérito”, *O tempo e o modo*, p. 633.
- SANTOS Vítor Pavão dos, (1989), *A Companhia Rey Colaço Robles Monteiro (1921-1974) correspondência*, Lisboa, Instituto português do património da cultura, Museu Nacional do Teatro.
- SENA Jorge de (1988), *Do teatro em Portugal*, Lisboa, Edições 70.
- VENTURA António (1996), “Oito cartas de José régio a seu pai sobre teatro”, *Colóquio Letras*, Abril - Setembro, p. 132-146
- \_\_\_\_\_ (2003), *José Régio e a política*, Lisboa, Livros Horizonte, 2003, 270 p.

