

Universidade de Lisboa

Faculdade de Letras

**Um olhar sobre a actividade teatral, em Portugal, nos
anos trinta do século XX**

Isabel Alice Radburn Nunes Vidal

Mestrado em Estudos de Teatro

2009

Universidade de Lisboa

Faculdade de Letras

**Um olhar sobre a actividade teatral, em Portugal, nos
anos trinta do século XX**

Dissertação orientada pela Professora Maria João Brilhante
apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa
para a obtenção do grau de Mestre em Estudos de Teatro

Isabel Alice Radburn Nunes Vidal

Mestrado em Estudos de Teatro

2009

RESUMO

A actividade teatral dos anos trinta do século XX, em Portugal, é caracterizada, em geral, pela estagnação, por não trazer nada de novo no percurso da história do teatro português. Mantém as práticas estabelecidas nas décadas anteriores e não cede às tentativas de implementação de novas tendências.

É uma actividade que justifica a continuação de um discurso sobre a «crise do teatro» subordinada à enumeração de males para a sua falta de qualidade e à apresentação de sugestões para novos percursos estéticos.

Os anos trinta são caracterizados pela recessão económica e pela afirmação da identidade política nacional e assistem à convulsão política nos países vizinhos, obrigando Portugal a fechar-se e a definir um discurso orientador, centrado na valorização da nacionalidade.

Consequentemente, a actividade teatral manter-se-á fortemente restringida, pela actuação da censura e pelas próprias condições económicas que a determinam. O teatro depende economicamente do público e as suas produções vão no sentido de ir ao encontro do que se considera ser o interesse dos espectadores.

Simultaneamente, o discurso público em torno da actividade associa-se ao cinema e faz dos artistas motivo de atracção ao espectáculo pela popularidade e pelo vedetismo. Este discurso exclui propositadamente do quotidiano os profissionais de teatro, criando em torno deles uma aura de idealização associada à vida urbana.

Perante a actuação da censura, os dramaturgos do teatro de revista, mais atingida por os seus textos se caracterizarem tradicionalmente por serem politicamente satíricos e moralmente não refreados, e apreciados pelo público por isso, desenvolvem técnicas de camuflagem recorrendo a estratégias de dupla significação. Por sua vez, os censores são permissivos com alguns conteúdos. Respeitando sempre a lei, admitem textos onde a sátira se mantém evidente.

A censura, as condições do exercício da actividade e o tratamento sofisticado da imagem pública do artista são três factores que condicionam a progressão da actividade teatral nos anos trinta e é em torno deles que se procura perceber que tipo de teatro se desenvolveu, que experiências de diversificação foram tentadas e como estas foram acolhidas pela sociedade lisboeta.

Palavras-chave:

Teatro nos anos trinta do século XX; teatro e sociedade; censura no Estado Novo; crise do teatro; teatro e condições profissionais.

ABSTRACT

The activity of the theatre in the 1930s, in Portugal, was characterized by stagnation and for not contributing anything new to the Portuguese theatre. The established methods of the previous decades were maintained and didn't give way to experimenting with new ideas.

This activity justified the continuation of the discourse about «the crisis in the theatre» setting out the reasons for its lack of quality and giving suggestions for new artistic trends.

The 1930s were characterized by an economical recession and for the consolidation of a national political identity. At the same time, the neighbouring countries were going through political turmoil forcing Portugal to isolate itself and to define an ideal centred on the value of nationality.

Consequently, the theatre was severely restricted by censorship and by economical conditions. The theatre depended economically on the public and its productions were made to satisfy audiences.

At the same time, everything connected to the theatre was, as with the cinema, elevated to an extraordinary level so that artists had to be seen as stars. This excluded the professional actors of normal life creating instead an aura of idealization associated with urban life.

Faced with censorship, the playwrights of variety shows were most affected as their typescripts were traditionally characterized by their political satire and for being morally obscene, qualities that the audience enjoyed. They developed techniques of camouflage using words with a double-meaning. The censors themselves were permissive in some cases. They always respected the law, but allowed typescripts where satire was obvious.

Censorship, working conditions and the elevation of the profession to a sophisticated level are three factors that conditioned the progress of activity in the theatre in the 1930s and based on these three factors we try to understand the kind of theatre that developed, the experiments that were made away from the mainstream and how they were received by Lisbon society.

Key-words:

Theatre in the thirties; theatre and society; censorship; theatrical crisis; theatrical professional conditions in Portugal.

Agradecimentos

Este trabalho resulta de um esforço de investigação que não teria sido possível sem a formação que me foi dada por todos os professores que no curso de mestrado de Estudos de Teatro da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa me orientaram no sentido da excelência. Quero por isso agradecer aos Professores José Camões, José Pedro Serra, Maria Helena Serôdio e Vera San Payo de Lemos pelas inesquecíveis aulas e trabalhos propostos nos seus seminários, e sobretudo à Professora Maria João Brilhante, que orientou o presente estudo, corrigindo, encaminhando e encorajando com o seu conhecimento, mas também com a sua boa disposição, entusiasmo e sentido prático, qualidades que sempre estimularam e proporcionaram caminhos de reflexão.

Um agradecimento pessoal é devido aos meus familiares. Ao meu pai, Augusto Faustino Nunes (1927-2005), pelas histórias de Lisboa em que cresceu e pelo que me transmitiu sobre a importância da distinção entre a história escrita e a história do quotidiano (a memória individual e colectiva não registada); à minha mãe, Jennifer Nunes, por me ter ensinado o valor da persistência e do sentido de responsabilidade; ao meu marido, Miguel Vidal, pela paciência; aos meus irmãos, pelo exemplo. Ainda a todos os meus colegas e amigos que me acompanharam nestes dois anos de pesquisas e que se disponibilizaram para me ouvir e apresentarem sugestões.

Um agradecimento especial à Ana Sofia Patrão, da Biblioteca do Museu Nacional de Teatro, a quem devo agradecer as sugestões no âmbito da consulta de documentos que se revelaram úteis.

A todos, os meus sinceros agradecimentos.

Índice

Resumo	
Abstract	
Introdução.....	13
Parte I. Textos submetidos, espectáculos insubmissos.....	19
O <i>corpus</i> analisado.....	19
Ponto de partida: o enquadramento legal e administrativo.....	21
O tratamento do texto dramático feito pelos Serviços de Censura.....	26
O discurso do teatro de revista.....	36
Temas satirizados pelo teatro de revista.....	46
A censura do teatro de revista como instrumento de propaganda	55
Uma dramaturgia possível sob a censura do Estado Novo.....	59
Parte II. À procura de uma ideia de teatro.....	63
O diagnóstico de uma «crise do teatro»:	64
A formação dos actores	65
Os actores e a actividade artística	67
A organização empresarial	69
A selecção dos espectáculos	72
A produção de textos dramáticos	74
A ausência de uma política orientadora para a produção de um bem cultural colectivo.....	78
A crítica	79
Os públicos	79
Tentativa de caracterização dos públicos de Lisboa da década de trinta do século XX	81
Factores de sucesso e de insucesso	88
O sucesso no teatro de revista	88
O sucesso no teatro declamado.....	91

O insucesso pela indiferença ou pela rejeição	93
<i>O Estandarte</i>	94
<i>Gladiadores</i>	97
Para um ideal de teatro, político e intelectual	100
Um teatro para a reprodução de uma ideologia	101
Um percurso por referências estéticas	104
As ideias dos outros	105

Parte III. Aspectos comerciais da actividade teatral (1930 – 1939) 113

O Teatro como negócio 114

Estratégias de rentabilização de espectáculos:

As tournées	119
Novos quadros	121
Festas artísticas	123
Temporadas especiais: o Carnaval, a Páscoa e o Natal/Ano Novo	125
Espectáculos de curta duração	125

O artista e o tratamento da imagem 126

A arte explorada comercialmente no teatro:

Artes plásticas	130
Música	132
<i>O merchandising</i>	133
O cinema e o teatro	135
Uma estratégia comercial concebida para o público lisboeta	139
Conclusão	141

Bibliografia

Bibliografia activa
Bibliografia crítica
Coplas de espectáculos (arquivo do Museu Nacional do Teatro)
Documentação audiovisual
Partituras e folhetos musicais
Peças de teatro censuradas do arquivo do Secretariado Nacional de Informação
Periódicos
Periódicos consultados / Bibliografia activa
Programas de espectáculos

Introdução

A actividade teatral que se desenvolve num país num determinado momento histórico procede de condicionantes conjunturais que a limitam nas suas características e no seu funcionamento. Resulta também de uma configuração estrutural específica, social e cultural.

Num curto prazo, os factores conjunturais revelam-se fundamentais para compreender as mudanças que se vão verificando no comportamento social, mas pouco impacto têm na organização estrutural.

Em Portugal, a década de trinta do século vinte oferece à interpretação histórica um conjunto de factores que demonstra que os elementos conjunturais tiveram o efeito de formatar as actividades e os comportamentos, mas que pouco ou nada interferiram com as linhas estruturais que identificavam a sociedade, nas atitudes e nos valores presentes, bem como no carácter das relações internas estabelecidas entre os seus membros.

A década seleccionada é marcada por um novo regime político e pela recessão económica, que criaram os constrangimentos a que a sociedade portuguesa se sujeitou e que foram particularmente sentidos na actividade teatral, de entre os quais se destacam dois: o condicionamento da liberdade de expressão e a insegurança económica, ambos considerados para este trabalho como áreas de investigação privilegiadas para descobrir os mecanismos de resposta socialmente adoptados.

Este estudo centra a sua atenção num segmento social específico (os que estavam ligados ao mundo do espectáculo) que evidenciou comportamentos e se socorreu de mecanismos de adaptação às condições conjunturais políticas e económicas, sem nunca se desligar da identidade que o caracterizava. É, por isso, um estudo que corresponde a uma análise da actividade teatral num contexto específico.

Definido o objecto de estudo, procedeu-se à delimitação de barreiras temporais de observação e a opção escolhida foi a década. Trata-se, sem dúvida, de uma delimitação artificial, mas ela oferece um critério para a organização da informação e permite retomar o tema em estudos posteriores.

A especificidade conjuntural da década de trinta do século vinte foi marcante para a configuração dos acontecimentos das décadas seguintes: foi aquela em que o Estado Novo se afirmou, caracterizada por um discurso político fortemente dirigido e

suportada pela Censura; foi aquela que viveu os efeitos de uma crise financeira mundial; foi o momento que assistiu simultaneamente à ascensão de ditaduras na Europa e à formação de governos de esquerda em países que tinham sido até aí, para Portugal, referências culturais; foi um tempo de crescente militarização internacional.

A análise prévia de alguma documentação crítica de teatro produzida em Portugal neste contexto parecia denunciar a vontade de criar algo de novo, de superar barreiras e de adoptar modelos já experimentados noutros países. Reconhecia, contudo, a impossibilidade de implementar estas mudanças e justificava esta falta de capacidade num discurso que não era novo: o da «crise teatral».

Um trabalho de reflexão dirigido a um objecto de estudo situado temporalmente a setenta anos de distância depende de fontes materiais para as quais o risco é o de as tomarmos à letra, sendo difícil fugir à tentação de as considerar exclusivas no seu conteúdo informativo textual.

Apesar de estarmos conscientes de que estas fontes constituem uma parte da informação que sobreviveu ao tempo (e que existem motivos que contribuíram para isso), a tendência inicial foi a de sobrevalorizar o seu conteúdo informativo, mas pouco a pouco, confrontando as opiniões que iam surgindo nos documentos consultados, a importância textual passou a ceder espaço à contextualização e cedo se verificou que os recursos seleccionados como fontes informativas se enquadravam em perspectivas da vida social e que era precisamente no meio social que se encontravam as forças de constrangimento para a evolução teatral que muitos pretendiam na década de trinta do século vinte. Desta forma se confirmou que o argumento da «crise teatral» oferecia uma explicação consciente para uma parte significativa dos problemas diagnosticados no teatro, mas não apresentava soluções que se situassem fora do contexto comercial instituído e era incapaz de se desligar de alguns preconceitos.

Algumas fontes foram reveladoras da relação entre aquilo que eram as vivências sociais do quotidiano lisboeta e os espectáculos que eram levados à cena. As peças censuradas do espólio do S. N. I. foram fundamentais e revelaram-se duplamente informativas, no sentido de que por um lado nos transmitem uma textualidade dirigida e associada ao corte, também ele orientado, mas que por outro lado nos ajudam a caracterizar uma faixa do público lisboeta e revelam a forma como este via e criticava o seu quotidiano. A sátira do teatro de revista, em particular, principalmente visível nos textos integrais (posteriormente cortados), mostrou o que podiam ser os motivos que

despoletavam o riso, muitos deles em consonância com os acontecimentos vividos naquela década.

Esta investigação acabou por se fraccionar em duas partes distintas que correspondem aos seguintes estudos: em primeiro lugar, a forma como a censura se impôs e as estratégias adoptadas pelos dramaturgos para que os seus textos dramáticos pudessem chegar à cena, que corresponde à parte I deste trabalho, e em segundo lugar, o contexto cultural e social em que se desenvolvia a actividade teatral, que corresponde às partes II e III.

A parte I pretende demonstrar que os autores dos textos dramáticos e os censores possuíam técnicas de escrita e de corte que foram evoluindo à custa da experiência. Ambos estavam conscientes da importância do teatro como uma actividade social representativa que podia mostrar ao público o que era entendido como o limite da liberdade de expressão. O teatro de revista, por incluir a sátira política e social, cumpria um papel de descompressão e sobre ele a atenção dada pelos censores revela que alguma permissividade não tinha os efeitos de perversão receados pelo regime.

Quanto à parte II, pretende-se compreender em que medida o meio profissional e social teatral estavam condicionados pela ausência de mecanismos promotores da independência e da criatividade. Numa época de recessão económica, os agentes que tinham mais condições para conduzir os modelos de espectáculo não ousavam sair do âmbito convencional e procuravam quase desesperadamente ir ao encontro do que era entendido como a expectativa do público. Pareciam polarizados pela ansiedade do sucesso e o pavor do insucesso, materializados em venda de bilhetes. Era, portanto, um teatro comercial assumido.

O diagnóstico resultante da reflexão sobre a «crise teatral» demonstra que uma parte importante da opinião sobre os espectáculos colocados em cena era conduzida pelos críticos. Estes tinham um papel orientador, principalmente quando a selecção dos espectáculos recaía em autores portugueses, que tinham uma representatividade inferior à desejada relativamente à totalidade dos espectáculos.

Os textos dos dramaturgos portugueses eram submetidos a uma crítica inclemente, que parecia guiar-se por padrões de um idealismo que pouco tinha a ver com a realidade nacional. Ramada Curto, na introdução da publicação *Dois meses* (1939), confessava um certo cansaço de ouvir o nome Pirandello como referência crítica de comparação para os textos dramáticos portugueses.

A consulta de documentação para o presente trabalho cedo fez perceber a necessidade de incluir o conteúdo desenvolvido na parte III. A imagem pública do teatro, dos artistas e do ambiente artístico tinha características formatadas. Havia estereótipos dentro do comportamento social dos agentes e profissionais de teatro que eram fomentados publicamente. Por si aumentavam a dificuldade de mobilizar a diversidade e a mudança e criavam expectativas sociais. A relação entre o teatro e o cinema veio potenciar a tendência para afastar o meio artístico do quotidiano e obrigá-lo a assumir essa distância. Os discursos promovidos pelos meios de comunicação social enaltecem como aspectos positivos os ingredientes extra ordinários. Um espectáculo parece não convencer se os cenários forem construídos com panos rasgados ou se o guarda-roupa não tiver um carácter mais elaborado e vistoso.

A opção tomada pelo estudo desta década também se justifica pelo interesse em verificar se, de facto, a intensificação do discurso do regime do Estado Novo aliada às grandes mudanças políticas que se verificaram nos países que eram referências culturais para o teatro português tiveram repercussões ao nível da evolução do teatro nacional. Tanto em França como em Espanha a mudança dos regimes políticos teve consequências na modificação das políticas culturais e na organização do discurso, de que a actividade teatral participou. Eram países de referência para as obras traduzidas em Portugal e a oposição de interesses políticos implicava uma mudança de critérios de selecção por parte das companhias portuguesas.

Vemos assim delinear-se também no teatro um discurso dirigido, um reportório adaptado para satisfazer a necessidade de acolher a novidade que vinha de fora e que no fundo, apenas repetia o convencional.

Como se demonstrará, o que se fazia nos anos trinta do século XX era apenas dar continuidade ao que se fizera na década anterior, com a presença dos mesmos agentes, actores e públicos. Com as condições socio-económicas que até aí se tinham sentido, mas com a diferença de coexistirem com um discurso político e uma nova ideologia de Estado que afastava cada vez mais Portugal do resto do mundo. Procurando soluções que compactuavam com um ideal que reafirmava a nacionalidade para ir ao encontro das linhas definidas pelo regime político, sem querer modificar os comportamentos e as atitudes, as esferas de influência, os mecanismos de poder instituído e as relações privilegiadas que determinavam a continuidade dos projectos artísticos.

CENSURA – Não mais eu quisera / sofrer a tortura / que impor a censura / mão firme, segura / sinistra, severa / que indaga, procura / fareja, depura / e a prosa lacera / com sanha e bravura / com garras de fera! // Não mais eu quisera / sofrer tal tortura. / Mas sempre a censura / mão firme e segura / na mesma pesquisa, na mesma ameaça / nos fere e nos pisa / nos deixa em camisa / nos põe a mordança! // Oh! Mão inimiga / que assim nos castiga, / que assim nos desgraça! / Não sei que lhe diga / nem sei que lhe faça. // A gente endoidece / vacila, sem norte / soluça, estremece / murmura uma prece... / Mas nunca aparece / Ninguém que se importe / Que venha, num gesto / de nobre protesto / (...) / livrar-se do corte // Deseja-se a morte / Maldiz-se a sorte / Mas vem, nessa altura, / correndo a censura, / Mão firme e segura, ... / e, vendo chegá-la / com trajes de gala, / com pescoço de corça / com kepi de pala. / Não há quem na torne / quem possa domá-la / Ficamos sem força / Perdemos a fala!... // Compõe um sujeito / passagens de efeito, / com tanto respeito / por este momento / - tão sério, tão grave!... - / que apenas deseja / em prosa suave / não pôr um entrave / por leve que seja / ao bom andamento / sereno e pausado / das coisas do Estado. // Mas logo a censura / mão firme e segura, / Se mais lhe concedo / – por gosto ou por medo – / na sua exigência / não vendo uma peia, / com certa inocência, / num riso mais ledado / num ar de segredo / com voz de sereia, ... / Mas nessa inclemência / que sempre a domina / que a move, que a cega / que a torna mais feia, / mais ela se apega, / mais ela se refina / mais ela carrega / mais ela esperneia! // Dez anos ao cabo / de tanta censura / que até o diabo / já diz que procura / comprar outro rabo, / fazer um mercado / por isso que sente / o rabo, dormente / de estar assentado / a ver esta dança / eu quebro uma lança / nas costas de um moiro! / Eu finjo de toiro! / Eu faço de bode! / Eu armo em Calixto / Se acaso alguém pode / no mundo em que existo / levar tudo isto / sem ser ... de pagode!... (sai).

Vasconcelos e Sá *Palhas e Moinhos*, 1938
(corte classificado de «Proibido» pela Comissão de Censura)

Parte I

Textos submetidos, espectáculos insubmissos

O corpus analisado

Em Portugal, a década de trinta do século XX inicia-se marcada por uma crise económica e pela tentativa de imposição de estabilidade governativa por parte da ditadura militar instaurada em Maio de 1926. A convulsão anterior a este período que tinha caracterizado a Primeira República, reconhecida politicamente, oferecia margem de manobra às medidas repressivas, legitimando-as. Desta forma, e num percurso histórico onde era entendida como uma medida de imposição social e política a favor da estabilidade, bem como uma medida de força necessária, apesar da manifestação de vozes discordantes, a Censura instaurou-se e tornou-se um instrumento institucional aparentemente consensual. Ao princípio, operando em nome do respeito público, da ordem, de uma interpretação onde figurava como uma medida de protecção de nomes e de instituições a defender (religiosas e políticas), mas, pouco a pouco, estendendo-se e ganhando forma de modo a proteger também uma imagem do país, enquadrada num ideal criado pelo regime e promovido pelo Secretariado de Propaganda Nacional. A década de trinta é aquela onde se observa uma definição da área de intervenção da Censura, através de medidas institucionais, normas legislativas que aperfeiçoaram o âmbito de acção, de grupos de trabalho específicos e de práticas de aplicação da lei. A partir de 1933, com a transferência de regime do domínio militar para o domínio civil e enquadrada na política defendida pelo Estado Novo, a Censura passa a ter regras mais definidas de acção, referências específicas relativamente ao que devia ou não passar para o domínio público e inclusive um fundo ideológico que se pretendeu ser um espírito partilhado nacional a ser defendido por todos em nome de um conceito de progresso para a resolução dos problemas económicos vividos e de um conceito de estabilidade governativa e social.

A partir de 1933, com a criação do Secretariado de Propaganda Nacional, a «política do espírito» oferece uma ideia de grandiosidade para Portugal, suportada nas três vertentes: histórica, regional e colonial. Os investimentos em infra-estruturas de grande vulto vão ditar uma imagem de progresso económico. Pouco a pouco, com a colaboração de uma pequena e média burguesia que vai aderindo ao regime para salvaguardar interesses particulares e com o consentimento mudo de uma maioria

desunida e pouco convicta da sua força política, sempre lembrada da instabilidade que tinha marcado a Primeira República, o Estado Novo acaba por se impor.

Em 1936, as convulsões políticas internacionais parecem não afectar o espírito nacional. A informação, cuidadosamente manipulada, vai moldar a opinião pública urbana para uma espécie de comodismo remediado associado à crítica não assumida, insegura e calada.

O discurso político desenvolvido pelo Secretariado de Propaganda Nacional, a partir de 1933, suportado pelo mecanismo da Censura, permite ao Estado Novo oferecer ao país uma imagem de si. Como meio de divulgação privilegiado, a imprensa é usada para fomentar a sua ideologia.

Neste contexto histórico pretende-se perceber em que medida a censura se impunha no texto dramático, visto que o espectáculo se entendia, nesta época, como algo que partia de um texto. A Censura limitava o espectáculo naquilo que era o seu ponto de partida, tendo efeitos restritivos precedentes, no acto criativo, sob a forma de auto-censura por parte do dramaturgo.

Para perceber como se aplicava a censura e avaliar o grau de extensão dos seus efeitos foram utilizados como instrumentos de avaliação os textos visados pela Comissão de Censura, partindo de uma amostra retirada da série «Processos de Censura a peças de teatro», do sub fundo «Direcção-Geral dos Serviços de Espectáculos» do «Secretariado Nacional de Informação», espólio que se encontra arquivado na Torre do Tombo. Trata-se de uma série de 9225 peças classificadas pela Comissão de Censura da seguinte forma: «Aprovado», «Aprovado com cortes», «Reprovado» e «Proibido».

Optou-se por seleccionar uma amostra de vinte e seis peças avaliadas na década em estudo, de teatro dito declamado e de teatro de revista, dando especial atenção àquelas cuja classificação é: «Aprovado com cortes». Fez-se a leitura integral das mesmas tendo em consideração três aspectos: conteúdo das passagens cortadas, conteúdo não cortado e soluções apresentadas para a substituição dos cortes efectuados.

Sendo os textos do teatro de revista mais ricos no fornecimento de informação relativa aos critérios adoptados pela Comissão de Censura foi-lhe dada maior atenção e foi tida em consideração a autoria dos mesmos, bem como os recursos usados para a produção de efeito cómico e os objectivos visados.

Consideraram-se igualmente importantes as cartas que fazem parte dos processos, as observações registadas a lápis pelos censores, secções sublinhadas,

cortadas ou não, e as assinaturas legíveis que acompanham os carimbos e que identificam os censores.

Foi essencial a transcrição de textos exemplificativos para demonstrar algumas conclusões sobre os critérios usados na aplicação da legislação. Para evidenciar o processo de demarcação dos cortes, sublinharam-se as passagens eliminadas pela Censura (as exceções a este procedimento estão devidamente assinaladas).

Ponto de partida: o enquadramento legal e administrativo

Provêm de duas fontes as normas de enquadramento legal para a produção de espectáculos: as que provêm do *Regulamento dos Teatros e de todas as outras casas de espectáculos* (Decreto n.º 13564, de 6 de Maio de 1927), que estabelece os normativos para a Inspeção-Geral dos Teatros, e as que se associam à implementação dos Serviços de Censura.

O *Regulamento dos teatros e de todas as outras casas de espectáculos*, no artigo 1º, determinava que a fiscalização de todas as casas de espectáculos fosse exercida pelo Ministério da Instrução Pública por intermédio da Inspeção-Geral dos Teatros e dos seus delegados, sendo as funções de Inspector-Geral desempenhadas pelo Director-Geral de Belas Artes. Os serviços da Inspeção-Geral dos Teatros ficariam adstritos à 1ª Repartição da Direcção-Geral, em Lisboa, e seriam representados pelos secretários gerais dos governos civis fora da capital. Junto do Inspector-Geral dos Teatros funcionaria o Conselho Teatral, cuja constituição seria definida pelo Ministro da Instrução Pública, submetido ao Inspector-Geral dos Teatros e que incluiria o Director do Conservatório Nacional de Teatro.

O Decreto n.º 13564 definia competências, normas gerais de funcionamento e respectivas condições, abrangendo os direitos e deveres dos empresários, autores, artistas e restante pessoal associado ao espectáculo, incluindo normas previstas para os espectadores¹.

Abrangia ainda a vigilância policial. Nos espectáculos, a presença da autoridade estava implícita e devidamente regulamentada nos artigos 161º e 163º, que estabeleciam a existência de lugares reservados à fiscalização da Inspeção-Geral dos Teatros.

¹ No artigo 160º, alínea 6, são, por exemplo, proibidos de patear, manifestação que sabemos que não era respeitada, entre outras disposições também não cumpridas.

Nos deveres atribuídos às empresas nota-se a co-responsabilização dos empresários relativamente aos objectivos da Censura, na alínea 13, onde se lê que os mesmos eram obrigados a: «abster-se de dar espectáculos ofensivos das instituições vigentes, do Chefe de Estado, dos representantes dos países estrangeiros, dos bons costumes, das pessoas particulares e da moral pública», ou que incitassem ao crime ou fossem «perniciosos à educação do povo». Tratava-se pois de uma enumeração abrangente mas pouco específica em certos pontos e cuja aplicação prática estaria dependente da Comissão de Censores nomeados para visar cada espectáculo em particular.

No que respeita à Censura, a imposição de um órgão de controlo da informação por parte do Estado fez-se logo no início da ditadura militar, em Julho de 1926². Não se tratava de um instrumento novo para o aparelho de Estado, pois já tinha sido usado por diversas vezes na Primeira República nos governos de 1912³, 1915⁴, 1916⁵ e 1918⁶, e mesmo antes desta, perfeitamente conhecido e presente na experiência de vivências dos autores, empresários e públicos.

O artigo 10º do Decreto-Lei n.º 11839 proibia qualquer publicação que fosse dirigida de forma insultuosa ao Chefe de Estado, que instigasse os cidadãos portugueses a faltarem aos seus deveres militares, que contivesse informação que pudesse causar alarme ou prejudicar o Estado, que fosse ofensiva à dignidade nacional, que fosse pornográfica ou de linguagem provocadora à segurança do Estado, da ordem e da tranquilidade públicas.

Constata-se que nem o Decreto-Lei n.º 11839, de 1926, nem o Decreto n.º 13564, de 1927, eram suficientemente explícitos para os espectáculos que iam aparecendo (como o caso de *Greve do amor*, de 1931⁷), pelo que surgem, em 28 de Agosto de 1931, orientações específicas da Direcção-Geral dos Serviços de Censura (confirmando instruções gerais dadas em 1928 que, supomos, não tenham sido cumpridas por falta de condições). Estas eram, entre outros casos: referências desprimorosas ao Chefe de Estado, aos altos poderes do Governo, às autoridades e entidades oficiais; referências a assuntos de ordem pública, atentados e julgamentos

² Através do Decreto-Lei n.º 11839, de 5 de Julho e substituído pelo Decreto-Lei n.º 12008, de 29 de Julho.

³ Lei de 9 de Julho proibia escritos de índole pornográfica ou que ultrajassem as instituições republicanas e a segurança do Estado.

⁴ Ditadura de Pimenta de Castro.

⁵ Lei n.º 495, de 28 de Março.

⁶ Decreto n.º 4082, de 13 de Abril.

⁷ Tratou-se de um espectáculo que suscitou polémica pela linguagem obscena e carácter pornográfico.

políticos; suicídios, infanticídios e crimes cometidos por menores; alusões específicas à Censura.

A Constituição de Março de 1933 legitima a acção da censura e o Ministério do Interior emana o Decreto-Lei n.º 22469, de 11 de Abril, onde se reafirmam os seus princípios⁸. Sujeita à censura prévia qualquer publicação de carácter político ou social e justifica a sua acção com o fim exclusivo de «impedir a perversão da opinião pública» e de defender os cidadãos de factores desorientadores contra a boa administração. Existe neste documento uma tónica de paternalismo que vai caracterizar a justificação para as acções empreendidas pelo Secretariado de Propaganda Nacional, atribuindo ao Governo a função de decidir o que era a política para a nação e de defender os portugueses contra a informação que estes pareciam não saber gerir.

Posteriormente, em 1936, o «Regulamento dos Serviços de Censura» vai explicitar melhor algumas áreas de intervenção, nomeadamente sobre as ofensas a práticas e crenças religiosas; matéria redigida em língua grosseira, imoral ou injuriosa; referências a casos de mendicidade e vadiagem cometidos por menores, entre outros.

Se os princípios a que se subordinava o controlo da informação eram bastante coerentes, a forma como esta legislação se aplicava apresentava lacunas que poderão explicar a necessidade de reafirmar e de esclarecer o que devia ser o objecto de censura. Estas lacunas poderão estar associadas à esfera de influências a que estavam subordinadas.

A Inspeção-Geral dos Teatros transitou do Ministério da Instrução Pública para o Ministério do Interior em 1927⁹, passando a ser uma criação deste Ministério, em 1929, com a designação de Inspeção-Geral dos Espectáculos¹⁰. Neste serviço, em 1930, a Secção dos Serviços de Espectáculos é extinta para dar lugar à Secretaria dos Serviços de Espectáculos¹¹. Assim permanece até 1936, data em que se dá uma remodelação administrativa na qual o Ministério da Instrução Pública passa a ser o Ministério da Educação Nacional e os serviços da Inspeção-Geral dos Espectáculos transitam para este último¹². Era nele que funcionavam os serviços da Junta de Educação Nacional, órgão técnico e consultivo da qual fazia parte a 1ª subsecção a

⁸ Segundo Cândido de Azevedo, o regime de limitação institucional de liberdade só é efectivado a partir de 1933. O artigo 8º do Decreto n.º 22469 passou a condicionar o que até aí tinha sido uma garantia legal: a liberdade de expressão do pensamento por meio de qualquer publicação gráfica (Azevedo, 1999: 349).

⁹ Decreto n.º 14637, de 28 de Novembro.

¹⁰ Decreto n.º 17046-A, de 28 de Junho.

¹¹ Decreto n.º 18851, de 17 de Setembro.

¹² Lei n.º 1941, de 11 de Abril.

quem competia emitir um parecer acerca das peças ou trabalhos propostos para exibição pública, estabelecer regras a que se devia subordinar a fiscalização moral e político-social dos espectáculos e fazer cumprir as normas implementadas em nome da educação moral e cívica do regime. Não há alterações significativas posteriores até ao final da década.

Quanto aos Serviços de Censura, que estavam sob a tutela do Ministério do Interior e da Guerra, passaram a estar formalmente vinculados ao Ministério do Interior em 1933¹³.

As condições acima enunciadas podem oferecer resposta para a falta de convicção detectada na implementação da censura sobre os espectáculos nos anos iniciais e acrescentam-se os seguintes factores: o facto de a aprovação de um espectáculo estar dependente de dois organismos distintos até 1933; as remodelações constantes na Inspeção-Geral; o recrutamento dos agentes iniciais se fazer no âmbito militar (Gomes: 2006,3), com pouca experiência e preparação para as suas funções; o facto de os espectáculos passarem a depender, de novo, de dois ministérios diferentes depois de 1936 e da necessidade de aproximar a Inspeção-Geral dos Espectáculos à Junta de Educação Nacional a partir daí, rodeando-a de preceitos morais e educativos, mas afastando-a, de novo, dos Serviços Centrais onde estava sedeada a Censura¹⁴.

A submissão de um espectáculo ao texto era a única forma de teatro na lógica de um regime sustentado na Censura, pois este constituía o suporte material fixo sobre o qual os Serviços podiam exercer o controlo. Mesmo assim, a estreia estava condicionada a um ensaio geral supervisionado por agentes da Comissão de Censura nomeados pela Inspeção-Geral dos Espectáculos¹⁵ e estes visavam a forma como a palavra era usada no palco, focando a sua atenção também na linguagem não verbal. Registam-se exemplos da sua intervenção na eliminação de gestos que acompanhavam passagens nos textos, como é o caso da rábula do Dr. Soares, na revista *Arre Burro* (1936), que era tão económico (alusão ao carácter contido do Ministro das Finanças e Chefe de Estado) que para não gastar o leque abanava a cabeça, ou no corte das três saudações (italiana, alemã e portuguesa) em *Zé dos Pacatos* (1939); na eliminação de figurantes que não vinham indicados no texto, como no número «A morte do fado» da

¹³ Decreto-Lei n.º 22469, de 11 de Abril.

¹⁴ De facto, apenas entre 1933 e 1936 os Serviços de Censura e da Inspeção-Geral dos Teatros estão simultaneamente sob a tutela do Ministério do Interior, o que poderia ter permitido por parte destes um acerto de estratégias.

¹⁵ São frequentes, nos processos de censura, indicações escritas a lápis com a data e a hora do ensaio geral.

revista *Água Vai* (1937), onde são retirados de cena dois soldados que jogam às cartas; no controlo de qualquer improvisado em números feitos de acordo com figuras públicas presentes no público, como é o caso do quadro «Pombo-correio» da revista *Arre burro* (1936), a propósito de quadras dedicadas a Ricardo Covões, Júlio Dantas e António Boto; na recomendação sobre a postura da personagem masculina efeminada Heráldica, não admitindo o exagero, na revista *Cantigas da nossa terra* (1939); na eliminação do contacto directo entre actores e público quando, no início do número «Rapaz das castanhas» da revista *Zé dos Pacatos* (1935), o rapaz vai à plateia distribuir castanhas entre os espectadores.

Apesar de todas as medidas de controlo, no final da década ainda se verifica a existência de problemas na aprovação dos espectáculos, de tal forma que, em 1939, o Ministério da Educação Nacional determina que as peças não possam entrar em ensaios sem terem sido previamente submetidas à Comissão de Censura Teatral e, a propósito desta medida, algumas vozes se insurgiram no teatro de revista, tal como se pode verificar num pequeno artigo publicado no *Diário de Notícias* onde se lê o seguinte:

«Se para o teatro de comédia e de opereta tal medida é acertada, para o género de revista afigura-se-nos inviável. As revistas, para terem algumas condições de agrado, devem ser pensadas em casa, escritas no teatro e acabadas na mesa do ensaiador, em véspera de subirem à cena. Ritmo, graça, espontaneidade e actualidade são os pilares que sustentam este género de espectáculo. Escrever uma revista de ponta a ponta, aguardar as decisões da Comissão de Censura, encerrá-la e representá-la depois destas demoras, seria condenar a obra a um desastre certo. Na altura em que a peça se apresentava ao público 50% dos seus números, da sua graça, do seu espírito, tinham perdido a oportunidade. Não se estreava uma revista nova. Apresentava-se uma peça já velha» (*Diário de Notícias*, 11 de Maio de 1939, página 9)

Esta passagem demonstra que a actualidade era um ingrediente considerado essencial para o sucesso de uma produção de teatro de revista.

Os agentes que assinam os processos de Censura a peças de teatro na década em estudo mantêm-se, com poucas alterações, contribuindo para a ideia de que, apesar das mudanças no aparelho administrativo, os agentes eram sempre os mesmos, permitindo eventualmente uma certa cumplicidade. O carimbo da Inspeção-Geral dos Teatros/Espectáculos vem com a assinatura do Inspector-Geral, o Major Óscar de Freitas e, na sua substituição, em 1939, Manuel Rocha. Os carimbos dos Serviços de Censura vêm assinados geralmente por um censor, acompanhados por uma descrição de um arquivista. Nesta qualidade assinam os nomes: Aníbal Martins, António Macedo, Carlos Dias Castro, Castro Lobo, João Gomes e Engenheiro N. Guedes. Surgem ainda referências específicas em actas que acompanham os processos, como a do sub-inspector Coronel Gilberto Mota, que compareceu ao ensaio geral de *Sexo fraco* (1936)

e *Amor* (1936) e os sub-inspectores João da Silveira Gomes, Major João Ornelas de Vasconcelos e o Capitão Vitorino José Branco, que compareceram ao ensaio de *Ondas curtas* (1935).

O tratamento do texto dramático feito pelos Serviços de Censura

Na amostra de peças estudadas verificamos que os Serviços de Censura davam cumprimento às normas legais nos seguintes conteúdos:

Político:

Referências directas ao Chefe de Estado/Ministro das Finanças, pelo nome, origem, lugar de residência e de trabalho;

Identificação directa de figuras públicas pelo nome e/ou apelido, em particular de figuras políticas, pelo nome ou apelido¹⁶;

Identificação de instituições estatais, bancos, emissoras de rádio, clubes desportivos e Teatro do Povo;

Palavras de incitação à revolta;

Descrições de situações de pobreza vividas socialmente;

Referências a situações políticas de sublevação em curso ou recentes;

Referências a figuras e situações políticas internacionais;

Uso de palavras que podiam tornar mais evidente a crítica, como «Nacional», «Salvador», «Ditadura»¹⁷, «rolha», «bandeira» portuguesa, «fome», «miséria», «lista negra», «governo», «salvação nacional», «revolucionário»;

Crítica à acção da Censura no seu aspecto repressivo;

Frases e imagens facilmente atribuíveis a figuras de Estado (exemplo: «Bom povo português», «salvador»);

Lugares como São Bento e a Torre do Bugio.

Moral:

Referências a Deus em tom jocoso ou desrespeitoso;

Referências à Virgem, Nossa Senhora e, por vezes, a santos, excluindo o Santo António;

Orações deturpadas;

Pessoas com cargos religiosos citadas pelo nome;

¹⁶ Nota-se uma progressiva intolerância ao longo desta década quanto à deturpação de nomes de figuras públicas.

¹⁷ Na comédia *Dá-lhe poucas* (1931) o único elemento cortado foi o título, no original *Ditadura*.

Relações ilegítimas com descendência (no final da década¹⁸);

Uso de calão em linguagem de teor pornográfico;

Palavras ofensivas ou moralmente alusivas como «violar», «idiota», «borra», «eunuco», «tocha», «porcalhona», «desavergonhada» e «nádegas»;

Vulgaridade, obscenidade e injúria.

A classificação acima apresentada resume um panorama global dos cortes observados. Contudo, nota-se que não eram usados os mesmos critérios para as formas em que o texto evidenciava o duplo sentido, cortando-se nalgumas peças o que fora permitido antes¹⁹ ou deixando passar o que anteriormente fora cortado. Esta falta de coerência podia estar associada ao censor nomeado para visar o espectáculo, que podia não alcançar os objectivos semânticos do texto ou que podia agir em cumplicidade com os mesmos, reconhecendo neles uma função humorística.

Luís Francisco Rebello ajuda-nos a compreender esta dualidade de critérios num depoimento que faz sobre a actuação da Censura:

«Acontece que o teatro de revista tinha nessa época uma implantação tal que, se porventura a censura fosse excessivamente feroz, ao ponto de pôr em causa a subsistência do teatro de revista, isso criaria seguramente um sentimento de revolta muito grande. A revista era, então, indiscutivelmente, uma necessidade insubstituível do público, e funcionava até certo ponto como uma válvula de escape, e a censura tinha consciência disso.»²⁰

Por outro lado, os autores dos textos eram frequentemente reincidentes e conheciam a natureza da actuação dos censores. Há textos onde parece claro o espaço destinado ao corte, talvez com o objectivo de deixar passar conteúdos menos evidentes. Um exemplo entre muitos é retirado da revista *Eh! Real!* (1939), de Alberto Barbosa, José Galhardo e Amadeu do Vale, autores com vasta experiência de ver passar os seus textos pelas mãos dos censores, que decidem incluir um dito de muito baixo nível, antigo e conhecido do povo, quando a personagem Verbena quer mostrar o *stand* mais belo e português ao Zé e este responde:

«ZÉ – Não diga mais! É o stand o moleiro sentado no borralho, veio o padeiro e cortou-lhe a farinha!»

Esta passagem foi obviamente censurada.

¹⁸ Na comédia *Dá-lhe poucas* (1931) há uma permissividade de enredo que já não acontece em *Sexo fraco* (1936) e *Rosa de Alfama* (1938), como por exemplo: relações extraconjugais, filhos ilegítimos.

¹⁹ Um exemplo flagrante é a expressão *falazar*, permitida em 1934, na revista *Maria Cachucha* e em 1935, na revista *Loja do Povo*, admitindo ainda «falar na sala é azar» em *Milho Rei*, mas proibida no célebre número musical «O Novo Fado do 31», em 1936, na revista *Arre Burro*, talvez porque no último caso a letra se referia à situação política internacional, acrescentando que em Portugal era só conversar, falazar, falazar.

²⁰ Luís Francisco Rebello «Civilmente assassinados...» (Azevedo, 1999: 195).

Um outro caso é o da inclusão de números completos que destoam do ambiente criado pela peça de revista. É o caso do número «Onda do Bolchevismo», o único corte da revista *Ondas Curtas* (1935)²¹. Um tipo caricaturado de comunista russo entra cantando, dá saltos e vai gritando: «Abaixo o capital! Vitória! (...) Viva a igualdade! (...) O comunismo é coisa clara! Positiva! (...) Antes do regime comunista na Rússia havia somente 13 milhões de famintos. Agora todos estamos morrendo de fome! (...) Comunismo é igualdade! (...) Abaixo a escravatura! Comunismo é liberdade! (...) Viva o comunismo! (...)» (as passagens assinaladas correspondem a sublinhados a lápis no texto original). Este número é o único de natureza política e está totalmente desenquadrado do resto da revista que é de natureza musical, tendo como tema de fundo a Rádio.

Os autores do texto específico do teatro de revista, trabalhando numa linguagem diversificada dentro do equívoco e do duplo sentido, conseguiam tornar algumas passagens mais evidentes que outras, na alusão política ou na anedota obscena. Assim se pode explicar também a incoerência da actuação do censor dentro da mesma peça.

Como exemplo entre muitos temos o 4º Quadro da revista *Vista Alegre* (1934), em que a censura manda retirar no número «Armador» o que, a seguir, se sublinha. Trata-se de um diálogo entre o Armador (caçador de pássaros com rede) e o Folgado, que lhe pergunta se tem apanhado muitos pássaros.

«ARMADOR – Poucos. De vez em quando é que lá apanhamos o nosso borracho. Os nossos informadores não nos têm dado à dica nada de jeito. Verdade seja que a gente²² de informação nunca estivemos tão bem como agora.»

O diálogo continua com o Armador a descrever como apanhava pássaros na Rotunda, no Castelo, no Arsenal, censurado pela nítida alusão ao episódio político do Revirinho, em 26 de Agosto de 1931.

«FOLGADO – E depois?

ARMADOR – Depois uns batiam as asas, outros davam entrada nas gaiolas e alguns fingiam que eram da cor e lá iam comendo uns baguitos (...)»

Mas não se corta o que a personagem Gastão diz a propósito de cozinha:

«GASTÃO – Bons tempos, meu patrão, em que a cozinha era um grande negócio! Hoje já ninguém se governa com a panelinha!»

²¹ O número foi cortado na sua totalidade.

²² Em termos sonoros o resultado seria «agente», tornando a crítica muito mais incisiva.

A réplica de Gastão faz alusão aos que procuravam favores políticos como uma forma de obterem rendimentos económicos e que, segundo ele, já não ganhavam tanto como antes.

Outro exemplo, na mesma revista, relacionado com o critério da moralidade, encontra-se no número «Mota e Glosa». O Mota anda doente da metrificacão com sete sílabas. Agarra na Glosa, aperta-a e esta exclama:

«GLOSA – Glosa filho! Glosa mas não abuses.
MOTA – Sou inteiramente dela, sextilhas, vilancetes e endeixas.
GLOSA – O quê? Agora também endeixas?»

Nesta última passagem, apenas a última palavra é cortada, o que não é coerente com a forma como a Censura deixa passar o seu início (que deturpa a expressão sexualmente sugestiva «Goza filho, mas não abuses»).

Em 1934, na revista *Maria Cachucha*, o carácter dos cortes é predominantemente político. No aspecto moral a incoerência causa a maior perplexidade, quando se observam casos como o do corte da palavra «muitas» em:

«GEGÉ – Lembrei-me que no cinema já tu me tens feito muitas
FIFI - ... Promessas. Tudo promessas»

Talvez o corte de «muitas» estivesse associado a uma entoacão específica, que hoje não é possível aferir.

Nesta mesma revista, num dos números incluídos posteriormente não é cortado o trecho musical em que a Mamã apresenta as filhas Lili, Loló e Lulu:

«MAMÃ – Nos tangos, a Lili toda se espreme
Cingida pelos pinocas alfacinhas
Enquanto a luz abranda, sofre e geme
Gozando um amor às marradinhas»

Esta passagem é muito mais sugestiva do que a anterior no que diz respeito à insinuação sensual.

Na revista *Eh! Real!* (1939) corta-se a expressão «dar à luz»²³ como sendo o maior desejo de todas as senhoras e não é cortada a seguinte passagem: «ZÉ – A noite de Santo António! Quem me dera ainda nos meus tempos de rapaz, em que eu

²³ Esta expressão passou em *Porto à Vista* (1933).

pendurava um balão na ponta do pauzinho!»²⁴. Este exemplo demonstra como o preconceito da linguagem parecia não existir nos casos em que se insinuava a afirmação da sexualidade masculina, aspecto que se parece confirmar noutros casos analisados mais à frente neste trabalho.

Partes de texto anteriormente cortadas são posteriormente admitidas em reposições, como no caso da revista *Zé dos Pacatos*, que proíbe em 1934 o final do número musical «Alfama, Bairro Alto e Mouraria», mas que em 1939 o deixa passar:

«BAIRRO ALTO – Tua mãe é grande pilha
Podia ser muito bem
MOURARIA – Faz chacota a mãe da filha
Faz pouco a filha da mãe»

Ainda em *Vista Alegre* o censor corta «não se arme p'raí um 31» num número visado em Janeiro de 1934 e deixa passar «vai começar o 31» dois meses depois.

Alguns exemplos de moralidade duvidosa passam, como é o caso da revista *Bicho Careta* (1931), de carácter nitidamente popular, com uma parte redigida em gíria lisboeta e calão, como o número musical «Feira do livro»:

«Tchung! Tchung! / Tanta poesia! / A Literatura / Até faz arrelia... / Os livros de prosa / São mesmo um cardume / por isso um home / tem sempre um volume.
Foi lá uma dama com certa corage / comprar os sonetos do senhor Bocage / E a mana pediu a 1ª edição / E até dava pulinhos com ele na mão.»

Noutros casos, os próprios cortes antecipam uma obscenidade latente, o que demonstra que o censor também dominava a linguagem usada e que sabia ir mais além do sentido literal do texto, como é o caso do número «Família de comilões» da revista *Vista Alegre* (1934) que se transcreve a seguir sublinhando a parte eliminada pela Censura:

«PAI – A rapariga tem razão! Ela só gosta é que lhe dêem dobrada.
FILHA – Lá isso é verdade. Dobrada é que não há maneira de entrar cá.»

A aparente incoerência dos cortes não é o único aspecto a retirar da análise dos textos censurados. A tentativa de recuperação frustrada de textos cortados por parte dos

²⁴ A revista *Arre Burro* (1936) esclarece o sentido desta expressão: «ZÉ – Ah! D. Propaganda! Se eu tivesse um balão na ponta do pauzinho, metia-me na marcha, entre as raparigas e – ah, rapazes! – desconfio que até a senhora marchava!»

autores explica a falta de unidade de alguns números que, depois de alterados, acabavam por passar.

O corte da pista de interpretação da sátira deixada pelo autor para que o espectador pudesse perceber o objectivo visado na comédia surge no exemplo do número «Auto das Minhocas» da revista *Arre Burro* (1936).

Trata-se do recurso a um tipo de cómico que resulta de uma construção interna, que fica amputado na totalidade se o elo de ligação a uma fonte de vivências reais que se pretende ridicularizar for retirado. Como resultado mantém-se a coerência mas perde-se o objectivo satírico.

O «Auto das Minhocas» apresenta-nos um grupo de teatro ambulante. Os espectadores ficam a conhecer as características deste grupo pela descrição dada pela personagem Ponte de Graxa, mas a Comissão de Censura decide cortar o elo de identificação: «PONTE DE GRAXA – E assintámos em fazer o mesmo que o Teatro do Povo, que anda em bolandas dum lado p'ró outro.». A seguir vai descrevendo e o público mais perspicaz adivinhando pelas seguintes pistas: que a companhia ambulante não é constituída por actores mas por autores, porque representam autos e a prova disso é que puseram em pé um automóvel, representando em Mafra, Alcobaça, Santarém; que não representam teatro clássico mas «colássico», porque a primeira pessoa que teve a ideia foi Amélia Rey Colaço; que as únicas peças que, por motivo de crise, têm podido representar são o «Auto das Minhocas» e «A traição da Maria Badalhocas» (sátira aos títulos das peças do Teatro do Povo) escritas pelo «querido amigo» (alusão a influências presentes) Asdrúbal de Mendonça e Lencastre, que sempre teve muita queda para o verso (remete inevitavelmente para o autor Vasco de Mendonça Alves, protegido pelo regime). Termina com um número musical que recorre a uma rima forçada («pernil» / «jintil»), descrevendo autos de enredos recheados de infâmia e traição, terminando todos a cantar, numa letra pobre e redundante:

«Senhoras Donas pistaronas / Tonas, tonas / O Auto aqui / Qui,qui,ri,qui, qui / Na presença de público inlustado / Ai termina aqui / Qui, qui, ri, qui, qui²⁵.»

Retirando a referência directa ao nome do Teatro do Povo, apenas algum público mais perspicaz conseguiria apreciar totalmente a fina sátira àquele tema. De contrário, a

²⁵ A expressão «qui-qui-ri-qui» encontra-se no *Dicionário de calão* (Lapa, 1959: 180), significando coisa insignificante e sem valor.

interpretação limitar-se-ia à fruição de algo divertido e musical, mas sem grande objectivo. Mesmo assim, o censor deixa passar o contexto e com ele a sátira ao Teatro do Povo (o que é mais uma prova de incoerência).

Os cortes efectuados no número «Gralhas de jornal», da revista *Água Vai* (1937) demonstram bem como um original francamente cómico foi perdendo todo o sentido quando a Censura decidiu retirar os nomes de figuras públicas, tendo os autores procurado remediar mantendo presente um texto original que nunca chegaria ao público.

O Galha é a personagem responsável pelas gralhas nos jornais. Na primeira versão do texto, a Censura manda retirar a passagem onde o Galha diz que «devota do passado» saiu no jornal «devota do pássaro», que o anúncio publicitário aos «colchões de arame» saiu «Covões de arame» e quando, antes de sair triunfante, o Galha diz: «GRALHA – Vou fazer uma revisão do *República*. Ando a ver se lhe arranjo uma gralha no cabeçalho, no nome do Director, o senhor Ribeiro de Carvalho. Só lhe digo que o jornal é suspenso por um mês»²⁶.

A tentativa de resolver os cortes do número do Galha surge poucos dias depois²⁷. De novo é cortado quando o Galha diz que «os meus pais» saiu «os meus paus» e quando o seu interlocutor, o Topa, comenta que nesse dia ia havendo uma corrida à antiga portuguesa. O Galha prossegue com uma gralha monumental no *Diário de Notícias* da publicidade aos «colchões de arame»:

«GRALHA – (...) Sabem o que vai sair?

TOPA – Que horror!

ZÉ – Credo!

GRALHA – Só lhes digo que o jornal é suspenso por um mês (sai)»

Nesta versão já não existe uma relação directa ao Director do Coliseu, Ricardo Covões. O público perde a pista. As imaginações mais ousadas poderiam levar a gralha para uma deturpação indecorosa de «colchões» se o texto tivesse mantido o trecho relativo ao Director do jornal *República*. De qualquer forma, esta versão foi recusada pela Censura. Acabou por passar um diálogo onde o mais forte foi a gralha «triste de quem não tem pai» que saiu «triste de quem não tem paus» (a palavra «paus»²⁸, anteriormente recusada e agora esvaziada de obscenidade).

²⁶ Apêndice à revista com número novos, datado de 1-04-1937.

²⁷ Apêndice com data de 5-04-1937.

²⁸ Calão para dinheiro, sendo a expressão «andar aos paus» conotada com o desemprego.

A leitura dos textos censurados antes e depois da intervenção da Comissão de Censura ajuda-nos a compreender o que chegava ao público e a sua diferença relativamente à forma original. Esta comparação revela-se útil para conhecer a perspectiva dos autores habituados ao mecanismo do controlo da informação, antecipando o que poderia passar ou não, incutindo no seu trabalho a auto censura, apresentando versões alternativas a textos mais ousados e recorrendo a estratégias de linguagem dissimulada.

Uma carta redigida pelos autores da revista *Água Vai* (1937) e dirigida ao Inspector-Geral dos Espectáculos²⁹ revela algumas das preocupações de quem via a sua obra submetida aos cortes dos censores. Nela declaram que o objectivo da peça era que se focasse aspectos nacionais, de graça baseada na troça de espírito, para grandes massas de público, desviando do grosseiro. Pediam que os censores lessem bem antes de cortar e davam o exemplo da censura alemã, considerada severa, mas modelar, que poupava a piada fresca e até a incentivava, pois entendia que a alusão carnavalesca era um derivativo humano. Propunham-se melhorar o género de revista, alheia à sátira política e nacionalista na sua estrutura. Acrescentavam que os eventuais cortes afectariam um todo coerente.

No fim da peça, a lápis, é possível ler-se uma observação dos censores: não sabe se na Alemanha os autores podiam expor sugestões aos censores em termos pretensiosos, mas que em Portugal se dispensavam e recomendava-se-lhes que, de futuro, se abstivessem de considerações sem propósito. Não está assinada.

O estudo comparativo de textos permite-nos perceber a natureza dos cortes, os princípios subjacentes aos mesmos e os resultados. Seleccionou-se um exemplo retirado da revista *Santo António* (1934), de Alberto Barbosa, Vasco Santana e Luís Galhardo (filho), do número novo «D. Quixote e Sancho Pança»³⁰. Neste, D. Quixote é, sem dúvida, o Chefe de Estado e Sancho Pança, António Ferro.

²⁹ Carta datada de Janeiro de 1937, de Chianca de Garcia e Tomás Ribeiro Colaço, que recebeu a resposta que se transcreve: «Mais comunico que a Comissão deliberou ainda, fossem informados os autores de que lhes dispensa sugestões de qualquer espécie e lhes recomenda que de futuro se abstenham de exposições pretensiosas e considerações em propósito», (Major Óscar de Freitas, 14-01-1937).

³⁰ Apêndice de 23-07-1934.

Versão original	Versão censurada
D. Quixote diz que aparece sempre onde é preciso.	
<p>SINALEIRO – Então apareça, <u>que isto está mesmo a pedir chicote, eu quero dizer Quixote!</u></p> <p>D. QUIXOTE – Endireitar este país que não tinha ordem, <u>não tinha religião</u>, não tinha dinheiro! (...)</p> <p>ZÉ – Ah! Andas a cavar dinheiro? Já te matei! <u>És o grande salvador!</u></p> <p>SINALEIRO – <u>Nesse caso não é o D. Quixote de la Mancha, é o D. Quixote de la Massa.</u></p> <p>SANCHO – Eu cá vou andando sempre atrás dele a fazer-lhe <u>propaganda</u> (...).</p> <p>D. QUIXOTE – Sim. Companhia de defesa. Então vocês não o vêem ali todo armado <u>em</u> ferro?</p> <p>O Zé reconhece Sancho <u>e diz que antigamente tinha pêra.</u></p> <p>D. QUIXOTE – <u>Nos tempos que vão correndo, os homens de pêra já não dão resultado.</u></p> <p>SANCHO – Quando somos atacados pelos inimigos, defendemo-nos com <u>a propaganda mas para isso é necessário dinheiro ...</u></p> <p>ZÉ – E nessa altura ... o que é preciso?</p> <p>D. QUIXOTE E SANCHO – Escudos! (gesto com os escudos; Sancho deixa cair o seu)</p>	<p>SINALEIRO – Então apareça.</p> <p>D. QUIXOTE – Endireitar este país que não tinha ordem, nem dinheiro!</p> <p>ZÉ – Ah! Andas a cavar dinheiro? Já te matei!</p> <p>SINALEIRO – És o D. Quixote de la Massa, quer dizer D. Quixote de la Mancha.</p> <p>SANCHO – Eu cá vou andando sempre atrás dele a fazer-lhe companhia.</p> <p>D. QUIXOTE – Sim. Companhia de defesa. Então vocês não o vêem ali todo armado de ferro?</p> <p>O Zé reconhece Sancho.</p> <p>SANCHO – Quando somos atacados pelos inimigos, defendemo-nos com o discurso.</p> <p>ZÉ – E nessa altura ... o que é preciso?</p> <p>D. QUIXOTE E SANCHO – Escudos! (gesto com os escudos; Sancho deixa cair o seu)</p>
O Sancho diz que para o que faz é preciso ter muita lata e D. Quixote acrescenta que o pior é quando apanha calor. O Sinaleiro pergunta o que acontece e, apontando para a couraça de Sancho, D. Quixote responde:	
D. QUIXOTE – <u>Lá fica o ferro fundido!</u>	D. QUIXOTE – Funde-se o ferro!
O diálogo termina com o número musical «D. Quixote e Sancho Pança» (a)	
<p>D. QUIXOTE – Sou D. Quixote Um lutador sou eu! Quem me derrota Não apareceu Vim a esta vida com ardor Sou o seu salvador!</p> <p>SANCHO – Quem é que <u>anda</u> <u>A fazer-lhe propaganda?</u> É o Sancho Pança Que trabalha e não descansa <u>Cá na terra e lá na França.</u></p> <p>D. QUIXOTE – <u>Vim para salvar-te</u> <u>Terra infeliz</u> <u>E endireitar-te</u> <u>Lindo país.</u></p> <p>SANCHO – <u>Tens um destino elevado</u> <u>Mas vê lá bem o que fazes!</u> <u>Tu sozinho és ignorado</u> <u>Precisas ter-me ao teu lado</u> <u>P'ra te fazer os cartazes!</u></p> <p>D. QUIXOTE – <u>Tu és ingrato</u> <u>Meu Zé Povinho!</u> <u>E eu que te trado</u> <u>Do dinheirinho!</u></p> <p>SANCHO – <u>Que é dela – massa</u> <u>Que tu tens p'ra eu gastar?</u> <u>Fiz agora um livro novo</u> <u>Dá tu ordem p'ró pagar.</u></p> <p>(D. Quixote manda-o embora)</p> <p>SANCHO – <u>Não! Só se for p'ra Paris! Paris!</u> <u>Vender o livro que eu fiz.</u></p>	<p>D. QUIXOTE – Sou D. Quixote Um lutador sou eu! Quem me derrota Não apareceu Vim a esta vida com ardor Sou o teu protector!</p> <p>SANCHO – Quem é que é Ráfra-pé É o Sancho Pança Que trabalha e não descansa P'ra ganhar muito parmé.</p> <p>D. QUIXOTE – Foram buscar-me Vim porque eu quis P'ra finalmente Tu seres feliz.</p>

<p>D. QUIXOTE – <u>Não há palhaços</u> <u>Custa muito a juntá-los!</u> <u>Sofro embaraços!</u> <u>Não é p'ra ir gastá-los!</u></p> <p>SANCHO – <u>Chega m'isso! Chega m'isso!</u> <u>Os meus serviços não medes!</u> <u>Se queres os papéis nas paredes</u> <u>Chega m'isso! Chega m'isso!</u></p> <p>D. QUIXOTE – Gordo moreno! Moreno! Ó filho estás-te a alimbar Embora sejas um bom pequeno Não tenho verba p'ra te <u>sustentar!</u></p> <p>SANCHO – <u>Dá-me um bom lugar</u> <u>Mas próprio p'ra mim, um artista!</u> <u>Deves aceitar</u> <u>Que eu faça mais uma entrevista!</u></p> <p>D. QUIXOTE – Eu quero que tu me deixes Depois vê lá não te queixes.</p> <p>Os DOIS – É sempre este mote! E é sempre esta dança Entre o D. Quixote E o Sancho Pança.</p>	<p>D. QUIXOTE – Gordo moreno! Moreno! Ó filho estás-te a alimbar Embora sejas um bom pequeno Não tenho p'ra te (sem sugestão)</p> <p>D. QUIXOTE – Eu quero que tu me deixes Depois vê lá não te queixes.</p> <p>Os DOIS – É sempre este mote! E é sempre esta dança Entre o D. Quixote E o Sancho Pança.</p>
---	--

(a) O número musical acabou por ser totalmente retirado.

Este número foi seleccionado entre muitos pelas suas características de ataque explícito ao Secretário de Propaganda Nacional, António Ferro. Na versão censurada apenas sobram traços irrelevantes de uma companhia que se defende do inimigo com o discurso, centrando-se mais a atenção na personagem de D. Quixote, perfeitamente identificado com a figura do Chefe de Estado (logo referenciado no início do diálogo por indicadores como o que endireita um país e D. Quixote de la Massa). Contudo, a Censura é benévola no número musical, deixando escapar as frases: «Gordo moreno! / Moreno! / Ó filho estás-te a alimbar», razão provável para a eliminação do número musical, depois dos cortes.

A versão original é muito mais interessante na caricatura que faz a António Ferro. Apresenta-o como alguém de quem Salazar dependia para fazer a propaganda ao Estado Novo, mas que também usufruía com isso. É explícito na referência às entrevistas de 1932, ao livro *Salazar, o Homem e a sua Obra* (Ferro, 1933) e à sua auto promoção como artista, bem como o facto de a propaganda estar associada à despesa de dinheiro.

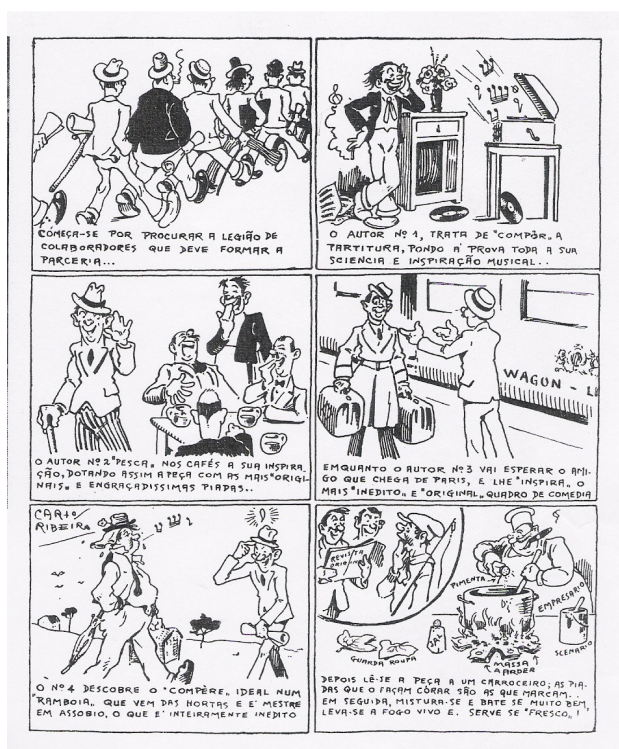
A alusão feita aos homens com pêra parece ser aos últimos dirigentes da Primeira República (talvez a António Maria da Silva, o chefe do último governo republicano, ou a Bernardino Machado, Presidente da República que capitulou em 30 de Maio de 1926).

Não escapa o trocadilho «Fica o ferro fundido» à censura, que podia ter consequências de menor decoro em termos sonoros se caísse a nasal.

Também a eliminação da passagem «A propaganda mas para isso é necessário dinheiro» retira o valor polissémico de «escudos», fonte de humor neste número.

Acrescente-se a observação da inclusão de expressões como «ráfra-pé» e «parmé» como soluções poéticas para a substituição de expressões censuradas, ambas sem significado, e que podiam ser identificadas pelo público mais perspicaz como substituições, pois também aparecem noutros textos.

O discurso do teatro de revista



Um *cartoon* publicado em Outubro de 1932 no *Tostão Teatral*, desenhado por Carlos Ribeiro (*apud* Santos, 1978: 54) resumia o trabalho de compor e de montar uma revista.

Não se tratava de uma caricatura nova, pois em Fevereiro desse ano, a propósito das revistas de Carnaval, Armando Ferreira traçara uma receita semelhante³¹.

³¹ Armando Ferreira «A revista das revistas – Pim-Pam-Pum – Lua de mel – Não penses nisso – O rei dos borlistas – Há horas para tudo - Mosaicos» in *O Notícias Ilustrado*, número 191, 7 de Fevereiro de 1932, página 18.

Pretende-se perceber o conjunto de recursos de que os autores se socorriam para produzir comédia, com a presença actuante da censura.

A linguagem do texto de revista era de carácter figurado. Cumprindo uma tradição do género, o objectivo era de chacota, caricatura política, diversão picante e comédia à custa de calão, de palavrões e expressões vulgares. Para sobreviver aos cortes era necessário recorrer a estratagemas de camuflagem (por exemplo, situando a acção em contextos inocentes).

Um número da revista *Loja do Povo* (1935), de Alberto Barbosa, José Galhardo, Vasco Santana e Xavier de Magalhães, «Chico Piadista», oferece-se como um manual de instruções. A profissão do Chico Piadista é fazer charadas, piadas, chalaças, blagues, anedotas e ele reclama a autoria de todas as brincadeiras a respeito «daquela grande figura» que todos conhecem. Segundo ele trata-se de um negócio rentável. Fornece ideias aos autores das revistas de Lisboa. O Chico explica (os sublinhados são as passagens cortadas):

«CHICO – É muito simples. Sua Exa. tem de aparecer numa revista simbolizado de qualquer coisa. Vou ao armário das profissões e aquilo é pão! Por exemplo: a cena passa-se numa garagem e a personagem é um *chauffeur*. É canja! As alusões saltam logo. O guiador é ele, porque é quem está ao volante. Corta p'rá direita, corta p'rá esquerda e segue sempre em frente! Está a perceber, não é verdade? Foi ele que encheu as duas câmaras ... d'ar! Dar não, de receber. E o automóvel tem uma grande resistência, porque o chassis é de ferro. Não sei me entenderam, que esta última é de grande alcance³² (substituído por: «E esta agora que tal? Que lhe parece?»), que é a frase que marca o número).»

O Chico explica o mesmo procedimento no papel de arquitecto:

«CHICO – (...) uma das coisas que mais me preocupa é a nova constituição da obra, a casa só tem salas para receber, porque ele só recebe e o edifício foi todo construído em cimento e ferro (...).»

Como vereador da Câmara Municipal, o procedimento funciona com os nomes de ruas:

«CHICO – Sim senhor. Resolve logo mudar os nomes das ruas p'ra fazer economia. A Rua Luz Soriano passa só a ser Soriano, p'ra poupar na luz; a Mãe d'Água passa a ser só Rua da Mãe, p'ra poupar a água (...) E o Largo do Caminho de Ferro passa a ser só Largo do caminho, p'ra poupar o ferro. (...).»

O Chico explica que arranjou uma grande colecção de palavras escolhidas de propósito para mascarar o nome:

³² Reforço que aumenta a cumplicidade entre o autor, o actor e o espectador e que assenta na expressão «grande alcance», indirectamente associada ao chefe de estado. Simultaneamente, o censor aceita a ideia de um *chauffeur* que enche as duas câmaras-de-ar (passível de associação política através da palavra «Câmara», visto que o governo de Oliveira Salazar suprimira as câmaras legislativas e deliberativas do Parlamento, implementando um novo modelo com a representação das autarquias locais e dos interesses sociais na Câmara Corporativa, em 1933, e permitira a reabertura do Parlamento em Janeiro de 1935, mas ambas tinham poderes meramente representativos e não deliberativos numa ditadura em que o poder estava centralizado no chefe de estado).

«ZÉ – Ah! Já sei! Baltazar, calaçar, falazar!

CHICO (despedindo-se dos dois e apertando a mão até sair) – Abrazar, alambazar, arrazar, emprazar, estravazar, descasar, antesar, retesar, desprezar ...

ZÉ – Ponha-se a andar ... (dá-lhe um pontapé)

CHICO – Pode empurrar, mas sem magoar ... (saindo) Horrorizar, escandalizar, envernizar (sai)»

Esta passagem fornece elementos importantes para compreender que vocábulos e associações semânticas eram permitidos com as palavras terminadas na sílaba «zar» e que remetiam, por semelhança sonora, a Salazar.

O número do «Chico Piadista» dá o mote para o tema a ser tratado neste capítulo: as estratégias adoptadas para produzir textos cómicos em ambiente de teatro de revista, sabendo que estes seriam submetidos à Comissão de Censura.

As três condições tidas como certas por parte dos autores dos textos eram a necessidade, por parte do público, de uma forma de escape ao quotidiano; uma profunda cumplicidade no momento do espectáculo e o domínio de usos da língua em ambiente urbano popular, nomeadamente da gíria e do calão. Trata-se de um tipo de cómico centrado na deturpação intencional do discurso, de construção sintáctica precisa. Um exemplo acima exposto no diálogo entre D. Quixote e Sancho Pança é a modificação de «Lá fica o ferro fundido!» para «Funde-se o ferro», de conteúdo semântico idêntico mas de efeitos perlocutórios diversos, visto que a versão original tem repercussões maiores no âmbito da comédia por semelhança sonora com uma expressão de carácter injurioso. Neste caso, o cómico resulta da inclusão de linguagem proibida por imoralidade em ambiente de paródia a duas figuras políticas tidas como intocáveis.

Os autores concentravam-se em trabalhar um tipo de humor dirigido às massas, de carácter não intelectual, mas complexo, ridicularizando através de referências retiradas de vivências reais graças a uma linguagem pouco elaborada, mas de articulação sintáctica e semântica precisa, intencional. No texto, por vezes, a intencionalidade passava despercebida, resultando posteriormente no espectáculo através da caracterização, do gesto, da entoação e do ritmo prosódico.

O público, consciente de que a exposição total era impossível, acorria esperando o inesperado, participante num acto de cumplicidade através do registo do cómico. É possível que os diferentes níveis de empatia atingidos correspondessem aos níveis de sucesso dos espectáculos. O público sabia que uma atitude que deles era esperada (ou que esperavam de si) era a capacidade de saberem descobrir registos de duplo sentido do que era verbalizado em cena. Esta atitude fazia parte do espectáculo e a percepção dos subtextos por parte dos espectadores podia resultar do grau de integração social no

quotidiano, da esperteza em estabelecer relações para perceber a sátira presente e também da manha essencial para interpretar os registos mais vulgares.

É possível conhecer melhor o estilo desenvolvido no ambiente de revista através do levantamento de exemplos onde é evidente o recurso a estratégias para inserir registos duplos de linguagem. É neles que vai residir a fonte de comicidade, permitindo o que em termos concretos ou referenciais estava proibido (jogo que, em si se prestava ao humor).

Apresenta-se, de seguida, uma breve classificação desses exemplos, de acordo com as soluções de enunciação encontradas pelos autores.

Soluções de carácter morfológico e morfossintáctico

Sinonímia / Antonímia

Este recurso permitia ao público estabelecer relações por semelhança ou oposição. O exemplo a seguir serve para demonstrar como era possível a manipulação de conteúdos semânticos para estabelecer relações de sinonímia e com antónimos criar paradoxos cómicos.

A personagem Batota apresenta Ninguém (que quer ser alguém) a *Bluff*, que tem a escola toda. Ela explica que para ser alguém ele terá de aparecer com grandes ares, roupa vistosa e para arranjar dinheiro deve obtê-lo honestamente (acompanha com o gesto de roubar). O diálogo aproxima o valor semântico de «alguém» a «vistoso», mas contraria esta relação com a palavra «roubar», tornando-a apenas coerente na definição que apresenta depois. Como Ninguém faz o reparo que o gesto significa roubar ela responde: «*BLUFF* – Roubo é quando se tira um pão! Até 2 contos é abuso de confiança! De 2 contos até 100 é um desfalque! De cem até mil contos são irregularidades ou má administração!» (*Vista Alegre*). Neste caso, a má administração (remotamente associada àqueles que se apresentam como «alguém»), como resultado de um efeito de gradação irónica, acaba por ser colocada ao mesmo nível do roubo, oposta à honestidade.

Homonímia e paronímia

As palavras homónimas /homófonas/parónimas oferecem-se como um excelente meio para deturpar o sentido de um texto, como se verá nos exemplos retirados.

A personagem Chapéu às Três Pancadas contenta-se com metade de tudo. À mesa, com o arroz de frango come o frango e deixa o arroz, come o Gomes de Sá e deixa o bacalhau e «CHAPÉU ÀS TRÊS PANCADAS – Com a pescada à espanhola, largo a pescada e atiro-me à espanhola» (*Porto à Vista*). De novo um tipo de humor associado à afirmação da sexualidade masculina e que a Censura deixou passar.

O Maluco, com o seu discurso desconexo, diz que já vê obras em Lisboa: «MALUCO – (...) E era em Santa Catarina e era em Santos e agora é no Beato ... e se não fosse o (substituído por «no») Beato não tínhamos porto» (*Maria Cachucha*). O Beato é Salazar e a substituição efectuada não parece suficiente para eliminar a relação.

O empregado Marques pergunta ao dono da Loja do Povo (no original, o Oliveira do Bazar) se pode apagar a luz do armazém. A resposta é: «GERENTE – Apagar? O senhor está doido! Aqui não se apaga nada, aqui só se arrecebe!»; para o letreiro que anuncia «Peça 20 escudos» contrapõe: «GERENTE – (...) Peça não, porque mesmo que me peçam, eu não dou nada a ninguém!» (*Loja do Povo*). As palavras «pagar», «receber», «pedir» e «dar» remetem para a caricatura de Salazar e a sua identificação surge na última sílaba do nome do dono da loja.

O Pinga na Lata queixa-se de que, ao contrário de antes, as pessoas remendam os buracos das latas com solda e exclama: «PINGA NA LATA – (...) Isto agora é tudo soldado! (...)» (*Eh! Real!*, revista que esteve em cena em 1939, pouco tempo antes de eclodir a Segunda Guerra Mundial).

A personagem masculina efeminada Heráldica gaba-se de ser um puro-sangue: «HERÁLDICA – (...) Senhor de Paialvo, grã-cruz das ordens e tesão d'oiro.» «COMPÈRE – Isso é que você já não tem (...)» (*Cantigas da nossa terra*). A palavra homónima obscena é bem evidente e é mantida no texto, o que remete, de novo, para as alusões da afirmação da masculinidade.

Semelhança e deturpação lexical

Os dois casos, apesar de distintos, pois a deturpação implica uma alteração intencional da forma, produzem efeitos parecidos, pelo que são aqui incluídos no mesmo grupo. São exemplos:

«Estado Novo»

Maria Cachucha apresenta-nos as personagens Estácio de Portugal e o filho Octávio Salvador, que tem remoçado o pai: «SALVADOR – (...) Toda a gente sabe que

fui eu que fiz o Estácio novo». *Santo António* inclui o número «O Estrado Novo» (substituído por «O Retrato Novo»).

«Ditadura»

Zé dos Pacatos começa o espectáculo com «O Nosso São Martinho». Estabelece-se um diálogo entre São Martinho (Salazar) e Dona Rija (Ditadura), onde o primeiro grita: «SÃO MARTINHO – Viva a Rija dura!». *Milho Rei* apresenta-nos a banda da ligadura. *Bola de Neve* diz-nos que num assado, as peças bem montadas vão cortadas para não estragar a dentadura. Também em *Loja do Povo* a Dona Paz explica que aplicou ao Senhor Guerra uma dentadura e que, ao princípio custou-lhe um bocado «porque a dentadura não o deixava abrir a boca». Nesta revista ainda surge a versão da chita: «GERENTE – (...) A seda estraga-se logo e, ao contrário a chita dura!» (substituído por: «A de fora dura pouco, mas a nossa dura, dura!»).

Deturpações obscenas

Em *Santo António*, a propósito do cortejo histórico das festas de Lisboa, em 1934: «ARCHEIRO – E no fim vinha o cocheiro mascarado de espantalho / A guiar o lindo coche que mandaram p'ró Carvalho». Em *Zé dos Pacatos* um rapaz conta que mandou o Túlio³³ à meta e o Professor explica o castigo dado aos algozes de Inês de Castro: «PROFESSOR – O coração foi-lhes arrancado pelo próprio cru». Em *Loja do Povo* o Gerente explica: «GERENTE – (...) os ricos só gastam seda e o Zé Povo é Oxford! (...)». Em *Arre Burro* o Soares diz que, com o calor, tem tomado cerveja, sorvete, nevado, ao que o Zé responde: «ZÉ – Eu calculo o que você deve ter nevado nessas trombas!». Nesta revista, a propósito do autor do filme *O Trevo de quatro folhas*, Tomás Colaço, o Bocage diz que para fazer fitas em Portugal é preciso ter tomazes e que no filme *Bocage* o actor Raul de Carvalho vinha agarrado a «um valente par de manas». Em *Água Vai* Tadeu aconselha Teresa a aprender o minuete, mas ela diz que não gosta disso. «TADEU – Desapareça! A menina não sabe o que diz! Eu quanto mais velho estou mais gosto do minuete».

Associações sonoras

Em *Vista Alegre* o Professor do Bilhar chama-se António d'Oliveira Massèt: «PROFESSOR – O meu jogo é todo a juntar! Puxa p'raqui, corta por ali e Masset para cá». É evidente a associação sonora entre «Masset» e o calão para dinheiro («massa»).

³³ Túlio Pereira, um ciclista que se evidenciou na «Volta a Portugal».

A personagem «Professor» é associada a Oliveira Salazar, nas palavras «António d'Oliveira» e «Professor» e retrata-o na sua actuação como Ministro das Finanças.

Relações semânticas de hierarquia e de inclusão

A introdução das relações de hiperonímia/hiponímia e de holonímia/meronímia revelaram-se úteis para a produção de enquadramentos temáticos perfeitamente inocentes onde se reconheciam graus de identidade dentro de estruturas conceptuais. A transposição para a realidade era garantida através da linguagem. A rábula do Chico Piadista refere este processo quando este diz que vai ao armário das profissões.

São exemplos o jogo em *Vista Alegre*, o «Reino dos Animais» e a «Aldeia dos livros» em *Água Vai* e os penteados de «O Cabeleireiro Internacional», em *Eh! Real!*

São contextos a partir dos quais se vão criar situações temáticas em que se enquadra a sátira. Por exemplo, em «O Cabeleireiro internacional» enumera-se uma série de penteados, sendo o modelo alemão descrito da seguinte forma: «Ondulação marcial com capacete de aço (...) Puxam-se todas as reservas capilares p'ró campo de concentração, que é na madeixa e atrás corta-se a direito!».

Exploração de conteúdos semânticos e de campos lexicais

Há palavras e expressões que são pura e simplesmente eliminadas dos textos pelo seu conteúdo excessivo, alusivo ou referencial explícito. De certa forma, tornava-se difícil incluir palavras como «ditadura» ao lado de «rolha», «revolução» e «repressão».

Na peça *O Estandarte*, de António Ferro, o exemplo surge no corte: «PINTO – A fatal lista negra (...)».

Exemplos de cortes dão-nos uma perspectiva de como a Censura entendia o cumprimento do seu dever e os cuidados que os autores impunham a si próprios para que os textos fossem aprovados. Mesmo assim, não havia uma prática concertada entre os autores e os censores e se os primeiros, por vezes, se excediam em áreas passíveis ao corte, os segundos nem sempre respeitavam todas as recomendações censórias.

Mais uma vez, o teatro de revista oferece exemplos abundantes. No que diz respeito a conteúdos políticos surgem os exemplos que se apresentam a seguir.

No número «Professor de bilhar» (*Vista Alegre*), o Professor só joga no café Portugal e descreve os parceiros, usando o valor polissémico da palavra «tacho» (semelhante ao de «panelinha», analisado anteriormente, e que tem a conotação de emprego obtido através de favores políticos):

«PROFESSOR – Todos eles o que querem é jogar o tacho.

COMPÈRE – Ele é bem mau! Esse é o mais garantido!

PROFESSOR – Não vê que os parceiros são sempre os mesmos, a defesa do tacinho é que varia conforme a situação em jogo!»

Aconselha o Compère a jogar o bilhar: «PROFESSOR – Acho muito bem, mas faça como eu: comece pela rolha. E quando na sala algum parceiro censurar o seu jogo, mande-o pôr lá fora imediatamente (...)». A associação entre o «Professor», que já vimos tratar-se de Salazar, e «rolha» (palavra usada também para designar a censura) não é admitida.

A expressão «virar a casaca» é explorada na revista *Loja do Povo* e cortada quando a personagem Freguês vai à loja para virar a casaca, mas, mais à frente, no número «O Alfaiate», a Censura deixa passar quando o Alfaiate diz ao Zé que ele não faz a ideia da quantidade de gente que tem vindo à loja para virar a casaca. A expressão «virar a casaca» designava todos aqueles que, por comodismo ou para salvaguardar os seus interesses, aderiam ao regime.

Nesta revista, o Gerente da Loja (o Oliveira do Bazar, nome substituído por Gerente Casimiro Baltazar) está a escolher uns barretes ao vendedor ambulante Zé, que lhe mostra uns bordados a ponto de cruz: «GERENTE – Vá lá! Deixe ficar o barrete da cruz³⁴, que eu não quero que os seus patrões digam que eu não lhes fico com coisa nenhuma!».

No que diz respeito a conteúdos morais citam-se os exemplos a seguir.

A propósito de dança, em *Vista Alegre* (1934), a personagem Ele diz que na rua é conhecido por Alfredo Nunes, mas que nos bailes ele é «o par desta senhora» e que toda a gente diz que ela tem «um grande par». A alusão sensual é óbvia, mas não foi cortada. Na mesma revista, na canção «Casa desmontável» (em que o tema é a construção de uma casa), a Censura corta duas passagens: «PAI – O meu filho passa a vida / contando as tábuas do tecto» e «PAI – E até diz a minha filha / Que é bem fácil de montar [a casa]».

A propósito do verbo «furar», a Censura não corta quando na revista *Maria Cachucha* (1934) o Papa-Léguas diz: «PAPA-LÉGUAS – (...) A mim sai-me tudo furado. Meti-me numa greve e saiu-me furada; meti-me numa negociata e saiu-me furada; meti-me numa empresa e saiu-me furada; e até a mulher com quem casei me

³⁴ Possível alusão ao autor Luís Barreto da Cruz, ou ao Tenente-Coronel Álvaro da Salvação Barreto, responsável máximo pela organização dos Serviços de Censura, ou ainda um jogo de palavras a usar a expressão «enfiar o barrete» (intrujar) relacionada com a cruz (igreja).

saiu diferente das outras», mas corta na revista *Zé dos Pacatos* (1935) quando um rapaz conta que furou uma salaia que ia a passar. Este exemplo demonstra a existência possível de um processo de aprendizagem por parte dos censores.

Em *Água Vai* (1937) a Censura questionou o quadro «Anda à Roda», que acabou por passar por se dizer que o dito era inocente na boca de Beatriz Costa: «ELE – ... Analfabeto, sem alfabeto. Abolir, não mexer. Acéfalo, sem cabeça.», «BIBI – Que engraçado! E apito?». De facto, o dito não era inocente, mesmo na boca de uma vedeta de teatro, contudo foi talvez por ser Beatriz Costa, a desempenhar o papel de uma criança, a fazê-lo que o número passou.

Três exemplos mais fortes são os que se seguem: em *Zé dos Pacatos* (1935) não se censura quando Matos Toupeira diz ao Zé que se apagou a luz da lanterna por baixo da Conceição Nova e que ao escorregar, para não cair, agarrou-se e pôs a mão mesmo em cima de uma rata. O Zé responde que também fica aos pulos quando vê uma rata à sua frente; em *Água Vai* (1937) é cortado o número musical quando Tadeu canta: «Sou amor de perdição / muita edição tenho dado / tanta edição / que nem sei quantas / mas de dar tantas / ando esgotado» e na revista *Eh! Real!* (1939) os casos: «ZÉ – (...) A rapariga foi falar ao telefone, meteu cinco tostões na fenda e, se calhar, como não consegui a ligação, carregou no botão B, e, em lugar de sair coroa saiu-lhe um injinho!» e, sobre as sopeiras num jogo de feira: «GUITA – (...) Muito gostavam elas de dar socos na cabeça do viroscas!».

Estes três exemplos servem para mais tarde reflectirmos sobre a atitude de alguns autores que, no momento criativo, compunham textos nos quais a falta de moralidade era bem evidente e que os submetiam mesmo assim à Censura.

Soluções sintácticas

A origem do sucesso de muitas piadas presentes nos diálogos está na construção frásica. A posição de palavras-chave lado a lado ocasionava a produção de novos significados. Cacofonias podiam ser a fonte de comédia. Trocadilhos e jogos de palavras ofereciam-se também para esta função.

É o caso da paródia aos artistas Francis e Berta de Bívar que se faz no quadro «Liberdades poéticas», em *Vista Alegre* (1934): «MENINA (coleccionadora de autógrafos) – «E a Berta do Monóculo teve a fantasia de assinar aqui no lado

esquerdo!», «COMPÈRE – P’ró caso é indiferente. D’um lado ou d’outro já se sabe que ela há-de ser sempre a Berta!».

Na revista *Loja do Povo* (1935) não é censurado o número «Pode seguir» quando o Carreira, expedidor de eléctricos, vai dirigindo o trânsito. O Zé queixa-se que para ir à Madalena levou três quartos de hora, o que o Carreira responde que não admira pois a Madalena é uma má zona.

No número «Coca-bichinhos» de *Zé dos Pacatos* (1939, versão remodelada) exploram-se as potencialidades sonoras da vogal «u», quando a Linguista Dona Cocas explica ao Zé e ao Silva: «DONA COCA – Por exemplo, a palavra cúmulo. Aqui o ú tem que ser muito aberto que é para se ouvir bem: cúmulo!», «SILVA – Ah! Tem que se abrir o ú?». Nesta revista, noutro número, o Zé conta que quando tirou uma fotografia às Misses em fato-de-banho viu tudo tremido, acrescentando: «ZÉ – Foi da película... Mas eu tenho esta mania... Assim... que apanho uma película a jeito apelo-la logo, que é que nem cavacas!...».

Em *Arre Burro* (1936) a personagem Declamadora de Poesia declara: «DECLAMADORA – Pois eu quando vibro com mais emoção é quando, a altas horas da noite me entrego ao alexandrino (recitando): corria branda a noite a lua reluzente...».

Em *Eh! Real!* (1939), sobre as sobrancelhas do Guarda Republicano: «PAULINO – Ora bolas, minha senhora! Isto já é demais! Os guardas-republicanos com pinça!». A Menina da Pedincha explica que é indispensável depilá-lo. «PAULINO (dando a moeda) – Ah! Bem! Isso é outro caso! Tenho de me curvar perante a benemérita senhora que um guarda-republicano depila!».

Este tipo de recurso de escrita, embora fosse mais difícil de detectar no texto, era com certeza aquele que verbalmente se evidenciava, sendo um dos motivos para a presença dos censores nos ensaios gerais.

Recursos expressivos

Os recursos retóricos para enriquecer o discurso constituem meios de codificação, tanto para diálogos onde a crítica ou a chacota eram de natureza política, como para a inserção de alusões obscenas.

Em *Porto à vista* (1933) os autores recorrem à sinédoque, pretendendo entrar no campo proibido da paródia aos dirigentes políticos internacionais. Nele, a personagem

Falado dizia: «(...) Ai, os Napoleões de hoje, pobres papos-secos, montados em pilecas lazarentas, a tropeçarem, a cambalearem, a caírem».

No registo da vulgaridade, talvez pretendendo estar ao nível do público médio surgem expressões metafóricas que os censores sabiam detectar, como: «passar a mão pelo manjerico» (*Arre Burro*) e descrições como: «TEIXEIRA – É verdade, a água que saía nas hortas enrijava o nabo e fazia crescer a tronchuda (...)» (*Cantigas da nossa terra*).

Certas palavras tinham conotação sexual que era explicitada através de textos metafóricos como o caso: «Uma pequena / mesmo muito envergonhada / depois de pegar na pena / o resto não custa nada. / Pouco depois de casar / que caso tão divertido / andava a autografar / sem licença do marido» («As meninas dos autógrafos», *Vista Alegre*)

A frase incompleta cumpre também a função intencional, como se pode observar nos exemplos:

«PROFESSOR – (...) Deixa vir o revirvalho, que eu mando-te mas é p'ró ... alho da rua!» («O Estrado Novo», *Santo António*);

«RAPARIGA – Viva, amigo Zé Pitorro! Então na grande rambóia...

RAPAZ – Isto é, mas é uma p... (rapariga sopra desalmadamente o cochicho) uma grande pândega, que nunca mais tem fim. E você, anda a reinar?

RAPARIGA – É claro! Toca a gastar e enquanto nos deixa o Dr. Sa... (rapaz toca a matraca) o Dr. Sacadura, que é o Dr. que me cura...

RAPAZ – Então, viva a bambochata! É dançar como na boda, que esta vida são dois dias e quem cá fique que se... (rapariga sopra o cochicho) que se governe.

RAPARIGA – Muito bem! Diz muito bem! Toca a brincar, a folgar e que viva a festa pública! Viva eu Viva a ré... (rapaz toca a matraca) viva a reinação» («Vida Alegre», *Milho Rei*).

Pontuação

A pontuação podia constituir um instrumento interessante, como se observa num número sobre as últimas novidades musicais: «ZÉ – «O nosso rico dinheirinho» Marcha; «O Doutor Borges» Vira; «O senhorio, o alfaiate e o sapateiro» quadrilha e «As Pupilas do Senhor Reitor» Shotice!» (*Loja do Povo*).

Temas satirizados pelo teatro de revista

Na leitura das peças que constituem a amostra destaca-se a intersecção de temas recorrentes. Constituem sátiras políticas e sociais não exclusivas dos autores, que deviam suportar-se nas conversas do quotidiano, nas ruas e nos cafés, pois a forma

como se apresentam nas rúbulas não é didáctica. O seu tratamento não explica nem impõe ideias, mas refere os assuntos como se fossem do conhecimento comum³⁵. Estas são apresentadas sob a forma de alusões incompletas. Por exemplo, no teatro de revista, a presença de um Compère permitia um diálogo de encadeamento de ideias até chegar ao momento da exposição onde se produzia o efeito cómico, mas estes diálogos não se estendiam em explicações ou em pormenores, nem tinham carácter retórico. Isto leva-nos a acreditar que espelhavam o que era dito, mas não publicado, constituindo um vestígio documental de uma realidade que não era oficialmente registada.

Neste trabalho seleccionaram-se seis assuntos tratados nas rúbulas do teatro de revista.

1. A retrospectiva histórica

Porto à vista (1933), *Vista Alegre* (1934), *Zé dos Pacatos* (1935), *Milho Rei* (1935), *Loja do Povo* (1935) e *Arre Burro* (1936) incluem números onde se faz uma retrospectiva a situações políticas ocorridas na Primeira República e nos primeiros anos da ditadura. O início de *Loja do Povo* encena uma revolta no palco, situando a acção no Rossio em 1926. O Primeiro quadro desta revista tem o nome: «Liquidação forçada» e o segundo, situado em 1935, no presente, intitula-se «Nova Gerência». Trata-se de um pretexto para fazer a alegoria ao Estado Novo, inserindo dois níveis de discurso: o concreto (assuntos da loja) e o figurado (assuntos políticos).

Exemplos demonstram a determinação em apagar da memória a revolução republicana. Na «Propaganda ao vinho» (*Zé dos Pacatos*), o Zé lembra-se: «ZÉ – (...) Há mais de vinte anos (substituído por: «Há bastantes anos») armei um ranzel na via pública (substituído por: «cá na cidade»), agarrei-me às casacas de uns fulanos e gritei pela República (substituído por «Fraternidade»).

Em «O Poeta Amnésico», o Poeta aparece alheado do passado:

«COMPÈRE – Ó homem, então tu não moravas na Avenida das Cortes, ao pé do parlamento?

POETA – Mas qual parlamento?

COMPÈRE – Ai! ... Vê lá bem se te recordas! Quando foi o 5 de Outubro.

POETA – Qual 5 de Outubro?

COMPÈRE – De 1910! Quando o teu pai abriu aquela casa de automóveis na Avenida da Liberdade!

POETA – Liberdade, já não há; fechou-se a casa!» [A única preocupação do Poeta era concluir o livro: *A nova epopeia*] (*Vista Alegre*)

³⁵ Ver o exemplo dos «navios», mais à frente, na página 52.

Um outro número faz uma retrospectiva mais alargada: «As Manas Câmara», na revista *Milho Rei*³⁶, no original totalmente cortado³⁷.

2. Situação nacional

Em 1934, um apêndice a *Porto à vista* classificado de «Proibido» incluía um número musical que, depois de fazer um resumo da situação política internacional à luz do que a Censura deixava publicar (cada estrofe terminava com a frase «Mas há paz!»), terminava com a situação nacional: «Mas há um pequeno país / Que singra altivo e sereno / com um timoneiro audaz / Nessa terra abençoada / Não há nada mesmo nada / Mas há paz!». O censor não deixou passar a ironia usada com a palavra «paz», que era um dos motivos usados pela propaganda para promover o estado («o timoneiro»), para contrapor com a realidade «Não há nada mesmo nada» (pobreza em tudo).

O teatro de revista era entendido como um lugar de sátira a assuntos políticos correntes. Era uma das suas funções sociais e motivo de adesão pública. Talvez por isso tenha perdurado mais tempo em Portugal do que em outros países europeus, onde foi perdendo interesse, sobretudo depois da segunda guerra mundial.

De todo um elenco de personagens de teatro de revista, a que se revela mais interessante para o desenvolvimento deste tema é o Maluco (também surge personificado de «Bêbedo»). Trata-se de uma figura transversal na década, que entra em cena com um discurso incoerente, que a Censura deixa, por vezes, passar. Em 1931, no número «Palma Street» da revista *Bicho Careta* surge com o nome Vencido da Vida e é considerado maluco porque se revolta sempre que assiste a uma injustiça. Ele aspira justiça, dignidade e respeito para quem trabalha e por tal é classificado de «doido perigoso». O número é cortado pela sua forte ironia. Em 1934, na revista *Maria Cachucha*, a Censura deixa passar o número «Maluco d'hoje», com deixas como: «MALUCO – (...) Mas há festas, mas há cortejos, mas há foguetes, mas há musicatas, mas há arte. E o povo se quiser que vá àquela arte...» e «MALUCO – (...) E era só o que nos faltava pagar [a taxa da Emissora Nacional, que só foi inaugurada em 1935, no valor de seis escudos]. Já me foram aos prédios, já me foram aos vencimentos, já me foram ao negócio (...)» (passagens que aludem à realização de eventos propagandísticos em que não era consultada a opinião do povo e à sobrecarga fiscal a que este estava

³⁶ Existe uma transcrição publicada no segundo volume da *História do Teatro de Revista*, da Luiz Francisco Rebello.

³⁷ A descrição de Luiz Francisco Rebello na *Op. Cit.* 36 permite-nos concluir que o quadro foi representado (Rebello: 1984, 228).

sujeito). Em 1936, a fala do Maluco é totalmente cortada no número «O Maluco Bota-abaixo» (*Arre Burro*), que entra gritando: «MALUCO – Foice! Foice!³⁸ (...) Mas ele não vai abaixo! Não vai, está bem seguro e não cai! Há gritos, berros, toda a gente a protestar, mas não sai, não treme e não cai! Cada vez trabalha mais! É de noite é de dia...coisa rara... nunca pára mas não sai! Há zunzuns, aumenta a gritaria... Tudo protestos em vão, porque ele não vai ao chão! Está ali de pedra e cal... Já lhe chamam monumento... glória nacional! (...)». Perguntando-lhe a quem se refere responde: «MALUCO – O gasómetro de Belém... da companhia do gás». A imagem do gasómetro é usada também noutras revistas. Este corte revela que o grau de tolerância do censor diminuiu. Não é alheio a este comportamento o facto de esta revista ser de 1936, ano em que as convulsões políticas em Espanha obrigaram a uma intensificação de medidas nacionalistas e repressivas.

Para descrever a situação nacional é frequente o uso de ironia, como no quadro «Tudo vai bem!», eliminado da revista *Arre Burro*, em que seis personagens, o desempregado, o emigrante, o marçano, o empregado dos telefones, a varina e o bêbedo enumeram as suas dificuldades concluindo dizendo que está tudo bem. O humor é conseguido através de enumeração exagerada, gradação e efeito irónico final: «PINGUINHAS – (...) Subiu o preço do carrascão, do Colares, do Termo, do Dão, de Ferreirinha, do Carcavelos, do Porto Vasconcelos, o Moscatel, o espumante, o verde de Amaranthe, o Cartaxo, o Sanguinhal, o Samouco, o Bombarral, que de resto tudo vai bem sob este céu de anil». A ironia do número resulta do encadear de situações repetitivas de enumeração. Neste excerto vemos que é uma enumeração exaustiva propositada que termina numa curta adversativa, quebrando o ritmo da frase.

O que escapa aos cortes é, por vezes, surpreendente tendo em consideração aquilo que é eliminado, o que poderá ser entendido como a sátira permitida ocasionalmente no ambiente revisteiro (a tal cumplicidade referida anteriormente). Citam-se os seguintes casos:

«O Papel e a Estilográfica» (*Porto à vista*): a Estilográfica acusa o Papel de tudo aceitar, de receber o bom e o mau, as campanhas leais e a calúnia. O Papel acusa a Estilográfica de nem sempre defender a verdade e a justiça e de servir melhor a quem paga. Trata-se de uma crítica à mão que segura a Estilográfica: o censor, o jornalista, entre outros;

³⁸ Vocábulo homófono de «Foi-se», que é confirmado com a presença do verbo «Ir», logo a seguir no texto, em que «Ele» é, sem dúvida, o chefe de estado.

«O Velho Revolucionário» (*Zé dos Pacatos*): o Velho Revolucionário é o Zé Esteves, um republicano que se mostra desiludido porque lutou para nada. A Paz, a Fraternidade e a Liberdade antes gritadas cederam de vez ao ferro (António Ferro ou repressão), ao silêncio («Agora ninguém pia») e à voz da rádio;

«José Estêvão» (*Zé dos Pacatos*, 1934): José Estêvão é uma estátua em frente ao Parlamento, que desce do pedestal dizendo: «Homens como eu, / Pregavam a Beleza, a Vida, a Humanidade, / o Amor, a Fé, o Bem, a Paz e a Liberdade / Agora ninguém ouviu ideias, orações / Uma outra voz se eleva, altiva, a dos Canhões» (esta passagem opõe os ideais humanistas de alguns republicanos ao clima de crescente militarização que se esboçava em Portugal, acompanhando o de alguns países como a Alemanha e a Itália);

«O Bufo ó da guarda» (*Maria Cachucha*): «Bufo – Cavalheiro / que muito lampeiro / quisesses roubar / Quaisquer eleições / Num momento / com este argumento / Punha-se a cavar / Sujando os calções / E o menino / Que por mais fino / da cor militante / Andasse fugido / Às lambadas / com três cacetadas / passava num instante / p'ró partido»: alusão à repressão política.

3. A personalidade e a política de Salazar

O carácter contido do Ministro das Finanças é tratado de forma repetida e redundante, de tal maneira que sempre que surge a alusão à poupança é a Oliveira Salazar a quem se dirige a sátira, como temos visto. Verbos como «dar», «receber», «dever» não são poupados nos textos, como vimos, sendo objecto de múltiplos jogos de palavras e de trocadilhos. Pode-se dizer que a forma como era caricaturado demonstra que o seu carácter era visto como um objecto de paródia fácil.

Um trabalho que não cabe nesta investigação seria a comparação entre as palavras escolhidas pelos dramaturgos e as palavras reais proferidas em discursos pelo chefe de estado, que permitiriam verificar o grau a que atinge a paródia assumida pelos autores do teatro de revista.

Há uma vertente no tratamento desta figura que acaba por ser aproveitada para fins propagandísticos. De um comentário como: «TI ZÉFA – O que está lá parece um bom sujeito, mas é um unhas-de-fome!» (*Porto à vista*) passa rapidamente a santo milagreiro que até «dá» navios ao povo (*Maria Cachucha*). Contudo, algumas brincadeiras não censuradas até aí aceites parecem já não agradar como o caso de: «ESCOVA – Ao patrão sai sempre e “deixa”, a mulher “tira”, o Zé “põe” e o Oliveira “rapa”» (*Porto à vista*, 1933), cortado um ano depois: «COMPÈRE – Diga-lhe dessas!

Aquele “rapa-nos” a massa toda. Tira-nos “o pio”. “Põe-nos” a pão e laranja e só nos “deixa” quando já não temos mais “nada” que dar!» (*Vista Alegre*, 1934).

O número «O Senhor Professor³⁹» (*Vista Alegre*), eliminado na totalidade, transfere para a descrição feita pelo Professor Félix Ventura do seu aluno António a acção de Salazar: «Dar não era com ele», «Nunca vi subtrair com tanta facilidade e rapidez!». A gestão dos gastos é também assinalada: o António gastava em “bugigangas” como libras de chocolate, navios de lata, soldados de chumbo. Comprava e pagava logo: «Ele não deve nada a ninguém!».

No papel de Salvador, filho de Estácio de Portugal, faz tudo o que quer e ainda lhe sobra tempo, mas não vai ao teatro, nem ao cinema, pois não gosta de fitas. Quando amua bate o pé e vai para a Serra. Não come e explica porquê: «SALVADOR – Eu levo [o almoço para o colégio] mas distribuo-o sempre pelos condiscípulos. E já que não como, ao menos os meus amigos sempre vão comendo alguma coisinha» (*Maria Cachucha*). Este número também foi totalmente retirado pela censura e podemos nele encontrar não só uma referência à característica particular do chefe de estado de não dar, pelo processo de ironia, como também uma crítica à sua actuação política (que poderia vir da voz da oposição e que uma parte do público saberia reconhecer).

As alusões indirectas também surgem através de palavras usadas pelo Chefe de Estado e para a definição do novo regime: «bom povo simples, crente, corporativo e sindicalizado» (substituído por: «povo simples e bom»), em *Santo António* e «a todos os bons portugueses» em *Zé dos Pacatos*.

Em *Milho Rei* surge ainda menos directo numa referência iconográfica de propaganda de 1935, no quadro «Vida alegre»: «ORADOR – (...) Só os que sabem comer ficam sempre em pé. Não caem. Aos nossos inimigos eu direi, como essa figura da lenda, que coberta de malha se encosta ao escudo e ergue a espada (ao criado, que traz a travessa com a galinha) Vilão: chega-me cá essa galinha, que o resto já não cai, é obra minha».

³⁹ António de Oliveira Salazar surge nas revistas com as referências «Doutor», «Professor», «o de Coimbra», «Salvador», «o que vai para o Caramulo», entre outros epítetos.



«Vilão: chega-me cá essa galinha, que o resto já não cai, é obra minha», *Milho Rei* (1935)

O número «O Azedo» de *Zé dos Pacatos* esclarece-nos até onde a Censura tolerava. A personagem Azedo enumera uma série de exemplos do que há para concluir dizendo que é uma miséria⁴⁰ – no vinho, na água, nas organizações policiais e, a propósito de grandes cabeças declara: «AZEDO – Ora meus amigos! Tirando-o a Ele, a Sua Ex.^a, ao grande homem, ao senhor Doutor, àquele que endireitou isto, ao que fala pela rádio, ao que vai para o Caramulo, ao que junta dinheiro e que paga as dívidas, ao que faz navios, ao nosso Salvador, garanto-lhes que não há mais ninguém! Isto é uma tristeza, é uma miséria, não há nada (...)».

4. Os navios e o investimento na armada

Entre 1931 e 1935 o governo português adquiriu três submarinos, cinco contratorpedeiros e oito avisos de guerra, num valor total de três milhões de libras. Num país em contenção, onde se exigia dos portugueses sacrifícios em nome do equilíbrio orçamental e do progresso, o investimento em armamento de guerra podia não ser entendido pelo povo como prioritário. O tema foi usado nas revistas *Vista alegre*, *Santo António*, *Zé dos Pacatos* e *Arre Burro* (entre 1934 e 1936).

⁴⁰ O mesmo recurso de humor usado no número «Tudo vai bem!» da revista *Arre Burro!*

5. A Rádio e o Cinema

Constituindo duas formas de divulgação de informação e de lazer relativamente recentes, estando a rádio e o cinema sonoro ainda na sua primeira década em Portugal, as emissoras, os filmes e os actores prestaram-se a ser objecto de comédia para o público urbano com mais acesso a estes meios.

Na década de trinta do século XX há três momentos importantes para a rádio portuguesa: as primeiras emissões do Rádio Clube Português, em 1931, a inauguração da Emissora Nacional, em 1935 e da Rádio Renascença, em 1939.

Em 1933, Ladislau explica o que é a rádio: «LADISLAU – Bem sei. O rádio. Um aparelho que cá em Portugal só serve para se ouvirem os discos da Maria Alice e para nós sabermos, em casa, quem ganha os desafios de futebol. Mas está na moda (...)» («O Stadium», *Porto à vista*).

A Rádio era satirizada como voz da propaganda. Podemos chegar a esta conclusão também através da seguinte passagem: «ZÉ – (...) Agora ninguém berra! Agora ninguém pia! Uma outra voz se eleva: a radiotelefonía! (...)» («Velho Revolucionário», *Zé dos Pacatos*).

No cinema sobressai a paródia à falta de qualidade das fitas portuguesas e ao protagonismo dado aos seus realizadores. Em *Zé dos Pacatos* há um número, «A Canção do Berço», onde a personagem Produção é censurada quando diz: «PRODUÇÃO – (...) A propaganda tem-nos custado um dinheirão!» (substituído por: «A propaganda custa uma fortuna!»), que estabelece a ligação entre o cinema português e a sua função propagandística.

Pressupõe-se que o público de teatro de revista era frequentador de cinema, pois em *Loja do Povo* (1935), no número «O Manequim», veste-se a personagem Manequim com um casaco e uma boina basca: «FAZENDA – Vê como lhe fica bem este casaco verde e esta linda boina vasca!», «ZÉ – Não há dúvida! De todos os modelos, o que lhe assenta melhor ainda é o vasco!». Trata-se provavelmente de uma alusão a Vasco Santana no filme *A canção de Lisboa* (1933).

Acerca do filme *O trevo de quatro folhas* a revista *Arre burro* recomenda a Chianca de Garcia que busque novas vedetas e chama-lhe o «trevo de quatro falhas».

Sobre a reconstrução do cine-teatro Édén, *Arre burro* avisa o Conde de Sucena do Grémio dos Arquitectos que o Édén esse ano não teve o prémio Valmor (não censurado) e *Água Vai* apresenta a rábula «O Homem que compra tudo»: um homem é levado à esquadra; ele grita que quer comprar o Édén; a mulher acaba por aparecer e

responde ao polícia: «GERTRUDES – Ah, meu chefe! É que vossa senhoria não o conhece! Ele quando está bêbedo compra toda a porcaria que lhe aparece!».

O Éden foi inaugurado com a revista *Bocage*, em Abril de 1937, mas em 1936 Leitão de Barros tinha realizado o filme *Bocage*, com diálogos de Gustavo Matos Sequeira e interpretação de Raul de Carvalho no papel do poeta. Este último é objecto de chacota no número «O Bocage inchado», numa ampliação da revista *Arre Burro* datada de Dezembro de 1936. Neste quadro a censura corta o seguinte:

«ZÉ – E o filme só tinha a ganhar com isso! [ser o Bocage a fazer o filme]. Por exemplo: se o soneto fosse dito por si é que era de pôr os cabelinhos em pé ao Zé-Povinho!

TIVOLI – Mas parece-me que na fita o soneto foi emendado!

BOCAGE – Pois foi! ... E olhe que, modéstia à parte, foi pior a emenda que o soneto!»

A rábula evidenciava a alteração dos textos originais para poder aparecer no contexto moralizador do cinema, intervenção censória feita pela mão de Gustavo Matos Sequeira.

6. O teatro do regime

Surgem nos textos da amostra estudada referências à actividade de teatro, mas aquela que se refere às companhias mais próximas do Estado (o Teatro Nacional, o Teatro São Carlos e o Teatro do Povo) é bastante interessante, pois a tónica empregue para com estas é de ironia e de chacota. É talvez um sinal de que havia uma consciência das desigualdades de protecção económica entre as companhias que beneficiavam do interesse do Estado e as restantes.

No número «Cabo d’Ordens» de *Loja do Povo* as referências ao tratamento preferencial dado à Companhia Amélia Rey Colaço / Robles Monteiro são evidentes, recorrendo-se à ironia e ao exagero. O contexto inocente é o da inflação no tempo de D. Maria II: aumento da contribuição predial em doze tostões por ano, o pagamento de quinze reis por semestre de imposto e de catorze vinténs e meio mensais de licença, compensados com um subsídio anual de cento e cinquenta mil reis: «ZÉ – Coitadinhas das pessoas que viviam naquele tempo [D. Maria]! Aquilo é que eram sacrifícios! Felizmente nós vivemos em 1935! Ao menos agora não temos nada que pagar!»

Sobre o trabalho desenvolvido por esta companhia os autores de *Zé dos Pacatos* não poupam quando dão a deixa ao Zé, que diz que descobriu que os assassinos de Inês de Castro afinal estavam inocentes, pois «quem matou verdadeiramente *A Castro* foi o Robles».

A tentativa de reanimar o Teatro São Carlos como teatro nacional, dando concessão à actriz Ilda Stichini para ali desenvolver a sua actividade, em 1933, projecto que não obteve sucesso, é relembada em *Arre Burro* no quadro «Professora e aluno». A Professora queixa-se do aluno que leva na mão (identificado com Oliveira Salazar): «PROFESSORA – Isto que aqui vê é mesmo um estragadão! Ainda há dias lhe comprei um teatro todo catita p’ra ele brincar e hoje já não se sabe onde é que o teatro pára».

A rábula «O Auto das Minhocas», já referido anteriormente, é uma paródia ao projecto criado por António Ferro, através do Secretariado de Propaganda Nacional: o Teatro do Povo.

A censura do teatro de revista como instrumento de propaganda

Santo António

(*One-Step*, com letra de Carvalho Mourão e música de Hugo Vidal)

És um santo, um santinho pois até dizem p’raí
Que não pode o Zé-Povinho, meu Santo Antoninho já passar sem ti
Tens ó santo tais engodos co’as tuas divinas graças
Que co’os teus bonitos modos nos puseste a todos a nadar em massas.

Estrilho: Ai Santo António que és levado do demónio
Ai Santo António já que tudo alcanças
Já que és santo milagreiro vê se me arranjas dinheiro,
Endireita-me as finanças.

Concertou-nos o caminho, deu dinheiro p’rós navios
Cá p’ra nós, p’ró Zé-Povinho, ele é um santinho de três assobios
Eu até já lhes garanto porque veio nos jornais
Que o povo gosta do santo tanto, tanto e tanto que até é demais.
(*Maria Cachucha*, Teatro Apolo, 1934)

A letra do número musical «Santo António» ofereceu-se como um bom ponto de partida para afirmar que o teatro de revista podia também constituir um meio de propaganda do Estado e que a Censura tinha, entre outras funções, um compromisso nesse sentido. Se, por um lado, cortava onde considerava haver um excesso de linguagem ou de situação, por outro lado assumia-se como cúmplice, promovendo ideias que tornavam os temas políticos e as figuras de estado populares e acarinhados nos defeitos caricaturados.

Na letra de «Santo António», nitidamente dirigida ao Chefe de Estado, António de Oliveira Salazar, a alegoria é transmitida com recurso a diminutivos e adjectivos de teor carinhoso, repetições favoráveis e expressões populares de remissão, como quem

perdoa os meios usados para atingir um fim que beneficia todos. Não deixava de ser, contudo, uma referência proibida.

A iconografia e os estudos desenvolvidos em torno da figura de Santo António são comuns na década de trinta do século XX. Havia uma necessidade por parte dos serviços de propaganda de associar ao culto da figura do Chefe de Estado um traço transcendente, mítico, que o ligasse ao destino da nação⁴¹. Por outro lado, era necessário que a população o acarinhasse, até porque este não se prestava, por temperamento, à popularidade. A comédia tinha esse poder. Estava omnipresente e reduzia as personagens inatingíveis como ele à condição de inferioridade, pelo ridículo, colocando-as ao mesmo nível do espectador, tornando-as aceites, na sua mundividência, como pares, sendo assim integradas no domínio do espaço privado. Talvez assim se explique que a Censura deixasse passar os números de revista que retratavam o Ministro das Finanças.

Uma circular enviada em 28 de Agosto de 1931 pela Direcção-Geral dos Serviços de Censura aos presidentes das Comissões de Censura de Lisboa e Porto e delegações na província, acompanhada das «Instruções Gerais» em vigor desde 1928, sublinhava a importância da censura como formador da Informação, que era entendida como meio de propaganda (Azevedo, 1999:383). Esta indicação era dirigida ao controlo da informação na Imprensa, mas certamente que se alargava a outras formas de divulgação de informação, como o teatro, a rádio e o cinema. O Teatro do Povo foi o exemplo acabado do conceito de propaganda pela arte, dentro do ideal defendido pela «Política do espírito» para as massas (mais concretamente, fora da capital). O discurso de inauguração do Teatro do Povo, proferido por António Ferro, demonstra bem a pretensão propagandística de levar uma imagem dos portugueses aos lugares onde o discurso oficial tinha pouco acesso.

Coloca-se a questão de, entre todas as figuras, se associar o Chefe de Estado ao homónimo de um santo.

O Santo António era objecto de culto popular na capital. Estava presente na casa, na vida privada, nas tradições supersticiosas e era uma devoção aceite pela Igreja, presente nos templos e nas procissões. O Santo António era o santo milagreiro que

⁴¹ A “famosa” descoberta da semelhança de uma das figuras do tríptico de São Vicente, de Nuno Gonçalves, pouco depois da célebre entrevista de António Ferro a Salazar, em 1932, é um exemplo demonstrativo do trabalho de Propaganda emergente. A notícia surge em *O Notícias Ilustrado* com o título: «A expressão de Salazar está nos painéis de Nuno Gonçalves. Do financeiro de 1450 ao financeiro de 1932».

intervinha favoravelmente no destino individual e familiar dos lisboetas. A transposição era favorável à propaganda, abençoando a acção política, tornando-a incontornável e necessária. Não diminuía o Chefe de Estado, antes pelo contrário até o enaltecia.

Talvez por isso se considerasse que os números revisteiros dedicados ao Santo António, já por si tradicionais em Lisboa, constituíssem uma forma eficaz de implementar um reforço positivo de adesão ao regime e por tal eram aceites pela Censura.

Em ambiente de teatro de revista, o «António», o «Santo», o «Salvador» eram personagens de ficção, aproveitadas ou não conotativamente de acordo com graus de identificação não mensuráveis. A dificuldade dos censores era determinar até que ponto o código de referência em jogo e a linguagem podiam beneficiar ou desprestigiar as figuras e os actos políticos retratados.

A decisão da renovação da Armada, por exemplo, podia ser desculpada e entendida através da chacota. Num país onde os níveis de qualidade de vida eram baixos e sentidos pelo público do teatro de revista era impossível explicar um gasto tão elevado em armamento quando não havia guerra. A sátira aos navios provocava o riso, incutia a ideia de ser algo considerado inquestionável pelo poder, diminuía a sua importância pelo ridículo e tornava-o aceite.

O teatro de revista também oferecia uma interpretação da história, valorizando as glórias antigas em detrimento de uma imagem de insucesso político da Primeira República. O Estado Novo emergia neste contexto como um governo de paz e de prosperidade (*Loja do Povo*), com falhas, apesar de tudo, desculpáveis.

O teatro de revista incluía números de indiscutível e assumida identificação com os propósitos de propaganda ao governo, com a produção de imagens poéticas: «Berço antigo de rainhas / Minha Alfama santa e boa / Nos teus arcos e escadinhas / E nas casas tão velhinhas / Vive a história de Lisboa / (...) / Foi dali que as caravelas / Desfraldando as brancas velas / Abalaram p'rás conquistas» (*Santo António*); o enaltecimento patriótico de heróis: «AVÔ – Os filhos dessa terra / Heróis como o pastor humilde lá da serra / souberam sempre honrar com brio e altivez / A terra lusitana e o nome português (...)» («Lição de História», *Maria Cachucha*); o patriotismo exacerbado e emotivo: «Ser português / É ser brioso e valente / Ser português / É querer à pátria eternamente (...)» (*Maria Cachucha*) e a associação da solução de problemas ao Chefe de Estado. Este último aspecto pode ser ilustrado com o número das bilhas da revista *Maria Cachucha*, em que o Santo António resolve um problema de bilhas partidas com a bilha

nova: «SANTO ANTÓNIO – (...) Deixem lá os partidos... Eu que sou o Santo dos Milagres vou operar mais um... Aqui tendes a bilha nova (...) É por esta que todos têm de beber». Até aqui a mensagem é coerente. Contudo, a Censura também deixa passar as deixas seguintes. As raparigas que partiram as bilhas reparam que a bilha nova é de prata e o Santo responde: «É de prata, mas o silêncio é de ouro», frase que tem dupla interpretação visto que o «silêncio» podia ser entendido como a necessidade de conviver com a Censura. A seguir a este apresenta-se o número musical «Santo António», acima transcrito, reforçando a ideia daquele que conserta, que opera milagres, que resolve a vida nacional.

A apresentação de propaganda por via do encantamento do momento do espectáculo também é aproveitada. Em *Bicho Careta* o número musical «Voz do Povo», do quadro «Santos em Casa», é seguido de outro, «Noite de Santo António», terminando em Apoteose (final de acto ou de espectáculo, de aparato visual ambicioso, para deixar uma impressão agradável de admiração no público). «Voz do Povo» tem a seguinte letra: «É conhecido o rifão / Não adianta ou atrasa, / esses milagres que são / Feitos p'los santos da casa / Mas é um rifão errado, / Pois que nós temos um Santo / Que aqui foi nado e criado / E tanto milagre, tanto / Espalha por Portugal / É popular e famoso, / Esse santo sem rival, / Santo António, o milagroso / (...) / E ninguém se capacita / Que o Santo fosse um doutor, / O povo só acredita / Que foi formado em amor! / Desde Alfama à Madragoa / Anda o amor em cantigas! (vão abrindo as cortinas) / Santo António de Lisboa... / O santo das raparigas!». Este número é de 1931, quando o culto propagandístico dava ainda os seus primeiros passos, contudo já está neste Santo António a figura de Oliveira Salazar nas palavras «Portugal» e «doutor».

Contudo, a crítica à Propaganda também existe no teatro de revista. Os autores que a atacavam viam nela a deturpação e o oportunismo. Na versão de 1939 de *Zé dos Pacatos*, completamente remodelada, o número «O nosso São Martinho» inclui uma passagem cortada pela Censura. Nesta, D. Rija diz que o vinho desse ano saiu uma zurrapa. O São Martinho explica que o que ela tem que fazer é intensificar a propaganda ao sumo de uva e aumentar o preço do vinho, terminando com a frase: «Beber vinho é dar pão a um milhão de portugueses» (*slogan* usado pela Junta Nacional do Vinho, a partir de 1937, para a promoção do consumo de vinho).

Um caso curioso de propaganda no teatro de revista é a de *Carnaval*, da autoria de Soeiro Pereira Gomes, sua mulher, Manuela Câncio Reis e sogro, Francisco Filipe dos Reis. Nesta surge a personagem Menina Censura, que é admitida pelo censor, e não

é cortada a deixa de Acedo quando este diz: «Se fica aqui a Censura não faço nada com jeito».

O que esta peça tem de surpreendente é a autoria da resposta da Menina Censura à observação de que até aí nada fora censurado nessa revista ser de uma figura destacada do Neo-Realismo para: «CENSURA – Não tem sido preciso. Como gosto de ser justa só tenho que louvar a boa vontade demonstrada por todos os que têm concorrido para a efectivação desta festa. Nunca se deve desgostar quem trabalha desinteressadamente e com boas intenções (...) Eu não sou tão má como me pintam. Só me temem os que não têm consciência tranquila. Praticam-se muitas maldades, mas se não fosse eu... Se não fosse o receio à Censura, muitas mais se praticavam, fica certo disso» («Almofadas», *Carnaval*, página 90).

A revista *Carnaval* tinha sido escrita para ser representada por amadores, no Teatro Salvador Marques, em Alhandra. Foi numa das suas exibições que Soeiro Pereira Gomes foi apresentado a Alves Redol, que o convidou a participar no projecto cultural e político do qual emergiria o movimento literário do Neo-Realismo.

As palavras da Menina Censura são difíceis de explicar. Francisco Filipe dos Reis tinha sido um republicano activo e nenhum dos três autores se identificava com os propósitos do Estado Novo. Apenas se pode entender a deixa da Menina Censura como uma medida necessária para deixar passar a peça, feita por autores não experientes no trato com a Censura (Francisco Filipe dos Reis já tinha outros textos escritos e representados no Teatro Salvador Marques, mas não no contexto do novo regime). Este facto talvez sirva também para demonstrar que para lidar com a Censura era preciso ter experiência, medindo à partida o que esta poderia deixar passar ou não, conhecendo à partida os critérios que ela usava para decidir o que devia ser eliminado ou não.

Uma dramaturgia possível sob a censura do Estado Novo

A Censura era, indubitavelmente, um factor de constrangimento à produção de textos dramáticos, mas ela surpreendia mais por aquilo que não cortava, deixando passar conteúdos que se hoje são evidentes nessa altura eram muito mais, do que pelos cortes que fazia obedecendo à lei. Por sua vez, os autores dramáticos transgrediam e, em particular, os autores de teatro de revista insistiam na transgressão. Faziam-na deliberadamente.

Para explicar o caso particular da atitude dos autores do teatro de revista é preciso considerar a sua actividade prévia à instauração da ditadura militar de 1926. Tratava-se de um género que tinha sobrevivido à Censura noutros contextos e os autores transgrediam por norma e não por excepção. O teatro de revista possuía uma carga de identidade construída também em momentos históricos sem Censura, de que faziam parte a sátira política e social, a crítica a assuntos do quotidiano, a piada obscena. Tudo isso era o que, entre outros motivos, os espectadores entendiam como diversão e procuravam no teatro de revista. Os autores escreviam os textos obedecendo a um género específico e o corte não era um impedimento para continuarem a transgredir.

Havia pois uma forma de escrita que se tinha desenvolvido e institucionalizado ao longo de anos (os anos que se seguiram à revolução republicana foram fundamentais para acentuar o carácter político da comédia de revista), que se materializava no espectáculo, no contacto directo com o público (não intelectual, na maioria), que os Serviços de Censura reconheciam merecer um trato especial.

Coloca-se a questão do que seria o teatro de revista sem a sátira: um espectáculo reduzido à música, à dança, à piada de salão, condenado a desaparecer. O público procuraria outras fontes de catarse, talvez menos inofensivas. Reconhecia-se, portanto, no teatro de revista uma função social de apaziguamento. Não era um espaço para a promoção da insurreição, mas sim de integração e de aceitação. A comédia política uma válvula de escape necessária e as situações criadas em palco caricaturas da realidade onde o público via a permissão de trocar de todas as coisas que não podia modificar. A comédia acabava por servir a resignação política.

Por outro lado, deixava passar a ilusão de liberdade, ou de uma interpretação da liberdade com a conotação de ordem, contra o caos. As palavras finais da *Menina Censura* demonstram esse reconhecimento de que se a Censura não existisse muito pior se faria. Talvez que o consentimento geral (o contrário seria a indignação colectiva), a apatia associada a uma certa credulidade perante tudo o que chegava filtrado na informação, a influência da propaganda e as características da maioria urbana quase analfabeta, mais preocupada na resolução dos problemas económicos pessoais ou de garantir a estabilidade financeira (os tais vira-casacas da *Loja do Povo*) tenham sido as causas para explicar a aceitação da Censura, mesmo que esta implicasse a deturpação da realidade e a mutilação completa dos textos. No teatro foi sendo, cada vez mais, entendida como necessária e inquestionável.

De todo aqueles que são objecto de sátira pelos autores do teatro de revista sobressai a figura de Oliveira Salazar, sempre pelos mesmos motivos de caracterização, o que suscita a questão da necessidade de os autores o incluírem quase sempre como um tema “favorito”. Talvez pela facilidade de identificação por parte do público ou por ser um tema que fazia disparar a gargalhada: um tipo de humor fácil a que o público respondia favoravelmente. Assim, nos anos trinta, assistimos ao nascimento de um novo tipo na comédia de revista, que a identidade referencial obrigava a esconder sob as mais diversas personagens: o aluno, o professor, o dono da loja. Simultaneamente, nasce um novo objecto de sátira feita através de mecanismos de dupla significação, certamente um desafio para os autores que trabalharam dentro do género.

A leitura dos textos do teatro de revista permite ainda reflectir sobre as causas para a existência ou não de cortes efectuados nas passagens que evidenciam imoralidade. Nota-se uma correspondência frequente entre as passagens onde existe obscenidade, patente ou latente, com um género de humor masculino, o que pode ser considerado um dado a ser usado para caracterizar o público do teatro de revista como maioritariamente constituído por homens. Um público que achava graça a situações como a infidelidade feminina e a prostituição dissimulada, a expressões como «furar uma saloia» e que conhecia o valor conotativo de palavras como «assinar», «rata» e «pássaro». Era um tipo de humor que o censor sabia reconhecer, o que demonstra que estava integrado no meio onde este tipo de linguagem era usado. Era também um tipo de humor e de linguagem que o dramaturgo dominava e que era usado como um atractivo para o espectáculo.

A constatação acima verificada pode oferecer uma explicação para o facto de uma vedeta poder «descer» do teatro de declamação para o teatro de revista, alegando a necessidade de trabalhar, mas de dificilmente se observar o contrário, de uma vedeta do teatro de revista aspirar notoriedade no teatro de declamação. A moralidade, ou a ausência dela, pode bem ser um elemento essencial que marcava a separação entre o teatro de revista e os outros tipos de teatro praticados (de declamação, opereta).

Parte II

À procura de uma ideia de teatro

O teatro desenvolvido na década de trinta do século XX estava fortemente condicionado, não só como vimos por ter de se submeter à Censura, mas também pelas condições em que exercia.

Esta secção fará um percurso que se inicia num diagnóstico realizado pelos próprios agentes da actividade teatral nos anos trinta; passando pelo reconhecimento de que, como actividade comercial, o teatro dependia do seu público e que, como tal, é essencial compreender quem era este dinamizador da actividade; estudando casos de espectáculos de sucesso e de insucesso para entender quais eram os limites de aceitação e de rejeição, bem como as suas causas; concluindo com uma tentativa de identificação de ideais estéticos, políticos e de modelos produzidos fora de Portugal que constituíssem modelos de possível adaptação ao panorama Português como meio de fazer evoluir, técnica e artisticamente, a actividade teatral.

As características conservadoras da sociedade portuguesa dos anos trinta inibiam a materialização de exemplos alternativos e promoviam a reafirmação de modelos facilmente entendidos pelos diferentes públicos dos principais tipos de teatro vigente (ligeiro ou de revista e de declamação). A introdução de propostas novas fórmulas não só no tipo de texto e de espectáculo, como também no reportório constituía um risco elevado numa actividade comercial instável e dependente, sujeita à indiferença e à rejeição. Os documentos que se referem a estas alternativas classificam-nas de incompreensíveis, vanguardistas, não atingindo um ideal que procuramos neste trabalho entender.

Se, por um lado, a documentação consultada constitui uma soma de dados que sobreviveram porque lhes foi facultada essa possibilidade, também, por outro, há a considerar a informação ausente. A compreensão do espírito de uma época passa por uma tentativa de reflexão apoiada na documentação existente. A década em estudo está, neste momento, bem documentada e problematizada no âmbito científico, com um amplo referencial bibliográfico, mas para caracterizar os públicos, por exemplo, os dados são escassos; para caracterizar a actividade a partir de entrevistas e de memórias, apenas se pode contar com informação que foi seleccionada e retida por motivos pessoais. Assim, o processo de comparação de artigos de opinião e crítica, publicados

em jornais ou editados em livros, tornou-se o método que ofereceu um maior número de respostas às questões colocadas e proporcionou pistas de investigação mais ricas.

O diagnóstico de uma «crise do teatro»

A crítica de teatro da década de trinta do século XX refere repetidamente a expressão «crise teatral», procurando, simultaneamente, definir áreas problemáticas e determinar um ideal de qualidade transversal.

Feito um levantamento entre artigos publicados em periódicos é possível concluir que havia um sentimento generalizado de insatisfação relativamente ao teatro que se fazia em Portugal.

A expressão «crise teatral» não é exclusiva do nosso país, pois também se ouviam ecos desse sentimento no estrangeiro, motivado pela recessão económica. Também não é exclusiva desta época. Fontes anteriores à década em estudo parecem demonstrar que os problemas diagnosticados nesse tempo tinham raízes antigas. Já em 1906, Fialho de Almeida fazia um levantamento das causas para o estado do teatro português, que se podiam aplicar três décadas depois (Almeida, 1925)⁴². Também um artigo editado no jornal *O Notícias Ilustrado* nos remete para um problema nunca resolvido no que diz respeito à qualidade dos públicos⁴³. Como se demonstrará, as descrições do início do século são equivalentes a outras encontradas nos periódicos dos anos trinta.

São muitos os artigos alusivos às causas da chamada «crise teatral», reflexão produzida por críticos, artistas e dramaturgos que elegem, individualmente, factores impeditivos para uma evolução no sentido da diversidade, da qualidade estética e artística e da originalidade da produção nacional.

⁴² Fialho d'Almeida cita, entre outras causas: a ausência de uma política vocacionada para a produção nacional (dando como exemplo paradigmático a concessão do espaço do Teatro Nacional a um empresário particular); a insuficiente produção de textos nacionais; a falta de preparação técnica dos artistas para formas de expressão alternativas e até mesmo a falta de competência artística de muitos; a legislação insuficiente; o critério usado na escolha de espectáculos; o facto de o teatro ser encarado como um negócio; o carácter grosseiro do público do teatro de revista e a perspectiva elitista de um teatro nacional fechado à disponibilidade financeira e social da maioria da população para quem o teatro cumpriria uma função formadora.

⁴³ S/A «O público», in *O Notícias Ilustrado*: o autor deste artigo transcreve um texto do encenador António Pinheiro, publicado no *Correio da Noite*, em 1909, que diz que o público aplaude o que não presta e rejeita o que é bom, acrescentando: «O nosso público vai ao teatro para gozar, para se divertir. Obras d'arte têm cheiro a maçada. Não lhe peçam ao cérebro, ao intelecto: tudo aos sentidos». Apresenta categorias de público: o borlista, o abafador (que manda calar), o demolidor, o *claqueur*, o puro (bate palmas a tudo), o indiferente e o sensato (de número diminuto).

É possível isolar as várias áreas consideradas fundamentais para a crise consensual e nelas situar causas específicas. De seguida, far-se-á a discriminação das mesmas numa sistematização possível.

A formação dos actores

As referências a uma deficiente formação dos actores como causa para a produção dramática insatisfatória centram-se em dois pontos específicos: a formação académica do Conservatório e a formação pessoal do actor.

Nem todos os actores que mais se destacavam no panorama dramático lisboeta tinham passado pela formação académica do Conservatório. As entrevistas a estes artistas publicadas nos periódicos demonstram que muitos, se não a maioria, tinham aprendido a arte dentro do próprio espectáculo, começando a pisar os palcos muito cedo (como coristas, como ajudantes, integrados numa família de actores, em sociedades de recreio).

Um exemplo noticiado é o de Fernando da Fonseca, conhecido por «Miúdo da Ajuda», um garoto de rua, órfão de pai, que fazia imitações à porta dos quartéis a troco de comida e que foi apresentado por um jornalista ao empresário do Teatro Apolo, em 1939. O «Miúdo da Ajuda» acabou por se tornar num pequeno artista, contratado pela sua mera habilidade, pela mão de um protector.

Há indícios na crítica da década de trinta do século XX que apontam para uma certa insatisfação perante o tipo de ensino ministrado na Escola da Arte de Representar do Conservatório. Na mesma linha das críticas de Fialho d'Almeida relativamente a este assunto, em 1906 (Almeida, 1925: 14-16)⁴⁴, encontramos a de Armando Ferreira⁴⁵ que, a propósito das provas finais dos alunos do Conservatório afirma: «Lá se deveria ensinar os actores a conversar e não a gritar, declamar, vomitar ...». Dois anos depois, a propósito de uma audição para provas finais e prémios dos alunos do terceiro ano, o mesmo refere-se ao Conservatório da seguinte forma: «uma espécie de consagração

⁴⁴ Segundo Fialho d'Almeida, o Conservatório produzia artistas medíocres e os bons actores tinham aprendido estudando e observando a vida na rua. Cita, entre outros, o exemplo de uma artista que foi alvo de grande popularidade três décadas depois: Adelina Abranches, «filha d'uma hortaliçeira do Campo de Sant'Anna», se bem que esta frequentara o Conservatório durante dois anos. Esta informação é refutada nas memórias da actriz Adelina Abranches.

⁴⁵ Armando Ferreira «O filme da semana» in *ABC*, número 572, 30 de Julho de 1931, página 4.

oficial do amadorismo» e observa nos alunos: «o tom falso de representação», nos gestos, na dicção e nos olhares⁴⁶.

Uma publicação didáctica de 1925, da autoria de António Pinheiro⁴⁷ esclarece-nos acerca da rigidez do plano curricular e dos conteúdos leccionados, onde a expressão estava altamente codificada e obedecia a convenções de tradição muito antiga. Tem afirmações que, por si, explicam muito sobre a posição do Conservatório em relação à inovação ou à fuga à norma: «A linguagem mímica é universal (...): os movimentos de expressão são idênticos ou quasi idênticos nas diferentes raças humanas»⁴⁸.

Também encontramos críticas relativamente à posição do Conservatório para com a mudança e a inovação. Rojão Nobre criticava a Escola por não desenvolver o gosto e o interesse pelo Teatro Clássico português⁴⁹.

Joaquim de Oliveira afirmava, em 1931, que em Portugal não se desenvolvera um movimento moderno para os artistas novos, imperando o comodismo e o proveito próprio. Os professores de arte dramática não formavam para a inovação que, por sua vez, era mal recebida no mundo de espectáculo⁵⁰.

Julião Quintinha, numa tentativa de traçar soluções para a crise teatral⁵¹, estabelecia como base de intervenção a verificação da utilidade dos ensinamentos da escola de Arte Dramática do Conservatório, com o fim de promover novos valores, arejar e modernizar o ensino de acordo com a evolução do teatro.

Ester Leão, numa entrevista concedida à revista *Espectáculo*, em 1936⁵², referia a necessidade de organizar uma «falange de artistas intelectuais» preparados para representar autores como Shakespeare e Lenormand, entre outros.

⁴⁶ Armando Ferreira «A 28ª audição escolar do Conservatório ou o Teatro de conserva...» in *O Notícias Ilustrado*, número 270, 13 de Agosto de 1933, página 22.

⁴⁷ António Pinheiro *Estética e plástica teatral*, Lições da 5ª Escola de Arte de Representar, Volume I, Galhardo e Costa Lda., Lisboa, 1925. António Pinheiro iniciou a carreira de actor em 1886 e trabalhou como actor, ensaiador, escritor, tradutor e realizador cinematográfico. Foi professor de Estética e Plástica Teatral na Escola da Arte de Representar do Conservatório, posteriormente Director da Secção de Teatro desta escola; em 1925 trabalhou com a Companhia do Teatro Nacional Almeida Garrett e contava com um repertório de mais de cinquenta peças teatrais. Escreveu ainda as obras *Theatro portuguez (arte e artistas)* (1909), *Teatro português na actualidade* (1909) e *Contos largos... (Impressões da vida de teatro)* (1929). Na década de trinta do século vinte evidenciou-se como encenador, participando nessa função em espectáculos diversos, entre os quais os da Companhia do Teatro Nacional de Almeida Garrett.

⁴⁸ *Idem*, página 125.

⁴⁹ Rojão Nobre «Os clássicos no teatro» in *Seara Nova*, número 241, 5 de Março de 1931, página 7.

⁵⁰ Joaquim de Oliveira «A crise do teatro» in *Seara Nova*, número 275, 5 de Dezembro de 1931, pp. 178-179.

⁵¹ Julião Quintinha «O problema do Teatro. V. Soluções para a crise teatral» in *Espectáculo*, número 5, 11 de Julho de 1936, página 5.

⁵² *Espectáculo*, número 10, 15 de Agosto de 1936, pp. 8-9.

O actor fazia a sua formação pessoal através da experiência profissional num mundo pequeno onde todos se conheciam e o seu percurso dependia dos espectáculos que iam surgindo. Desta forma, o artista ia-se fazendo na medida da sua versatilidade.

Os actores e a actividade artística

O aspecto anteriormente desenvolvido leva-nos à caracterização da actividade artística. Se, por um lado, em 1931 havia cerca de trezentos artistas sem contrato e a maioria desempregada (motivo pelo qual se organizou um debate no Grémio dos Artistas Teatrais e dele se formou uma comissão que organizou eventos para ajudar os mesmos e de onde surgiu a revista *Tostão Teatral*), também havia vedetas que ganhavam salários que podiam pôr em causa o sucesso financeiro de um espectáculo.

A total falta de protecção dos artistas relativamente à sua profissão impunha um regime de submissão e de aceitação das propostas dos empresários que encaravam a actividade como um negócio, independentemente do seu valor artístico.

Era possível um artista não receber pelas horas dedicadas aos ensaios, ou mesmo, não ser remunerado pelo seu trabalho num espectáculo.

A inovação era reduzida, bem como a aposta em novos talentos.

São também comuns as acusações de vaidade e de falta de união entre os artistas, sobretudo por parte de aqueles que ambicionavam o vedetismo.

Carlos Leal, apesar de se considerar actor e de ter desenvolvido a actividade artística no teatro de revista, onde manteve grande popularidade, apontava como uma das principais causas da «crise teatral» a falta de profissionalismo dos artistas e a ausência de novos talentos. Numa entrevista à revista *ABC* afirma: «nenhuma das noviças – a não ser as que vieram do género declamado, tem a menor noção dos rudimentos da arte de representar.»⁵³. A sua postura relativamente a alguns colegas de trabalho chega ao confronto directo, como foi o caso de uma polémica gerada por um artigo seu a propósito da actriz Eva Stachino⁵⁴.

Eduardo Scarlatti classificava a maioria dos actores portugueses de comediantes, incapazes de dar corpo ao aspecto artístico da actividade (Scarlatti, 1929: 127).

⁵³ Álvaro de Vasconcelos «Pelos bastidores. Carlos Leal» in *ABC*, número 532, 25 de Setembro de 1930, pp 2-3.

⁵⁴ Carlos Leal «Teatrália» in *Vida Ribatejana*, número 451, 19 de Julho de 1931.

Dois exemplos para a falta de profissionalismo são apresentados na crítica: a ausência de condições para a preparação do espectáculo e a atitude do próprio actor perante o desempenho artístico.

No que diz respeito às condições, Mário Duarte, em 1933, refere que os intérpretes, na maioria das vezes, sem regra, sem estudo, com poucos dias de ensaio, muitas vezes com o desconhecimento da obra inteira, tinham apenas consigo as secções da peça onde desempenhavam o seu papel⁵⁵.

Julião Quintinha explica que os espectáculos eram ensaiados à pressa e acrescenta: «... as peças não são lidas às companhias; os pouquíssimos mestres de cena desconhecem os mais recentes processos técnicos dos modernos realizadores europeus; e as palavras “arte teatral”, foram substituídas por “negócio teatral”, embora as sucessivas e vertiginosas mudanças de cartaz revelem péssimos negociantes de teatro»⁵⁶.

A estas condições acrescenta-se a quase ausência do encenador no teatro português desta década (com raras excepções, como o caso de António Pinheiro e de Carlos Santos). Havia uma direcção de actores que era garantida pelo ensaiador, geralmente o director da companhia, o que não era o mesmo. Joaquim de Oliveira, nas suas *Memórias* (Oliveira, 1981) estabelece a diferença entre o trabalho do ensaiador e o do encenador, preferindo o primeiro ao segundo, pela precisão de indicações cénicas.

Quanto à atitude do artista, um artigo é bastante claro na sua descrição:

«A forma como os artistas – infelizmente, uma grande maioria – lêem os seus papéis mostra a evidência que nem se deram ao trabalho de os lerem, previamente, em casa. Nem uma inflexão certa nos garante que, dum modo geral, a personagem foi compreendida. A falta de curiosidade pelo que se passa em cena, quando em cena não estão, importando, portanto, a incompreensão total da obra, é uma das mais características evidências da falta de probidade profissional de grande número dos artistas teatrais (...) Há artistas (...) que ao cabo de cinquenta representações duma peça ainda não sabem o que é o segundo acto, pela especiosa razão que só entram no primeiro e no terceiro»⁵⁷

Esta atitude é confirmada por algumas entrevistas a artistas, como é o caso de Maria Alvarez que conta como se esqueceu que devia ainda regressar ao palco num espectáculo e que quando é disso lembrada já estava desmaquilhada e com a cara cheia de vaselina⁵⁸.

⁵⁵ Mário Duarte «Coisas vistas e vividas» in *O Notícias Ilustrado*, número 254, 23 de Abril de 1933, página 22.

⁵⁶ Julião Quintinha «O Problema do Teatro» in *Espectáculo*, número 3, 27 de Junho de 1936, página 12.

⁵⁷ *Op. Cit.* na nota 50.

⁵⁸ Augusto Cunha «Como eu vi o firmamento teatral» in *O Notícias Ilustrado*, número 283, 12 de Novembro de 1933, página 5.

Um artigo sem identificação de autor (possivelmente, de José Sarmiento), do jornal *O Notícias Ilustrado*⁵⁹, aponta para a falta de profissionalismo e de preparação de alguns artistas para o espectáculo, sobretudo a falta de curiosidade para explorar as potencialidades das personagens que encarnavam.

Havia, contudo, artistas cuidadosos que preparavam os seus papéis com o maior rigor. Uma série de entrevistas realizadas por Rebelo de Bettencourt coloca a mesma questão a diversos actores: «Como estuda os seus papéis?». Obtém respostas elucidativas, que transcrevemos a seguir:

«Decorando-os primeiro, mecanicamente, sem inflexões, palavra a palavra, frase a frase, e só depois das palavras me saírem facilmente, sem me preocupar com elas, é que começo a viver, a sentir a personagem, a entrar dentro da sua psicologia, tornando-a o mais humano possível» (Ester Leão)⁶⁰

«Procurando primeiro as intenções, a psicologia do personagem.» (Álvaro de Almeida)⁶¹

«Depois de conhecer a peça toda, e quais a posição e a significação do meu personagem, começo a decorar o papel com o sentido natural da dicção.» (António Sacramento)⁶²

« ... procuro as inflexões, a intenção, o colorido das frases de modo que cada personagem se sinta bem dentro das palavras que vou lendo e decorando» (Adelina Abranches)⁶³

Um pormenor final que contribui para confirmar a falta de estabilidade profissional dos artistas é a grande mobilidade dos mesmos entre companhias. Augusto Ricardo refere o problema da itinerância dos actores por diversas companhias, provocando uma falta de coesão dos projectos teatrais (Ricardo, 1934: 200).

A organização empresarial

A actividade empresarial encontrava-se dividida entre dois tipos de agentes: o empresário meramente especulador e o empresário artista. Ambos são criticados por condicionarem negativamente o teatro.

O primeiro tipo aqui definido encarava o teatro como um negócio, gerindo-o em termos de despesas, ganhos e lucros. Se era condicionado pela procura de mercado por parte do público, também o condicionava, oferecendo modelos definidos para a garantia de sucessos de bilheteira. A aposta incidia na escolha de espectáculos de comédia, a

⁵⁹ S/A «A indisciplina, a falta de probidade profissional e outros “matadores” são as causas principais da chamada crise teatral» in *O Notícias Ilustrado*, número 182, 6 de Dezembro de 1931, página 19.

⁶⁰ Rebelo de Bettencourt «Pelos bastidores» in *ABC*, número 502, 27 de Fevereiro de 1930, pp. 12-13.

⁶¹ Rebelo de Bettencourt «Pelos bastidores» in *ABC*, número 505, 20 de Março de 1930, página 5.

⁶² Rebelo de Bettencourt «Pelos bastidores» in *ABC*, número 523, 24 de Julho de 1930, página 13.

⁶³ Rebelo de Bettencourt «Pelos bastidores» in *ABC*, número 534, 9 de Outubro de 1930, página 13

partir de textos cuja eficácia fora comprovada anteriormente em Espanha ou França, ou de autores portugueses com garantias dadas, com recurso a actores populares, posicionadas para agradar a uma maioria com capacidades financeiras e hábitos sociais de frequência do teatro.

As companhias como a de Amélia Rey-Colaço/Robles Monteiro, Maria Matos e sobretudo Ester Leão e Alves da Cunha, que procuraram inserir projectos dramáticos fora do paradigma acima enunciado, arriscavam-se frequentemente ao fracasso, tendo algumas tido uma existência muito curta (como foi o caso de Ester Leão, de 1930 a 1936). Estas integram-se no segundo tipo e delas, só a companhia do Teatro Nacional persistia na construção de um repertório eclético (apesar das dificuldades constantes), ousando, por vezes, apostar na fuga à norma (são exemplos a produção de espectáculos do teatro clássico, algumas sem sucesso, e a encenação de *Gladiadores*, de Alfredo Cortez, também sem sucesso), visto que a protecção estatal em termos financeiros garantia a estabilidade necessária à companhia.

O segundo tipo empresarial aqui definido enquadra-se no que os críticos classificam de actor que se faz empresário sem ter qualidades para esse cargo. Não oferecia garantias financeiras de exploração regular, nem garantias de equilíbrio artístico e sofria do que, em 1931, Alves da Cunha definia como «falta de confiança em si próprios»⁶⁴ (contudo, o próprio Alves da Cunha, ao longo dos anos trinta do século vinte, revelou-se um actor a dirigir companhias que facilmente se desintegravam por falta de dinheiro).

O empresário especulador dominava no panorama do teatro de revista, espectáculo que geria investimentos elevados (pelo número de artistas e vedetas contratados, pelo guarda-roupa, pelos cenários, pela orquestra, pela obrigatoriedade do pagamento de licenças, rendas e taxas) para a obtenção de lucros elevados.

Não se pense que os custos fixos eram reduzidos. Só o imposto municipal sobre as casas de espectáculos variava entre 5 e 10% do rendimento correspondente à lotação total de cada espectáculo no início da década⁶⁵. Segundo o artigo escrito sob o pseudónimo de Frei António⁶⁶, havia um teatro em Lisboa cujo proprietário arrendava por seis contos mensais a um arrendatário, que por sua vez cedia a uma determinada companhia por oitocentos escudos diários de bilhetes cativos, doze por cento da receita

⁶⁴ S/A «Alves da Cunha volta à cena» in *ABC*, número 567, 25 de Junho de 1931, página 20.

⁶⁵ *Revista Municipal*, número 2, Câmara Municipal de Lisboa, Fevereiro de 1929,

⁶⁶ Frei António «Teatro. A casa de Garrett», do jornal *Acção*, número 39, de 20 de Fevereiro de 1926, página 3.

bruta da sala, direitos sobre a exploração da publicidade, do bengaleiro e do bufete, lucrando assim o proprietário e o arrendatário em prejuízo do director da companhia e do público. Para o empresário, o teatro era, por isso, um negócio que, para existir, tinha de dar lucro.

No que respeita à selecção dos textos, os empresários do teatro de revista procuravam não fugir aos modelos de sucesso que pudessem ser levados à cena rapidamente, com o menor número de obstáculos por parte da Inspecção-Geral de Espectáculos. A inovação era concentrada no aparato visual, obedecendo a modas, arriscando nas potencialidades inovadoras de artistas plásticos para o aparato cénico.

Exploravam tendências de consumo do público que frequentava o teatro de revista, combinando variações de números de sucesso até à exaustão.

Rolando da Silva imputa às empresas os motivos que justificam o afastamento e a indiferença dos públicos pelo teatro, em 1936⁶⁷, citando, entre outras causas, o preço elevado dos bilhetes⁶⁸, a hora de começar e de terminar os espectáculos, a deficiente composição e a falta de harmonia dos elencos, a escolha das peças, a falta de conforto das casas de espectáculos e a inserção de longos intervalos obrigando ao prolongamento até horas tardias. De facto, os hábitos instituídos entre muitos frequentadores que iam ao teatro para serem vistos e para se encontrarem socialmente, para os quais estes longos intervalos serviam, podiam ser uma causa de afastamento daquele público que não se podia permitir ficar acordado até às duas da manhã por falta de transporte nocturno e por ter que trabalhar no dia seguinte.

A total ausência de regras de entendimento entre empresários permitia ainda a realização de duas ou mais estreias no mesmo dia, o que impossibilitava a existência de uma boa lotação na primeira representação, aspecto que era um dos registos de medição do grau de sucesso de um espectáculo, podendo condicionar a sua duração em cena. Da mesma forma, em certos períodos, nomeadamente no Verão, assistia-se à total ausência da actividade. Por exemplo, em 24 de Setembro de 1934, Augusto Ricardo salienta o facto de, nesse momento, apenas existir uma revista no Coliseu e uma farsa no Teatro Variedades.

Hábitos sociais condicionavam a actividade empresarial para a produção de espectáculos. Por exemplo, durante a Páscoa os mesmos eram suspensos por respeito à quadra religiosa, o que se tornava ocasião para proceder a mudanças no elenco, no

⁶⁷ Rolando Silva *O meu jornal*, volume 4, edição do autor, Lisboa, 1936, página 69.

⁶⁸ Aspecto que será desenvolvido na parte III deste trabalho..

espectáculo ou iniciar uma temporada. Um facto curioso que nos demonstra como as práticas sociais se impunham é-nos relatado por Óscar Paxeco, em 1937⁶⁹. Segundo ele, a *Ceia dos cardeais* não pode ser representada num domingo por não ser permitido que as personagens aparecessem em trajes religiosos.

Armando Vieira Pinto resume o panorama da seguinte forma: «[o teatro] abandonou por completo os intuitos de renovação intelectual e social que hoje o norteiam em todo o mundo (...) deixou de ser uma arte, para passar a ser prosaicamente um negócio»⁷⁰. De facto, os empresários faziam escolhas a favor de interesses que mantinham o espectáculo em funcionamento, mas que eram individuais e comerciais, sem preocupação por ideais estéticos ou formativos que não fossem lucrativos.

A selecção dos espectáculos

A crítica dos periódicos consultados atribui uma parte da responsabilidade da crise teatral, pelo fracasso de alguns espectáculos e pela falta de qualidade dos mesmos, à má selecção das peças representadas.

Erico Braga, em 1930, atribui a responsabilidade aos empresários e às companhias que “impingiam” produções de má qualidade⁷¹.

Analisando uma série de espectáculos da Companhia Adelina-Aura Abranches, em 1931, o jornal *ABC* atribui a sua falta de sucesso à má escolha, pelo facto de estes não se adequarem ao público nem à cultura portuguesa⁷², referindo a necessidade de adaptar as traduções à nossa maneira de ser, mesmo em peças precedidas de êxito noutros países.

João Gaspar Simões defende que a crise teatral também resulta de um apego ao realismo convencional, concentrado num esforço em investir em guarda-roupa espantoso e em cenografias complicadas em prejuízo de uma selecção cuidadosa de conteúdos⁷³.

⁶⁹ Óscar Paxeco «Carta a um dramaturgo a propósito de coisas de alfaiate» in *Acção*, número 39, 20 de Fevereiro de 1937, página 2.

⁷⁰ Armando Vieira Pinto «A dolorosa agonia do teatro português» in *Acção*, número 7, 11 de Setembro e 1936, página 2.

⁷¹ Erico Braga «O teatro é para gente de teatro» in *Girasol*, número 3, 30 de Dezembro de 1930, página 5.

⁷² O Homem das 5 horas «Intrigas de bastidores», in *ABC*, número 558, 23 de Abril de 1931, página 11.

⁷³ João Gaspar Simões «A crise do teatro português ou a falta de humildade dos nossos actores» in *Presença*, número 47, Dezembro de 1935, pp. 16-18.

Um artigo sem a indicação de autor vai ao ponto de afirmar que as escolhas de reportório eram feitas para se adequarem a vedetas, recaindo em traduções e em adaptações⁷⁴. Acrescenta a afirmação que aqui se transcreve: «A crise! É preciso não perder dinheiro! E o público gosta de aquilo ... O público aplaude aquilo! (...) Como há-de o público menos culto deixar de gostar de aquilo se só aquilo lhe dão? (...) Sim, é preciso ganhar dinheiro!»⁷⁵. Esta passagem leva-nos, de novo, a estabelecer uma relação entre a produção de espectáculos e um conjunto de expectativas já criadas relativamente a um modelo instituído e convencional de teatro.

De todos os documentos respeitantes à questão da selecção de espectáculos, o que apresenta uma visão conjuntural mais objectiva é um artigo de Ester Leão, escrito em 1935⁷⁶. Segundo a actriz, do que se fazia nos outros países apenas se seleccionavam comédias francesas fúteis e melodramas de grandes efeitos dramáticos que deslumbravam e garantiam receitas certas. Espectáculos de qualidade de autores como Pirandello e Lenormand, experimentados em companhias como a de Alves da Cunha, estavam condenados ao fracasso pela indiferença do público. Atribui uma parte da culpa a um período de contenção económica⁷⁷, em que a aposta na fuga à norma constituía um risco que poderia pôr em causa o sucesso financeiro de uma empresa dramática⁷⁸. Concluía desta forma:

«Não há outro remédio senão termos de nos contentar com as adaptações e as traduções de peças estrangeiras, que continuam fazendo as delícias do nosso público, já que os nossos dramaturgos são raros.»⁷⁹

No que respeita à última afirmação, a realidade era, de facto, bastante diferente, como se verá a seguir.

⁷⁴ S/A «Cinema e teatro portugueses» in *Presença*, ano XII, série II, 1938, pp. 66-67.

⁷⁵ *Ibidem*.

⁷⁶ Ester Leão «O teatro moderno» in *O dia do artista*, 21 de Janeiro de 1935, página 1.

⁷⁷ A primeira metade da década de trinta é marcada pela recessão económica, pela instabilidade de emprego e pela falta de rendimentos das famílias portuguesas.

⁷⁸ Em 1936, no artigo «O problema do Teatro. II. Causas da crise», publicado no número 2 da revista *Espectáculo*, a 25 de Junho de 1936, Julião Quintinha atribui à crise económica (que determina a baixa de salários e o acréscimo do custo dos géneros de primeira necessidade) uma das causas principais do afastamento da população da diversão, neste caso do Teatro.

⁷⁹ *Op. Cit.*

A produção de textos dramáticos

A produção de textos dramáticos portugueses não era escassa. Contudo, há a ressaltar que nem todo o texto dramático publicado tinha o fim de ser representado, constituindo uma forma de expressão exclusivamente literária.

As companhias preferiam traduções de obras experimentadas, com bons resultados, a ousar encenar o que já estava disponível na forma de texto, mas que nunca sofrera a prova da encenação. Por sua vez, nem tudo o que se escrevia tinha qualidade reconhecida para ser encenado, de acordo com os objectivos comerciais das companhias ou com ideais estéticos pouco claros. Um exemplo demonstrativo é o do V Congresso Internacional da Crítica, realizado entre 17 e 28 de Setembro de 1931, quando a comissão organizadora abriu um concurso para uma peça em um acto para ser representada no Teatro Nacional na récita incluída no programa de actividades, no dia 21, ao lado de Pirandello. Concorreram dezanove dramaturgos portugueses e nenhum foi aceite por não terem atingido o que era denominada a «expressão sintética do teatro moderno».

A produção de textos para o teatro de revista era abundante. Em 1937, o empresário José Loureiro lançou um concurso para autores portugueses, com um prémio avultado, e um prazo de entrega muito curto. Segundo uma fonte da época⁸⁰ surgiram cinquenta e oito trabalhos. O concurso acabou por ser adiado, beneficiando o empresário com um conjunto de originais portugueses para futuros espectáculos. Este facto, entre outros, prova que havia uma produção dramaturgical nacional que nunca chegava à cena, ou pela fraca qualidade, ou porque se não adaptava aos objectivos dos empresários, ou ainda por não se adaptar às características da maioria dos geradores de receitas (os públicos).

No que diz respeito à produção de textos há que distinguir a produção nacional da tradução/adaptação de textos estrangeiros, tanto para o teatro dito declamado como para o teatro de revista, pois as características e objectivos eram bem diferentes nos dois casos.

⁸⁰ Frei António «Teatro. Um concurso, um empresário e um jornalista» in *Acção*, número 37, 6 de Fevereiro de 1937, página 3.

João Gaspar Simões queixava-se, em 1936, de que os teatros se fechavam aos jovens escritores portugueses que não tivessem credenciais⁸¹ (estando ele, certamente, incluído nesse grupo).

Em 1938, José Régio publica um artigo sobre um autor desconhecido do público, José Pedro Andrade, questionando-se acerca dos motivos para tal e concluindo que empresários, actores e críticos ainda não estavam predispostos à promoção da inovação⁸². É interessante cruzar este dado com outro, de data posterior, retirado de um artigo do *Diário de Notícias*⁸³ que nos informa que a única produção portuguesa que fazia parte do repertório da Companhia Dramática Brasileira, a trabalhar no Rio de Janeiro e inscrita no Serviço Nacional de Teatro, era a peça *Jacob e o Anjo*, de José Régio, publicada na revista *Portugal*, o que comprova as palavras deste autor. A peça, que nunca fora representada em Portugal, podia ser representada por uma companhia nacional.

Tanto no teatro dito declamado como no teatro de revista, as escolhas dos empresários incidiam sempre nos mesmos dramaturgos.

No teatro de revista, a produção de textos na década de trinta foi feita por cerca de sessenta autores, porém velhos hábitos pareciam manter-se⁸⁴. Os textos repetiam formas de diálogo, personagens tipo e o recurso a *slogans* que tinham eficácia entre o público. A ideia que transparece é a de que havia um repertório de recurso de caricaturas, motivos e trocadilhos que era usada como material de composição e que melhor se adaptava à recepção numa sociedade onde o conservadorismo era total.

Outro aspecto referido na crítica é o facto de o cinema interferir no sentido de criar novas fórmulas de dramaturgia. Eduardo Scarlatti aponta para esta tendência quando escreve:

«Os dramaturgos, às vezes, julgando valorizar a sua obra pelo movimento cenográfico, retalham a acção em quadros mínimos. Toldados pela vertigem do cinema, não vêem que, dessa forma, enfraquecem os esteios do conflito psicológico» (SCARLATTI, 1929)

Scarlatti referia-se ao cinema como «a satisfação do espírito sem necessidade de cultura» e «(...) a sucessão de imagens pelo mecanismo eléctrico em vez do mecanismo intelectual» (Scarlatti, 1927: 13). Para ele, o cinema exigia uma rapidez na execução do

⁸¹ João Gaspar Simões «Crítica de teatro» in *Acção*, número 1, 30 de Maio de 1936, página 2.

⁸² José Régio «Página indiscreta. Um comediógrafo desconhecido» in *Presença*, ano XII, série II, 1938, pp. 128-129.

⁸³ *Diário de Notícias*, 4 de Julho de 1939, página 7.

⁸⁴ Frei António «Teatro. E a revista não vai melhor!» in *Acção*, número 36, 30 de Janeiro de 1937, página 2. Neste artigo, o autor afirma que não há autores, mas editores que coordenam, adaptam, traduzem e que atrás de três nomes se escondiam muitos mais.

actor e pouco tempo para o público reflectir, acompanhando apenas com os sentidos. Referindo-se a uma adaptação de Maria Matos de *O meu crime*, de George Berr e Louis Verneuil, atribuía o nome de unidades cinemáticas às cenas e apresentava a opinião de que enquanto no cinema as unidades cinemáticas se faziam pelo ritmos das imagens, no teatro definiam-se pelo ritmo de pensamento em «expressão verbal». Por isso, a frequência nas mutações do cenário rígido, em teatro, provocava o definhamento da acção (Scarlatt, 1936: 209). Para além disso, os palcos portugueses não estavam mecanicamente preparados para este ritmo, tornando as cenas monótonas.

O equívoco que estava na origem da adaptação de ritmos de cinema ao teatro era a constatação de que se o cinema gerava uma afluência maior que o teatro, esse facto se devia à forma como a acção era apresentada ao público, o que fez surgir uma dramaturgia específica, que depois era traduzida e representada com as condições existentes. Nela se incluíam os trabalhos dos autores traduzidos e representados em Portugal, como o de Henry Bernstein⁸⁵, Louis Verneuil⁸⁶ e Georges Berr⁸⁷, bem como adaptações de autores como Bayard Veiller, autor de *O processo de Mary Dugan* (1929), que obteve enorme sucesso de bilheteira em Espanha e em Portugal e foi posteriormente adaptado ao cinema. Verneuil e Berr estavam ligados ao cinema americano e ao teatro na Broadway, sendo os seus textos importados para França e traduzidos para os palcos portugueses. O trabalho de Henry Bernstein, por sua vez, inspirou-se a partir de 1925 nas técnicas cinematográficas, cortando as peças em séries de quadros e imprimindo na acção emoções temperadas, dentro do realismo psicológico (Versini, 1991: 18).

Outra afirmação comum na crítica de teatro era a submissão do dramaturgo aos interesses do empresário, para ganhar dinheiro e ver a sua obra representada, sujeitando-se a uma escrita dirigida a um público fracamente instruído.

Os critérios de selecção por parte dos empresários eram de tal forma viciados que havia obras que ora eram recusadas sem serem previamente lidas⁸⁸ ora eram seleccionadas para serem representadas pelo facto de o nome do autor já ser, em si, uma garantia de sucesso.

No Teatro Nacional, as escolhas de autores nacionais recaíam naqueles que pertenciam a um cânone instituído, merecendo destaque de primeira página nos jornais

⁸⁵ Autor de *A rajada* e *A garra*, estrados em 1906 e em 1923, respectivamente.

⁸⁶ Autor de *Os cinco milhões*, estrado em 1933.

⁸⁷ Co-autor de *O meu crime*, estrado em Portugal em 1935.

⁸⁸ Frei António «*Ad Pisces. O teatro agoniza*» in *Acção*, número 35, 23 de Janeiro de 1937, página 2.

nos dias de estreia: Eduardo Schwalbach, Ramada Curto, Alfredo Cortez, entre outros. Estes autores agregavam em torno de si um prestígio reconhecido nas esferas sociais elevadas, tornando os espectáculos um acontecimento social de elite.

Um exemplo que demonstra que alguns autores eram protegidos pelo regime é o da atribuição do Prémio Literário «Gil Vicente», em 1938, pelo Secretariado de Propaganda Nacional à autora Virgínia Vitorino, pela sua peça *Camaradas*. O prémio, no valor de cinco mil escudos, fora decidido em reunião no restaurante Tavares, à mesa de um almoço, presidida por António Ferro, e faziam parte do júri: Ivo Cruz, Director do Conservatório Nacional de Música; Félix Bermudes, Presidente da Sociedade de Autores, e Fernanda de Castro, escritora (mulher de António Ferro e amiga pessoal de Virgínia Vitorino). É provável que a relação de amizade tivesse influenciado na escolha desta autora. Até porque o espectáculo *Camaradas*, que estreou em Dezembro de 1937, no Teatro Nacional de Almeida Garrett, apenas teve nove representações, havendo nesse ano estreias que estiveram em cena durante mais tempo, como é o caso de *A milionária de Caxias*, de Mário Marques (com trinta e duas representações), no Teatro Avenida.

No que diz respeito às traduções e adaptações, os artigos nos periódicos da década em estudo fazem uma apreciação negativa. Mário Duarte dá alguns exemplos de má tradução: *Les passagères* para «Mulheres de passagem»; *Chapeau haute forme* para «Chapéu de alta forma» e *La porte cochère* para «A porta da cocheira»⁸⁹.

A propósito de traduções e de adaptações, também se faz uma reflexão acerca da pertinência de algumas produções no panorama nacional. Sobre o espectáculo *Pobre rainha!*, em 1933, questionava-se a tradução de Maria Matos da peça espanhola *La vestal del Occidente*, de D. Jacinto Benavente, não só pelo recurso a uma linguagem empolada e arcaica, como também pelo facto de se adaptar à cena portuguesa uma peça espanhola que versava conflitos da história inglesa, culturalmente desenquadrados dos paradigmas nacionais⁹⁰.

⁸⁹ Mário Duarte «Coisas vistas e vividas» in *O Notícias Ilustrado*, número 273, 3 de Setembro de 1933, página 7.

⁹⁰ Frei António «Pobre rainha!» in *Acção*, número 38, 13 de Fevereiro de 1937, página 3.

A ausência de uma política orientadora para a produção de um bem cultural colectivo

O número de críticos que faz referência à ausência de uma política para a protecção do teatro é reduzido. É frequente a alusão à desorganização, à falta de protecção dos artistas e dos autores dramáticos, à indisciplina reinante, à falta de legislação, mas nenhuma acusação directa é feita ao Estado no sentido de este não intervir especificamente em qualquer um dos aspectos anteriormente mencionados. Há apenas alusões, timidamente acompanhadas de sugestões.

Destaca-se, como exemplo, a sugestão de Alexandre de Montalegre, que propunha a selecção de artistas de acordo com tipologias de teatro (ligeiro, de comédia, de tragédia), numa classificação elaborada pelo Grémio que seria registada na Inspeção Geral de Espectáculos para a expedição da carta de actor pelo Conservatório Nacional⁹¹. Ester Leão segue esta opinião quando considera que seria útil a aposta na formação específica de actores por parte do Conservatório Nacional, para a produção de grandes clássicos (Shakespeare e Lenormand são os exemplos que cita)⁹²

A partir de 1936, com a criação do Teatro do Povo, integrada no plano do S.P.N., há uma forma de teatro subsidiado, com objectivos específicos, com a presença de um concurso para a selecção de textos, se bem que rigidamente controlado e muito limitado nas escolhas. De resto, tudo dependia da Inspeção-Geral dos Espectáculos, que autorizava ou não a realização dos mesmos, usando como instrumento a Censura, e através do controlo que decorria da atribuição de uma carteira profissional ao artista (a partir de 1939, através do Sindicato Nacional dos Artistas de Teatro).

No final da década observa-se um maior número de iniciativas tomadas no sentido de o Estado intervir sobre as condições profissionais de emprego dos artistas, tanto directamente, através de medidas legislativas (determinando, por exemplo, a fixação de ordenados mínimos para os contratos a longo prazo, ou a obrigatoriedade de estabelecer contratos com a duração mínima de trinta dias), como indirectamente, através de organismos como o Sindicato Nacional dos Artistas Teatrais, que chegou a contratar alguns artistas para a realização de digressões (no caso do espectáculo *Documentos vivos*, em 1939) e a Inspeção-Geral dos Espectáculos que, a par de

⁹¹ Alexandre de Montalegre «A crise...» in *Espectáculos*, número 11, 30 de Agosto de 1936, página 6.

⁹² *Espectáculo*, número 10, 15 de Agosto de 1936, páginas 8 e 9.

garantir o cumprimento legal, dava pareceres sobre a implementação de medidas que visavam proteger mais os artistas.

Como se verá mais à frente, a implementação destas medidas apenas teve como resultado o não cumprimento da lei, aumentando o número de artistas a trabalhar sem contrato.

A crítica

Há críticos que atribuem uma parte da responsabilidade da «crise teatral» ao mau uso da crítica.

Augusto Ricardo refere este aspecto ao afirmar que o mau crítico confunde a arte de corrigir com a promoção de espectáculos e o elogio a maus actores, elevando a mediocridade por simpatia pessoal (Ricardo, 1934: 11-16).

Ao ler os artigos de crítica teatral podemos, de facto, distinguir três tipos: a crítica diária de espectáculos e o pequeno artigo ou entrevista, onde está presente a perspectiva que faz a promoção, tal como Augusto Ricardo enunciava; a crítica de reflexão que encontra no conceito chave de «crise teatral» o ponto de partida para dissecar as falhas e apontar soluções e a crítica meramente destrutiva, muito reduzida e confinada a artigos como os que surgem em secções como «Intrigas de bastidores», no jornal *O Notícias Ilustrado*, ou a «Má língua», no *ABC*.

A crítica de reflexão provinha de um grupo restrito dentro do público mais erudito, que possuía expectativas elevadas em relação ao teatro que se fazia. Era um grupo que dirigia as suas críticas a todo o tipo de espectáculos de carácter profissional, tanto de teatro dito declamado como de revista. Os que promovem uma reflexão acerca do panorama dramático português são os que oferecem uma informação mais alargada e que mais contribuíram para hoje podermos traçar linhas possíveis de caracterização das condições vividas naquele tempo.

Os públicos

Os públicos são considerados, pela crítica, um dos factores determinantes para a «crise teatral» vivida na década de trinta do século XX, talvez porque deles dependia o sucesso, entendido como materializado no consumo.

A questão do público é de tal ordem importante para entender porque é que havia uma resistência à implementação de dinâmicas inovadoras que a ele será dedicada uma reflexão especial no sentido de o compreender como segmento da população lisboeta desta década.

Uma constatação geral é a da fraca afluência ao teatro quando comparada com a do cinema, principalmente na primeira metade da década. Surgem opiniões quanto às possíveis causas para esse facto: a falta de conforto das salas; a indisciplina e a falta de organização dos espectáculos, com adiamentos sucessivos de estreia ou a concentração de mais do que uma no mesmo dia; a má qualidade dos espectáculos e o preço dos bilhetes.

Ester Leão procura traçar uma ideia a este respeito num artigo⁹³ onde apresenta a opinião de que o teatro era apenas para os portugueses um espaço de distração, onde este procurava esquecer o quotidiano e divertir-se sem ter de fazer grande esforço cerebral. Daí que autores que fugissem ao realismo e implicassem uma maior abstracção fossem difíceis de assimilar, por falta de preparação cultural do público, ou por se afastarem das suas expectativas. As produções que apenas poderiam ser compreendidas e apreciadas pelas elites não se sustentavam financeiramente por falta de público.

Numa entrevista, Alves da Cunha apresenta a temporada de Verão, salientando: «Tenciono levar à cena umas peças ligeiras, de fantasia, comédias e farsas, para que o público depois de jantar possa vir ao teatro e, com a desopilação, ter uma digestão fácil, sem as perturbações gástricas que lhe poderiam ocasionar as peças de grande tese»⁹⁴, anunciando, simultaneamente, a prática de preços populares. Nota-se, pois, um esforço em ir ao encontro de um certo tipo de público consumidor. Contudo, um mês depois, a Companhia Alves da Cunha continuava a ter casas fracas⁹⁵.

Em 1932, Armando Ferreira descreve, em Julho, a afluência aos espectáculos em curso: no Politeama, uma primeira representação com pouco mais de meia casa; no Apolo, uma segunda representação num sábado com uma bilheteira fraca; no Trindade, uma segunda representação num domingo com quarenta e duas pessoas na assistência, das quais trinta e sete na plateia, e um camarote ocupado. Segundo ele, a causa para este problema era o preço elevado dos bilhetes⁹⁶.

⁹³ *Op. Cit.* na nota 76.

⁹⁴ *Op. Cit.* na nota 64.

⁹⁵ O Homem das 5 Horas «Intrigas de bastidores» in *ABC*, número 570, 16 de Julho de 1931, página 14.

⁹⁶ Armando Ferreira «Espectáculos» in *O Notícias Ilustrado*, número 312, 10 de Julho de 1932, página 7.

Augusto Ricardo comenta, em 1934, que sempre que ia ao teatro verificava que o número de espectadores era reduzido (Ricardo, 1934: 55) e ao longo da década vemos que é comum um espectáculo ter apenas uma representação ou ser retirado e substituído por uma reposição de sucesso.

Para os críticos a questão do público é, todavia, mais vasta. Segundo eles, ao público cabia uma grande responsabilidade sobre a falta de qualidade dos espectáculos, por não saber exigir melhor e até por procurar essa mesma falta de qualidade.

Numa entrevista, a actriz Maria Cristina diz:

«O público não pensa em ver a verdadeira arte, pois quando se lhe depara à vista um cartaz de enormes dimensões, anunciando a mais disparatada das revistas, corre à bilheteira a comprar o seu bilhete e principescamente instala-se no seu *fauteuil*, recebe galhardamente as frescas piadas de um *compère* e, no seu regresso ao lar expõe à família que acaba de admirar “um grande espectáculo”. Mas se o público assim o quer, assim o tem! Para quê contrariá-lo?»⁹⁷

Armando Vieira Pinto, a propósito das tentativas de inovação, afirmava que a fuga à norma era ridicularizada e que o público preferia as traduções de comédias espanholas⁹⁸, que não estava habituado nem tinha sido ensinado a ser exigente, respondia a estratégias de *marketing* sem questionar, convencido daquilo que lhe era vendido⁹⁹.

As diversas opiniões sobre as causas da recepção aos espectáculos e o facto de este aspecto ser determinante para o sucesso do que se fazia levam inevitavelmente a uma tentativa de caracterização do público lisboeta, que será tratado a seguir.

Tentativa de caracterização dos públicos de Lisboa da década de trinta do século XX

Não existem estudos que ofereçam dados concretos para a caracterização dos públicos de teatro da década em estudo. Desta forma, procedeu-se a um levantamento de indicadores disponíveis para deles retirar conclusões, partindo do geral para o particular. Foram considerados elegíveis os dados resultantes dos recenseamentos de 1930 e de 1940, realizados pelo Instituto Nacional de Estatística; estudos sobre a população portuguesa, de carácter antropológico, sociológico e jornalístico; os

⁹⁷ H. Campos «Maria Cristina, «estrela» do Variedades», in *Jornal 8 de Setembro* do grupo de excursionistas 8 de Setembro de 1906, Ano V, número 55, Dezembro de 1930, página 2.

⁹⁸ *Op. Cit.* na nota 70.

⁹⁹ Armando Vieira Pinto «O teatro português. O público, os actores e os empresários» in *Acção*, número 9, 25 de Julho de 1936, página 2.

testemunhos de memórias, biografias, entrevistas e artigos de crítica de teatro; fotografias de públicos e descrições feitas em análises de espectáculos.

Interessa delimitar um segmento da população de cerca de 600 000 habitantes da cidade que tinha condições para frequentar o teatro. Desses, cerca de 65% sabia ler (o que contrastava com a média nacional de cerca de 70% de analfabetos), e cerca de metade não era natural de Lisboa, evidenciando a fixação recente na cidade.

No que diz respeito à actividade profissional, metade da população activa, em 1940, trabalhava em serviços domésticos e similares e destes, a grande maioria em condições não profissionais.

Tratava-se de uma sociedade de observadores e de conscientemente observados. Aqueles que trabalhavam em serviços domésticos (população maioritariamente feminina) e os que tinham migrado da província procuravam nos outros habitantes padrões de imitação. Este aspecto é importante e poderá ajudar a entender a insistência conservadora em manter os modelos realistas no teatro dito declamado, pela sua objectividade no tratamento de personagens e espaço. Ajuda ainda a perceber a natureza didáctica e moralista de muitas das peças representadas, bem como os ambientes sociais em que decorriam, onde o público se queria rever. No fundo, as peças serviam também para a transmissão e a reafirmação de modelos e de valores.

A presença significativa de pessoas oriundas de meios rurais também poderá explicar o sucesso do espectáculo espalhafatoso do teatro de revista, cujo objectivo era surpreender, encantar e divertir, lançando, ao mesmo tempo, o picante erótico e político, troçando de figuras como a do pacóvio acabado de chegar da aldeia e apresentando, simultaneamente, números de tom saudoso do espaço rural. Este espectáculo tornava-se também uma forma de aculturação urbana, inserindo os «observadores» no meio sócio cultural. Aculturados, deixariam de ser pacóvios e passariam a participar nesta dicotomia do lado do urbanizado. Nesta perspectiva, a saudade da aldeia adquiria um carácter idílico e remoto.

Os diferentes tipos de espectáculo atraíam diferentes tipos de público. A classificação mais simples é, como dissemos, a que o divide em dois tipos: o do teatro de declamação e o da revista.

O primeiro tipo era destinado a um estrato social mais elevado e mais culto. A entrada nos espectáculos era condicionada pelo preço dos bilhetes, pelo estatuto e noção de pertença social (logo, à partida, definido pelo traje usado, pois o vestuário e o

cuidado na aparência eram marcas exteriores identificadoras de origem) e pela capacidade intelectual de fruir dos espectáculos.

Na crítica ao espectáculo *Bailarina vermelha*, no Teatro Nacional, Armando Ferreira apresenta-nos uma caracterização do seu público: «um espectáculo de *frisson* para a plateia fácil da burguesia criteriosa e de ansiedade limitada». Costa Ferreira, a propósito do espectáculo do *Auto de São João* (1936), define o público do Teatro Nacional como: «aquela elite política, cultural e socialmente nova-rica» (Ferreira, 1985: 150).

A impressão que se tem é a de que era um grupo mais ou menos fixo de pessoas que se conheciam ou que sabiam de onde provinha cada um dos frequentadores. Havia um controlo social implícito.

João Gaspar Simões caracteriza o público do teatro de declamação, onde não inclui o povo, as classes cultas nem os estudantes. Para ele, o grosso deste público era a classe média, burguesia de comerciantes e proprietários que classifica de ignorantes e comodistas, que iam ao teatro por hábito e costume social, sem possuírem capacidade crítica, habituados a receber placidamente o que não os obrigasse a pensar. Do espectáculo apenas exigiam que os actores se vestissem bem, que na plateia houvesse gente *chic* e que a peça tivesse muitos intervalos para o convívio social¹⁰⁰.

O segundo tipo era mais abrangente, sendo constituído por pessoas de todos os grupos sociais, se bem que no Verão houvesse produções dirigidas a um público menos instruído e que Armando Ferreira apelida de «o público da “jaral” »¹⁰¹.

Como exemplo, Eduardo Scarlatti descreve o público do Teatro Maria Vitória da seguinte maneira: «Dos camarotes à geral, vêem-se artistas, filósofos, aristocratas, à mistura com burgueses, meretrizes, trabalhadores e vadios. E todos gozam a fartar. Na primeira fila está um senhor, já maduro, de olhos arregalados, farejando o sorriso deixado cair por certa actriz. No palco desfilam mulheres frescas aos montões (...). Retirada de olhares indiscretos, numa frisa, certa dama respeitável esconde-se para saborear algum dichote rico em sugestões obscenas – que ela muito bem conhece»¹⁰².

Tratava-se, em geral, de um público maioritariamente masculino. Este dado poderá ser comprovado não só por fotografias de públicos, como também por descrições

¹⁰⁰ João Gaspar Simões «A crise do teatro português ou a falta de humildade dos nossos actores» in *Presença*, número 47, Dezembro de 1935, pp. 16-18.

¹⁰¹ Armando Ferreira «Carta aberta a um teatrófilo» in *O Notícias ilustrado*, número 222, 11 de Setembro de 1932, página 7.

¹⁰² Eduardo Scarlatti «Crónica de teatro» in *Ilustração*, número 136, 15 de Agosto de 1931, página 39.

feitas em entrevistas e biografias. A exploração do corpo feminino no teatro de revista, por exemplo, no recurso a coristas seminuas (as *girls*), e o tipo de humor empregue em alguns números revisteiros são dados bastante elucidativos para esta afirmação.

Um artigo no jornal *Girasol*¹⁰³ leva os leitores num percurso pela noite de Lisboa, que parte de um espectáculo de teatro de revista («... toda jorros mirabolantes de luz, mutações fantásticas de papéis e de nus pintados, girandolando em mímicas pornográficas, cantilenas de baixa sentimentalidade e calões obscenos»¹⁰⁴), passando por um clube nocturno na Rua dos Condes e terminando numa casa de pasto em Benfica. O ambiente masculino predomina e a única fotografia que exhibe um grupo de mulheres é a de prostitutas, com a seguinte legenda: «Pelas ruas imediatas escoam-se como sombras, espectros femininos de degradação»¹⁰⁵.

A confirmar a hipótese de o público ser predominantemente masculino relembram-se as palavras da actriz Maria Cristina que dizia que o espectador regressava a casa para relatar o espectáculo à família.

Se o público de teatro de declamação, particularmente o do Teatro Nacional, era de carácter mais letrado e de uma proveniência sócio cultural que o preparava para um espectáculo que partia do texto, que implicava um nível de concentração maior, o teatro de revista não era assim tão exigente.

Façamos uma breve pausa para nos questionarmos acerca do que seria o nível de literacia médio e as referências culturais predominantes em Lisboa na década em estudo para definir o público do teatro de revista.

Sabemos que cerca de três quartos da população lisboeta sabia ler, segundo as estatísticas, mas isto não significa que tivesse um nível de proficiência literária elevado, uma boa base de referentes culturais e literários, nem que as suas expectativas se situassem ao nível da fruição estética ou do pensamento abstracto. Todas as informações sobre este público nos levam no sentido contrário.

Alice Ogando chegou a afirmar: «Em Portugal lê-se tão pouco, que quase sempre se escreve ... para ninguém!»¹⁰⁶.

Uma reportagem da jornalista Maria Lamas, datada de 1948 a 1950¹⁰⁷ descreve as mulheres urbanas nas suas diferentes actividades profissionais e não profissionais e,

¹⁰³ Aleixo Ribeiro «Lisboa nocturna» in *Girasol*, número 15, 24 de Março de 1931, página 5.

¹⁰⁴ *Ibidem*.

¹⁰⁵ *Ibidem*.

¹⁰⁶ Alice Ogando «Sua Excelência, o autor desconhecido» in *O Diabo*, número 2, 7 de Julho de 1936, página 8.

sobre o seu nível académico e cultural, apresenta-nos uma realidade onde domina a falta de instrução e de educação, numa sociedade onde se ascendia pelo casamento e onde a leitura predominante era o romance fantasiado de baixo raciocínio e resolução simplista que a mantinha presa a esse mundo:

«Se é certo que a mulher do povo permanece, em grande parte, analfabeta (...) também é verdade que vai aumentando o número daquelas que tomam o gosto pela leitura. Isto sucede, acentuadamente na cidade (...). Como ninguém orienta essa curiosidade mental, sucede, quase sem excepção, que a leitura escolhida contribui fortemente para desorientar a leitora, criando na sua imaginação mundos fantásticos, com personagens artificiais e episódios inverosímeis» (Lamas, 2002: 404-405).

«Atribui-se-lhe incapacidade mental para compreender a vida fora das coisas fúteis e dos assuntos caseiros. Tudo o que não seja frivolidades, paixões sentimentais, concorrência de elegâncias e encantos físicos é considerado transcendente para a mentalidade feminina» (Lamas, 2002: 408).

A fraca instrução e a falta de cuidado no uso da língua podiam ser aspectos a considerar na composição de textos. As coplas de alguns números musicados de teatro de revista mostram-nos que os autores usavam uma gíria popular e que escreviam propositadamente com menos cuidado, talvez para caracterizar as personagens ou talvez para que o público sentisse maior empatia com o espectáculo. Eduardo Scarlatti, a propósito, cita o caso da revista *Peixe-espada* (1935), da autoria de Manuel Santos Carvalho e de Amadeu do Vale, de que se transcreve um excerto, retirado do «Tango de Caneças»:

«Somente por muito amá-lo
É c' agora vira o rosto
Dá-me pancada, deixá-lo
Do mê home é que ê cá gosto!» (Scarlatti, 1943: 115)

Também o fado contribui para delinear a personalidade do público. Este tipo musical estava presente nos espectáculos de revista e era considerado um dos atractivos. A popularidade do melodrama *A Severa*, transformada em filme em 1931, não é explicada apenas pelo facto de ter sido o primeiro filme sonoro. Deve-se sobretudo, ao tema e à música¹⁰⁸.

António Osório consegue-nos transmitir os traços culturais que estão subjacentes e que explicam a popularidade do fado (Osório, 1974). Segundo ele, esta forma de expressão musical era uma espécie de literatura oral das camadas populares, onde estas se reviam em melodramas da vida real e perante a qual sentiam uma comunhão emotiva.

¹⁰⁷ Maria Lamas *As mulheres do meu país*, Caminho, Lisboa, 2002.

¹⁰⁸ *A Severa* foi adaptada ao teatro de revista depois do sucesso obtido no cinema, sob a forma de quadros a ela dedicados. Este assunto será aprofundado na parte III deste trabalho.

A condição de pobreza era transportada a um nível de idealização que servia o regime político. A atitude de fatalismo, de conformismo, de resignação perante um destino, de aceitação da desgraça ajudavam o povo a lidar com as injustiças, com as desigualdades, com a sua própria miséria e ofereciam um espaço para a imposição do poder pelo Estado. Os temas passionais e mórbidos satisfaziam uma necessidade de encontrar exemplos de sofrimento exacerbado e ofereciam-se como lugar de catarse social.

O fado chega a ser tema de espectáculo, não só no cinema, com a *Severa*, mas também nos palcos, com *Alfama* (1933), de António Botto, autor que procurou reabilitar este género musical no seguimento de uma polémica iniciada em 1929 por uma série de manifestações públicas contra o fado e que durou a primeira metade da década de trinta do século XX. O espectáculo *Alfama*, de que Armando Ferreira fez uma crítica depreciativa pelo uso de calão e pelo texto grosseiro, seria seguido de outros que se situam num género de opereta popular, com sucesso em termos de bilheteira.

Dentro das camadas populares há um público específico que frequenta o espaço do Parque Mayer. Tratava-se de um lugar de animação nocturna, sujeito a modas, com picos de confluência, onde os lisboetas podiam pagar para ver atracções como «A Mulher Transparente» e onde existiam duas casas de espectáculo a funcionar: o Teatro Maria Vitória e o Teatro Variedades, e uma terceira a partir de 1931, o Teatro Capitólio. Nestas casas foram poucos os espectáculos de teatro de declamação, pois o espírito do lugar adequava-se mais ao que o público procurava num teatro de revista: alegria, música e diversão.

Acrescente-se a observação comum de que o público lisboeta era comodista, gostava pouco de sair e quando o fazia para ir ao teatro pouco preparado estava para considerá-lo algo para além de um mero passatempo. Críticos e artistas acusam este público de ser desprovido de capacidade intelectual, de não saber distinguir o bom do mau, de aplaudir a falta de qualidade, de aderir a modelos gastos e de ter uma predisposição determinada por modas ou por estratégias de mercado. Contudo, a permanência de um espectáculo em cartaz devia-se a ele. Casas vazias condenavam ao insucesso, independentemente da qualidade, do esforço ou do dinheiro investidos.

Sobre o comportamento do público durante o espectáculo há dados de grande interesse que nos revelam não só as reacções de espontaneidade como também a existência de cumplicidades organizadas.

Numa entrevista dada por Hermínia Silva¹⁰⁹, a actriz dizia que havia espectadores que se entusiasmavam tanto que a seguiam nos gestos quando estava a cantar, revelando empatia com o espectáculo. Alguns números eram tão populares que no final do espectáculo lhe pediam fotografias como recordação, como foi o caso do número «Fado do Marinheiro» numa revista do Teatro Apolo.

Armando Ferreira descreve um espectador da peça *Flor de Lys*, no Teatro da Trindade: «ria como um perdido (embora a peça tivesse pouco por onde o público risse), aplaudia com fragor de noctívago retardatário ao chegar à porta de casa, (...) trauteava os *refrains*, bradava “bravo... bravo” como qualquer amator tauromáquico», explicando posteriormente que o espectador era oriundo da província¹¹⁰. Esta análise depreciativa em relação ao comportamento espontâneo de um espectador revela que havia códigos de conduta bem definidos para o comportamento do público.

Talvez pelo facto de, em Lisboa, haver no público uma intimidade criada pelo motivo de, como escreve Mário Duarte, todos se conhecerem, de aderirem por favoritismo e por simpatia pessoal, de haver líderes de opinião¹¹¹, a presença de um comportamento colectivo organizado também se regista. Os exemplos mais significativos que nos são descritos são de manifestações contra ou a favor de um espectáculo. Surge-nos assim o fenómeno das *cliques*. Augusto Ricardo refere a organização de grupos preparados, espalhados na sala, para aplaudir entusiasticamente um espectáculo, sobretudo nas estreias (Ricardo, 1934). Uma boa *clique* podia condicionar a venda de mais bilhetes e era uma forma de mover favoravelmente o público em relação a um actor, um dramaturgo ou a uma peça musical.

Também era possível um empresário organizar uma *clique* para patear uma artista a fim de esta aceitar um ordenado mais baixo.

Havia ainda o comportamento “abafador”, que era a presença de grupos organizados dentro do público para “abafar” as palmas, descrito por Eduardo Scarlatti a propósito da primeira de *O Rapa*, no Teatro da Trindade (Scarlatti, 1943: 126-127): quando os espectadores iam manifestar o seu agrado por qualquer número ou trabalho de artista eram calados por pessoas espalhadas na sala, criando uma atmosfera de recepção fria.

¹⁰⁹ José dos Santos «Hermínia Silva. Actriz – cantadeira» in *Trovas de Portugal*, número 5, 30 de Julho de 1933, pp. 1 e 6.

¹¹⁰ Armando Ferreira «Espectáculos» in *O Notícias Ilustrado*, número 207, 29 de Maio de 1932, página 18.

¹¹¹ Mário Duarte «Coisas vistas e vividas. Zacconi e um espectador!» in *O Notícias Ilustrado*, número 236, 18 de Dezembro de 1932, página 18.

Para terminar a caracterização do público lisboeta há a considerar ainda o grupo dos que liam e para quem a crítica era dirigida. A publicação de artigos sobre teatro era abundante, havendo uma secção diária nos periódicos de maior tiragem, crónicas regulares e jornais e revistas que se formavam dedicadas ao espectáculo (integrando o cinema e o teatro). Estes dados revelam hábitos sociais instituídos e uma consciência crítica permanente. Revelam também que o teatro era uma actividade importante na sociedade.

Na descrição da reacção do público aos espectáculos de elite revela-se que os críticos possuíam uma ideia formada do que se devia fazer em teatro, identificando também o que eram as fugas à norma e as tentativas de inovação (com ou sem sucesso).

Factores de sucesso e de insucesso

A distinção de públicos feita no capítulo anterior e os dados que esse estudo permitiu fornecer levam-nos a estabelecer parâmetros diferentes de recepção consoante o *status* socio-económico e as expectativas geradas em cada grupo social perante o espectáculo de teatro. Uma das formas de medir estes parâmetros é através de dados que nos informam sobre o grau de sucesso e de insucesso atingido por cada espectáculo, nomeadamente através da fonte da crítica teatral.

O objectivo deste capítulo é o de perceber que tipo de espectáculo revela a aceitação completa dos públicos e que tipo é completamente rejeitado, dando atenção aos motivos apresentados. Através desta reflexão pretende-se descobrir um meio para definir o que eram os ideais pretendidos (constituindo os mesmos um paradigma de impedimento à expressão alternativa ou, pelo contrário, de afirmação).

Mais uma vez baseamo-nos na diferenciação entre o teatro de revista e o teatro dito declamado, visto que, como um todo, os seus públicos possuíam características diferentes. Desta forma será feita uma análise separada de cada realidade, recorrendo ao estudo de casos considerados representativos.

O sucesso no teatro de revista

Talvez o facto de Lisboa ser uma cidade pequena, que se organizava em núcleos residenciais; de as vivências da maioria se transmitirem presencialmente ou por correntes de amizade, em vez de se suportarem na escrita; de a cultura oral

predominante e de os costumes sociais e condições económicas limitarem a vida feminina, juvenil e familiar, as sociedades de recreio tinham uma actividade intensa e é neste âmbito que vamos encontrar um exemplo de sucesso que poderá ajudar a compreender outros casos no meio profissional. Trata-se da revista *Alô, Alô!*, de Carlos Ferreira Lopes, com música de Cezário Pereira Salvador, encenada por Alberto Anahory (que também fez o trabalho de cenografia e figurinos), na Sociedade harmónica Alunos de Harmonia, em Santo Amaro, em Maio de 1935. Trata-se de um espectáculo que em 19 de Maio desse ano já contava com cinquenta representações¹¹², que se faziam duas vezes por semana. O desempenho não era feito exclusivamente por amadores, pois incluía alguns artistas profissionais mais modestos. A qualidade da encenação e o investimento no espectáculo visual terão certamente contribuído para o sucesso, mas, mais que tudo, o bairrismo, a proximidade social e o ambiente de intimidade familiar terão sido importantes para manter a afluência de público.

O impulso social subjacente à afluência de *Alô, Alô!*, que por si potenciava a formação de correntes de predisposição, mobilizando a população para ir ao teatro, poderá oferecer-nos uma explicação para a forma como se desencadeava a afluência aos espectáculos profissionais realizados em Lisboa. Armando Ferreira, a propósito de *Cova da Piedade* (1932), no Teatro Maria Vitória, afirmava: «Há peças que agradam por qualquer coisa ...Estabelece-se a corrente e pronto»¹¹³.

Outras vezes era a confluência de ingredientes que, a um dado momento, resultavam (mas que noutra ocasião poderiam não ter logrado êxito), como foi o caso de *Sardinha Assada* (1935), no Teatro Variedades. Eduardo Scarlatti atribuiu a sua popularidade não à originalidade, mas à forma como se conjugaram os ingredientes e ao trabalho de interpretação por parte dos actores (Scarlatti, 1943: 206).

Outros casos de sucesso são *Pérola da China* (1934), no Teatro Maria Vitória, pela conjugação de temas e pela qualidade plástica na exploração do exótico; *Milho Rei* (1935), no Teatro Maria Vitória, pela qualidade musical, satírica, cenográfica (Sousa Mendes) e equilíbrio de conjunto (Scarlatti, 1943: 49) e *Arre-burro* (1936), no Teatro Variedades, pela encenação, cenografia, figurinos, qualidade musical e interpretação, com a aposta em vedetas em ascensão de popularidade, como Beatriz Costa¹¹⁴.

¹¹² A.N. «Há em Lisboa uma Sociedade de Recreio onde se representa, só para sócios, uma revista há 50 noites!» in *O Notícias Ilustrado*, número 362, 19 de Maio de 1935, página 16.

¹¹³ Armando Ferreira «Espectáculos» in *O Notícias Ilustrado*, número 207, 29 de Maio de 1932, página 18.

¹¹⁴ *Espectáculo*, número 13, 14 de Setembro de 1936, página 11.

Um espectáculo que merece alguma atenção pela forma como foi alvo de aproveitamento de alguns críticos para preconizar o dever de se instituir maior rigor na censura dos espectáculos situa-se no início da década, ainda num período de afirmação ideológica e de definição de contornos dos padrões moralizadores que determinaram a acção da Censura. Trata-se de *Greve do amor* (1931), no Teatro Avenida, que suscitou os mais acalorados protestos em nome da utilidade pública¹¹⁵. A sua representação surgiu depois do final de temporada sem sucesso da Companhia Adelina/Aura Abranches naquele local e pouco tempo depois de terminar a semana santa. Apresentou-se como «uma fantasia em 2 actos e 10 quadros» de uma denominada «Companhia Feminina», durou cerca de um mês (25 de Abril a 24 de Maio) e retirou-se para dar lugar a *Ai Ló*, revista que obteve grande popularidade. Um artigo de *Girasol*¹¹⁶ faz a descrição do espectáculo, não encontrando no mesmo justificação para tal indignação (a data de publicação deste artigo é posterior a alterações que se fizeram em 29 de Abril, onde se procedeu a alguns cortes). Foi o texto o que mais fez evidenciar esta revista e o principal motivo de condenação por parte de alguns críticos. Herculano Pereira encontra contaminação deste espectáculo em outro, o *Verde-gaio*, no Teatro Variedades, pela autoria comum de Xavier de Magalhães¹¹⁷ e lamenta este tipo de recurso que transformava o Teatro numa «escola de imoralidade» para a cidade¹¹⁸. Um levantamento da crítica feito num artigo da revista *ABC*¹¹⁹, citando Jorge de Faria, Cristóvão Aires, Rogério Perez, Ribeiro dos Santos, entre outros, reduz tudo à falta de qualidade da linguagem para ir ao encontro de um certo estilo popular e grosseiro.

Fazendo uma breve reflexão sobre os documentos consultados coloca-se a questão de um certo aproveitamento editorial de figuras que defendem a implementação de valores próximos da ideologia do Estado e de a imoralidade criticada se tornar um meio de legitimar a Censura como instrumento formativo de um povo carenciado de elevação espiritual. Um instrumento usado pelo Estado para promover o bem e a qualidade. Na imprensa, *Greve do amor* destaca-se pelo excesso de moralismo com que é tratado e divulgado, o que poderá ter sido um dos motivos de afluência à bilheteira, principalmente por um público masculino ávido de sensações. Temporalmente situa-se

¹¹⁵ O crítico Jorge de Faria lidera uma campanha frontal e persistente ao longo de nove dias sobre este assunto (Neves, 2007).

¹¹⁶ Júlio Tantas e Gustavo «À la minute. A greve da crítica favorável à greve do amor» in *Girasol*, número 22, 12 de Maio de 1931, página 5.

¹¹⁷ Herculano Pereira «Teatro» in *ABC*, número 560, 7 de Maio de 1931, página 7.

¹¹⁸ Herculano Pereira «O Teatro. Escola de imoralidade» in *ABC*, número 557, 16 de Abril de 1931, página 11.

¹¹⁹ «Intrigas de bastidores» in *ABC*, número 560, 7 de Maio de 1931, página 13.

numa fase em que o Estado vai reforçando o poder repressivo da Censura, transferindo-a do domínio militar para o civil. *Greve do amor* constituiu assim um exemplo de justificação de intervenção do Estado no domínio artístico, numa lógica de protecção paternalista e de valorização moral de um país. Neste contexto, a indignação de Jorge de Faria, entre outros, tornava-se um pretexto útil para a afirmação do poder político.

São frequentes as afirmações de que as fórmulas de sucesso eram exploradas, no teatro de revista, até à exaustão, sob a forma e reformulações, adaptações, variações nos tipos, nos diálogos e nas situações. A própria reposição de espectáculos insistia no desgaste, adaptando novos quadros, substituindo outros, para que o público continuasse a afluir.

Este hábito de apostar na reposição, entendido no teatro de declamação como um elemento de reportório de recurso perfeitamente natural, no teatro de revista tinha de estar associado à modificação. O teatro dito declamado podia repor a mesma peça sem alterações, mas o teatro de revista era obrigado a introduzir algo de novo, pois o factor «novidade» estava tradicionalmente associado ao género.

O sucesso no teatro declamado

São menos frequentes as referências de sucesso neste tipo de produção dramática. O seu público tinha contornos mais definidos e posicionava-se no contexto social e cultural mais elevado, evidenciando expectativas e limites de aceitação padronizados. Para estes espectáculos o público esgotava-se rapidamente e a sua duração era muito curta quando comparados com o teatro de revista. O sucesso de uma encenação de declamação também se media através da venda de bilhetes e do tempo que estava em cena, mas estava sobretudo materializado no tratamento dado pelos críticos.

Logo no início da década assistimos ao sucesso de *Degredados* (1930), de Virgínia Victorino, no Teatro Nacional, alimentado por uma polémica gerada por um mal entendido da autora do texto, que julgou admissível inserir uma personagem corrupta na figura de um Comissário Colonial. A identificação com a realidade era de tal forma evidente que as reacções à primeira representação tiveram como consequência a mesma retratar-se publicamente e proceder a alterações no texto, transformando a peça num drama burguês patriótico. Teve cinquenta e sete representações (um dos valores mais altos para uma estreia, na década em estudo).

Autores nacionais consagrados, autores estrangeiros escolhidos para a encenação de comédias não eram a garantia, mas propiciavam o sucesso. Contudo, foi na reconstituição dos clássicos portugueses em ambientes originais fora do espaço convencional que se observou uma aceitação unânime por parte da crítica e do público. Eram produções específicas para uma só noite, enquadradas no espírito nacionalista do regime, amplamente aceites pela elite cultural e, em si, uma ocasião social única de encontro e auto promoção. Todas elas foram encenadas pela Companhia Amélia Rey Colaço/Robles Monteiro, num espírito de evocação dos clássicos portugueses que se inseria no programa do Secretariado de Propaganda Nacional e nas grandes linhas ideológicas do Estado Novo: valorização de estereótipos para a elevação do sentimento patriótico. São exemplos o *Auto de Santo António*, no adro da Sé de Lisboa, a 11 de Junho de 1934 e *Castro*, no adro do Mosteiro de Alcobaça, a 25 de Agosto de 1935.

O primeiro resultou de uma proposta de Afonso Lopes Vieira a Gustavo de Matos Sequeira, que adaptou o texto original de Afonso Álvares de uma forma livre, acrescentando aquilo que Eduardo Scarlatti denominou: «condições modernas de atracção» (Scarlatti, 1936: 24) para colmatar as falhas de representação de uma obra «medíocre e de pouco interesse» (*ibidem*). A representação inseriu-se no programa de festas da cidade de Lisboa, quando o calor e o ambiente festivo faziam a população sair de casa. É neste ambiente que encontramos novos elementos que enaltecem e glorificam Portugal: através de personagens alegóricas e de recursos do texto (*idem*: 26). O desempenho era também garantido por artistas conhecidos no mundo do teatro de revista e do cinema (Estêvão de Amarante, António Silva). Simultaneamente decorria, no Teatro Avenida, a revista *Santo António*. Este conjunto de factores levam a crer que houve uma tentativa de popularizar o texto quinhentista representando-o na rua, adaptando-o à linguagem corrente e inserindo-o num contexto mais próximo das vivências dos liboetas.

O segundo espectáculo, *Castro*, é de teor assumidamente espectacular. Acompanhando a descrição de Eduardo Scarlatti (Scarlatti, 1943: 211-239) estamos perante uma encenação que tenta aproximar o texto do espírito helénico, situando-o em ambiente histórico e grandioso, mas com sentido de unidade, apesar das alterações feitas ao texto original e da introdução de recursos cénicos no intuito de criar um ambiente poético. Tratava-se, para além disso, de elevar um clássico português ao nível de um paradigma de qualidade num espectáculo único, persuadindo as elites culturais críticas da possibilidade de promoção do teatro clássico português como representável e

monumental, ao mesmo nível de outras referências clássicas consideradas esteticamente inacessíveis à actividade teatral nacional por falta de interesse por parte do público. Sem se assumir como tal, mas perfeitamente cúmplice, enquadrava-se no ideal de patriotismo do Estado Novo, rodeado de uma aura de grandiosidade.

No que diz respeito ao sucesso, Julião Quintinha¹²⁰ esclarece que o grande público não faltava quando se tratava de qualidade («bom gosto e grandeza»), citando os exemplos dos espectáculos dados pelo Teatro Nacional ao ar livre. Noutro artigo¹²¹ aborda o espectáculo realizado em Mafra pela mesma companhia, o *Auto de S. João* (1936), classificando-o de «magnífico espectáculo visual».

O insucesso pela indiferença ou pela rejeição

São mais frequentes os casos de insucesso do que os de sucesso, a julgar pelo número de referências dadas pela crítica. O estudo dos primeiros e suas causas prováveis parece-nos, neste momento, útil por ser uma referência negativa de prosseguimento de opções por parte dos empresários e das companhias, constituindo em si obstáculos à inovação e à diversificação.

No teatro de revista, o insucesso parecia ser, num breve resumo, o resultado do cansaço do espectador relativamente a um equilíbrio não conseguido na repetição de modelos, mas outros factores de ordem prosaica podiam influenciar, como as más condições meteorológicas que retinham o público em casa em dias de estreia, determinando a sua sina em termos de número de representações. Outros defeitos são nomeados para justificar o desinteresse. Armando Ferreira cita o defeito principal da opereta popular *A alvorada do amor* (1932), representada no Teatro do Ginásio apenas durante quatro noites, pelas suas características de ingenuidade literária e dramática¹²². Talvez o factor mais importante fosse a saturação do público relativamente às características do espectáculo oferecido, aliada ou não à preferência por outro em curso.

É no teatro dito declamado que surge uma crítica mais individualizada, com casos cujo estudo nos aproxima mais dos espectadores, das expectativas convencionais, dos ideais estéticos e dramáticos. Porque em ambos se observou uma tentativa de

¹²⁰ Julião Quintinha «O problema do Teatro. IV. Valores para uma renascença teatral» in *Espectáculo*, número 4, 4 de Julho de 1936, página 6.

¹²¹ Julião Quintinha «Uma noite de arte» in *Espectáculo*, número 8, 1 de Agosto de 1936, página 7.

¹²² Armando Ferreira «Teatros» in *O Notícias Ilustrado*, número 209, 12 de Junho de 1932, página 18.

inovação frustrada aliada ao repúdio espontâneo, seleccionámos dois casos: *O Estandarte* (1932) e *Gladiadores* (1934).

O Estandarte

Estreia: 6 de Abril de 1932, no Teatro da Trindade, pela Companhia Lucília Simões

O espectáculo *O Estandarte*, com texto da autoria de António Ferro, esteve em cena em Lisboa, no Teatro da Trindade, de 6 a 10 de Abril de 1932 e depois a 20 de Maio, no Porto. Tratava-se de uma *première* sobre a qual incidia uma enorme expectativa.

António Ferro tinha feito um percurso estável dentro de uma elite cultural integrada no regime, com experiências realizadas dentro da corrente modernista, fortes contactos com a cultura estrangeira, sobretudo francesa, conhecimento dos modelos culturais promovidos na Europa totalitária e de direita, oferecendo uma luz de diferença dentro do panorama cultural português. A representação de *O Estandarte* realizava-se num momento de ascensão do jornalista/escritor/dramaturgo (director da revista *Ilustração* e organizador do V Congresso Internacional da Crítica, em 1931). A ele tinha sido dedicado um almoço de homenagem a propósito de uma reportagem sobre a Espanha por altura da implementação do regime republicano, em 6 de Abril de 1930, que reunira mais de duzentas pessoas. Era uma figura em torno da qual se formava um consenso de simpatia política e com um vasto recurso de amizades e de conhecimentos.

Longe estava a memória da estreia da sua peça *Mar Alto* (1923), no Teatro São Carlos, polémica pelo tema, com escândalo, apupos, discussões e a sua proibição pelo governador civil de Lisboa, seguida de um movimento de apoio de escritores em nome da liberdade de expressão e consequente autorização por uma comissão de censura para o teatro a quem tinha sido atribuída a responsabilidade de tomar uma decisão sobre o assunto.

O que aconteceu na noite de 6 de Abril de 1932, no Teatro da Trindade, foi a rejeição do público por motivos que, posteriormente, o autor tenta explicar, numa entrevista concedida ao *Diário de Lisboa* e num artigo publicado no *Diário de Notícias*, na secção «Notícias teatral». A eles acrescenta-se outra informação recolhida da crítica publicada, para compreender a extensão das causas para tal reacção.

Comecemos por Lisboa. Segundo Armando Ferreira¹²³, o teatro estava apinhado de um público selecto (artistas, bailarinos e fadistas populares; jornalistas nacionais e estrangeiros; críticos; autores consagrados; pintores; cidadãos da esfera social mais elevada). Prometia-se um espectáculo de bom gosto, com actores consagrados e cenários modernos do arquitecto Cotinelli Telmo.

O primeiro acto, descrito por Ferro como o mais bem construído, satisfaz plenamente, induzindo o público no realismo convencional. Termina com uma entusiástica ovação, que cresce com a presença do autor do texto no palco, ouvindo-se simultaneamente um pequeno protesto de um ou dois espectadores.

Um artigo de A. Vasconcelos de Carvalho faz-nos uma descrição bastante completa da evolução da recepção da peça¹²⁴. Salienta, no final do primeiro acto, uma reacção de incompreensão do público de uma subtileza de texto, cujo sentido, deturpado, resultou em gargalhada geral. Segundo este jornalista, o primeiro acto já evidenciava falta de unidade, pela acumulação excessiva e rápida de eventos.

O segundo acto regista uma transição de discurso, passando para uma estética mais próxima do simbolismo. Sabe-se que a personagem até aqui assumida como protagonista morreu num acidente, problema que Ferro resolve transferindo o protagonismo de um chefe heróico para uma ideia (o Estandarte), materializada na personagem fraca e submissa de Albertina, secretária e amante do herói. A acusada falta de unidade torna-se patente. O público parece ficar desiludido com a morte invisível de uma personagem que marcara tão fortemente o primeiro acto e não consegue perceber a resolução dada pelo autor do texto. As cenas tornam-se monótonas e os diálogos prolongados, o autor instala-se num discurso idealista e pouco verosímil. Uma tirada patriótica declamada por Lucília Simões tira o público da inércia, que aplaude espontaneamente no meio do acto. Com o baixar do pano ouvem-se apupos e aplausos simultaneamente.

A. Vasconcelos de Carvalho¹²⁵, sobre o segundo acto, refere três «maus, enfatuados, “retóricos” discursos nas personagens de António Queiroz, João Pinto e Albertina». A sua descrição do que se passa no intervalo seguinte é de muito interesse para perceber como o público acompanhava o espectáculo:

¹²³ *O Notícias Ilustrado*, número 201, 10 de Abril de 1932, página 18.

¹²⁴ A. V. de Carvalho «Notas lisboetas» in *Diário de Coimbra*, número 663, 17 de Abril de 1932, página 4.

¹²⁵ *Ibidem*.

«... conversando num grupo de advogados amigos, eu não escondi minha satisfação pelo caminho que “as coisas” tomavam. E, ao fazerem-se previsões sobre o final da peça, eu inclinei-me para um dos dois: ou a dignificação honesta dos políticos, o que tinha menos probabilidade, - ou a defesa de uma pretensa conciliação, a erguer altissonante dum mórbido “nacionalismo”, o que estaria mais de acordo com as tendências políticas (?) de António Ferro... Em qualquer dos cursos, todavia, um bom acto que, somado aos anteriores, daria uma boa peça – embora uma discutível peça, como política...»

O terceiro acto é entrecortado de comentários, berros, insultos, que chegam a impossibilitar ouvir os actores. Fernanda de Castro, esposa de Ferro, expõe-se a vir para a coxia ver quem são os perturbadores.

Segundo A. Vasconcelos de Carvalho¹²⁶, a peça desaparece para dar lugar à literatura, mas oca, inverosímil. As cenas são disparatadas, os episódios com soluções ilógicas. A acção «choca todos os espectadores». Há momentos de indecisão na acção que não satisfazem. As personagens, até aqui bem desenhadas, perdem qualidade. Começam os protestos. As pateadas, por diversas vezes, interrompem a representação e António Ferro toma a discutível e audaciosa decisão de ir ao palco. O público divide-se entre os que querem mostrar que são amigos do autor, que batem palmas, e os outros que repudiam a peça. Com a saída de Ferro, a peça prossegue e termina, segundo A. Vasconcelos de Carvalho, da seguinte maneira:

«Uma a duas cenas mais, insignificantes e a peça termina – sem palmas e sem pateadas... Desce o pano, - e o público, imprevisível e incompreensivelmente, não arreda pé... Toca a música, - e o público permanece sentado... Curiosíssima final, que é caso único, parece-me, em estreias teatrais portuguesas.»

Há referências de mais cenas à saída do Trindade, depois do espectáculo.

Mais tarde, Ferro declara que é o terceiro acto o que mais aprecia. É dirigido à elite cultural, filosofando sobre ideias, política e arte.

Tratando-se de uma proposta de vanguarda dentro do teatro convencional, numa esfera de recepção com a presença forte de artistas, para os quais a vanguarda não era novidade, a reacção de reprovação é entendida por Ferro como o resultado de incompreensão, e daqueles que considera os defeitos aparentes da obra: falta de unidade entre os três actos e de transigência para com a emoção simplista. Para ele havia já uma manifestação de desagrado preparada antecipadamente e anunciada por A. Vasconcelos de Carvalho no *Diário de Coimbra*, tratando-se assim de uma «cabala» preparada. Esta teoria não faz sentido pela disparidade de reacções ao longo dos três actos. A espontaneidade do público contraria esta opinião. Também no *Diário de Lisboa* Armando Pereira aborda a questão da pretensa «cabala», que rejeita (*DL*, 7 de Abril de 1932).

¹²⁶ *Ibidem*.

A recepção no Porto não foi muito diferente, com a variante de haver o precedente de Lisboa que se queria evitar exagerando-se nos aplausos com a chegada do autor ao palco no final do primeiro acto. Ouviu-se patear, sobretudo na galeria, provocando protestos no resto do público e foi notória a divisão entre os espectadores pela afirmação daqueles que queriam posicionar-se contra a chamada «cabala alfacinha».

Falta de equilíbrio, ausência de soluções normalizadoras para o enredo, personagens pouco credíveis, mudança incompreensível de registo do realismo para o simbolismo, impossível de se assumir naquele contexto, grandes tiradas literárias, todas estas razões motivaram a reacção negativa de um público habituado aos códigos teatrais correntes, repudiando vivamente a peça.

Acrescente-se ainda um certo sentimento de desilusão perante um autor em quem tinha sido depositada uma elevada expectativa como um modelo que surgia no seguimento de um percurso artístico e que o Estado Novo se dispunha aceitar como «estandarte», como, de facto, se tornou depois de 1933. Lembramos as palavras de Avelino de Almeida sobre este assunto, que se transcrevem a seguir:

«A bavardage, a retórica, o lugar-comum, a infantilidade de certos dizeres afogarem ideias e, aqui e acolá, algumas frases e imagens de bom quilate. Os diálogos intermináveis, enfiados uns após outros, as tiradas vibrantes à maneira antiga, o dilúvio de palavras, o paleio, substituindo a acção, tudo isso é hoje, mais do que nunca, a ruína e o descrédito do teatro (...) Uma caricatura política com os seus laivos educativos, indirectamente, um sermão patriótico, com umas rajadas de comício» (*Cinéfilo*, 9 de Abril de 1932)

Gladiadores

Estreia: 12 de Janeiro de 1934, no Teatro Nacional, pela Companhia Amélia Rey Colaço/Robles Monteiro

Duração: 12 a 16 de Janeiro, com duas sessões na *première*, e uma *matiné* no dia 28 de Fevereiro dirigida a críticos.

A recepção de *Gladiadores* foi alimentada de enorme expectativa, não só pelas características das obras anteriores a que Alfredo Cortez tinha habituado o público, como também pela notoriedade dada pela imprensa¹²⁷, com privilégio de primeira página no dia da estreia nos principais jornais.

¹²⁷ A dois dias da estreia, na secção «Teatros e cinemas», no *Diário de Notícias* lia-se: «A peça de Alfredo Cortez (...) está, pela controvérsia prévia que determinados meios estabeleceram, ganhando foros de acontecimento teatral».

Alfredo Cortez tinha feito um percurso inovador dentro do teatro convencional, convocando personagens estereotipadas e ambientes promíscuos (como a anti-heroína *Zilda* e o ambiente sinistro de *Lodo*) para planos textuais de possível aceitação no ambiente teatral mais conservador, sempre pela mão da Companhia Amélia Rey Colaço/Robles Monteiro.

A expectativa era de tal forma elevada que a procura de bilheteira registou uma marcação de lugares fulminante, justificando o desdobramento da estreia, dois dias antes, em duas sessões (facto considerado inédito no teatro de declamação), cuja lotação esgotou.

Os artigos que anunciam a peça fazem referências à audácia do autor, aos cenários e figurinos modernistas e à caracterização inovadora de artistas estrangeiros (Jorge Herold e Emanuel Altberg, respectivamente). *O Notícias Ilustrado*¹²⁸ alarga-se na especulação, reproduzindo imagens dos figurinos e lançando motivos para aguçar a curiosidade, com o seguinte texto: «Uma peça política? Uma comédia? Um drama? Uma tragédia? Um menino que nasceu com 87 quilos! Uma mulher que casa vinte vezes! Em cena um duelo sem armas e um enterro sem morto! A empresa fez um seguro especial para a plateia do teatro!». Tudo sob o título: «Teatro português – ano novo, teatro novo!». A peça prometia revolucionar o teatro, dentro do espírito do que seria um «Teatro moderno» (ideal nunca definido em Portugal).

Numa entrevista ao *Diário de Lisboa*¹²⁹, Alfredo Cortez garantia que não se tratava de uma peça política e muito menos de uma peça simbólica, mas uma caricatura que pretendia «sacudir um pouco o público pela “maneira nova”».

A crítica de recepção transmite-nos o ambiente de acolhimento do espectáculo. Ninguém parece ter compreendido a peça. Mesmo os críticos mais ousados diferem na interpretação. No final do terceiro acto, Alfredo Cortez foi chamado ao palco, recebendo aplausos dos seus admiradores e pateada dos restantes.

No dia seguinte, o jornalista que assina com as iniciais N.L. acentua:

«Não somos dos que condenam a audácia da inovação. Achamo-la perfeitamente aceitável. (...) Seja qual for a maneira, entendemos que a condição essencial para fazer teatro é torná-lo compreensível do público a que se destina. Teatro vanguardista, não temos dúvida em aceitá-lo, desde que o autor exponha claramente o seu pensamento, através de uma acção em que as personagens, quer sejam encarnações humanas, quer meras ficções simbólicas, definam as intenções do autor»¹³⁰.

¹²⁸ *O Notícias Ilustrado*, número 291, 7 de Janeiro de 1934, pp. 4,5 e 7.

¹²⁹ *DL*, 11 de Janeiro de 1932, página 5.

¹³⁰ *Diário de Lisboa*, 13 de Janeiro de 1932, página 5.

A mesma crítica encontra incoerência por parte do autor que, por um lado, diz que não teve intenção de fazer uma sátira política, mas que por outro confessa que a peça visava aqui e acolá determinados aspectos da vida social e política. Há portanto, uma intenção subjacente não assumida, uma caricatura que não terá sido «mais do que um esboço», segundo a crítica.

No jornal *O Século*, Cristóvão Ayres, no dia a seguir à estreia, considerava a peça uma «*boutade* de moldes vanguardistas sem nexos, sem ideias precisas, sem finalidade concreta, caricatura deformada ao absurdo». Os próprios artistas pareciam representar sem compreender. Arriscava identificar a personagem do bebé de 87 quilos com a Ideia Nova (política): «socialista, fascista, comunista, enfim, as ideias dos nossos dias que nasceram fortes, vigorosas, nos domínios mais antagónicos e opostos». Cristóvão Ayres atribui significado, sem saber bem qual, ao facto de este bebé mudar de camisa, de azul para vermelho (pormenor não muito esclarecido pelo autor)¹³¹.

No dia 15 de Janeiro, o *Diário de Lisboa* apresenta a seguinte versão polémica:

«o nosso colega “Novidades” pela pena de M.O. tenta fazer a exegese da peça, de modo a torná-la compreensível do grande público: (...) Se, onde se diz maridos, entendermos ministérios; se a protagonista for a R.; o último marido a D.; o filho o E.N.; o extrato, reclamado pela imprensa, o F.; Belzebut a M; as mulheres os p., etc, etc – a nova peça de Alfredo Cortez é uma autêntica revolução nos moldes costumados do teatro.»

Em 21 de Janeiro, no *O Notícias Ilustrado*¹³², Armando Ferreira oferece várias interpretações, sendo a que se transcreveu acima uma delas e a mais perigosa de todas para o autor, pois o identificava com uma certa postura crítica do regime. Era uma chamada ao autor a assumir um esclarecimento.

Assim, no dia 28 de Fevereiro de 1934, Alfredo Cortez promove uma *matiné* dirigida apenas a críticos convidados. É distribuído um programa¹³³ com uma recolha de impressões críticas seleccionadas e feita uma sessão introdutória por Tomás Colaço. As reacções são díspares. Jorge de Faria persiste dizendo: «não conseguimos desvendar o enigma»¹³⁴ e o crítico que assina com as iniciais C.M.¹³⁵ diz que recebeu a melhor e mais agradável impressão da segunda vez, acrescentando: «Arte Nova? Não sei. Arte com A, perfeitamente clara, persuasiva, forte...».

¹³¹ A camisa azul seria, talvez, uma alusão ao movimento de extrema-direita Nacional-Sindicalista dirigido por Rolão Preto, inspirado no fascismo italiano, identificado pelas «camisas azuis» (1932-1936) e que em 1934 se encontrava em firme ascensão, competindo com a União Nacional. A camisa vermelha, os movimentos comunistas em ascensão na Europa ocidental.

¹³² *O Notícias Ilustrado*, número 203, 21 de Janeiro de 1934, página 19.

¹³³ Alfredo Cortez *Os Gladiadores e a crítica*, Lisboa, 1934.

¹³⁴ Jorge de Faria *Diário da Manhã*, 2 de Março de 1934, página 4.

¹³⁵ C.M. *A Voz*, 2 de Março de 1934.

Alfredo Cortez pretendeu, no nosso entender, desvincular-se da interpretação política dirigida e concentrar-se na interpretação dada no jornal *Fradique*¹³⁶ à qual dá maior destaque no programa: a Ideologia Política (protagonista) ligada à Força (Belo Bruto) produz o Extremismo (bebé de 87 quilos), que se assume violento.

De teor altamente codificado, o que terá chegado ao público terá sido uma acumulação incoerente de características, começando numa reunião de mulheres onde é banido o homem; diálogos secos e situações extraordinárias; falta de encadeamento lógico no discurso; intencionalidade não atingida. E a peça fracassou. Tirando as duas primeiras sessões, o público não concorreu. Armando Ferreira escreveu: «Para Robles Monteiro – Foi uma boa peça quando encheu o teatro e uma peça má quando ficou às moscas»¹³⁷.

Para um ideal de teatro, político e intelectual

As opiniões que se vão afirmando ao longo da década de trinta do século XX, na voz dos críticos, dos profissionais de teatro e dos agentes dos centros de decisão política, demonstram que havia a consciência de que o teatro cumpria uma função social e que estes se guiavam por padrões e referências específicas para definir um ideal para o teatro português.

O regime possui, a partir de 1933, uma linha de orientação que imprime objectivos políticos na produção cultural. Também os críticos e amantes de teatro demonstram que possuem ideais estéticos específicos a partir dos quais vão avaliando a actividade em curso.

Para a aferição destas linhas orientadoras e destes ideais parece importante incluir dados sobre o que se conhecia da actividade teatral exercida no estrangeiro e que podia funcionar em termos de ideal. Perante os hábitos convencionais centrados no texto e dominados pela perspectiva realista surgiam, como alternativa, outras propostas e perspectivas desenvolvidas em países considerados referenciais de cultura: principalmente a França, mas também a Espanha e a Itália. Não sendo os únicos conhecidos, eram os que se consideravam mais adequados à cultura e à maneira de ser do nosso povo, excluindo assim o teatro produzido na Europa Oriental e Setentrional.

¹³⁶ *Fradique*, 8 de Fevereiro de 1934.

¹³⁷ *Op. Cit.* na nota 132.

Eram também aqueles que surgiam esporadicamente em Portugal, pela presença de companhias teatrais em digressão.

Um teatro para a reprodução de uma ideologia

Quando, em Dezembro de 1932, António de Oliveira Salazar concedeu a António Ferro as entrevistas que foram publicadas no *Diário de Notícias* e posteriormente compiladas num livro para a divulgação nacional e internacional (Ferro, 1933), tinha atingido o momento de explicar formalmente ao povo português um plano de acção para o país. Ultrapassada a instabilidade provocada pelos vestígios da resistência republicana, era o momento de apresentar uma imagem de firmeza não militar e de desenvolver mecanismos para a afirmação de uma ideologia a ser partilhada por todos. Em 21 de Novembro de 1932, António Ferro publicara o artigo «Política do espírito», também no *Diário de Notícias*, que apresentava uma síntese das ideias de Paul Valery, decorrente de uma conferência dada por este sobre o tema. O objectivo geral era a formação de um povo com uma consciência de si, cívica e política, de acordo com uma ideologia de estado, em nome do patriotismo e de uma procura de prestígio que contrariavam a tendência natural do povo português para a falta de amor-próprio. Nesta linha de pensamento, António de Oliveira Salazar convidou António Ferro em Outubro de 1933 para dirigir o Secretariado de Propaganda Nacional. A escolha não fora feita ao acaso. António Ferro conhecia bem os mecanismos adoptados nos países industrializados para a promoção de ideias. Admirava a ideologia fascista e o conceito defendido por Mussolini de colocar a arte ao serviço da nação através da promoção da ideologia do Estado. Era um homem intelectualmente bem relacionado e viajado (não só pelas ditaduras, mas em 1932 conhecera os Estados Unidos da América e mantinha contactos permanentes com centros culturais de direita em França), capaz de reunir consensos nos meios artísticos e eruditos e oferecia a muitos a possibilidade de saírem do anonimato através da sua arte e das suas ideias. A estes Ferro oferecia um programa sócio cultural quando definia que a «Política do espírito» seria a «defesa material da inteligência, da literatura e da arte» e o apoio «aos artistas e aos pensadores», opondo-se «fundamentalmente e estruturalmente à política da matéria» e proclamando a «independência do espírito»¹³⁸.

¹³⁸ Discurso proferido na festa de distribuição dos Prémios Literários do Secretariado de Propaganda Nacional, em 1934.

As grandes linhas para a Propaganda eram as que promoviam uma ideia para o país recorrendo aos seguintes meios: referências históricas, necessariamente estereotipadas (grandes vultos extraídos de contexto, o culto dos heróis e de mártires); uma deformação da configuração do país regional, promovendo a cultura popular de tipos, elaborada posteriormente para a promoção do turismo (esta vertente surge já no V Congresso Internacional da Crítica de uma forma bastante acabada, na tentativa de misturar um evento cultural internacional com um passeio por lugares marcados pela paisagem, pelos costumes ou pelo património); promoção das figuras de culto popular religioso (que encontramos em Lisboa, na figura de Santo António, um protector simbolicamente colocado ao mesmo nível do António político, protector do país); ideia de vocação messiânica e colonizadora (materializada em textos dramáticos como *Degredados*, de Virgínia Victorino e *Telmo, o aventureiro*, de Carlos Selvagem).

Neste contexto, a produção de textos dramáticos, tanto para o teatro de revista como para o teatro de declamação, abre-se à vertente nacionalista e regionalista, associando-se incontestavelmente aos propósitos do regime. Mesmo no teatro de revista, onde era possível alguma crítica, a exploração de ambientes e de tipos regionais e o discurso patriótico tornaram-se mais frequentes.

Surgem encenações de textos clássicos pela Companhia Amélia Rey Colaço/Robles Monteiro e a reposição de dramas históricos de autoria portuguesa, como foi o caso de *Leonor Teles*, de Marcelino Mesquita, em 1931, no Teatro Nacional.

São também exemplos inúmeras produções dedicadas a Santo António e o facto de este se tornar uma figura recorrente no teatro de revista, como vimos.

A promoção de figuras folclóricas ditas típicas representadas como a alegria e a simplicidade de um povo satisfeito com uma vida honesta de trabalho, ainda que de sacrifício, são também aceites, desde que não incluam as imagens também vividas da fome, do desemprego, da submissão crescente a impostos e de resultados menos bons no panorama produtivo.

Depois de 1936, quando a necessidade de fugir aos exemplos estrangeiros (o modelo espanhol tinha sido inspirador até ao início da década de trinta) e de promover um ideal nacional se torna vital para o regime (visto que nos países vizinhos as movimentações políticas de esquerda se tornavam incómodas), surgem os casos de regionalismo mais puro: *Tá-Mar* (que recebeu o prémio Gil Vicente do S.P.N. em 1932, e foi levado à cena no Teatro Nacional em 1936) e *Saias* (1938), de Alfredo Cortez, que vão ao pormenor do recurso ao dialecto regional.

Também o Teatro do Povo, criado em 1936, correspondeu uma idealização de uma dramaturgia específica (simples, de enredo linear) para ser divulgada num país marcado pela falta de acessibilidade à cultura e ao teatro e pelo analfabetismo. Era um instrumento concebido para contribuir para a construção da «alma da pátria», dirigido ao povo, entendido como rude e trabalhador, mas receptivo à poesia e ao ensinamento dados pelo Estado Novo através do teatro. É difícil ignorar o tom paternalista das palavras de António Ferro quando se lê:

«Velhos e novos saem dos seus buracos e fazem roda à volta das bisarmas. Pouco a pouco, perante os olhos incrédulos, atónitos, daqueles deserdados da vida que nunca viram um palco, cuja dura realidade desconhece a ficção, o castelo começa a erguer-se assim a modos de mágica (...) E na noite desse mesmo dia, velhos, novos e meninos, diante dessa casa tão linda onde se dizem coisas tão bonitas, podem sonhar despertos quando a verdade é que até ali nunca tinham podido sonhar dormindo...»¹³⁹

José Gamboa apresentava, no entanto, uma visão bastante crítica em relação ao Teatro do Povo pois, segundo ele, os objectivos pretendidos não chegavam aos espectadores que, por falta de preparação, não entendiam os espectáculos, chegando mesmo a não entender as palavras proferidas pelos actores. Era um ideal não conseguido porque era dirigido de um centro para a periferia, propondo Gamboa que fosse o próprio povo a ser estimulado a criar o seu teatro (Gamboa, 1949: 388).

Nos textos produzidos para o teatro dito declamado sobressaíam os valores defendidos pelo regime, valores esses que iam ao encontro do indivíduo: o valor da família, sobretudo, é um dos prevalectes. As figuras femininas aparecem desequilibradas quando proclamam a independência, o divórcio é entendido como uma ruptura de equilíbrio nos alicerces fundamentais da felicidade. O bem e a norma residiam nos modelos convencionais. Ao observar estes exemplos de ruptura num teatro altamente codificado no que diz respeito aos valores sociais, o público identificava de imediato a origem do desequilíbrio e o lugar onde, no enredo, era obrigatória a reposição da ordem. Esta matriz redutora talvez fosse a causa para um reduzido alcance de expectativas no que diz respeito à resolução do enredo na acção, e para a necessidade de uma reposição satisfatória (classificada de equilibrada) para garantir o sucesso em termos de aceitação na recepção média do público que frequentava o teatro de declamação.

¹³⁹ António Ferro «O sonho vosso de cada noite...», discurso pronunciado na inauguração do Teatro do Povo, no jardim da Estrela, em 15 de Junho de 1936.

Um percurso por referências estéticas

Consideramos os dois tipos de teatro (de revista e de declamação) como possuidores de referências estéticas distintas. As expectativas para cada um eram diferentes.

Para o teatro de revista pretendia-se originalidade, comicidade e beleza. Quanto à beleza, esta era transmitida através da música, da voz, da dança, dos corpos em cena, dos cenários, dos figurinos e da coreografia. Um excerto de um discurso de António Ferro, pronunciado em 1947, descreve-nos este ideal de uma forma evidente a partir de um exemplo:

«Vi há pouco uma revista, num país estrangeiro, que podia admiravelmente ilustrar estas minhas palavras: uma sucessão de quadros cheios de ideias graciosas, de alegres surpresas, de números vistosos, cómicos ou sentimentais, de quadros deslumbrantes com achados e “ovo de Colombo”, de curiosos efeitos cenográficos, de bailados amáveis, de canções encantadoras, de mulheres às vezes não bonitas mas sempre como se o fossem (...) um espectáculo para as meninas dos olhos (...) É, portanto, este o caminho que se oferece ao teatro ligeiro português (que não deve, aliás, perder o seu carácter, a sua graça própria), o caminho da graça e da ilusão, da poesia, do espírito, um caminho que está perfeitamente dentro do programa do nosso organismo, dentro do programa do Secretariado Nacional da Informação e da Cultura Popular.» (Ferro, 1950: 28-29).

No teatro de declamação o que se pretendia era algo muito diferente. Dois autores ajudam-nos a compreender que tipo formativo de Belo é enunciado: o actor José Gamboa e o crítico Eduardo Scarlatti.

Gamboa oferece-nos um conjunto de referências filosóficas que norteiam o seu ideal estético: Platão, Taine, Schopenhauer, Bergson, Hegel, entre outros, e propõe a instituição de um curso universitário de teatro a fim de transmitir uma cultura artística superior aos agentes activos e formativos do teatro.

Gamboa define Estética como: «a ciência que nos esclarece sobre a natureza dos sentimentos inspirados pela beleza das coisas e dos seres, nos aproxima da ideia de Deus por nos conduzir ao amor do Belo, do Bom e do Verdadeiro» (Gamboa, 1949:81) e elabora um trajecto necessário para adquirir um grau de conhecimentos filosóficos, literários e culturais que impedissem a produção e a execução de obras de má qualidade e o desempenho dominado pelas «paixões intuitivas» (ou sem preparação científica).

Sobre a encenação, Gamboa faz uma distinção entre ensaiador, encenador e director artístico (funções que nas companhias portuguesas se associavam de forma indistinta) e fundamenta esta definição em citações de Jacques Copeau, Gaston Baty, Henri Brochet, Henri Riviere, Jacques Rouche, Stanislavsky, entre outros, demonstrando-se esclarecido sobre o panorama contemporâneo francês, salientando a

necessidade de proporcionar a harmonia de representação em consonância com uma visão poética do texto, compreensível aos sentidos do espectador, suportada num conhecimento profundo da obra.

Eduardo Scarlatti oferece ao investigador um percurso de reflexão onde transparece frequentemente um ideal construído sobre a observação crítica do que se fazia em Portugal; o conhecimento das principais correntes desenvolvidas noutros países que poderiam ser adoptadas para diversificar a arte dramática em Portugal e o conhecimento de que a estética era um conceito em movimento, posicionando-se também de uma forma crítica em relação a essas alternativas produzidas no estrangeiro (Scarlatti, 1943).

Em «A vantagem e os perigos das fórmulas estéticas em teatro» (Scarlatti, 1943: 195) define essas fórmulas estéticas como: «atitudes intelectualmente especulativas tendo por fim a harmonia entre a sensação de beleza e a maneira como se entendem as leis que lhe dão corpo» (*idem*: 196). O problema que coloca de seguida é o obstáculo quando se misturam ideias e sentimentos e quando os últimos impedem a realização de intenção dos primeiros. Por este caminho desenvolve uma interpretação dialéctica a partir da qual explica uma «filosofia da arte com objectivos sociais», em constante movimento e evolução, reclamando uma nova atitude espiritual: a de autocrítica.

É neste plano de uma filosofia estética que se colocam questões como a de adequação das alternativas modernas ao teatro produzido em Portugal, da necessidade também da produção artística ser entendida pelo público, de este estar preparado e disposto para uma evolução que deveria encontrar os seus mecanismos impulsionados dentro e não fora do país. Mas este raciocínio apenas devolve a reflexão às condições materiais em que se fazia teatro, que eram extremamente limitativas.

As ideias dos outros

No domínio das artes, a fotografia e o cinema introduziram a necessidade de explorar caminhos alternativos ao realismo. As correntes modernistas do início do século XX exploraram percursos estéticos que valorizaram o pensamento simbólico e abstracto, introduzindo novas perspectivas sobre a forma e a função da Arte. Também o simbolismo constituiu uma reacção aos excessos do naturalismo, associada à presença de novas áreas de investigação no campo científico que diminuía a importância das correntes naturalista e positivista.

No teatro produzido na Europa, principal referência do teatro português, exploravam-se caminhos alternativos ao realismo, materializados em projectos de carácter expressionista, psicológico, cinematográfico, surrealista. Nos anos trinta do século XX estas alternativas já não eram experimentais, mas consideravam-se novas formas de uma corrente moderna, sendo muitas delas do conhecimento dos que em Portugal tinham uma opinião fundamentada do que acontecia no resto do mundo.

Eduardo Scarlatti publicou uma espécie de resumo de referências básicas (Scarlatti, 1927) com o título *Ideias de outros*, onde escreveu sobre A. Tchekhov, François de Curel, H. Ibsen, Luigi Pirandello, Maurice Maeterlinck, Henri L. Lenormand, explicando as linhas exploradas por cada um numa perspectiva de uma dramaturgia possível para Portugal.

As publicações periódicas da época (*Ilustração*, *O Diabo*) ofereceram a este e outros autores a oportunidade de prosseguir na busca e divulgação de exemplos alternativos, constituindo um lugar de publicação de artigos sobre George Bernard Shaw, sobre as produções de companhias espanholas, as produções de grandiosidade visual do teatro soviético, actores estrangeiros e suas qualidades, entre outros temas.

Em 1930, Eucaristino de Mendonça afirmava que existia, no teatro europeu, um «certo ambiente de indiferença» e um verdadeiro conflito entre a tradição realista e a inovação promovida pela geração mais nova¹⁴⁰. Colocava o teatro no mesmo patamar da religião e reconhecia nele o lugar de expressão consciente de um estrato social culto e elevado. Desta forma, anunciava um estado de crise geral no teatro europeu, transformado num lugar popular e ruidoso, concluído da seguinte forma: «Pode dizer-se assim que a Europa chegou ao apogeu da sua laboração mental, a mais estéril de todos os tempos. Porque Ibsen, Strindberg, D'Annunzio, Maeterlinck, Bernard Shaw, sendo o ornamento da galeria do pensamento moderno, são eles os únicos incompreendidos dos nossos dias». O interessante deste artigo de opinião é que o mesmo é acompanhado de fotografias de cena ilustrativos: *As nuvens*, de Aristófanes, representado no teatro de Oxford; *14 de Julho*, da obra de Romain Rolland, no Teatro de Frankfurt; as *girls* de um espectáculo do Teatro Mogador, em Paris; uma cena do Teatro de Moscovo e uma imagem de uma companhia de teatro soviético que usava máscaras para representar as figuras do velho regime.

¹⁴⁰ E. Mendonça «A decadência do teatro moderno é o prelúdio da sua transfiguração» in *Ilustração*, número 101, 1 de Março de 1930, pp. 2, 3 e 24.

Trata-se de uma imagem do outro que pretendia manipular os leitores (da revista em questão) e levá-los a optar pelos valores nacionais perante a aparente falta de alternativas dignas de imitar.

Por ocasião do V Congresso Internacional da Crítica, numa entrevista a Pirandello, procurando conhecer a sua opinião sobre o trabalho de outros autores, pergunta-se sobre: Paul Valery, Marcel Pagnol, Jean Cocteau, literatura russa e espanhola, Bernard Shaw e Keyserling¹⁴¹.

A curiosidade pelo que se fazia na União Soviética, já em pleno Estado Novo, surge através de um artigo de Sousa Costa¹⁴², enquadrado num estudo mais profundo promovido pela Academia das Ciências de Lisboa, de que resultaram as lições proferidas em Março de 1934 e uma publicação subsequente (Costa, 1934). Neste artigo pretende-se transmitir o que se fazia num teatro entendido como uma arma de combate para a formação de um povo, instrumento utilizado pela revolução para formar/educar as massas, exemplo vivo para as ditaduras europeias, apesar da diversidade de conteúdos. Sousa Costa faz referência ao trabalho de Maiakovski, Salvinski, Besymenski como construtores de um novo teatro marcado ideologicamente. Acrescenta informação sobre o trabalho de direcção de cena, citando Sokolo e Alexis Popov, incumbidos de tornar o espectáculo atraente e dominador, «subjungando as massas pelo conjunto de elementos de sugestão extraídos da cor, do movimento e do som». O actor não é, neste contexto, um mero intérprete, mas um «mestre da nova escola (...) que lhe compete tornar o exemplo palpitante da realidade para a demonstração da tese em causa». A abolição das convenções é comprovada com uma fotografia de uma cena da peça *A mãe*, da obra de Gorki, onde o palco, iluminado de reflectores colocados no tecto, não tem cenários nem ponto.

Tirando breves citações esporádicas, estão completamente ausentes referências ao teatro de Brecht; aos movimentos de vanguarda de carácter surrealista; à produção literária espanhola da Geração de 27, de onde se destacam nomes como de Federico Garcia Lorca ou Alejandro Cossona, com o seu projecto subsidiado pelo governo de um Teatro do Povo; às experiências cinematográficas realizadas por Okhlopkov no Teatro de Moscovo, onde fez a total abolição do signo no espaço teatral, colocando os espectadores no centro e a acção fora do palco; às encenações não comerciais de

¹⁴¹ Carlos Queiroz «O V congresso Internacional da Crítica» in *Ilustração*, número 139, 1 de Outubro de 1931, página 14.

¹⁴² Sousa Costa «Lendo um relatório. O teatro soviético como uma arma de combate contra a burguesia» in *Ilustração*, número 185, 1 de Setembro de 1933, página 7.

clássicos de Barry Jackson da companhia de Birmigham, recorrendo a vestuário do quotidiano como figurinos; às produções de comédia ligeira britânicas; sobretudo ao teatro produzido nos Estados Unidos da América, a mesma fonte de onde provinha o tão popular cinema, com a espectacular variedade de recursos já desenvolvida nos anos vinte por Arthur Hopkins e Norman Bel Geddes¹⁴³ para uma vertente comercial, bem como as outras experiências de encenação não comerciais.¹⁴⁴

Os dramaturgos norte-americanos, representados em Portugal a partir da década de quarenta, são completamente omissos na década de trinta (destes destaca-se o autor Eugene O'Neill, que recebeu o prémio Nobel da Literatura, em 1936, e que escreveu *Mourning becomes Electra*, em 1931) e estes ofereciam uma vasta gama possível para todo o género de tendências que se desenhavam, simultaneamente, para todo o género de interesses e de espectadores, desde o musical, passando pela comédia de costumes ao drama social e político. A ausência aqui notada pode ser explicada pela falta de meios de tradução, pois o francês era a língua de contacto com o exterior.

A questão da tradução é fulcral para entender como entravam as referências internacionais no nosso país. A formação cultural era de base francesa e a proximidade das línguas e das culturas oferecia condições menos penosas para a tradução/adaptação de textos de origem espanhola e italiana. Mesmo as obras de outra origem passavam para o português a partir de traduções francesas e espanholas.

Talvez a lacuna mais evidente é a ausência quase total de espectáculos feitos a partir de peças de autores brasileiros, pois havia uma comunhão de línguas, hábitos, experiências e contactos. O Brasil era um país de tournée de prestígio para as companhias portuguesas e o destino de artistas que acabaram por lá se fixar (foi o caso de Ester Leão). Os originais brasileiros representados em Portugal na década de trinta do século vinte são da autoria de Joracy Camargo¹⁴⁵ e Oduvaldo Viana¹⁴⁶ e Luiz Iglesias¹⁴⁷. Registe-se a presença da Grande Companhia Brasileira de Revistas Jardel

¹⁴³ O «Notícias teatral» do *Diário de Notícias* apresenta um artigo sobre um projecto arquitectónico de Bel Geddes para um complexo de teatros em Karkou (*DN*, 21 de Outubro de 1932).

¹⁴⁴ Redondo Júnior faz uma descrição cronológica dos principais eventos de teatro mundial a partir da *Chronology of modern theatre*, de John Gassner, que é a mais próxima que se conhece da década de trinta, publicada em Portugal (Júnior, 1958).

¹⁴⁵ Deste autor conhecem-se os seguintes espectáculos: *Intimidade*, no Teatro da Trindade (1934); *Deus lhe pague* e *O Bobo do rei*, ambos representados em 1935 pela Companhia Lucília Simões/Erice Braga, no Teatro do Ginásio.

¹⁴⁶ Deste autor representaram-se as seguintes peças: *O feitiço*, *O filho do rei dos pregos* e *Fruto proibido*, no Teatro da Trindade, em 1933.

¹⁴⁷ *Onde estás, felicidade?*, no Teatro Avenida, em 1935.

Jercolis, em 1935, no Teatro da Trindade, com um número de representações significativo (noventa e nove), que foi a que mais se destacou na década em estudo.

Para o conhecimento do teatro estrangeiro em Portugal é importante conhecer como se fazia a recepção dos programas das companhias estrangeiras que visitavam Portugal.

Sobre este assunto analisaremos de forma muito resumida a passagem de três companhias: a da Companhia Oficial do Teatro Espanhol em Madrid, em Janeiro de 1930; a da Companhia do Théâtre de L'Oeuvre de Paris, em Novembro de 1934 e a da Companhia English Players, em Abril de 1935. Concluiremos com o estudo de um caso: a passagem da companhia do Teatro «Old Vic» por Lisboa, em 1939.

A Companhia Oficial do Teatro Espanhol em Madrid trouxe um reportório de sete récitas integrando autores como Calderon de la Barca, Zorrilla, Edmond Rostand, Marquina e Jacinto de Benavente. O sucesso foi moderado e estendeu-se por dez récitas, terminando com uma festa artística ao actor espanhol Ricardo Calvo.

A Companhia do Théâtre de L'Oeuvre de Paris oferecia um programa que incluía Bernard Shaw (*Pigmalion*), Stève Passeur e Luigi Pirandello. Na véspera da primeira representação (*Coma prima meglio de prima*, de Pirandello) chegara a notícia de que o autor recebera o Prémio Nobel da Literatura, propiciando assim um acontecimento social que se confirmou. Tirando o público, que segundo um artigo satírico de Armando Ferreira¹⁴⁸, mais esteve preocupado em observar-se e a comentar-se a si próprio, como se o evento em si apenas tivesse propiciado uma oportunidade para a vida social, a impressão causada foi de desilusão. Eduardo Scarlatti esclarece: a má execução dos actores, os cenários pobres e pretensamente modernistas em materiais como serapilheira rasgada para simular portas e a tradução francesa redutora dos originais. Temos, pois, a impressão de um crítico que ia motivado para ver qualidade na execução. Por outro lado, a reprodução feita por Armando Ferreira da forma como o público se comportou, reparando no vestuário do outro e admirando o espectáculo sem o compreender muito bem. Armando Ferreira reproduz alguns comentários dos espectadores: «Pirandello ... Divino! Soberbo!».

A passagem dos English Players pelo Teatro da Trindade trouxe também *Pigmalion*, de B. Shaw e um reportório que incluía Oscar Wilde e outros autores menos conhecidos do público, como Jerome K. Jerome, Philip Johnson e Wallace. O problema

¹⁴⁸ Armando Ferreira «Pax ... à sua alma» in *O Notícias Ilustrado*, número 336, 18 de Novembro de 1934, página 18,

aqui parece ter sido a própria língua, visto que o inglês não fazia parte da formação cultural básica da educação média.

A presença destas companhias constituía uma abertura à diversidade, um estímulo para a renovação na tradução e a ampliação de reportórios por parte das companhias teatrais portuguesas, se bem que, como já se referiu, as escolhas recaíam noutros autores para os quais se julgava haver uma maior receptividade por parte do público.

A passagem destas companhias por Lisboa parecia estar, em alguns casos, integrada numa tournée e noutras resultar de um convite especificamente dirigido. No que diz respeito às casas de espectáculos que as acolhiam, as que revelam um maior número de representações de companhias estrangeiras são o Teatro do Ginásio (onde se realizaram os espectáculos da Companhia Oficial do Teatro de Madrid e da Companhia do Théâtre de l'Oeuvre de Paris) e o Teatro da Trindade (que acolheu a Companhia English Players), contudo não eram as únicas, pois o Teatro Nacional de Almeida Garrett recebeu companhias teatrais argentinas e o Teatro Variedades, a Companhia Brasileira de Revistas Tró-ló-ló (1933).

A presença da companhia do teatro londrino «Old Vic» em Lisboa, entre 26 e 28 de Janeiro de 1939, no Teatro Nacional de Almeida Garrett, resulta do convite e patrocínio do Instituto Britânico de Lisboa. A organização associou ainda um conjunto de palestras alusivo às obras representadas: *The rivals*, de Richard Brinsley Sheridan; *Man and superman*, de George Bernard Shaw, e *Henry V*, de William Shakespeare, em que estavam presentes muitos alunos da Faculdade de Letras de Lisboa. O espectáculo do dia 28, *Henry V*, teve a presença do Presidente da República e do Ministro da Educação Nacional, conferindo importância política ao evento como lugar para a renovação de laços diplomáticos.

A companhia do Teatro «Old Vic» subsistia de legados e doações, revertendo os seus lucros para obras de beneficência, e praticava preços populares, com bilhetes de valor inferior aos portugueses (a média de preços praticados em Portugal era de 3\$00, na Geral, e os bilhetes do «Old Vic» custavam 2p, cerca de 1\$00). Era um exemplo possível para um caminho de sucesso para as companhias portuguesas, não só pela forma como a empresa estava organizada, como também como geria um reportório de qualidade. Contudo, o facto de a sua presença em Portugal resultar da iniciativa de uma das células da Embaixada do Reino Unido parece ter resultado numa interpretação política do evento. A realização do espectáculo no teatro Nacional para a elite social e

política, que revelou dificuldades linguísticas (um artigo do *Diário de Notícias* de 29 de Janeiro de 1939 classifica a tradução dos argumentos que acompanhavam os programas de «infeliz»), com a presença de membros do Governo, parece ter anulado os objectivos de divulgação de uma alternativa cultural e empresarial para o teatro português.

Parte III

Aspectos comerciais da actividade teatral (1930 – 1939)

A terceira parte desta investigação procura fazer um inventário de aspectos comerciais centrados numa imagem que se projectava para a actividade teatral. Esta acabava também por se tornar um factor limitativo para a divulgação e para a aceitação de alternativas, visto que apresentava ao público um conjunto tratado de ideias de contornos bastante rígidos.

Para aqueles que frequentavam este meio enquanto espectadores eram criadas expectativas quanto à forma e ao conteúdo através da informação que lhes era dada a conhecer.

Os meios de divulgação de informação eram amplamente aproveitados para anunciar, mas também para explorar aspectos pessoais dos artistas, colocando-os ao nível de figuras públicas, conhecidos de todos. O público correspondia a esta campanha que alimentava um estatuto específico para os autores, os actores, os empresários e o espectáculo em geral. Os periódicos diários mais influentes e a rádio inseriam um espaço significativo para a divulgação e para a crítica teatral, ao lado do cinema nacional e estrangeiro ou do desporto, frequentemente associados a campanhas promocionais comerciais, e ao lado de eventos sociais importantes, que os colocavam ao mesmo nível das «figuras notáveis».

Por sua vez, o teatro de revista destacava-se por investir num aparato cénico e musical que era reconhecido na crítica como um dos motivos de adesão dos espectadores.

A exploração da grandiosidade cénica como atractivo também foi também adoptada pela companhia do Teatro Nacional e tinha fins comerciais e estéticos. A partir de meados da década de trinta leva o teatro de declamação, de disposição cénica tradicionalmente realista, para espaços ao ar livre, de grande dimensão

Para conhecer melhor a actividade comercial teatral revelou-se útil um levantamento das estratégias adoptadas pelas companhias para atrair público e para se manter em actividade em tempo de crise, dando particular atenção a três: as tournées, as remodelações e as festas artísticas.

Consultaram-se como fontes os periódicos, sobretudo as revistas dedicadas às artes de espectáculo; os registos musicais e iconográficos usados como conteúdo

promocional e as memórias de artistas que nos transmitem o ambiente em que decorria a actividade. O cinema português também se ofereceu como uma fonte para perceber o tipo de ideal que se pretendia implementar para o mundo artístico.

O Teatro como negócio

O *Diário de Notícias* desenvolveu, ao longo da década em estudo, uma página não diária de carácter regular dedicada ao espectáculo: o «Notícias teatral». Nela vemos figurar uma estatística anual de peças representadas, organizadas por número de representações, por autores e por actividade das casas de espectáculos. Inclui uma espécie de *ranking* de autores e peças que nos parece interessante em termos comerciais, pois tinha efeitos de garantia de sucesso ou de insucesso pessoal.

Em 1938, o «Notícias teatral» apresenta um artigo¹⁴⁹ com números que respeitam à evolução do preço dos bilhetes e do ordenado dos artistas.

Não contando com outros investimentos também realizados, como o pagamento de ordenados a todos os que não desempenhavam a função de artista, ou a aquisição e a manutenção de equipamento, cenários, guarda-roupa, rendas e taxas fiscais, o artigo oferece-nos uma visão incompleta, contudo informativa, mas este aspecto será analisado mais à frente a propósito de uma estatística publicada sobre a actividade do Teatro Apolo entre 1938 e 1939.

Nas tabelas que se apresentam a seguir temos um panorama da evolução dos preços dos bilhetes e dos ordenados dos artistas. A seguir serão apresentadas algumas conclusões.

Tabela 1

Evolução dos preços dos bilhetes (Teatro Nacional Almeida Garrett)

Bilhetes	1880	1904	1917	1937
Frisas/Camarotes 1ª Ordem	800	1000-4500	1000-4500	30000-75000
Cadeiras	600	800-1000	720-1000	12500-20000
Superior	400	600	520	7500-10000
Geral	250	300	320	6000-8000
Varandas/Galeria	100	150	220	SD

Preços em réis (1000 réis = 1 escudo)

SD: sem dados

¹⁴⁹ *Diário de Notícias*, 3 de Novembro de 1938: «A crise do teatro português. Apresentam-se vários elementos para que cada um estude o assunto conforme o seu critério».

Tabela 2
Evolução dos preços dos bilhetes (Teatro do Ginásio; Teatro Apolo; Teatro Avenida; Teatro Maria Vitória)

Casas	Ginásio			Apolo			Avenida		TMV	
	1917	1930	1937	1917	1930	1937	1917	1937	1930	1937
Bilhetes										
Camarotes/Frisas	1500 a 4000	20000 a 45000	15000 a 45000	1200 a 4000	20000 a 40000	20000 a 55000	1600 a 5100	25000 a 60000	20000	40000 a 60000
Cadeiras/Feuteuils	620 a 820	3500 a 12000	4000 a 14000	600 a 1000	6000 a 12000	6000 a 12000	320 a 1200	8000 a 16500	3500 a 4000	6000 a 15000
Geral	320	3500	3000	SD	SD	SD	320	SD	3000	4000
Preços mais baixos	170	2000	2000	200	SD	3000	100	4000	SD	SD

Preços em réis (1\$00=1000 réis)

Tabela 3
Preços dos bilhetes no Teatro da Trindade (1930, 1937-1938 e 1939) e no Teatro Variedades (1934, 1937-1938 e 1939)

Bilhetes	Trindade 1930	Trindade 1937-38	Variedades 1934	Variedades 1937-38	Variedades 1939*
Camarotes	50\$00 e 65\$00	30\$00 e 40\$00	30\$00	35\$00	35\$00
Frisas	70\$00	45\$00	35\$00	30\$00	30\$00
Poltronas	-	12\$50	-	10\$00	10\$00 e 12\$00
Plateia	12 \$00; 15\$00 e 17\$00	10\$00 e 8\$00	-	-	-
Balcão	6\$00 a 17\$00	10\$00, 8\$00 e 7\$00	-	6\$00	7\$50 e 9\$00
Cadeiras	-	-	6\$00 a 10\$00	7\$50	8\$00
Geral	-	5\$00	3\$00	3\$00	3\$50
Superior	-	-	4\$00	-	5\$00
Galeria	5\$00	4\$00	-	-	-

* Preços populares praticados nas últimas representações de *Eh, Real!*, à data de 25 de Abril.

Tabela 4
Ordenados dos artistas em 1938

Classificação	Teatro de revista		Teatro de declamação	
	Actores	Actrizes	Actores	Actrizes
Vedeta	6 000 a 9 000	6 000 a 12 000	6 000 a 7 500	6 000 a 7 500
1ª Figura (declamado) / Compadre (revista)	3 600 a 6 000	3 000 a 5 400	3 600 a 5 400	3 600 a 5 400
2ª Figura (declamado) / 1ª Figura (revista)	2 700 a 4 500	2 400 a 2 700	2 700 a 3 000	1 800 a 3 000
3ª Figura (declamado) / 2º Rabulista (revista)	1 800 a 2 400	1 800 a 2 100	SD	SD
Discípulos	900 a 1 500	900 a 1 500	900 a 1 500	900 a 1 500

Preços em escudos

SD: sem dados

Uma breve análise permite concluir que a evolução dos preços dos bilhetes foi gradual até à segunda década do século XX e que de 1917 a 1937 o crescimento é desproporcionado. No mínimo, os preços elevaram-se dez vezes num prazo de doze anos. O caso do Teatro Maria Vitória revela ainda uma progressão na inflação dos preços dos bilhetes ao longo da década de trinta a um ritmo muito superior ao da evolução verificada nas outras casas de espectáculos durante a passagem do século XIX para XX, o que poderá significar um elevado grau de certeza quanto ao sucesso na venda de bilhetes (a existência de um público regular) e, implicitamente, uma afluência maior ao espectáculo de revista.

Outro aspecto interessante é a notória diferença entre os preços mais elevados e os preços mais baixos, que vai divergindo ao longo do tempo. No Teatro Avenida, a diferença passa de cinco escudos para cinquenta e quatro, entre 1917 e 1937, o que fazia marcar bem os seus ocupantes a nível social.

Quanto ao valor real do preço dos bilhetes, um artigo de Armando de Miranda¹⁵⁰ esclarece que um cidadão médio auferia, em 1936, de um vencimento que oscilava entre os seiscentos e os mil escudos e que o dispêndio de cerca de cinquenta escudos numa saída de família ao teatro representava um sacrifício difícil de repetir mais do que uma vez por mês. Para Armando de Miranda o preço dos bilhetes era o principal responsável pela chamada «crise no teatro».

A Tabela 3 permite verificar que também era possível a diminuição dos preços, como aconteceu no Teatro da Trindade. Esta variação podia estar relacionada com o tipo de espectáculo em cena ou o momento da evolução dum espectáculo. No Teatro Variedades notamos uma progressão ligeira nos preços, mas uma análise mais aprofundada da variação de preços do Teatro Variedades permitiu concluir que os preços eram mais altos nos primeiros dias depois de uma estreia e que se praticavam preços mais baixos antes de se retirar um espectáculo de cena. A política dos «preços populares» era comum e foi também adoptada no Teatro Nacional de Almeida Garrett, que, como vimos, tinha um público mais elitista.

Comparando os ordenados dos artistas com os dados recolhidos por Paul Descamps sobre os níveis de ordenados mensais de diversos tipos de empregados e funcionários de Estado em 1934-1935 (Rosas: 1994, 107), actores e atrizes ganhavam muito acima da média: os valores mais baixos equiparavam-se ao de um empregado

¹⁵⁰ Armando de Miranda «Desencontro» in *Espectáculo*, 4 de Julho de 1936, página 3.

bancário e as vedetas ganhavam acima de ministros, generais e juizes, que por sua vez estavam ao mesmo nível da primeira e da segunda figura e dos Compères.

Em 1939, o Sindicato dos Artistas Teatrais concordou em estabelecer um ordenado mínimo para os contratos a longo prazo, sendo este de 1000\$00 para os artistas e 450\$00 para as coristas, o que se situa muito abaixo dos valores apresentados na Tabela 4, sendo esta, talvez, uma medida adoptada para garantir a efectivação de um nível de salários que permitisse simultaneamente o funcionamento das empresas e o pagamento dos artistas.

Os ordenados dos artistas condicionavam fortemente o sucesso financeiro dos espectáculos. Uma vedeta era um atractivo, mas o seu pagamento só podia ser garantido com uma elevada venda de bilhetes (cerca de trezentos à taxa mais baixa do Teatro Avenida e seiscentos à taxa mais baixa no Teatro do Ginásio). Um espectáculo de teatro de revista atraía mais público, mas um espectáculo de teatro de declamação sem sucesso condicionava o pagamento dos artistas e talvez este seja um dos motivos que explique a efemeridade das companhias formadas ao longo da década em estudo e que os poucos que se sustinham tenham recorrido a estratégias como a do actor/empresário, dispensando assim o pagamento de um salário a uma primeira figura. Este tipo de estratégia foi usado por Maria Matos, Lucília Simões, Erico Braga, Alves da Costa e Ilda Stichini, entre outros. A estratégia resultava duplamente nas parcerias de companhias, que perduraram mais que as individuais, como os casos de Stichini/Alves da Cunha, Lucília Simões/Erico Braga.

No final da década vemos surgir a organização de Sociedades Artísticas como uma forma de garantir o emprego dos artistas e o pagamento dos seus salários. Mesmo assim, estas sociedades dificilmente se conseguiam manter e entravam em ruína financeira. Foi o caso da Sociedade Artística do Teatro Apolo, em Agosto de 1939, que se dissolveu por não se renovarem os contratos, interrompendo o espectáculo em curso, *O mar também tem amantes* (em cena de 12 a 23 de Agosto) e obrigando ao encerramento do teatro.

A lei, em 1939, estabelecia o prazo mínimo de trinta dias de duração para os contratos, com a cláusula obrigatória do pagamento dos ensaios, mas esta medida apenas fez diminuir o regime de assinatura de contratos, sujeitando ainda mais os artistas à precariedade.

Não é surpresa, pois, quando em algumas memórias¹⁵¹ vemos os artistas a queixarem-se de que não eram pagos pelo seu trabalho, sobretudo quando o resultado não era o sucesso. Este tipo de prática era comum e impune, reflectindo negativamente em futuras contratações para todo o artista que o denunciasse.

A contratação de profissionais para a realização de um espectáculo representava uma parte importante da despesa. Um anúncio do espectáculo de revista *Pé-de-vento* (1930)¹⁵², no Teatro Maria Vitória, dá uma ideia da extensão a que ia a contratação em termos de custo. Ao todo cita cinquenta e oito profissionais associados àquela empresa e cita outros quarenta colaboradores. As despesas não se reduzem à contratação de pessoal, como se verá a seguir.

Em 26 de Maio de 1939, o *Diário de Notícias* publicou um artigo intitulado «Uma pequena estatística e algumas cifras curiosas do teatro de revista», a propósito das despesas do Teatro Apolo no ano de 1938 a 1939, sob a gerência do empresário Luiz Ruas, e que merece alguma atenção:

«(...) de 26 de Maio de 1938 a 26 de Maio de 1939, deram-se 232 espectáculos, com os quais se despenderam as seguintes verbas: ordenados – 466.000\$00; Direitos de autor (poema e musical) – 105.000\$00; Aluguer de guarda-roupa – 81.000\$00; Impostos – 74.500\$00; Luz – 80.000\$00; Total – 806.500\$00. Se acrescentarmos outras parcelas importantes, como as de publicidade, renda do teatro, etc, teremos um movimento de despesas superior a mil contos, num teatro de pequena lotação que não pode apresentar espectáculos luxuosos. Nos teatro de maior capacidade, onde se costumam exhibir peças de grande montagem, não é exagero triplicar esta verba. O guarda-roupa Paiva, que se encarrega de vestir a maioria das revistas e operetas que se representaram em Lisboa gastou num ano 10.000 metros de «organdis», duas léguas completas. O consumo de sedas, cetins, flanelas, etc, foi, em globo, superior.

O guarda-roupa de uma revista consome em média 150\$00 de alfinetes. Algumas delas nem dão para os alfinetes.

Pequenas artes e indústrias que vivem à volta dos espectáculos populares musicados: tintureiros, costureiros, alfaiates, modistas de chapéus, sapateiros, aderecistas, cabeleireiros, floristas, figurinistas, caricaturistas, etc, estes modestos servidores de teatro custam por ano às empresas uma média de 500 contos.

A montagem e aparelhagem eléctrica do quadro «Rumba luminosa» que se apresentou na revista *Olaré quem brinca* custou à actual empresa do Teatro Variedades 30.000\$00. O quadro durava precisamente 3 minutos.

O final do primeiro acto da revista *Pernas ao léu*, que há anos se apresentou em Lisboa, empregava, sono palco, entre artistas, coristas, figurantes, carpinteiros, electricistas e pessoal de varanda 80 pessoas. Este pequeno enxame constituía, por noite, uma verba aproximada de 4.000\$00» (*Diário de Notícias*, 26 de Maio de 1939, página 7).

Lendo as informações apresentadas neste excerto, que infelizmente não vêm acompanhadas das receitas do Teatro Apolo para esse ano, é possível ter uma ideia mais clara da variedade de profissões que subsistiam à custa dos espectáculos e causa uma certa perplexidade o facto de, perante estas despesas, a actividade subsistir. Percebe-se

¹⁵¹ Adelina Abranches e Beatriz Costa.

¹⁵² *Diário de Notícias*, 24 de Abril de 1930, página 3.

porque os empresários, muitas vezes, não honravam as suas dívidas, mas também se pode adivinhar uma das causas para os artistas continuarem a trabalhar, apesar do risco de não virem a ser remunerados, principalmente aqueles que tinham mais notoriedade. Uma vez estabelecidos na actividade, com uma carreira publicamente conhecida e apreciados pelos seus públicos, que os iam ver e aplaudir, era difícil quebrar um compromisso assumido com a sua profissão.

As informações que pudemos recolher também revelam que os empresários apostavam no risco, fazendo grandes despesas em equipamento cénico e efeitos visuais atractivos, apostando sempre no sucesso e no lucro. Este investimento, por vezes pouco prudente, frequentemente não era recuperado, o que explica que muito poucos empresários se mantivessem no meio (como foram os casos de José Loureiro e António Macedo). Alguma imprudência nos gastos parecia fazer parte da atitude empresarial, principalmente no teatro de revista.

Estratégias de rentabilização de espectáculos

As tournées

Terminado o período de arrendamento de uma casa de espectáculos, por vezes de muito curta duração, as companhias podiam explorar a rentabilização de um repertório nos teatros de província.

Uma análise de itinerários de companhias, noticiados no *Diário de Notícias* entre Janeiro e Abril de 1930, revela que não havia um padrão comum entre eles à excepção do cumprimento de um percurso. Esta amostra serviu de referência para a interpretação dos dados relativos à década e provou ser bastante representativa por ser idêntica a movimentos semelhantes noutros anos. As companhias que se incluem neste estudo são as seguintes: Adelina/Aura Abranches, Companhia Artística Portuguesa, Chaby Pinheiro, Companhia de Comédia Musicada, Ester Leão/Alexandre de Azevedo, Lucília Simões/ Erico Braga, Maria Matos/Mendonça de Carvalho, Satanela/Amarante, Stichini/Santos, Eva Stachino e Toupe de Músicos Internacionais Silva Sanches.

Destacam-se dois tipos de tournée: aqueles que se ancoravam em Lisboa, constituindo uma acção ocasional ou a um percurso singular centrado na capital e os que se assumiam completamente como uma viagem encadeada e programada de espectáculos. Digamos que no primeiro se inscreve uma tournée típica da Companhia

Amélia Rey Colaço/Robes Monteiro (fora da amostra analisada) e que no segundo, o exemplo mais acabado é o da Companhia de Chaby Pinheiro.

As tournées eram possíveis graças a uma rede construída de casas de espectáculos que tinha florescido entre os finais do século XIX e o princípio do século XX, principalmente nas capitais de distrito e pequenas cidades, numa aproximação a um modelo urbano divulgado principalmente durante a primeira República. A frequência ao teatro estava associada a um conjunto de comportamentos sociais onde se estabeleciam e se reconheciam identidades na sociedade burguesa. Proporcionava momentos e encontro em ambiente menos formal, em que se trocavam informações e se renovavam formas de relacionamento, mas também oferecia visualmente a oportunidade de confirmar o lugar de cada um (num espaço demarcado por lugares pagos de forma diferenciada). As digressões também beneficiavam do facto de o cinema ter impulsionado a construção de novos cine-teatros, espaços que exploravam o negócio do cinema sem se fecharem à oportunidade de explorarem o hábito social de acorrer aos espectáculos ocasionais de teatro.

As companhias de Lisboa eram geralmente bem acolhidas, pois representavam o contacto com a novidade oriunda da capital (associando o comportamento urbano à elegância e à sofisticação) e simultaneamente ocasionavam momentos de encontro social nos quais era possível a promoção individual, o contacto com a pequena intriga, o estabelecimento de novas relações, entre outros impulsos internos do sistema social.

No reportório, as companhias traziam o seu último espectáculo e as reposições de maior sucesso. O negócio em si era suficientemente rentável para manter o hábito de recorrer a tournées, mas o efeito de auto-promoção também era positivo, revertendo posteriormente nas escolhas daqueles que iam a Lisboa e que eram frequentadores de teatro.

Os percursos de algumas companhias são invulgarmente extensos e parecem destacar circuitos fixos: Setúbal – Algarve (Chaby Pinheiro, Ester Leão/Alexandre de Azevedo); Algarve – Alentejo – Beiras (Chaby Pinheiro, Stichini/Santos); Norte litoral (Chaby) e Norte centrado no Porto (Satanela/Amarante). Havia ainda a tournée nos arquipélagos da Madeira e dos Açores (Chaby), a tournée do Brasil (Satanela, Eva Stachino) e a tournée das colónias africanas (Silva Sanches). A tournée do Brasil, sob o controlo do empresário José Loureiro, trazia aos artistas grande popularidade e fazia aumentar o vedetismo. Os momentos de partida e de chegada eram noticiados e as

vedetas tinham um tratamento de notícia especial (uma nota de um crítico ou uma fotografia de jornal ou de revista).

Sobre as condições em que as companhias se deslocavam nas tournées da metrópole muito pouco é dito nas memórias dos artistas, à excepção de Joaquim de Oliveira, que relata a sua experiência desagradável na companhia de Ilda Stichini. Viajavam de automóvel (um acidente de Ilda Stichini, em 1933, no Alentejo, comprovado) ou de comboio¹⁵³.

Também os itinerários em que se encadeavam os lugares de representação não eram fixos, pois permitiam o regresso a um lugar bem sucedido para repetir um espectáculo. É o caso da companhia de Stichini/Santos que após ter inaugurado o teatro de Niza, em 21 e 22 de Fevereiro de 1930, prosseguiu para o Crato e para Portalegre (onde fez a temporada de Carnaval), regressando de seguida a Niza, em 7 de Março.

Também a companhia Ester Leão/Alexandre de Azevedo levou *O processo de Mary Dugan* (bem recebido pelo público) a Setúbal, em 24 de Março de 1930, prosseguiu para Évora, Beja e Santarém e repetiu o mesmo espectáculo em Setúbal em 4 de Abril desse ano.

Outro aspecto das tournées é a rapidez com que se cumpriam os itinerários, dificilmente permanecendo mais de três dias numa cidade. As companhias como a de Chaby Pinheiro podiam percorrer dez lugares diferentes no espaço de um mês em cinco distritos diferentes, com dois ou três sucessos de bilheteira recentes.

Novos quadros

Uma estratégia para manter o hábito de afluência dos públicos usada no teatro de revista era a introdução de elementos de novidade: quadros novos, números musicais e coreografias diferentes. Este aspecto revela uma das características do seu público: que via o espectáculo mais do que uma vez. O teatro de revista tinha conseguido um nível de empatia com um público regular que apreciava a novidade, mas que a admitia ao lado dos números que gostava de rever, ou de «re-conhecer». Os números mais populares referidos na documentação consultada são musicais ou aqueles em que um

¹⁵³ A propósito de tournées, *O Notícias Ilustrado* reproduzia, em 1935, um texto de Augusto Rosa, onde este afirmava que as mesmas eram prejudiciais aos actores, principalmente os mais novos, por serem feitas sem método nem direcção e por as companhias optarem por dramas de difícil desempenho. As condições de viagem eram extenuantes, os horários excessivamente violentos, os lugares de estadia péssimos hotéis, os teatros desconfortáveis e os camarins imundos. Era contudo um recurso para as temporadas de Verão, quando a oferta de emprego na capital era escassa ou nula (*O Notícias Ilustrado*, número 380, 22 de Setembro de 1935, página 7).

artista conseguia desenvolver melhor um tipo (Beatriz Costa, em *Pega-me ao colo*, em 1938), ou ainda um diálogo bem conseguido.

Nos processos do Secretariado Nacional de Informação consultados destaca-se o espectáculo *Zé dos Pacatos*¹⁵⁴, no Teatro Apolo, com vinte representações em 1934 e duzentas e dezanove em 1935. O seu processo inclui vários apêndices com números novos, em Março e Abril de 1935. A revista *Zé dos Pacatos* foi reposta em 1939, totalmente remodelada, sinal de uma tentativa de aposta num sucesso de bilheteira. A versão de 1939 tem um maior número de cortes e inclui novos números como «Rua, que a sala é ‘treita!», com um resumo sobre a situação internacional:

«Zé – Mas isso é fácil! A política internacional é clara como água! Resume-se a duas categorias: Anexadores e Anexados! Os países grandes querem anexar os pequenos e os pequenos não se querem deixar anexar pelos grandes!»

Zé dos Pacatos (1939) inclui diálogos em consonância com os grandes temas políticos vigentes, como o caso de «O rei da evasão», protagonizado pelo Nariz de Lata, uma figura policial alemã (parece evidente a associação sonora Nariz/Nazis) que está descontraído e deixado à liberdade numa cela não vigiada.

A revista *Arre Burro!*¹⁵⁵, estreada em Setembro de 1936 no Teatro Variedades, possui vários apêndices datados de Novembro e Dezembro desse ano (inclui entre os números novos o «Auto das Minhocas», sátira ao Teatro do Povo). No caso de *Arre Burro!*, os dez apêndices prendem-se com a aprovação de números mais controversos, como o «Polícia» e o «Professora e Aluno». Neste último não se autoriza a caricatura política que elimina Espanha do mapa (negado até Dezembro de 1936), mas admite-se que noutro número, «A vizinha do lado e o Zé dos Pacatos» (de Novembro de 1936) se faça referência aos vizinhos barulhentos e desordeiros que passam o dia a deitar fogo à casa e a destruir tudo. Note-se que o corte que a censura efectuou no texto (sublinhado no excerto seguinte) é meramente referencial:

«Zé – (...) Vocemecê não pode é fazer má vizinhança aos portugueses pacatos como eu (...)»

A observação de estratégias de publicidade dos jornais revela também que os empresários exploravam a inclusão de novos números como um factor de atracção.

¹⁵⁴ Dos autores Alberto Barbosa, José Galhardo, Vasco Santana e Xavier de Magalhães, e com a primeira representação em 21 de Novembro de 1934.

¹⁵⁵ De Alberto Barbosa, José Galhardo, Vasco Santana e Amadeu do Vale.

A inclusão de novos números é também um sinal de uma estratégia de aposta na maximização de recursos perante despesas fixas. Montar um espectáculo vistoso exigia um investimento elevado em pessoal, equipamento de cena, guarda-roupa. O público via-o uma vez e não tinha necessidade de regressar para ver de novo, a não ser que houvesse um pretexto, uma novidade. Assim revia o espectáculo na sua quase totalidade, convivendo com uma experiência conhecida, e via algo de novo. O empresário não tinha necessidade de gastar dinheiro na produção de um espectáculo novo para manter a afluência de público.

O teatro de revista permitia este estratagema comercial pois compunha-se de quadros que podiam ser adicionados ou excluídos sem prejudicar o espectáculo global. Era a vertente comercial que o teatro de declamação dificilmente podia imitar.

Festas artísticas

As companhias recorriam frequentemente a festas artísticas (cujas receitas revertiam para o homenageado) quando se aproximava o momento de retirar de cena um espectáculo de sucesso moderado ou total. Era uma ocasião para juntar os admiradores e amigos de artistas mais populares e também de promoção dentro do mundo artístico. Por vezes, justificavam uma fotografia de revista onde os actores menos referidos surgiam ao lado dos homenageados.

Um artigo de Armando Ferreira¹⁵⁶ descreve estas festas da seguinte maneira:

«... récitas de consagração particular, em que a artista é contemplada com retratos dos colegas e ramos de flores por admiradores, e o público com vários intervalos da primeira grandeza e para entreter, alguns actos soltos ou ligados mas com o carácter de coisa improvisada, familiar. (...) O público (...) não se contenta que lhe façam amostras, quer festas completas, exige até variedades; um acto de cada coisa, fragmentos, que não o deixam chegar ao final, não constituem espectáculo, nem mesmo que a noite seja consagrada à grande Palmira. Depois os intervalos são tão grandes, tão propositadamente longos para esquecer a peça anterior, que... prefere ficar em casa e mandar as felicitações pelo correio».

Compara as festas de Lucília Simões, que classifica de revestidas de modéstia, às de Amélia Rey Colaço, afamadas, e às de Estêvão de Amarante, enaltecedoras, feitas para pagar as dívidas, mas todas com intervalos longos.

No início da década, a companhia Hortense Luz apostou numa sucessão de festas artísticas dos sucessos *Chá de Parreira* (com trezentas e seis representações em 1929) e *A Rambóia*, ambas no Teatro da Trindade, chegando mesmo a juntar números de um e do outro em espectáculos ocasionais. Com os dois realizou festas artísticas para

¹⁵⁶ Armando Ferreira, «Como fazem festas as actrizes portuguesas», in *O Notícias Ilustrado*, número 369, 7 de Julho de 1935, página 7.

cobrir o insucesso de *Feira da Luz*¹⁵⁷, a Nascimento Fernandes (para a qual houve uma campanha do jornal *Diário de Notícias*, anunciando os nomes influentes que se iam associando à homenagem¹⁵⁸, como António Ferro, Gustavo de Matos Sequeira e Leitão de Barros), em 27 de Março de 1930; Hortense Luz, em 1 de Abril; Corina Freire, em 8 de Abril; Alberto Ghira e Santos Carvalho, em 9 de Abril; Francis, em 11 de Abril; às coristas, em 14 de Abril, e ao gerente do Teatro da Trindade, Gabriel Pratas, em 15 de Abril. No mesmo espaço de tempo realizaram-se, noutros teatros: a festa artística a Alves da Cunha, no Teatro Avenida, no dia 3 de Abril, associada à primeira representação do cine-drama *Vidas cruzadas*, de D. Jacinto Benavente; a representação dedicada à autora de *Degredados*, Virgínia Vitorino, no Teatro Nacional, no dia 4 de Abril; a récita no Teatro do Ginásio dedicada aos cronistas mundanos Carlos de Vasconcelos e Sá e Carlos da Mota Marques, também em 4 de Abril; a récita de despedida da companhia Berta de Bívar/Alves da Cunha, no Teatro Avenida, no dia 7 de Abril; a récita a Pereira Botelho, no Teatro do Ginásio, festa anual dedicada ao camaroteiro, no dia 10 de Abril e anunciava-se a festa a Lucília Simões para dia 25 no Teatro do Ginásio.

As companhias inseriam ainda na sua programação as representações que eram realizadas para fins de beneficência e as festas privadas. No início de 1930 salientam-se as seguintes: uma matiné de auxílio ao Sanatório do Lumiar, em 3 de Abril; a festa da Misericórdia de Salvaterra de Magos, em 5 de Fevereiro; dos alunos do Instituto Superior do Comércio de Lisboa, em 10 de Fevereiro; do pessoal da Carris, em 14 de Fevereiro e da Liga Infantil dos Amigos do Sanatório do Outão, em 23 de Março.

Ocasionalmente havia a oportunidade de as companhias se associarem a eventos promovidos pela comunicação social. É o caso do *Diário de Notícias*, que durante cerca de quinze dias divulgou os nomes que se iam agregando à «Festa dos vendedores de jornais», em notícias de primeira página. Vemos surgir fotografias de artistas como Hortense Luz ao lado dos vendedores e retratos de artistas mais populares, culminando num artigo de fundo no dia 10 de Janeiro de 1930 citando o evento, os números revisteiros e os nomes que realizaram a festa.

¹⁵⁷ Revista da autoria de Félix Bermudes, João Bastos e Pereira Coelho, que esteve em cena de 12 de Janeiro a 31 de Março de 1930, com interrupções, regressando sempre com números novos; e depois em Fevereiro de 1931 (programação de Carnaval).

¹⁵⁸ *Diário de Notícias*, 21 de Março de 1930, página 2; 22 de Março de 1930, página 2; 24 de Março de 1930, página 2; 25 de Março de 1930, página 2; 26 de Março de 1930, página 2; 27 de Março de 1930, página 1.

Temporadas especiais: o Carnaval, a Páscoa e o Natal/Ano Novo

As empresas ofereciam um programa especial de Carnaval que incluía espectáculos, bailes, concursos de balões, de beleza e de máscaras, ceias e surpresas. A programação corrente era alterada para incluir espectáculos de revista e comédias. A companhia do Teatro Nacional chegou a levar à cena espectáculos de teatro de revista em 1934, o *Auto da Boca do Inferno*, de Gustavo de Matos Sequeira e Pereira Coelho; em 1935, *Ondas curtas*, de António Portalegre; em 1936, *Alô... 20379*, de Ângelo Dinis; em 1937, *Um ensaio de apuro*, de Tomás Ribeiro Colaço e em 1938, *Atrás do reposteiro*, de João Villaret e Maria Clementina.

Na Páscoa respeitava-se a ocasião religiosa. Por exemplo, em 1930, na Sexta-feira Santa, dia 18 de Abril, o Teatro Nacional anunciava que não havia espectáculo, dada a solenidade do dia e a companhia Lucília Simões/Erico Braga dava continuidade ao espectáculo *A vida de Cristo*, peça bíblica em três actos e quinze quadros em cena desde 11 de Abril. Contudo, o Teatro Variedades manteve a sua programação de revista (*Caninha verde*).

As festividades de Natal e do Ano Novo eram objecto de um investimento menor, havendo situações em que o espectáculo e a festa estavam associados ao Ano Novo e as peças infantis ao Natal.

Outras estratégias comerciais para atrair público foram implementadas, como a instituição das chamadas «ceias americanas» depois dos espectáculos no Teatro do Ginásio, em 21 de Março de 1930.

A associação do nome de uma companhia à inauguração de uma casa de espectáculos na província era também um elemento de prestígio. Nesta qualidade encontramos Maria Matos em Benavente, em 29 de Março de 1930 e Ilda Stichini em Leiria, em 19 de Abril de 1930 e Loulé, em 24 de Abril desse ano. Para além do espectáculo e da festa de ocasião significavam a homenagem do centro urbano, que representavam, ao poder local.

Espectáculos de curta duração

Uma forma de defesa das empresas de teatro de declamação, que encenavam comédias e dramas, era a realização de temporadas curtas, sustentando-se de reportórios vastos. As companhias Maria Matos e Adelina/Aura Abranches podiam mudar de programação de um dia para o outro, sempre de elenco pequeno e com peças de sucesso anteriormente garantido.

Esta estratégia surgia como uma resposta possível em alturas em que se verificava que uma estreia não atraía público ou quando se adivinhava que um espectáculo não seria rentável até ao termo do arrendamento de uma casa de espectáculos.

Podia ainda constituir um pretexto para a implementação de «preços populares», que era também um atractivo e fazia aumentar a venda de bilhetes.

O artista e o tratamento da imagem

A iconografia teatral, os artigos em periódicos e os registos de memórias oferecem dados para compreender melhor os limites que se impunham à construção de modelos idealizados para aqueles que desempenhavam na sociedade o papel de actores/actrizes. A eles estavam associados comportamentos promovidos socialmente e usados comercialmente. Se, por um lado, a profissão de actor/actriz não era bem vista socialmente e estava situada à margem das actividades profissionais convencionais, por outro lado fomentava-se a ideia de sucesso em torno da fama. Os artistas mais populares eram integrados numa aura de vedetismo e assumiam um papel que os promovia nessa qualidade.

Criava-se assim um conceito de actor de difícil transgressão, principalmente para as actrizes mais populares e em ascensão. A sua vida pública sujeitava-se ao tratamento de imagem que as associava a um certo luxo e sofisticação, como ícones da vida urbana e da moda.

O desempenho de personagens como Zilda, na peça de Alfredo Cortez (*Zilda*, 1921), ou de outras protagonistas de peças situadas no meio burguês apenas reforçavam a associação do artista ao estatuto social comercializado.

Alguns artistas usavam esta associação a seu favor para se promoverem, ou eram usados para a promoção de espectáculos. Era talvez a integração social possível num meio onde a profissão em si era mal vista.

Para tal contribuía a sua participação nos eventos de caridade, a título gracioso, que atraía público e lhes dava sucesso.

A exploração da imagem das actrizes está patente na imprensa, em consonância com o que se fazia com actores do cinema estrangeiro. Eram jovens, muito femininas, elegantes, bem cuidadas, bem vestidas e bem penteadas. Surgiam a assumir comportamentos urbanos inovadores e sofisticados, como foi o caso de Irene Isidro,

uma das primeiras mulheres a tirar a carta de condução (Jaques e Heitor: 2001, 98), que se destacou quando, imitando Marlene Dietrich, usou calças na revista *Pernas ao léu* (1933), ou de Beatriz Costa, fumando num anúncio de promoção ao fonofilme *Minha noite de núpcias* (1931)¹⁵⁹.

As actrizes mais velhas, como Adelina Abranches, sempre bem vestidas e penteadas, eram enaltecidas como figuras maternais¹⁶⁰ e nas suas entrevistas centravam a sua vida pessoal como avós¹⁶¹, dando a impressão da condução de uma vida com altos padrões de moralidade. Algumas apresentavam opiniões extremamente conservadoras, como Adelina Abranches, talvez em consonância com o seu ideal de público e com uma parte da sociedade com que se cruzava. Uma série de entrevistas conduzidas por Álvaro de Vasconcelos para o jornal *ABC* perguntava a várias mulheres de projecção pública se a mulher devia votar. A resposta de Adelina Abranches foi que o voto não devia ser concedido às mulheres e justificou: «A mulher não deve sair do âmbito de atribuições para que foi criada. Tem que continuar a ser o que tem sido até aqui: mulher»¹⁶². Acrescentava que a mulher não tinha sido talhada para a responsabilidade política porque não conseguia conservar por muito tempo o mesmo critério, sendo essa fraqueza uma das principais características femininas. A actriz Amélia Pereira deu uma opinião semelhante. Já Palmira Bastos, por seu lado, considerava que o voto feminino era mais um passo para a emancipação, associada à evolução social, e concordava absolutamente com o acto e os efeitos do voto feminino¹⁶³.

Um dos sinais que evidencia que os artistas construía a sua identidade profissional em torno de uma ideia de teatro é a adopção de nomes artísticos. Estes podiam resultar de uma simplificação com objectivos de popularização (Maria Cristina Rebelo Pinto de Carvalho > Maria Cristina), de uma colagem a um som estrangeiro (Francisco Florêncio Graça > Francis, Francisco Valério Borrecho de Almeida e Azevedo > Valério de Rajanto, Lucinda da Conceição Neves > Lucinda Snow), da adopção de um nome diferente separando a identidade pessoal da profissional (Maria

¹⁵⁹ *Girasol*, número 22, 12 de Maio de 1931, página 12.

¹⁶⁰ O jornal *Girasol*, número 17, de 7 de Abril de 1931, página 11, exhibe os versos recitados por Lucília Simões na festa de homenagem a Adelina Abranches, escritos por Gustavo de Matos Sequeira. O título destes versos é «A Mãe»: «Como todas as mães, sofri e amei! / Fui coragem, fui sol, irradiei / em derredor de mim, luz e calor / (...) Sinto bem o que sentes, sinto bem / a onda de ternura que em ti passa / envolvendo a mulher, a artista, a mãe / e sinto bem que o teu melhor papel / foi e será em toda a vida, aquele / que te deu filhos e te encheu de graça»

¹⁶¹ *O Notícias Ilustrado*, número 81, 30 de Dezembro de 1929: «As avozinhas do teatro português», artigo alusivo ao Natal homenageando Adelina Abranches, Palmira Bastos e Lucília Simões.

¹⁶² *ABC*, número 533, 2 de Outubro de 1930, página 3.

¹⁶³ *ABC*, número 535, 16 de Outubro de 1930, página 6.

José Campos Grave> Maria Salomé, Josefina Neves Navarro> Constança Navarro), de um nome adoptado por homenagem a outro actor (Beatriz da Conceição> Beatriz Costa), entre outros motivos.

O tratamento dado pela imprensa aos actores era limitador e intencional. Encontramos artigos que exploram uma pretensa intimidade dos artistas, exibindo fotografias das atrizes mais populares nos bastidores¹⁶⁴, em casa, muito bem vestidas e penteadas a cozinhar¹⁶⁵ ou segurando um aspirador¹⁶⁶.

Na intimidade e na vida pública, os artistas surgem em eventos populares a dar opiniões sobre aspectos de pequena diversão mundana¹⁶⁷. Surgem ainda associados a iniciativas de caridade, como num desafio de futebol de beneficência a favor do «Tostão teatral» (artistas desempregados); em iniciativas de solidariedade, como a «Tarde de arte» na Cadeia das Mónicas, um evento cultural protagonizado por Lucília Simões, Amélia Rey-Colaço e Ilda Stichini que tinha como público as reclusas do estabelecimento; visitam lugares carenciados, como Estêvão Amarante e Beatriz Costa, que vão ao Dispensário das Crianças Pobres, no Porto, na véspera de Natal¹⁶⁸.

A associação de nomes de artistas à publicidade de artigos comercializados é também explorada. Sobressaem nomes como Beatriz Costa, Carlos Leal, Cesária Henriques, Chaby Pinheiro, Corina Freire (eleita «O sorriso mais lindo de Paris» em 1935), Dina Teresa, Maria Cristina, Vanize Meireles e Vasco Santana, associados a aparelhos electrodomésticos, máquinas de barbear, automóveis *Morris*, ao telefone, à Tóbis, aos aparelhos de rádio, a uma editora de livros, a produtos de beleza, perfumes e máquinas para ondular o cabelo. Surgem a promover um estilo de vida e um estilo quotidiano, demonstrando a utilização dos produtos em situações normais do dia-a-dia, associando a sua imagem de prestígio à imagem do produto.

A publicidade agregava a intimidade fictícia ao nome do produto para o qual se queria criar um hábito de adopção doméstica na média burguesia: o aparelho de rádio, o telefone, o aspirador, a máquina de café, o automóvel. Alguma desta publicidade era velada e explorava a intimidade do artista na doença, como é o caso de Chaby Pinheiro,

¹⁶⁴ *O Notícias Ilustrado*, número 121, 5 de Outubro de 1930, página 9: «O que o público não vê».

¹⁶⁵ *O Notícias Ilustrado*, número 320, 29 de Julho de 1934, páginas 4-7: «Um artigo por desfastio. As grandes cozinheiras do teatro» (Lucinda Simões, Beatriz Costa, Maria Sampaio e Irene Isidro).

¹⁶⁶ *O Notícias Ilustrado*, número 250, 26 de Março de 1933, página 14: «Os nossos artistas de teatro na intimidade»

¹⁶⁷ *O Notícias Ilustrado*, número 96, 13 de Abril de 1930, páginas 20-21: «Como vêem as toiradas os nossos artistas de teatro» (Nascimento Fernandes, João Bastos, Vasco Santana, José Clímaco, Elisa Carreira, Maria das Neves, Beatriz Costa, Aldina de Sousa, Chaby Pinheiro e Francis).

¹⁶⁸ *O Notícias Ilustrado*, número 236, 18 de Dezembro de 1932, página 9.

fotografado na cama, na Casa de Saúde das Amoreiras, para divulgar os aparelhos da Tobis¹⁶⁹.

A intimidade do artista é motivo de espectáculo público em situações de morte. Os funerais dos artistas Aldina de Sousa¹⁷⁰, de Chaby Pinheiro¹⁷¹ e de Lino Ferreira (1939) são noticiados com fotografias da multidão. A perspectiva da imprensa parece reconhecer os artistas como propriedade pública.

A tendência sensacionalista da imprensa para explorar a intimidade acompanha também os casos da separação de Luísa Satanela e Estêvão Amarante, em Março de 1931 e a prisão de Eva Stachino, em Abril de 1932, quando esta ataca Zulmira Miranda com uma tesoura atingindo-a na face. Também Zulmira Miranda é fotografada no hospital, com o rosto ligado após a agressão¹⁷². A propósito deste episódio, o artigo mencionava a fábrica Nally e o lançamento de um produto de beleza destinado à cicatrização.

Um aspecto da imagem do artista e do tratamento que lhe dava a imprensa é o da associação das características de algumas actrizes ao estatuto de «vamp», oriundo do cinema estrangeiro. A «vamp» destaca-se de entre as vedetas pelo seu aspecto físico e pelas características psicológicas de mulher fatal. De acordo com Fernando Pampulha, a «vamp» tinha de ter as seguintes características:

«... tem de ser esguia, estilo sibilino, de “serpente enroscante e enredante”, (...) é obrigada, portanto, a emagrecer se é gorda; e, quando magra, terá de adoptar a fragilidade aos conceitos técnicos do que deve ser a mulher-vampiro»¹⁷³

Segundo este artigo, este tipo feminino também se demarcava pela postura, pelas olheiras, pelo olhar mortiço de fadiga e tédio. Demarcava-se também pelo gosto pela arte moderna, pela literatura realista e por ler Freud. Esta construção de um tipo dentro do feminino adequava-se perfeitamente ao papel da protagonista de *A Serpente*, e a este propósito questionava-se o artigo «Será Brunilde uma vampe de cinema?»¹⁷⁴, citando actrizes do cinema como Marlene Dietrich e Greta Garbo, se Brunilde Júdice se enquadrava na classificação de «vamp», pela estilização, pela atitude coleante, pela «elegância nervosa de fina corsa (...) véu de perturbadora neurastenia»¹⁷⁵ no

¹⁶⁹ *Notícias Ilustrado*, número 250, 26 de Março de 1933, página 5: «O glorioso actor Chaby retido há treze meses no leito, vai posar para a Tóbis».

¹⁷⁰ *ABC*, número 538, 6 de Novembro de 1930, fotografia de primeira página.

¹⁷¹ *Ilustração*, número 192, 16 de Dezembro de 1933, página 12.

¹⁷² *O Notícias Ilustrado*, número 200, 10 de Abril de 1932, página 16.

¹⁷³ *Espectáculo*, número 4, 4 de Julho de 1936, página 14.

¹⁷⁴ *O Notícias Ilustrado*, número 300, 11 de Março de 1934, página 4.

¹⁷⁵ *Idem*

desempenho do seu papel naquele espectáculo. A identidade da actriz aparecia colada à da personagem.

Esta tendência para produzir imagens de referência, tipos fixos de beleza, modas para a definição de ideais físicos com a associação a modelos estrangeiros é testemunhada por artigos como «O tipo de beleza perfeita 1936»¹⁷⁶ e alimentava campanhas e concursos que iam decorrendo, como o da cara mais bonita das revistas (eleição da «Rainha das Revistas de Lisboa», em que ganhou uma artista do Teatro Variedades), em 1931, que levava o público a ver os espectáculos e a participar na votação, bem como à curiosidade de conhecer as candidatas e a vencedora.

Também a rádio popularizava a imagem dos artistas. Cite-se o exemplo de uma série de entrevistas conduzidas por João Bastos, na Emissora Nacional, a algumas figuras mais conhecidas do teatro, sob o título «Tempos que já lá vão»: Adelina Abranches e Maria Matos. Aliás, a Emissora Nacional também emitia espectáculos de teatro que estavam em cena (por exemplo, a opereta *Ribatejo*, que estava no Teatro Variedades, que foi emitida no dia 11 de Junho de 1939).

Todos os aspectos anteriormente mencionados contribuía para manter os nomes dos artistas nos jornais e promover a sua popularidade e dos espectáculos em que participavam, oferecendo alguma garantia comercial. Simultaneamente, tornavam estanques os limites estabelecidos para o comportamento público artístico. Parecia estar determinado que para se ter sucesso no meio artístico e se ser promovido pelos canais informativos se tinha de aderir a uma imagem pública associada a uma idealização já estabelecida para um modo de vida na sociedade e que surgia invariavelmente ligada à promoção de modas e de bens de consumo. O artista tinha de estar comprometido com a forma como se explorava publicamente a vertente comercial da sua actividade.

A arte explorada comercialmente no teatro

Artes plásticas

Alguns artistas plásticos modernistas tiveram um papel importante na cenografia portuguesa, seguindo uma tendência que se anunciava desde a década anterior, em que fora afirmado o triunfo da cenografia modernista em Paris (França: 1974, 113). A transição da década de vinte para trinta assiste à associação de nomes como Barata

¹⁷⁶ *Espectáculo*, número 4, 4 de Julho de 1936, página 3.

Feyo, Stuart de Carvalhais, Tomás de Melo (Tom), António Amorim e Maria Adelaide Lima Cruz aos espectáculos de teatro de revista, na concepção cenográfica e de figurinos. Segundo Vítor Pavão dos Santos, a revista *Água-pé* (1927) tornou o público mais exigente na inclusão de arte no teatro de revista (Santos: 1978, 87), dando entrada à participação de Almada Negreiros, António Soares, Jorge Barradas, Sara Afonso, entre outros. Maria Adelaide Lima Cruz teria começado em 1928 na revista *A Carapinhada*, incitada por Eva Stachino.

A tendência modernista, reafirmada no I Salão dos Independentes, em Lisboa (1930), foi posteriormente associada à ideia de desenvolvimento de um gosto nacional, dentro da linha da «política do espírito» concebida por António Ferro. A aposta do Secretariado de Propaganda Nacional no grafismo modernista reverteu em um reforço de tendência mais estilizada que também foi adoptado em encenações do teatro declamado.

A crise económica afectava a comercialização da arte (França: 1974, 198) e o teatro oferecia-se como uma oportunidade de trabalho, de prestígio e de promoção social do artista.

Simultaneamente, os cenógrafos profissionais como Sousa Mendes, Raul Campos, Luís Salvador, Baltazar Rodrigues, José Mergulhão, Reinaldo Martins e Pinto de Campos iam adaptando trabalhos de arte visual realista a concepções modernistas. Um exemplo do início da década é o cortinado modernista idealizado por Iberino dos Santos e executado pelo cenógrafo Sousa Mendes para a revista *Pé-de-vento*, no Teatro Maria Vitória, e que recebeu tratamento de notícia¹⁷⁷.

Em 1931 anuncia-se a utilização de uma nova técnica¹⁷⁸ em que se projectam fotografias obliquamente do urdimento para o fundo do palco, criando imagens grandiosas, mas pouco detalhadas.

A grandiosidade aliada à arte modernista está patente no cenário de Cotinelli Telmo de *Um sonho... (Mas talvez não...)*, representado no Teatro Nacional por ocasião da visita de Luigi Pirandello no V Congresso Internacional da Crítica, assumindo-se assim este tipo de arte como convencional, ou seja, adoptada publicamente como uma forma de expressão representativa de uma época e de uma sociedade.

A exuberância e a grandiosidade foram ingredientes artísticos explorados sobretudo no teatro de revista, que proporcionava o ambiente de fantasia e criatividade,

¹⁷⁷ ABC, número 509, 17 de Abril de 1930, página 7.

¹⁷⁸ *O Notícias Ilustrado*, número 176, 25 de Outubro de 1931, página 21: «Cenários em chapas 13 x 18»

o que talvez fosse mais difícil no teatro de declamação, de concepção realista, em que se nota uma rigidez maior na concepção do espaço cénico (muitos textos dramáticos vinham acompanhados da descrição física do espaço, todos em moldes realistas, ou até de plantas da disposição de objectos em torno dos quais decorria a acção). Contudo, um dos ingredientes (não muito bem conseguido, face ao fracasso da peça) de atracção ao espectáculo *Gladiadores* (1934), no Teatro Nacional, foi o autor dos cenários e dos figurinos, George Herold¹⁷⁹.

Música

Na década de trinta do século XX, cerca de quarenta músicos colaboraram nos espectáculos do teatro de revista. A música era essencial para o seu sucesso. Alguns números musicais colocados em cena, quando apropriados pelo público, repetiam-se depois nas ruas já como património popular¹⁸⁰.

Os textos e as partituras de um espectáculo eram dois registos imprescindíveis para a sua realização e uma análise dos dados recolhidos sobre o assunto demonstra que os empresários tinham para com os músicos a mesma atitude que demonstravam para com os dramaturgos: mantinham-se ligados àqueles que ofereciam maior garantia de sucesso.

Um levantamento dos espectáculos de teatro de revista realizado por Luiz Francisco Rebelo (Rebelo: 1985, II, 298-303) ofereceu informação suficiente para chegar a algumas conclusões sobre a actividade dos compositores portugueses de revista. Destacaram-se na década dois nomes, pela actividade quase contínua e abundante: Raul Portela e Raul Ferrão (participaram em cerca de sessenta espectáculos na década e ambos com um pico de produção em 1933). Outros autores se destacaram por um ritmo regular, mas menos intenso: António Lopes, Camilo Rebocho, Frederico de Freitas, Jaime Mendes, Wenceslau Pinto e Vasco de Macedo (este último interrompeu a actividade em 1931, 1934 e 1937).

Dos compositores com actividade menos regular destacam-se: Alves Coelho, que trabalhou intensamente até 1931, ano em que morreu; Frederico Valério, que começou a fazer uma média de dois a três espectáculos a partir de 1935; Fernando de

¹⁷⁹ Existe um espólio deste artista no Museu Nacional do Teatro, mas nenhuma informação foi obtida até agora sobre a sua actividade naquela época, o que leva a que provisoriamente se considere que a companhia apostou nele pela sua origem estrangeira querendo acrescentar ao espectáculo um aspecto de modernidade pelo recurso ao apelo de um preconceito social de que as modas vinham de fora.

¹⁸⁰ *O Notícias Ilustrado*, número 170, 13 de Abril de 1930, página 17: «Quem escreve o que nós cantamos».

Carvalho, que concentrou mais a sua actividade entre 1936 e 1937 e Afonso Correia Leite, que teve uma actividade moderada entre 1933 e 1935.

Há ainda compositores que apareciam com um trabalho por ano, como o caso de António de Melo, que se estreou com *Ai Ló*, em 1931.

Os compositores não tinham necessariamente formação musical erudita como a de Frederico de Freitas, que chegou a desenvolver novas tendências dentro do género. Raul Ferrão, por exemplo, tinha formação militar.

A autoria musical dos espectáculos do teatro de revista organizava-se de forma semelhante à dos dramaturgos. Ela permitia o trabalho de parceria e formaram-se algumas parcerias estáveis na década com uma média de dois compositores, subindo para três a partir de 1936. Alguns espectáculos juntavam cinco compositores, que prova a existência de esforço financeiro e de ritmo de trabalho. No entanto, nem sempre a música era totalmente original. O espectáculo de revista também era um lugar de divulgação de sucessos estrangeiros adaptados (Rebelo: 1985, II, 74).

As tendências musicais exploradas no teatro de revista podem ser ainda hoje escutadas em registos áudio ou analisadas nas partituras que se comercializavam como *merchandising*. Mais comuns eram a canção, o fado, o tango, a marcha popular e os ritmos de influência estrangeira, como o *fox-trot* e o *one-step* (este último muito semelhante ao ritmo da marcha popular).

Para o sucesso dos números musicais contribuía a capacidade vocal dos artistas, visto que o teatro de revista se assumia como um espectáculo total, no qual estes recitavam, dançavam, cantavam e representavam. Era uma das características que dava ao teatro de revista o sucesso comercial com o qual o teatro de declamação não podia competir em venda de bilhetes¹⁸¹. Este aspecto parece ter sido considerado na produção do primeiro fonofilme português, *A Severa*, e dos primeiros filmes sonoros portugueses, que dão um amplo espaço à componente musical.

O *merchandising*

Uma forma de divulgar um espectáculo era através da produção de bens de consumo dirigidos à classe média e média alta que tinha meios para a aquisição de

¹⁸¹ Os números recolhidos anualmente no «Notícias teatral», do *Diário de Notícias*, demonstram a disparidade comercial dos dois tipos de teatro. Por exemplo, em 1935, a diferença no número de espectáculos foi de 577 (Teatro Variedades) para 223 (Teatro Nacional) e em 1938, o original português de teatro de declamação com maior número de representações foi *A recompensa*, de Ramada Curto, com 101, e a reposição da revista *Olaré quem brinca* atingiu 204 representações.

discos e os podia ouvir em casa ou que sabia interpretar e podia tocar o trecho a partir de uma pauta. Os discos eram, simultaneamente, um material de suporte para a divulgação através da rádio em emissoras nacionais e locais.

A produção de uma discografia específica de canções de revista mais populares e de excertos declamatórios por actores populares como Chaby Pinheiro já existia nas décadas anteriores e é a prova de que havia um consumo específico nesta área.

As revistas *Chá de Parreira*, *O Ricóco*, *Feira da luz*, *O tremço saloio*, *A Bola* e *O Pato-marreco*, do início da década, têm uma discografia que inclui canções a solo, duetos e números cómicos desempenhados pelos artistas que davam a imagem destes espectáculos, como Hortense Luz, Maria das Neves, Teresa Gomes, Maria Cristina, Beatriz Costa, Luísa Satanela, Lina Demoel, Estêvão Amarante, Álvaro de Almeida e Nascimento Fernandes.

Outras revistas que têm discografia são as seguintes: *Pim! Pam! Pum!* (1932), *Festa brava* (1933), *Santo António* (1934), *Zé dos Pacatos* (1934) e *Chuva de mulheres* (1937)¹⁸².

O cinema fez diversificar os materiais de suporte para a divulgação, com cigarros, fósforos e rebuçados. Por exemplo, a Tabaqueira criou as cigarrilhas «Severas» e um calendário alusivo, usando a imagem da protagonista Dina Teresa, no seu papel de Severa, fumando.

A propaganda de teatro também se fazia em suporte de papel: nos cartazes, fotografias de recordação, na edição das coplas e de partituras. Estas últimas tinham por objectivo a divulgação de sucessos musicais no meio urbano, nas ruas, nas pequenas colectividades de bairro, nos agrupamentos sociais profissionais, visto que existia uma actividade lúdica da população urbana onde se repetia o espectáculo, em ambiente privado e doméstico.

As associações recreativas e clubes centralizavam a actividade social de bairro e promoviam a realização de eventos culturais que admitiam a repetição de quadros cómicos e números musicais oriundos do mundo do espectáculo. Era uma forma de diversão gratuita e uma oportunidade de os participantes experimentarem o contacto com o palco e descobrirem as suas aptidões.

¹⁸² Arquivo do Museu Nacional do Teatro.

Nota-se um esforço maior no investimento para a edição de partituras, com capas concebidas por artistas como Stuart de Carvalhais, extremamente sugestivas, talvez dirigidas também ao consumismo do seu público-alvo.

O cinema e o teatro

A relação entre o cinema e o teatro, em Portugal, é de aparente rivalidade¹⁸³. O preâmbulo à apoteose do primeiro acto de *A Rambóia* (1928) apresenta o Teatro e o Cinema em situação de concorrência, com o Teatro a atingir o estado de indignação. O diálogo demonstra bem o que os separa:

«Cinema – O público abandona-te cansado, / Do teu processo antigo e já senil. / Prefere o *super-film* requintado / Da vida de hoje, intensa, audaz, febril. / Exige os grandes voos do progresso / Nas fartas *mis-en-scènes* deslumbrantes!

Teatro – O público está louco, está possesso, / Mas voltará a ser o que era dantes!

Cinema – Pobre teatro! Como está caído!

Teatro – Caído? Mas porquê? Porque o Charlot / A Norma, o Tom, a Pickford / Se esquecem do que eu fui e do que eu sou? / Pois eu tenho melhor! Muito melhor! (...)» (Rebello: 1985, II, 217)

Há, contudo, uma real cumplicidade entre as duas actividades. A implementação do cinema português fez-se também à custa dos recursos que o teatro dispunha: artistas, intelectuais, cenógrafos, escritores e músicos. O próprio conceito de cinema comercial deriva de estruturas construídas para o teatro (espaço, hábitos e referências).

O início da década de trinta assiste à passagem para o cinema sonoro e à especialização da vertente comercial da produção cinematográfica portuguesa.

A introdução do som no espectáculo do cinema foi, durante a década em estudo, uma novidade e esta variável representa também um factor de preferência por parte do público lisboeta. Augusto de Castro, descrevendo o ambiente urbano, escrevia:

«O português tem, em regra, a psicose da novidade. Tenho corrido muito o mundo. Só em Portugal encontrei, como fórmula de saudação, na rua, na casa, no café, este cumprimento obrigatório: “Então o que há de novo?”. Todo o lisboeta que se preze, assim interpelado, sentir-se-ia diminuído se não tivesse uma novidade a tirar de cada algibeira e a fornecer a cada encontro» (Castro: 1941, 238)

Até ao primeiro filme sonoro totalmente rodado em Portugal, *A Canção de Lisboa* (1933), os filmes exibidos passaram por uma evolução no processo de sonorização que durou cerca de três anos. Não é de admirar que cada passo nesse

¹⁸³ A referência mais conhecida parece ser o número «Os cinéfilos» da revista *O Mexilhão* (1931), um diálogo musicado entre Corina Freire e Francis, com um refrão que parte da frase: «Teodoro não vás ao sonoro», mas que se resume a uma oposição entre o cinema sonoro e o mudo, contudo *A Rambóia* (1928) inclui um diálogo entre as personagens Teatro e Cinema que parece demonstrar a relação entre as duas artes (Rebello: 1985, II, 217).

sentido tenha constituído uma novidade a ser experimentada pelo público em detrimento de uma saída ao teatro.

A presença de artistas oriundos do meio teatral é transversal no cinema, desde o primeiro filme mudo da década em estudo, em 1930, *Ver e amar*, de Chianca de Garcia; passando pelo primeiro fonofilme interpretado por artistas portugueses e realizado pela Paramount Pictures, *A canção do berço* (1930), até ao primeiro filme sonoro português realizado parcialmente em estúdios franceses, *A Severa* (1931), realizado por Leitão de Barros. Para *A canção de Lisboa* fez-se um *casting* fortemente publicitado de onde resultou uma escolha que apostou em vedetas do teatro de revista: Beatriz Costa e Vasco Santana.

No início da década, as salas de cinema de Lisboa vão garantindo uma exibição regular de filmes de diversos géneros e origens, com predominância para os norte-americanos de ficção (embora incluíssem filmes alemães, franceses e russos). Esta tendência, por ser comercialmente mais estável em termos de lucros, acaba por ser uma opção na indústria do cinema português, aliada à exploração do gosto revisteiro musical (característica de *A canção de Lisboa*).

Há também tentativas de enveredar pelo mundo da realização cinematográfica por parte de Alves da Cunha (*Tragédia rústica*, em 1931) e Erico Braga (*Sorte grande*, em 1938), o que demonstra a aceitação do cinema como alternativa artística, que não obteve sucesso.

O recrutamento de actores de teatro foi uma opção tomada para a dobragem do filme francês *O grande Nicolau* (1935), o que demonstra que a inclusão do artista não resultava apenas da exploração da imagem conhecida, mas também de sonoridades já familiarizadas através da discografia e dos programas radiofónicos (Hortense Luz, Vasco Santana, Ribeirinho, Armando Machado).

A estreia do filme *A canção de Lisboa* foi marcada por um aparato social onde artistas de teatro foram incluídos, mais uma vez, no mundo das celebridades ao lado de figuras de Estado, políticos e intelectuais de relevo. Tratou-se de um momento de afirmação do cinema português e de afirmação da nacionalidade tão proclamada pelo regime. Os artistas dramáticos foram incluídos neste aparato que também tinha aspectos propagandísticos políticos e que lhes deu ampla aceitação como intérpretes em outros filmes portugueses que se realizaram posteriormente.

A aceitação do cinema nacional é estendida à tentativa da sua recriação no palco.

Alguns filmes foram transpostos para a cena, como foi o caso de *A Severa* (1931), de que se fez uma reposição no Teatro Nacional; de *As pupilas do senhor reitor* (1935), no Teatro Avenida, e de *Bocage* (1936), de que se fez uma revista em 1937, representada no Éden-Teatro, obtendo todos grande prestígio pela qualidade dos públicos reunidos, explorando o sucesso do cinema.

A adaptação do cinema ao teatro revela-se de difícil concretização. Há uma tendência, de origem francesa, por uma dramaturgia que pretendia criar efeitos cinematográficos no palco, com uma acção de encadeamento rápido e uma mudança de planos cénicos sucessiva, mas que não era de fácil concretização por ser limitada pelo próprio espaço e pela ausência de maquinaria de cena adequada.

O cinema, que iniciara a sua actividade com perspectivas de filmagem oriundas do teatro (o *frame*), conseguira ultrapassar os problemas do espaço através da técnica de montagem, da possibilidade de diversificar a perspectiva de filmagem e de introduzir os efeitos de aproximação e de distanciamento, oferecendo ao observador um olhar dirigido. Este tipo de técnicas não tinha equivalente na arte da encenação. A figura do encenador era reduzida ou inexistente e os espectáculos continuavam a ser montados pelos directores de companhias, que colocavam textos no palco, recorrendo a intervalos para poderem modificar o espaço cénico (trocando equipamento fixo por outro).

Esta dificuldade parece ser aquela que era mais sentida nas observações dos críticos quando abordavam os espectáculos com pretensões cinematográficas, sendo o resultado rígido e não conseguido, principalmente na perspectiva do público que também frequentava o cinema e que fora habituado ao que Eduardo Scarlatti definia como a «satisfação do espírito sem necessidades de cultura» e a «sucessão de imagens pelo mecanismo eléctrico em vez do mecanismo cultural» (Scarlatti: 1927, 13). Scarlatti afirmava que nunca o teatro de acção conseguiria sintetizar tanto movimento como a passagem de uma fita num animatógrafo porque a sugestão do teatro era de percepção mais lenta. Desta forma, o poder sugestivo da palavra e do silêncio seria uma mais valia da arte teatral relativamente ao cinema.

É impossível separar os dois fenómenos dos condicionamentos económicos que impunham aos seus públicos. O preço dos bilhetes de cinema era significativamente inferior ao do teatro, tornando-o mais acessível e popular¹⁸⁴. Mesmo recorrendo aos chamados «preços populares», os empresários não baixavam ao nível mais baixo do

¹⁸⁴ O preço dos bilhetes de cinema mais baratos, em 1939, por exemplo, variava entre 1\$25 e 2\$50, enquanto que os bilhetes mais baratos de teatro nunca eram inferiores a 2\$50.

bilhete de cinema, procurando em vez disso adoptar estratégias de diversificação e de enriquecimento. Reduzir o preço dos bilhetes significava a impossibilidade de as empresas se manterem. Mesmo os actores/empresários que participaram no cinema e que até realizaram filmes, como Alves da Cunha e Erico Braga, sabiam distinguir bem os dois tipos de negócio e adoptavam uma atitude eclética em proveito da sua imagem.

A transposição do filme *A Severa* para o teatro não foi uma adaptação cinéfila, mas sim o aproveitamento do sucesso comercial cinematográfico para atrair público ao teatro. Foi o que aconteceu na revista *Ai Ló* (1931), no Teatro Avenida, e em *O canto da cigarra*, (1931), no Teatro Variedades. Havia um consumo declarado do tema do filme e os empresários incluíram números exuberantes dedicados à *Severa*. O Teatro Avenida fez uma festa de homenagem ao maestro Frederico de Freitas, autor da música de *A Severa*, com um número de teatro especialmente alusivo, sendo esta também uma ocasião de reunir mais espectadores. Foi nessa altura que o Teatro Apolo aproveitou a oportunidade para levar à cena a revista *Cine-Sonoro*.

Também em 20 de Novembro de 1931, o Teatro Nacional fez a reposição de *A Severa*, enquadrada na tendência para a encenação de peças do teatro histórico, seguindo o original de Júlio Dantas.

Em 1932, a repercussão do êxito de *A Severa* ainda se fez sentir na opereta *Senhora da saúde*, no Teatro Maria Vitória, com música de Frederico de Freitas e a interpretação de Dina Tereza; em Janeiro de 1933, com *Timpanas*, no Teatro Politeama; em Agosto desse ano com o atractivo do Luna Parque, no Parque Mayer, «O retiro da Severa», inaugurado com um espectáculo musical com Dina Tereza, e com a partida em tournée do espectáculo musical *A Severa* para o Brasil.

O sucesso cinematográfico *As pupilas do senhor reitor*, adaptado da obra de Júlio Dinis, justificou uma reposição no Teatro Avenida, antes da estreia do filme (no momento da estreia cinematográfica, José Loureiro levou a versão dramática para o Porto).

O filme *Bocage*, de Leitão de Barros, estreado em Dezembro de 1936, serviu de inspiração para a revista *Bocage*, que inaugurou o novo espaço Éden-Teatro em 1 de Abril de 1937, com características diferentes da versão cinematográfica.

É interessante verificar que em Setembro de 1936, o resultado de um inquérito elegia como melhor filme português *A Severa*, em primeiro lugar, e *As pupilas do senhor reitor*, em segundo, ambos associados à concretização de projectos teatrais

comerciais e eventos promocionais que procuraram tirar proveito da popularidade destes filmes e os ajudaram a promover¹⁸⁵.

Uma estratégia comercial concebida para o público lisboeta

«A crise... A crise! ... A crise! ... É preciso não perder dinheiro! E o público gosta de “aquilo” ... O público aplaude “aquilo” ...» (...) Como há-de o público menos culto deixar de gostar de “aquilo” se só “aquilo” lhe dão?¹⁸⁶

A crise é transversal em toda a década, mas as escolhas de reportório e o estilo pareciam dar continuidade ao que tinha sido feito nas décadas anteriores. O teatro habituara o seu público a uma imagem de si e a um discurso do qual os seus agentes (não só os que lucravam com o seu negócio, mas também os que nele mantinham notoriedade, importância social ou simplesmente um posto de trabalho) não se podiam nem queriam desligar. Incentivara-o a escolher os modelos para os quais tinha desenvolvido uma semiótica que era explorada e divulgada pelos meios de comunicação.

O mundo do espectáculo assumia-se como marginal à normalidade social e o papel dos seus agentes transcendia o papel representado e fictício do espaço cénico. Como actividade económica desenvolvia de forma autónoma um negócio que se suportava na criatividade, mas para que esse negócio pudesse ser acolhido por parte do público obrigava-se a desenvolver um discurso que explorava o desejo de conhecer e de conviver com a alteridade ao quotidiano e à normalidade. E fazia-o associando-se a imagens que eram conotadas com o ideal social, a moda, o luxo, o notável, o esteticamente belo e que eram definidas socialmente.

Em tempos de crise, as empresas sabiam socorrer-se de estratégias para despertar a vontade do público ou para fazer rentabilizar as suas produções e procuravam manter os seus artistas bem visíveis, associando-os a outras actividades que tinham prestígio cultural no meio urbano, como o cinema, ou apresentando-os ao lado de figuras da elite social (que, por controlar os meios de divulgação de informação, também usava estes meios para se ver e elevar). As empresas promoviam a sua actividade à custa do que lhes podia dar popularidade e os artistas eram um dos meios para atrair a atenção do público.

¹⁸⁵ *Espectáculo*, número 12, 7 de Setembro de 1936, página 13.

¹⁸⁶ Ver nota 75.

Sendo totalmente dependentes da procura e de consumidores caprichosos e comodistas, o risco de explorar imagens alternativas e de experimentar fora de modelos de sucesso garantido era demasiado alto para ser assumido. Mesmo as fórmulas de sucesso podiam tornar-se investimentos sem retorno, sem que existisse uma explicação específica para esse resultado. Era bastante cómodo alegar a «crise» e nela procurar toda a sorte de factores justificativos, contudo a única certeza era que um espectáculo bem montado podia durar uma noite ou mais consoante a receptividade e esta parecia comportar-se de modo pouco previsível.

As empresas do teatro de revista agregavam mais ingredientes de popularidade à custa de um esforço financeiro muito elevado e tinham um público muito heterogéneo. Mas agradavam, como podemos ler na caricatura feita no estribilho do número musical «O rapaz das coplas», em *Estrelas de Portugal* (1936):

«O Zé Povinho / Do que gosta é das revistas / E com coristas / Levadinhas do demónio, / E um fadinho / em estilo bem popular / E com piadas a atirar / Ao Santo António. / Vai o Zé alegremente / P'rá “giral” mais a mulher / Dá palmas sinceramente / E até grita de contente / Co'as piadas do compère»

As empresas do teatro de declamação apostavam na comédia¹⁸⁷, sobretudo estrangeira, visto que os seus espectadores eram predominantemente pessoas que tinham optado sair de casa para se divertir. Uma ida ao teatro de declamação era socialmente um comportamento de uma população com características especiais, com preconceitos culturais, que seleccionava conscientemente. Este público lisboeta via no teatro uma oportunidade de lazer e não uma experiência estética construtiva, modificadora ou constrangedora, muito menos um lugar para conhecer as tendências e as experiências menos comerciais desenvolvidas no estrangeiro.

Havia como que uma garantia oferecida ao espectador antes de comprar o seu bilhete, de que se estava a oferecer uma experiência previsível dentro de uma normalidade estabelecida. E isso parecia bastar.

¹⁸⁷ É interessante verificar que os espectáculos de teatro de declamação de comédia são quase por definição de origem estrangeira, predominantemente espanhola ou francesa, como se se reconhecesse uma certa incapacidade nacional para desenvolver este género fora do teatro de revista. Sendo o sentido de humor algo de intrínseco de uma cultura, a comédia estrangeira não poderia ser espontânea, mas sempre adoptada, o que poderia ser um elemento a favor da revista como lugar de substituição para a comédia, de mais fácil percepção para os espectadores.

Conclusão

Para compreender as condições em que se exercia a actividade teatral nos anos trinta do século XX é necessário perceber a sociedade em que ela se inseria. Lisboa era uma cidade pequena e a sua população muito diferenciada. Crescera rapidamente como o resultado do afluxo migratório das áreas envolventes e de meios rurais distantes e era constituída por pessoas de classes bem definidas, desde aqueles que eram oriundos de ambientes rústicos, em processo de aculturação urbana, aos que se posicionavam nas classes dominantes da alta e média burguesia, defensivos e conscientes da sua identidade. Era uma sociedade de observadores e de observados. Tratava-se de uma sociedade conservadora que herdara os hábitos do comportamento privado do século anterior e que evidenciava uma grande dificuldade em assumir a abertura que a revolução republicana quisera implementar. Associada ao conservadorismo, a afluência de migrantes rurais apenas acentuara a necessidade de reforçar hábitos e costumes e de demarcar distâncias com maneirismos e comportamentos de classe.

O teatro da década de trinta do século XX nada trouxe de novo em relação à década anterior. No início, a Censura já estava implementada e os hábitos e escolhas de reportório definidos em relação às necessidades comerciais. A afirmação do Estado Novo, que se acentuou nesta década, apenas favoreceu o desenvolvimento de tendências estéticas que valorizaram a consciência nacional e a noção de um certo interesse em motivos históricos e regionais, associados à exploração da grandiosidade cénica à qual não são alheias as influências modernistas agora aceites como convencionais.

A tipologia de espectáculos continuava a dicotomia entre o teatro popular de revista e a forma mais erudita de declamação, ambos dirigidos a públicos diferentes, com dinâmicas próprias.

O teatro de revista, mais próximo das vivências do quotidiano, explorava a necessidade de catarse colectiva e os incidentes da vida política e social, explorando os temas através do registo cómico e do texto ligeiro, e apresentava-se cada vez mais elaborada nos recursos visuais, cénicos, cenográficos e musicais.

O teatro de declamação explorava os gostos do público que já construía, centrando as suas escolhas na comédia ligeira e nas produções de sucesso importadas. Revelava-se cuidadosa na selecção dos autores portugueses, não fugindo daqueles que inspiravam maiores afinidades com o discurso político do regime e que nos textos reproduziam os ideais da classe de onde provinha o grosso do seu público.

Os autores marginalizados ofereciam propostas que se inseriam em tendências culturais elitistas que por si representavam caminhos de diferença possíveis, sobretudo dentro do simbolismo, mas as tentativas de encenação fracassavam, não eram compreendidas.

O contexto económico de recessão, a oferta de alternativas de recreio ao público lisboeta e a própria atitude deste perante o espectáculo dramático condicionavam o teatro, que subsistia exclusivamente de proveitos de origem comercial. Um negócio instável dotado de uma grande fragilidade quando ousava exceder o que se considerava o procedimento correcto para garantir o êxito. Tanto a Companhia do Teatro Nacional como outras (de carácter efémero) como a de Ilda Stichini e Alves da Cunha, tentaram ocasionalmente apostar na encenação de textos de carácter menos convencional não obtendo sucesso. Foram os casos de *Gladiadores*, as peças portuguesas com que se inaugurou a reabertura do Teatro São Carlos, ou ainda de *Henrique IV*. A rejeição ou o sucesso moderado não ofereciam a mesma garantia que uma comédia, uma farsa de costumes, um drama já experimentado noutros países ou uma peça escrita por autores presentes nas primeiras páginas dos jornais diários. Uma leitura rápida dos textos dramáticos mais frequentemente postos em cena revela que os mesmos situavam a acção predominantemente no meio de famílias burguesas e reproduziam enredos resolvidos através de uma lógica em que se espelhavam os ideais, os valores e o chamado «bom senso» da classe que conduzia a actividade económica, e onde construía o seu sucesso. Tratava-se pois de um reportório seleccionado para um grupo social que visava representar os valores da sociedade lisboeta. Sendo assim, as peças situadas em ambientes populares ou regionais criavam um espaço humano e social tipificado, perfeitamente distinto da realidade vivida pelos espectadores. Era simplesmente um ambiente fictício para recriar os padrões de moralidade acima referidos.

A presença da Censura foi-se acentuando ao longo da década em estudo, justificando-se pela necessidade de moralizar os ambientes de convívio social e de divulgação de valores. O teatro era, no meio lisboeta, um espaço privilegiado de encontro social, onde a vida pública se prolongava em ambiente menos formal, e onde cada um reconhecia o seu lugar e o lugar dos outros. Nos espectáculos do teatro de declamação este comportamento parecia evidenciar-se de forma consciente e assumida. Era um meio pequeno e controlado.

Os espectáculos do teatro de revista abriam-se a um público mais amplo e os números que apostavam no cómico eram criados especificamente para ele, daí que estivesse talvez mais próximo da identidade do colectivo e por isso tivesse mais sucesso comercial. O texto procurava estabelecer maior cumplicidade com o público e a presença da Censura apenas ampliava esse efeito, pois tornava necessário que os autores dos textos recorressem a estratégias de dupla significação, subtilezas e efeitos para criar e recriar os discursos ouvidos nas ruas.

A própria Censura estava consciente de que uma actuação muito rigorosa tinha efeitos negativos sobre o sucesso das produções do teatro de revista e admitia os registos de dupla significação em contextos que tornavam a mensagem evidente, sendo benévola em relação ao tratamento dado ao Santo António, homónimo benigno do chefe de estado e santo popular cultivado na privacidade lisboeta. Com a presença da Censura surge um novo tipo dentro da comédia de revista, uma nova personagem que foi explorada até à exaustão: a caricatura de António Oliveira Salazar.

À medida que a década chega ao fim, e sobretudo depois de eclodir a Guerra Civil de Espanha, em 1936, a actuação da Censura passará a ser mais firme, eliminando as referências políticas a Espanha. A tal ponto que numa rábula de *Arre Burro!* (1936), «Professora e aluno» (retirada pela Censura), os autores, parodiando esta atitude, eliminam Espanha do mapa. Também a aproximação do clima de guerra da Europa no final da década coincide com cortes que incidem sobre o tema. Por exemplo, na revista *Eh! Real!* (1939) o censor não poupa frases como: «Isto agora é tudo soldado!» e «Poupa-se dinheiro e o soldado está sempre fixe!», mas por outro lado admite: «Contente – (...) Eu não sou a favor da guerra! O que eu sou é contra o desarmamento, que é diferente! (...) Sou contra o desarmamento porque sou empregado na fábrica de armas! (*saindo*) Sim, porque dali é que me vem o pãozinho!».

Ao longo da década, apesar do reforço contínuo de medidas para alargar o espectro de actuação da Censura, no teatro ela mostra-se conivente e permissiva. Uma das hipóteses levantadas foi a de que o resultado da sátira em ambiente de espectáculo de revista (de tradição crítica) era mais favorável do que desfavorável à manutenção do regime, pois reduzia os problemas sociais focados à condição de tema de chacota e enquanto fossem objecto de riso não eram causa para a mobilização contra o governo. Representavam não uma ameaça para a segurança de Estado, mas antes um lugar de exposição ao ridículo e de minimização. Até porque se entendia que o público não acorria ao teatro para receber palavras de ordem, mas apenas para se divertir, deixando

os problemas que sentia diariamente para segundo plano. O teatro favorecia a secundarização dos verdadeiros motivos de insatisfação.

A reflexão sobre a «crise do teatro», que percorreu toda a década, é demonstrativa de uma genuína preocupação com as causas para as dificuldades sentidas a todos os níveis: na criação, na execução, na crítica, na evolução da arte. Não existia uma linha orientadora para um percurso evolutivo que fosse consensual. As condições de exercício da actividade também impediam a realização completa dos intervenientes. Cite-se o exemplo descrito por Ramada Curto (Curto, 1939) a propósito da encenação de uma peça da sua autoria, *Dois mães*. O autor dá exemplos de indisciplina e da existência de práticas instituídas que desrespeitavam os modelos pretendidos de encenação. Apresenta o exemplo de uma actriz que contraria a vontade do dramaturgo na forma de apresentar a sua personagem no final da peça, alegando conhecer as preferências do público e acrescentando que o mesmo não suportava ver as actrizes mal vestidas, especialmente numa *première*. O cenógrafo também não compreendeu o ambiente que deveria recriar no último acto, preferindo seguir o seu ego e exibir-se através de uma grandiosidade não pretendida. No fim, Ramada Curto conclui dizendo que ou se louva ou se bate palmas «porque sim», não ficando bem esclarecido se o que se aplaudia era o autor ou a modista. Era um meio onde o ego do artista podia deturpar um espectáculo.

A instabilidade da maioria das companhias não permitia estabelecer um percurso definido de reportório, nem oferecia a oportunidade para criar projectos inovadores alternativos.

Para terminar, uma palavra sobre as conclusões obtidas, que se encontram condicionadas pelos documentos consultados. O levantamento da década não foi exaustivo nem podia ser e algumas linhas de reflexão partiram de amostras cuja análise e resultados foram sendo comparados e confirmados. A própria história aqui traçada foi feita com a consciência de que nem tudo o que acontece fica registado para a posteridade, lacuna que se pretendeu compensar através da transversalidade, procurando fontes de tipos diversos. Por isso, as presentes conclusões apenas podem ficar registadas sob o nome de «um olhar», um olhar pessoal suportado em documentos sobre a actividade teatral desenvolvida nos anos trinta do século XX.

Bibliografia

Bibliografia activa

ALCOBAÇA, Frei Gil d'

1930: *A bomba! Sainete carnavalesco num acto*. Lisboa: Parceria António Maria Pereira.

Almanaque Lello

1931. Porto: Lello & Irmão Lda.

1932. Porto: Lello & Irmão Lda.

1933. Porto: Lello & Irmão Lda.

1934. Porto: Lello & Irmão Lda.

1935. Porto: Lello & Irmão Lda.

1936. Porto: Lello & Irmão Lda.

1937. Porto: Lello & Irmão Lda.

ALMEIDA, Fialho d'

1925: *Actores e autores. (Impressões de teatro)*. Lisboa: Livraria Clássica Editora.

ARANHA, Paulo de Brito

1930: «À margem da crítica. Balanço desolador. A pobreza dramática de 1929. Muito joio e pouco trigo. As espigas douradas» in «Diário de Notícias», de 15 de Janeiro, página 7.

BANDERA, Pedro e ZAMARA, Luiz

1931: *Nua e crua*. Documento manuscrito do Arquivo do Museu Nacional do Teatro número 44575.

BOTTO, António

1936: *Alfama*. Lisboa: Edições Paulo Guedes.

BRAGA, Vitoriano

1937: «O teatro português em 1937. As previsões de Vitoriano Braga», in «Acção», número 32, de 2 de Janeiro, p. 6.

CASTRO, Augusto de

1941: *Homens e paisagens que eu conheci*. Lisboa: Livraria Clássica Editora.

CASTRO, Fernanda de

1986: *Memórias 1906-1939*. Barcelos: Edições Verbo.

CASTRO, Ferreira de

1931: «Crítica de turismo», in «O Século», de 15 de Setembro, p. 1.

CORTEZ, Alfredo

1934: *Gladiadores e a crítica*. Lisboa: Programa distribuído na récita especial promovida pelo autor no Teatro nacional Almeida Garrett.

1992: *Alfredo Cortez. Teatro Completo*. Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da

Moeda.

COSTA, Augusto da

1940: *Os sete pecados mortais da vida nacional*. Lisboa: Editorial Império Limitada.

1940: *Fogo de palha*. Lisboa: Livraria Popular Francisco Franco.

COSTA, Beatriz

1976: *Sem papas na língua*. Mem Martins: Europa-América.

1977: *Quando os Vascos eram Santanas*. Mem Martins: Europa-América.

S/D: *Mulher sem fronteiras*. Mem Martins: Europa-América.

COSTA, Sousa

1934: *O primitivo teatro português e o teatro da Nova Rússia*. Lisboa: Academia das Ciências de Lisboa.

CURTO, RAMADA

1930: *Sua Alteza*. Lisboa: J. Rodrigues e Ca. Editores.

1938: *Recompensa*. Lisboa: Empresa Nacional de Publicidade.

1939: *Consciência*. Lisboa: Empresa Nacional de Publicidade.

1940: *Colombina e o telefone*. Lisboa: J. Roussado dos Santos.

S/D: *Dois mães*. Lisboa: Empresa Nacional de Publicidade.

S/D: *A cadeira da verdade*. Lisboa: Sociedade Editorial e Livreira, Ltda.

S/D: *Madame Solange, vidente*. Lisboa: Livraria Popular de Francisco Franco.

DANTAS, Júlio

1968: *Páginas de memórias*. Lisboa: Portugália Editora.

FERREIRA, Armando

S/D: *Mentir. Comédia em um acto*. Porto: Civilização.

1932: «Espectáculos» in *O Notícias Ilustrado*, número 191, de 7 de Fevereiro, página 18.

FERREIRA, Costa

1985: *Casa com janelas para dentro*. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda.

FERRO, António

1932: *Novo mundo, mundo novo*. Lisboa: Editora Portugal Brasil.

1933: *Salazar, o homem e a sua obra*. Lisboa: Empresa Nacional de Publicidade.

1936: «O sonho vosso de cada noite»: discurso pronunciado na inauguração do Teatro do Povo, no Jardim da Estrela, em 15 de Junho de 1936.

1943: *Dez anos de política do espírito*. Lisboa: Secretariado de Propaganda Nacional.

1950: *Teatro e cinema (1936-1949)*. Lisboa: Edições do S.N.I.

«FREI ANTÓNIO»

1937: «O teatro agoniza», in «Acção», número 35, de 23 de Janeiro, p.2.

1937: «Teatro. E a revista não vai melhor!», in «Acção», número 36, de 30 de Janeiro, p. 2.

- 1937: «Teatro. Um concurso, um empresário e um jornalista», in «Acção», número 37, de 6 de Fevereiro, p. 3.
- 1937: «Teatro. Causas & Efeitos», in «Acção», número 40, de 27 de Fevereiro, p. 2.
- 1937: «Teatro. S.O.S. Há crise?», in «Acção», número 43, de 20 de Março, p. 2.
- FREIRE (MÁRIO), João Paulo
1934: *Jesus de Nazaret*. Porto: Educação Nacional.
- GAMBOA, José
1949: *A propósito de teatro*. Lisboa: Edição do autor.
- GOMES, Soeiro Pereira
1937: *Sonho ao luar* (manuscrito). Museu de Alhandra: referência R.92-7261.
- GUSMÃO, Fernando
1993: *A fala da memória*. Lisboa: Editorial Escritor Lda.
- INSTITUTO NACIONAL DE ESTATÍSTICA
1930: Recenseamento geral da população e da habitação.
1940: Recenseamento geral da população e da habitação.
- LARANJEIRA, R.
1925: «Teatro português» in «Vida Ribatejana», número 149, de 8 de Março, p. 4.
- LEAL, Carlos
1920: *No palco e na rua*. Lisboa: Tipografia Costa Sanches.
1921: *Demolindo*. Lisboa: Galhardo e Costa Lda.
1933: «A crise teatral», in «Palcos e Salas», número 3, de 15 de Setembro, página 8.
1941: *Água forte (memórias)*. Lisboa: Livraria Popular Francisco Franco.
- LEÃO, Ester
1935: «Teatro moderno», in «O dia do artista», número único, Janeiro, p.1.
- LENORMAND, Henri R.
1925: *L'homme et ses Fantômes*. Paris: Les Editions G. Crés et Cie.
1927: *O homem e os seus fantasmas. Versão livre de Álvaro de Andrade*. Lisboa: Imprensa Libanio da Silva.
- MARTINS, Armando
1951: *O teatro moderno*. Porto: Livraria Simões Lopes.
- MARTINS, Rocha
1945: *Lisboa de ontem e de hoje*. Lisboa: Empresa Nacional de Publicidade.
- MATOS, Maria
1955: *Memórias da actriz Maria Matos*. Lisboa: Livraria Popular Francisco

Franco.

MATTOS, Armando de

1937: *Santo António de Lisboa na tradição popular*. Porto: Livraria Civilização.

MAXIMO, Artur

1924: «De teatro. Uma entrevista com Irene Isidro», in «Vida Ribatejana», número 125, de 7 de Setembro, p. 2.

MONTEIRO, Adolfo Casais

1941: «No Trindade: “O preço da verdade”. Peça em três actos, de Pirandello, tradução de Maria Matos», in «Seara Nova», Maio-Junho, p. 90.

«O HOMEM DAS 5 HORAS»

1931: «Intrigas de bastidores», in «ABC», número 570, de 16 de Julho, p. 14.

1931: «Intrigas de bastidores», in «ABC», número 574, de 13 de Agosto, p. 16.

«OLAVO»

1936: «Conta-gotas. Teatro português», in «Acção», número 8, de 18 de Julho, p. 2.

1936: «Conta-gotas», in «Acção», número 10, de 1 de Agosto, p.2.

OLIVEIRA, Joaquim de

1931: «A crise do Teatro», in «Seara Nova», número 275, de 5 de Dezembro, pp. 178-179.

1933: «*Menino Jesus*». *Episódio em um acto*. Lisboa: Imprensa Beleza.

1936: *Pobre operário! Fado – canção para homem*. Lisboa: Ferreira & Franco Editores.

1981: *O meu teatro. Memórias*. Exemplar dactilografado. Lisboa: Museu do Teatro.

PAXECO, Óscar

1936: «O 4º centenário de Gil Vicente. A única comemoração condigna será a reforma do teatro português», in «Acção», número 27, de 28 de Novembro, p. 2.

PINHEIRO, António

1909: *Theatro portuguez (Arte e artistas)*. Lisboa: Typographia do Archivo Teatral.

1925: *Estética e Plástica Teatral*. Vol I. Lisboa: Tip. Galhardo e Costa Lda.

1929: *Contos largos... Impressões de vida do teatro*. Lisboa: Tipografia Galhardo e Costa Lda.

PINTO, Armando Vieira

1936: «A dolorosa agonia do teatro português», in «Acção», Ano I, número 7, de 11 de Julho, p. 2.

1936: «Teatro português. O público, os actores e os empresários», in «Acção», número 9, e 25 de Julho, p.2.

- QUEIROZ, Carlos
1931: «O V Congresso Internacional da Crítica», in «Ilustração», 6º ano, 2º Semestre.
- RAPOSO, Hipólito
1931: *Santo António no teatro português*. Guimarães: Separata dos números 5, 6 e 7-8 do Volume VII da Revista «Gil Vicente».
- RÉGIO, José
1938: «Página indiscreta. Um comediógrafo desconhecido», in «Presença», Ano XII, Série II, pp.128-129.
- Regulamento dos Teatros e de todas as outras casas de espectáculos, Decreto N.º 13.564 (Diário do Governo de 6 de Maio de 1927)*. Lisboa: Papelaria A Paleta d'Ouro.
- RIBEIRO, Tomaz Colaço e BRAGA, Raul
1938: *Memórias de Chaby*. Lisboa: Editora Gráfica Portuguesa.
- RICARDO, Augusto
1934: *Motivos de teatro*. Lisboa: Nunes de Carvalho Editor.
- SAMPAIO, Albino Forjaz de
1933: *As melhores páginas do teatro português: de Gil Vicente a nossos dias*. Lisboa: Livraria Popular. Lisboa: Livraria Popular de Francisco Franco.
- SANTOS, Carlos
1950: *Cinquenta anos de teatro (Memórias de um actor)*. Lisboa: Empresa Nacional de Publicidade.
- SCARLATTI, Eduardo
1927: *Ideias de outros*. Lisboa: Ed.autor.
1929: *A religião do teatro*. Lisboa: A Peninsular Lda. Editores.
1936: *Em casa de "O Diabo": subsídios para a história do teatro*. Volume 1.
1939: *Um método crítico e os seus resultados*. Lisboa: Cadernos Seara Nova.
Lisboa: Livraria Luso-Espanhola Lda.
1943: *Em casa de "O Diabo": subsídios para a história do teatro*. Volume 2.
Lisboa: Livraria Luso-Espanhola Lda.
- SCHWALBACH, Eduardo
1944: *À lareira do passado. Memórias*. Lisboa: Edição do autor.
- S/A
1932: «A indisciplina e a falta de probidade profissional e outros “matadores” são as causas principais da chamada crise teatral» in «Notícias Ilustrado», número 182, de 6 de Dezembro, p. 19.
- S/A
1938: «Cinema e teatro portugueses», in «Presença», Ano XII, Série II, pp. 66-67.

- SEQUEIRA, Gustavo de Matos
1933: *Teatro de outros tempos*. Lisboa: Edição de autor.
- SILVA, Rolando da
1929: *O meu jornal*. Vol 1. Lisboa: Edição do autor.
1932: *O meu jornal*. Vol 2. Lisboa: Edição do autor.
1934: *O meu jornal*. Vol 3. Lisboa: Edição do autor.
1936: *O meu jornal*. Vol 4. Lisboa: Edição do autor.
1938: *O meu jornal*. Vol 5. Lisboa: Edição do autor.
- SILVA, Gomes da
1931: «Panorama musical português. A crítica e os críticos» in «Seara Nova», número 267, de 15 de Outubro, pp. 63-64.
- SILVA, Varela
1992: *Camarim com janela para a rua: histórias de teatro*. Lisboa: Editorial Estampa.
- SIMÕES, João Gaspar
1935: «A crise do Teatro Português ou a falta de humildade dos nossos actores» in «Presença», número 47, de Dezembro, pp. 16-18.
1936: «Teatro. Crítica de teatro», in «Acção», Ano I, número 1, de 30 de Maio, p. 2.
- VICTORINO, Virgínia
1938: *Camaradas*. Lisboa: Parceria António Maria Pereira.
S/D: *Degredados*. Lisboa: Parceria A. M. Pereira.
- Bibliografia crítica**
- AA VV
1982: *O fascismo em Portugal. Actas do Colóquio da Faculdade de Letras de Lisboa em Março de 1980*. Lisboa: Edições Regra do Jogo.
- ALVES, Vera Marques
2007: «“A poesia dos simples”: arte popular e nação no Estado Novo» in *Etnográfica* [online], Maio 2007, vol. 11, no. 1, p.63-89, ISSN 0873-6561.
- ARISTÓTELES
1986: *Poética*. Vila da Maia: Imprensa Nacional Casa da Moeda.
- AZEVEDO, Cândido de
1999: *A censura de Salazar e Marcelo Caetano: imprensa, teatro, televisão, radiodifusão, livro*. Lisboa: Caminho.
- BARATA, José Oliveira
1991: *História do teatro português*. Lisboa: Edição da Universidade Aberta.

- BERMEL, Albert
2001: *Artaud's Theatre of cruelty*. London: Methuen publishing Ltd.
- BOIADZHIEV, G. N. *et alii*
1963: *História do teatro europeu*. Vol. 2. Lisboa: Prelo Editora.
- BORIE, Monique *et alii*
2004: *Estética teatral. Textos de Platão a Brecht*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- BROCKETT, Óscar G.
1990: *History of the Theatre. Sixth edition*. Boston: Allyn and Bacon.
- CABRITA, João
2005: *Paulo Quintela um ilustre reconhecido*. Lisboa: Edições Colibri.
- CALVO, Javier Huerta
1985: *El teatro en el siglo XX*. Madrid: Editorial Playor.
- COSTA, Alves
1978: *Breve história do cinema português 1896-1962*. Lisboa: Edição do Instituto de Cultura Portuguesa.
- COSTA, Sousa
1934: *O primitivo teatro português e o teatro da Nova Rússia*. Lisboa: Academia das Ciências de Lisboa.
- CRUZ, Duarte Ivo
S/D: *Introdução ao teatro português do século XX*. Lisboa: Espiral Editores.
1983: *Introdução à história do teatro português*. Lisboa: Guimarães Editores.
1986: *Repertório básico de peças de teatro*. Lisboa: Secretaria de Estado da Cultura.
- DIAS, Jorge
1986: *O essencial sobre «Os elementos fundamentais da cultura portuguesa»*. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda.
- DIAS, Marina Tavares
1987: *Lisboa desaparecida*. Volume 1. Lisboa: Quimera.
1990: *Lisboa desaparecida*. Volume 2. Lisboa: Quimera.
2007: *Lisboa desaparecida*. Volume 9. Lisboa: Quimera.
- FALCÃO, Miguel
2005: *O espelho de ver por dentro*. Tese de doutoramento em Estudos de Teatro. Lisboa: Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa.
- FERRO, António
1950: *Teatro e cinema (1936-1949)*. Lisboa: Edições do S.N.I.

- FRANÇA, José-Augusto
1974: *A arte em Portugal no século XX*. Lisboa: Livraria Bertrand.
1994: «*Ir ao cinema em Lisboa nos anos 30*» in *Cadernos Ler História* 26.
Lisboa: Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa.
- GOMES, Joaquim Cardoso
2006: «*Álvaro da Salvação Barreto: oficial e censor do salazarismo*» in *Media & Jornalismo*, pp57-58. <http://www.cimj.org/docs/n9-04-Joaquim-Gomes.pdf>.
- GUIMARÃES, Luís d'Oliveira
1940: *Teatro de revista*. Lisboa: Editora Gráfica Portuguesa, Limitada.
- GURVITCH, Georges (Coord.)
1977: *Tratado de Sociologia*. Lisboa: Iniciativas Editoriais
- HEREDIA, Maria Pérez López de
S/D: *Traducciones censuradas de teatro norteamericano en la España de Franco (1939-1963)*. Bilbao: Universidade del País Vasco.
- JACQUES, Mário e HEITOR, Silva
2001: *Os actores na toponímia de Lisboa*. Lisboa: Edição da Câmara Municipal de Lisboa.
- JORMARON, Jacqueline de (dir.)
1992: *Le théâtre en France*. Paris: Armand Colin Éditeur.
- JUNIOR, Redondo
1958: *Encontros com o teatro (1914-1991)*. Lisboa: Editorial O Século.
- KITCHEN, Martin
2006: *Europe between wars*. Harlow: Pearson Longman.
- LALOU, René
1961: *Le théâtre en France depuis 1900*. Paris: Presses Universitaires de France.
- LAMAS, Maria
2002: *As mulheres do meu país*. Lisboa: Editorial Caminho.
- LANCASTRE, Maria José de
2006: *Com un sogno nel bagaglio. Un viaggio di Pirandello in Portogallo*. Palermo: Sellerio Editore.
- LAPA, Albino
1959: *Dicionário de calão*. Lisboa: edição do autor.
- LARA, Manuel Tuñón de (dir.)
1983: *Historia de Espanha IX: La crisis del estado: dictadura, república guerra (1923-1939)*. Barcelona: Editorial Labor, S.A.

- LELLO, Júlia
2004: *Virgínia Victorino e a vocação do teatro: percurso de um sucesso*. Amadora: ESTC.
- LÍRIO, Joaquim de Oliveira
1955: *espectáculos públicos – Legislação actualizada e anotada*. Leiria
- LOURENÇO, Eduardo
2001: *O labirinto da saudade: psicanálise mítica do destino português*. Lisboa: Gradiva Publicações Lda.
- MAGALDI, Sábado
1962: *Panorama do teatro brasileiro*. São Paulo: Difusão Europeia do Livro.
- MARQUES, Paulo
2008: *Cadernos biográficos: Beatriz Costa*. Lisboa: Parceria A. M. Pereira.
- MARTINS, Nilse Sant' Anna
1989: *Introdução à estilística*. São Paulo: T. A Queiroz Editor Lda.
- MATOS-CRUZ, José (Coord.)
1993: *Erico Braga*. Lisboa: Edição a Cinemateca Portuguesa.
- MATTOSO, José
1994: *História de Portugal*. Volume 7. Lisboa: Editorial Estampa.
- MEDINA, João
1994: *História de Portugal contemporâneo*. Lisboa: Edições da Universidade Aberta.
- MOURA, Nuno Costa
2004: «Teatro Avenida. Hoje e sempre, fora dos eixos», in *Sinais de Cena*, número 2, pp.121-128.
- NEGREIROS, Maria José
1982: *Conversas com Sarah Affonso*. Lisboa: Arcádia.
- NEVES, Catarina
2007: *Jorge de Faria. Para um retrato inacabado do crítico. 1931-1934*. Tese de mestrado em Estudos de Teatro. Lisboa: Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa.
- NUNES, Mário
1956: *40 Anos de teatro*. Vol I. Rio de Janeiro: Serviço Nacional de Teatro.
- Ó, Jorge Ramos do
1999: *Os anos de Ferro. O dispositivo cultural durante a “Política do Espírito” (1933-1949)*. Lisboa: Editorial Estampa.

- OSÓRIO, António
1974: *A Mitologia Fadista*. Lisboa: Livros Horizonte.
- PAÇO, António Simões do (Coord.)
2008: *Os anos de Salazar*. Vols 1 – 5. Lisboa: Centro Editor PDA.
- PEDRO, António
1981: *Teatro completo*. Vila da Maia: Imprensa Nacional Casa da Moeda.
- PICCHIO, Luciana Stegnano
1969: *História do teatro português*. Lisboa: Portugália.
- PIRES, Daniel
1996: *Dicionário da imprensa periódica literária portuguesa do século XX (1900-1940)*. Lisboa: Edições Grifo.
- PITA, António Pedro
2002: *Conflito e unidade no neo-realismo português*. Porto: Campo das Letras.
- RAPOSO, Hipólito
1931: *Santo António no teatro português*. Guimarães: Separata dos números 5, 6 e 7-8 do Volume VII da Revista «Gil Vicente»
- REBELLO, Luiz Francisco
1979: *O teatro simbolista e modernista (1890-1939)*. Amadora: Instituto da Cultura Portuguesa.
1984: *100 anos do teatro português*. Porto: Brasília Editora.
1984: *História do teatro de revista em Portugal*. 2 Volumes. Lisboa: Publicações Dom Quixote.
1991: *História do teatro*. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda.
1997: *Teatro Português em um acto (1900-1945)*. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda.
2003: «O congresso que dançava», in *O palco virtual*, pp. 249-255. Lisboa: ASA.
- REIS, António (Dir.)
1990: *Portugal contemporâneo*. Volume 4. Lisboa: Publicações Alfa.
2004: *História do século XX, década a década (Vol 4: 1929-1939)*. Paço de Arcos: Ed. Visão.
- REIS, Carlos
2005: *História Crítica da literatura portuguesa. Volume XI: do Neo-Realismo ao Post-Modernismo*. Lisboa: Edições Verbo.
- REIS, Luciano
2005: *Vasco Santana um caso raro de popularidade*. Lisboa: Produções Editoriais Lda.
2008: *Beatriz Costa. Fiel a si mesma*. Lisboa: Produções Editoriais Lda.

- REIS, Luciano e TRIGO; Jorge
2004: *Parque Mayer 1922/1952*. Volume 1. Lisboa: Produções Editoriais Lda.
2007: *Chaby Pinheiro. Um senhor actor*. Lisboa: Produções Editoriais Lda.
- REIS, Manuela Câncio
2007: *A passagem*. Lisboa: Editorial Caminho.
- RODRIGUES, António
1986: «António Ferro: uma modernidade pronta a viver» in *Obras de António Ferro*. Barcelos: Edições Verbo.
- ROSAS, Fernando
1986: *O Estado Novo nos anos trinta. 1928-1938*. Lisboa: Editorial Estampa.
1992: *Nova História de Portugal. Volume XII: Portugal e o Estado Novo (1930-1960)*. Lisboa: Editorial Presença.
1994: *História de Portugal. Volume VII. O Estado Novo: 1926-1974*). Dir. José Mattoso. Lisboa: Círculo de Leitores.
1996: (Coord.) *Portugal e a guerra civil de Espanha*. Catálogo de exposição. Lisboa: Câmara Municipal de Lisboa.
- SAMPAIO, Albino Forjaz de
1933: *As melhores páginas do teatro português: de Gil Vicente a nossos dias*. Lisboa: Livraria Popular. Lisboa: Livraria Popular de Francisco Franco.
- SANTOS, Graça dos
2004: *O espectáculo desvirtuado. O teatro português sob o reinado de Salazar (1933-1968)*. Lisboa: Edições Caminho.
- SANTOS, Vítor Pavão dos
1978: *Revista à portuguesa. Uma história breve do teatro de revista*. Lisboa: Edições O Jornal.
1987: *A companhia Rey Colaço - Robles Monteiro (1921-1974)*. Lisboa: Edição do Instituto Português do Património Cultural.
2001: «Guia breve do século XX teatral», in *Século XX: panorama da cultura portuguesa*. Coord. De Fernando Pernes. Porto: Serralves & Afrontamento, pp. 187-312.
- SARAIVA, José H. (Dir.)
1983: *História de Portugal*. Volume 6. Lisboa: Edições Alfa.
- SAVIOTTI, Gino
1945: *Filosofia do teatro*. Lisboa: Editorial Inquérito Lda.
1950: *Teoria de teatro em Portugal, de Garrett aos nossos dias*. Lisboa: Bulletin d'Histoire du Théâtre Portugais, vol. 1, Fase 2.
S/D: *Estética do teatro antigo e moderno*. Lisboa: Portugália Editora.
- SCARLATTI, Eduardo
1943: *Em casa de "O Diabo": subsídios para a história do teatro*. Volume 2. Lisboa: Livraria Luso-Espanhola Lda.

- SERRÃO, J. Veríssimo
2000: *História de Portugal. Volume XIII (1926-1935)*. Lisboa: Editorial Verbo.
2000: *História de Portugal. Volume XIV (1935-1941)*. Lisboa: Editorial Verbo.
- SILVA, Manuel Costa e
1996: *Do Animatógrafo Lusitano ao cinema português*. Lisboa: Caminho.
- SURER, Paul
1969: *Cinquante ans de théâtre*. Paris: Société d'Éditions D'Enseignement Supérieur.
- TRINDADE, Luís
2008: *Fotobiografias século XX. Vasco Santana*. Lisboa: Temas e debates.
- VASQUES, Eugénia
1998: *Jorge de Sena: uma ideia de teatro*. Lisboa: Cosmos. Pp. 19-46.
2001: *Mulheres que escreveram teatro no século XX em Portugal*. Lisboa: Edições Colibri.
- VERSINI, Georges
1991: *Le théâtre français depuis 1900*. Paris: Presses Universitaires de France.
- VIALA, Alain (dir.)
1977: *Le théâtre en France: des origines a nos jours*. Paris: Presses Universitaires de France.
- VIEIRA, Joaquim
1999: *Portugal século XX. Vol. 4 (1930-1940)*. Lisboa: Círculo de Leitores.
- VILAÇA, Mário
1967: *Teatro contemporâneo. Problemas do jogo e do espírito*. Coimbra: Edição do autor.
- VIÇOSO, Vítor (Coord.)
2006: *Revista Nova Síntese*, número 1. Porto: Campo das Letras.
- WRIGHT, John
2006: *Why is that so funny?* London: Nick Hern Books.
- YAPP, Nick
1998: *1930s*. London: Könemann.

Coplas de espectáculos (arquivo do Museu Nacional do Teatro)

De capa e batina, opereta em 3 actos, 1 prólogo e 5 quadros. Autores: Lino Ferreira, Fernando Santos, Lourenço Rodrigues e Xavier de Magalhães. Estreia no Teatro Politeama, em 5 de Janeiro de 1933. Lisboa: Tipografia Costa Sanches.

Estrelas de Portugal, revista em 2 actos e 22 quadros. Autores: Lino Ferreira, Fernando Santos e Lourenço Rodrigues. Música de Raul Portela, António Lopes e Fernando de Castro. Estreia no teatro da Trindade em 26 de Junho de 1936. Lisboa: Tipografia Costa Sanches.

Documentação audiovisual

1977: *Beatriz Costa com orquestra e coro*. Lisboa: Valentim da Carvalho. Vinil.
2001: *A canção de Lisboa* (1933). Lisboa: Edição a Cinemateca Portuguesa. DVD.
2001: *Fado. História de uma cantadeira* (1947). Lisboa: Edição Lusomundo, audiovisuais, S.A. DVD.
2002: *O Costa do Castelo* (1943). Lisboa: Edição Lusomundo, audiovisuais, S.A. DVD.
2002: *A menina da rádio* (1944). Lisboa: Edição Lusomundo, audiovisuais, S.A. DVD.
2002: *O leão da Estrela* (1947). Lisboa: Edição Lusomundo, audiovisuais, S.A. DVD.
2004: *Aldeia da roupa branca* (1938). Lisboa: Edição a Cinemateca Portuguesa. DVD.
2004: *A vizinha do lado* (1945). Lisboa: Edição Lusomundo, audiovisuais, S.A. DVD.
2005: *João ratão* (1940). Lisboa: Edição Lusomundo, audiovisuais, S.A. DVD.
2005: *O pai tirano* (1941). Lisboa: Lusomundo audiovisuais, S.A. DVD.
2005: *O pátio das cantigas* (1942). Lisboa: Edição Lusomundo, audiovisuais, S.A. DVD.
2005: *Sonhar é fácil* (1951). Lisboa: Edição Lusomundo, audiovisuais, S.A. DVD.

Partituras e folhetos musicais

O Cochicho, da revista *Pim! Pam! Pum!* (1932). Música de Raul Ferrão e versos de Lino Ferreira, Lourenço Rodrigues e Fernando Santos.

Santo António, da revista *Maria Cachucha* (1934). Música de Hugo Vidal e versos de Carvalho Mourão. Lisboa: Suplemento da revista *Ritmo*, número 22.

Peças de teatro censuradas do arquivo do Secretariado Nacional de Informação¹⁸⁸

Processo número 721: *Dá-lhe poucas*, de Franz Arnold e Ernest Bach, adaptação do Dr. Feliciano Santos e Mário Barros; Teatro Politeama; carimbo da I.G.E. de 5-02-1931. **AC**

Processo número 779: *Bicho Careta*, de Xavier de Magalhães e Almeida Amaral; Teatro Apolo; carimbo da I.G.E. de 22-06-1931. **AC**

Processo número 863: *O Estandarte*, de António Ferro; Teatro da Trindade; carimbo da I.G.E. de 5-04-1932. **AC**

Processo número 1033: *Porto à vista*, de Arnaldo Leite e Carvalho Barbosa; Teatro Sá da Bandeira; carimbo da I.G.E. de 20-11-1933. Inclui um caderno com números novos,

¹⁸⁸ **A:** aprovado sem cortes; **AC:** aprovado com cortes; **R:** reprovado; **P:** proibido

datado de 22-02-1934, e um apêndice à revista para o Teatro da Trindade com o carimbo da I.G.E datado de 26-02-1934, classificado de «Proibido». **AC**

Processo número 1052: *Vista Alegre*, de Aníbal Nazaré; Teatro do Ginásio; carimbo da I.G.E. de 17-01-1934. Inclui um apêndice de *Vista Alegre*, de António Nazaré, Eurico Nazaré, Santos Carvalho e Fernando Ferreira, com números e quadros novos, datado de 10-03-1934. **AC**

Processo número 1124: *Santo António*, de Alberto Barbosa, Vasco Santana e Luiz Galhardo (filho); Teatro Avenida; três cadernos, com as seguintes datas: 11-07-1934, 23-07-1934 e 14-10-1934. **AC**

Processo número 1223: *Zé dos Pacatos*, de Alberto Barbosa, Xavier de Magalhães, João Galhardo e Vasco Santana; Teatro Apolo; carimbo da I.G.E. de 27-12-1934. Inclui vários apêndices datados de 11-03-1935, 18-03-1935, 19-04-1935 e 23-08-1939. **AC**

Processo número 1224: *Arroz-doce*, de Ernesto Rodrigues, Félix Bermudes, João Bastos e Henrique Roldão; Teatro Variedades; carimbo da I.G.E. de 23-03-1935. **AC**

Processo número 1243: *Bola de Neve*, de Pereira Coelho, Gustavo Sequeira e Vasconcelos e Sá; Teatro da Trindade; carimbo da I.G.E de 1-05-1935. Inclui um apêndice datado de 7-05-1935. **A**

Processo número 1262: *Milho Rei*, de Rodrigo Melo e Manuel Cayola; Teatro Maria Vitória; carimbo do I.G.E. de 22-04-1935. **AC**

Processo número 1265: *Maria Cachucha*, de Fulanos e Sicranos (Abreu e Sousa, Ascensão Barbosa e Carvalho Mourão); Teatro Apolo; carimbo da I.G.E. de 10-05-1935. Inclui um apêndice com um quadro novo («Congresso que não dançava») com carimbo de 8-03-1935. **AC**

Processo número 1271: *Carnaval*, de Manuela Câncio Reis, Francisco Filipe dos Reis e Joaquim Soeiro Pereira Gomes; Alhandra; carimbo da I.G.E. de 20-05-1935. **AC**

Processo número 1288: *Loja do Povo*, de Alberto Barbosa, José Galhardo, Vasco Santana e Xavier de Magalhães; Teatro Avenida. É constituído por três pastas, duas delas reprovadas em 1-07-1935 e uma aprovada com cortes em 13-07-1935. Inclui um caderno com números novos datado de 13-07-1935. **AC**

Processo número 1311: *Ondas curtas*, de Jercolis-Iglezias; Teatro da Trindade; carimbo da I.G.E. de 31-10-1935. **AC**

Processo número 1409: *Sexo fraco*, tradução de Ramada Curto; Teatro da Avenida; carimbo da I.G.E. de 5-03-1936. **AC**

Processo número 1410: *Amor*, de Oduvaldo Viana; Teatro da Trindade; carimbo da I.G.E. de 17-03-1936. **A**

Processo número 1482: *Arre Burro*, de Alberto Barbosa, José Galhardo, Vasco Santana e Amadeu do Vale; Teatro Variedades; carimbo da I.G.E. de 21-08-1936. Inclui um

apêndice datado de 6-11-1936 e um caderno com substituições dos trechos apontados pela Censura, datado de 4-11-1936. Inclui ainda várias ampliações datadas de 23-11-1936, 2-12-1936, 20-12-1936 e 31-12-1936. **AC**

Processo número 1501: *Santa Inquisição*, de Júlio Dantas; exemplar impresso; representado no Teatro D. Ameia de Lisboa em 17-03-1910; proibido pela I.G.E. em 20-10-1936. **P**

Processo número 1549: *Água Vai* (título provisório), de Chianca de Garcia e Thomaz Ribeiro Colaço; Teatro da Trindade; carimbo da I.G.E. de 13-01-1937. Inclui apêndices com remodelações datadas de 2-03-1937, 7-03-1937, 22-03-1937, 23-03-1937; 27-03-1937; 1-04-1937; 5-04-1937, 13-04-1937 e 23-04-1937. **AC**

Processo número 1950: *A Rosa de Alfama*, de Orsini de Miranda; Teatro Politeama; peça reprovada pela Inspeção-Geral de Espectáculos em 2-09-1938. **R**

Processo número 1936: *Palhas e moinhos*, de Vasconcelos e Sá; Teatro da Trindade; carimbo da I.G.E. de 30-07-1938. **AC**

Processo número 2030: *Eh! Real!*, de Alberto Barbosa, José Galhardo e Amadeu do Vale; Teatro Variedades; carimbo da I.G.E. de 6-02-1939. **AC**

Processo número 2170: *Cantigas da nossa terra*, de José Dias Sanches e António de Almeida Miranda; Teatro Variedades; carimbo da I.G.E. de 16-11-1939. **AC**

Periódicos

ABC, Director: Rocha Martins. Lisboa. Do número 494, de 2 de Janeiro de 1930 ao número 580, de 24 de Setembro de 1931.

Acção, Editor: Augusto Ferreira Gomes. Lisboa. Número 1, de 30 de Maio de 1936, ao número 54, de 12 de Junho de 1937.

A hora, número 1, Janeiro de 1932.

A Voz, de 6 a 17 de Janeiro de 1934; de 2 a 4 de Março de 1934.

Cinéfilo, 9 de Abril de 1932.

Bandarra. Director: António Ferro. Lisboa. Número ante primeiro, 30 de Junho de 1934.

Diário da Manhã, De 24 de Março a 9 de Abril de 1932 e de 14 de Janeiro a 2 de Março de 1934.

Diário de Coimbra, Número 663, de 17 de Abril de 1932.

Diário de Lisboa. Director: Joaquim Manso. Lisboa. Fevereiro de 1932 e Janeiro de 1934.

Diário de Notícias, Director: Eduardo Schwalbach, de 1 de Janeiro a 15 de Junho de 1930; 16 e 22 de Setembro de 1933; de 1 de Janeiro a 17 de Janeiro de 1934; de 12 a 23 de Fevereiro e de 26 de Maio a 31 de Julho de 1936; 1 de Dezembro de 1937 a 26 de Janeiro de 1938; 28 de Junho a 2 de Agosto de 1938; 1 de Janeiro a 2 de Setembro de 1939. «O Notícias teatral», de 1929 a 1939.

Espectáculo. Director: Armando de Miranda. Lisboa. Do número 1 ao 13, entre 20 de Junho e 26 de Setembro de 1936.

Girasol. Director: Erico Braga. Lisboa. De 16 de Dezembro de 1930 a 19 de Junho de 1931.

Ilustração. Directores: João de Sousa Fonseca, António Ferro, Artur Brandão. De 1930 a 1938.

L'Illustration. Director: René Baschet. Paris. Número 4993, 12 de Novembro de 1938.

Magazine Bertrand. Director: João de Sousa Fonseca. Lisboa. Número 25, Janeiro de 1929; número 53, Maio de 1931.

O Diabo. Director: Artur Inez. Lisboa. De 7 de Julho a 9 de Dezembro de 1934.

O dia do artista, Editor: Álvaro d'Almeida. Lisboa. Número único do Jornal da Caixa de Reformas e Pensões dos Profissionais de Teatro, de 21 de Janeiro de 1935.

O Mosquito. Número 3, de 25 de Fevereiro de 1930.

O Notícias Ilustrado, Director: Leitão de Barros, Ano II, Série II, do número 78 (8 de Dezembro de 1929) ao número 344 (13 de Janeiro de 1935).

O Século, Director: João Pereira da Rosa, de 15 a 29 de Setembro de 1931; de 5 a 8 de Abril de 1932 e de 3 a 17 de Janeiro de 1934.

Palcos e Salas, Director: Jayme Nunes. Lisboa. Número 3, de 15 de Setembro de 1933 e número 6, de 19 de Novembro de 1933.

Presença, Coimbra, Directores: João Gaspar Simões, Branquinho da Fonseca e José Régio, do número 7, de 8 de Novembro de 1927 ao número do Ano XII, Série II, em 1938.

Revista Municipal. Câmara Municipal de Lisboa. Número 1, de Janeiro de 1929 e número 2, de Fevereiro de 1929.

Seara Nova, Directores: António Sérgio, Câmara Reys, Jaime Cortesão, Mário de Azevedo Gomes, Raul Proença, Sarmiento de Beires e Sarmiento Pimentel, do número 195, de 9 de Janeiro de 1930 ao número 275, de 5 de Dezembro de 1931.

Sinal. Directores: Adolfo Rocha e Branquinho da Fonseca. Coimbra. Número único.

Sonoarte. Número 1, de Janeiro de 1932.

Trovas de Portugal, Director: José dos Santos. Lisboa. Número 5, de 30 de Julho de 1933.

Vida Ribatejana, Vila Franca de Xira. Do número 125, de 7 de Setembro de 1924 ao número 352, de 7 de Julho de 1929.

Vu. Director: Lucien Vogel. Paris. Número 134, de 8 de Outubro de 1930; número 142, de 3 de Dezembro de 1930; número 153, de 18 de Fevereiro de 1931; número 155, de 4 de Março de 1931; número 183, de 16 de Setembro de 1931; número 221, de 8 de Junho de 1932; número 258, de 14 de Fevereiro de 1933; número 260, de 8 de Março de 1933 e número 366, de 20 de Março de 1935.

Periódicos consultados / Bibliografia activa

ADA

- 1935: «Entre-acto» in *O Notícias Ilustrado*, número 344, de 13 de Janeiro, página 19.
- 1935: «Entre-acto» in *O Notícias Ilustrado*, número 345, de 20 de Janeiro, página 7.
- 1935: «Entre-acto» in *O Notícias Ilustrado*, número 346, de 27 de Janeiro, página 7.
- 1935: «Entre-acto» in *O Notícias Ilustrado*, número 347, de 3 de Fevereiro, página 7.
- 1935: «Entre-acto» in *O Notícias Ilustrado*, número 348, de 10 de Fevereiro, página 7.
- 1935: «Entre-acto» in *O Notícias Ilustrado*, número 349, de 17 de Fevereiro, página 7.
- 1935: «Entre-acto» in *O Notícias Ilustrado*, número 350, de 24 de Fevereiro, página 7.
- 1935: «Entre-acto» in *O Notícias Ilustrado*, número 351, de 3 de Março, página 7.
- 1935: «Entre-acto» in *O Notícias Ilustrado*, número 352, de 10 de Março, página 7.
- 1935: «Entre-acto» in *O Notícias Ilustrado*, número 353, de 17 de Março, página 7.
- 1935: «Entre-acto» in *O Notícias Ilustrado*, número 354, de 24 de Março, página 7.
- 1935: «Entre-acto» in *O Notícias Ilustrado*, número 355, de 30 de Março, página 7.
- 1935: «Entre-acto» in *O Notícias Ilustrado*, número 356, de 7 de Abril, página 7.
- 1935: «Entre-acto» in *O Notícias Ilustrado*, número 357, de 14 de Abril, página 7.
- 1935: «Entre-acto» in *O Notícias Ilustrado*, número 358, de 21 de Abril, página 7.
- 1935: «Entre-acto» in *O Notícias Ilustrado*, número 359, de 28 de Abril, página 7.
- 1935: «Entre-acto» in *O Notícias Ilustrado*, número 360, de 5 de Maio, página 7.

- 1935: «Entre-acto» in *O Notícias Ilustrado*, número 361, de 12 de Maio, página 7.
- 1935: «Entre-acto» in *O Notícias Ilustrado*, número 362, de 19 de Maio, página 7.
- 1935: «Entre-acto» in *O Notícias Ilustrado*, número 363, de 26 de Maio, página 7.
- 1935: «Entre-acto» in *O Notícias Ilustrado*, número 364, de 2 de Junho, página 23.
- 1935: «Entre-acto» in *O Notícias Ilustrado*, número 365, de 9 de Junho, página 7.
- 1935: «Entre-acto» in *O Notícias Ilustrado*, número 366, de 16 de Junho, página 7.
- 1935: «Entre-acto» in *O Notícias Ilustrado*, número 367, de 23 de Junho, página 7.
- 1935: «Entre-acto» in *O Notícias Ilustrado*, número 368, de 30 de Junho, página 7.
- 1935: «Entre-acto» in *O Notícias Ilustrado*, número 369, de 7 de Julho, página 7.
- 1935: «Entre-acto» in *O Notícias Ilustrado*, número 370, de 14 de Julho, página 7.
- 1935: «Entre-acto» in *O Notícias Ilustrado*, número 371, de 21 de Julho, página 7.
- 1935: «Entre-acto» in *O Notícias Ilustrado*, número 372, de 28 de Julho, página 7.
- 1935: «Entre-acto» in *O Notícias Ilustrado*, número 373, de 4 de Agosto, página 7.
- 1935: «Entre-acto» in *O Notícias Ilustrado*, número 374, de 11 de Agosto, página 7.
- 1935: «Entre-acto» in *O Notícias Ilustrado*, número 375, de 18 de Agosto, página 7.
- 1935: «Entre-acto» in *O Notícias Ilustrado*, número 376, de 25 de Agosto, página 7.
- 1935: «Entre-acto» in *O Notícias Ilustrado*, número 377, de 1 de Setembro, página 7.
- 1935: «Entre-acto» in *O Notícias Ilustrado*, número 378, de 8 de Setembro, página 7.
- 1935: «Entre-acto» in *O Notícias Ilustrado*, número 379, de 15 de Setembro, página 7.
- 1935: «Entre-acto» in *O Notícias Ilustrado*, número 380, de 22 de Setembro, página 7.
- 1935: «Entre-acto» in *O Notícias Ilustrado*, número 381, de 29 de Setembro, página 7.
- 1935: «Entre-acto» in *O Notícias Ilustrado*, número 382, de 6 de Outubro, página 7.

AIRES, Cristóvão

- 1934: «Representações» in *O Século*, de 13 de Janeiro, página 6.

ALMEIDA, Avelino de

- 1932: «O Estandarte» in *Cinéfilo*, de 9 de Abril, página 25.

- AMEAL, João
1937: «A propósito de Pirandello» in *Acção*, número 32, de 2 de Janeiro, página 3.
- A.N.
1935: «Há em Lisboa uma sociedade de recreio onde se representa, só para os sócios, uma revista há 50 noites!» in *O Notícias Ilustrado*, número 362, de 19 de Maio, página 16.
- ANDRADE, João Pedro de
1938: «*Continuação da comédia*» in *Presença*, Ano XII, Série II, pp. 10- 18.
- A.P.
1932: «*O Estandarte*, no Teatro da Trindade» in *Diário de Lisboa*, de 7 de Abril, página 2.
- ARANHA, Paulo de Brito
1930: «À margem da crítica. Balanço desolador. A pobreza dramática de 1929. Muito joio e pouco trigo. As espigas douradas» in *Diário de Notícias*, de 15 de Janeiro, página 7.
1930: «Espectáculos» in *Diário de Notícias*, de 22 de Março, página 6.
- BARCA, Calderon de la
1931: «Teatro mundial» in *Ilustração*, número 132, de 15 de Junho, página 36.
- BASTOS, João
1931: «Evitai o pano», in *Girasol*, número 7, de 27 de Janeiro, página 6.
- BETTENCOUT, Rebelo de
1930: «Pelos bastidores» in *ABC*, número 502, de 27 de Fevereiro, pp. 12-13.
1930: «Pelos bastidores» in *ABC*, número 505, de 20 de Março, página 6.
1930: «Pelos bastidores» in *ABC*, número 519, de 26 de Junho, página 9.
1930: «Pelos bastidores» in *ABC*, número 523, de 24 de Julho, página 13.
1930: «Pelos bastidores» in *ABC*, número 534, de 9 de Outubro, pp. 18-19.
1930: «Pelos bastidores» in *ABC*, número 539, de 13 de Novembro, página 10.
1930: «Pelos bastidores» in *ABC*, número 542, de 4 de Dezembro, página 10.
1931: «Pelos bastidores» in *ABC*, número 545, de 22 de Janeiro, página 14.
- BRAGA, Vitoriano
1937: «O teatro português em 1937. As previsões de Vitoriano Braga», in *Acção*, número 32, de 2 de Janeiro, p. 6.
- BRAGAGLIA, Anton Giulio
1933: «Teatros de vanguarda», in *Diário de Notícias*, de 25 de Dezembro.
- CAMPOS, H.
1930: «Maria Cristina, “estrela” no Variedades» in *Jornal 8 de Setembro*, número 55, de Dezembro, página 2.

CARVALHO, A. de Vasconcelos

1932: «Notas lisboetas» in *Diário de Coimbra*, número 663, de 17 de Abril, página 4.

CASTRO, Ferreira de

1931: «Crítica de turismo», in *O Século*, de 15 de Setembro, p. 1.

CHELB, Rui de

1936: «O Teatro e o Povo» in *Espectáculo*, número 6, de 18 de Julho, página 3.

1936: «Nova directriz» in *Espectáculo*, número 10, de 15 de Agosto, página 5.

COSTA, Augusto da

1936: «Teatro do Povo», in *Acção*, número 4, 20 de Junho, página 8.

COSTA, Sousa

1933: «Lendo um relatório. O teatro soviético como arma de combate contra a burguesia» in *Ilustração*, número 185, de 1 de Setembro, páginas 6 e 7.

CUNHA, Augusto

1933: «Como eu vi as estrelas. Lucília Simões» in *O Notícias Ilustrado*, número 256, de 7 de Maio, páginas 4, 5 e 18.

1933: «Como eu vi as estrelas. Ilda Stichini» in *O Notícias Ilustrado*, número 257, de 14 de Maio, páginas 17 e 18.

1933: «Como eu vi as estrelas. Ester Leão» in *O Notícias Ilustrado*, número 259, de 28 de Maio, páginas 21 e 22.

1933: «Como eu vi as estrelas. Irene Isidro» in *O Notícias Ilustrado*, número 260, de 4 de Junho, páginas 20 e 22.

1933: «Como eu vi as estrelas. Adelina Abranches» in *O Notícias Ilustrado*, número 263, de 25 de Junho, páginas 8 e 18.

1933: «Como eu vi as estrelas. Palmira Bastos» in *O Notícias Ilustrado*, número 272, de 27 de Agosto, páginas 4 e 18.

1933: «Como eu vi as estrelas. Luísa Satanela» in *O Notícias Ilustrado*, número 274, de 10 de Setembro, páginas 17 e 18.

1933: «Como eu vi as estrelas. Maria Sampaio» in *O Notícias Ilustrado*, número 277, de 1 de Outubro, páginas 17 e 18.

1933: «Como eu vi as estrelas. Virgínia Soler» in *O Notícias Ilustrado*, número 281, de 29 de Outubro, páginas 17 e 18.

1933: «Como eu vi o firmamento teatral. Fernanda de Sousa» in *O Notícias Ilustrado*, número 282, de 5 de Novembro, página 17.

1933: «Como eu vi o firmamento teatral. Maria Alvarez» in *O Notícias Ilustrado*, número 283, de 12 de Novembro, páginas 5 e 22.

1933: «Como eu vi as estrelas. Auzenda de Oliveira» in *O Notícias Ilustrado*, número 285, de 26 de Novembro, páginas 21 e 22.

1933: «Como eu vi o firmamento teatral. Georgina Cordeiro» in *O Notícias Ilustrado*, número 288, de 17 de Dezembro, páginas 17 e 18.

1934: «Como eu vi as estrelas. Maria Matos» in *O Notícias Ilustrado*, número 291, de 7 de Janeiro, página 21.

1934: «Como eu vi as estrelas. Aura Abranches» in *O Notícias Ilustrado*, número 293, de 21 de Janeiro, página 21.

1934: «Como eu vi o firmamento teatral. Adelina Campos» in *O Notícias*

Ilustrado, número 299, de 4 de Março, páginas 17 e 23.

DUARTE, Afonso

1928: «A lição de Ibsen» in *Presença*, número 11, de 31 de Março, página 5.

DUARTE, Mário

1932: «Coisas vistas e vividas» in *O Notícias Ilustrado*, número 230, de 6 de Novembro, página 7.

1932: «Coisas vistas e vividas» in *O Notícias Ilustrado*, número 236, de 18 de Dezembro, página 18.

1933: «Coisas vistas e vividas» in *O Notícias Ilustrado*, número 240, de 15 de Janeiro, página 18.

1933: «Coisas vistas e vividas» in *O Notícias Ilustrado*, número 247, de 5 de Março, página 7.

1933: «Coisas vistas e vividas» in *O Notícias Ilustrado*, número 250, de 26 de Março, página 18.

1933: «Coisas vistas e vividas» in *O Notícias Ilustrado*, número 251, de 2 de Abril, página 19.

1933: «Coisas vistas e vividas» in *O Notícias Ilustrado*, número 254, de 23 de Abril, página 22.

1933: «Coisas vistas e vividas» in *O Notícias Ilustrado*, número 255, de 30 de Abril, página 22.

1933: «Coisas vistas e vividas» in *O Notícias Ilustrado*, número 257, de 14 de Maio, página 18.

1933: «Coisas vistas e vividas» in *O Notícias Ilustrado*, número 258, de 21 de Maio, página 19.

1933: «Coisas vistas e vividas» in *O Notícias Ilustrado*, número 262, de 18 de Junho, página 7.

1933: «Coisas vistas e vividas» in *O Notícias Ilustrado*, número 265, de 9 de Julho, página 7.

1933: «Coisas vistas e vividas» in *O Notícias Ilustrado*, número 267, de 23 de Julho, página 7.

1933: «Coisas vistas e vividas» in *O Notícias Ilustrado*, número 268, de 30 de Julho, página 7.

1933: «Coisas vistas e vividas» in *O Notícias Ilustrado*, número 269, de 6 de Agosto, página 7.

1933: «Coisas vistas e vividas» in *O Notícias Ilustrado*, número 271, de 20 de Agosto, página 6.

1933: «Coisas vistas e vividas» in *O Notícias Ilustrado*, número 272, de 27 de Agosto, página 7.

1933: «Coisas vistas e vividas» in *O Notícias Ilustrado*, número 273, de 3 de Setembro, página 7.

1933: «Coisas vistas e vividas» in *O Notícias Ilustrado*, número 274, de 10 de Setembro, página 7.

1933: «Coisas vistas e vividas» in *O Notícias Ilustrado*, número 275, de 17 de Setembro, página 7.

1933: «Coisas vistas e vividas» in *O Notícias Ilustrado*, número 276, de 24 de Setembro, página 7.

1933: «Coisas vistas e vividas» in *O Notícias Ilustrado*, número 277, de 1 de Outubro, página 7.

1933: «Coisas vistas e vividas» in *O Notícias Ilustrado*, número 278, de 8 de Outubro, página 19.

FARIA, Jorge

- 1932: «Pelo Teatro. Pano de ferro.» in *Diário da Manhã*, de 24 de Março, página 13.
- 1934: «Gladiadores no Nacional» in *Diário da Manhã*, de 14 de Janeiro, página 9.
- 1934: «Gladiadores no Nacional» in *Diário da Manhã*, de 2 de Março, página 4.

FERREIRA, Armando

- 1932: «Espectáculos» in *O Notícias Ilustrado*, número 190, de 31 de Janeiro, página 7.
- 1932: «Espectáculos» in *O Notícias Ilustrado*, número 191, de 7 de Fevereiro, página 18.
- 1932: «Espectáculos» in *O Notícias Ilustrado*, número 192, de 14 de Fevereiro, página 7.
- 1932: «Espectáculos» in *O Notícias Ilustrado*, número 193, de 21 de Fevereiro, página 6.
- 1932: «Espectáculos» in *O Notícias Ilustrado*, número 194, de 28 de Fevereiro, página 7.
- 1932: «Espectáculos» in *O Notícias Ilustrado*, número 195, de 6 de Março, página 19.
- 1932: «Espectáculos» in *O Notícias Ilustrado*, número 196, de 13 de Março, página 18.
- 1932: «Espectáculos» in *O Notícias Ilustrado*, número 197, de 20 de Março, página 18.
- 1932: «Espectáculos» in *O Notícias Ilustrado*, número 199, de 3 de Abril, página 18.
- 1932: «Espectáculos» in *O Notícias Ilustrado*, número 200, de 10 de Abril, página 6.
- 1932: «Espectáculos» in *O Notícias Ilustrado*, número 201, de 17 de Abril, página 18.
- 1932: «Espectáculos» in *O Notícias Ilustrado*, número 202, de 24 de Abril, página 18.
- 1932: «Espectáculos» in *O Notícias Ilustrado*, número 203, de 1 de Maio, página 22.
- 1932: «Espectáculos» in *O Notícias Ilustrado*, número 205, de 16 de Maio, página 22.
- 1932: «Espectáculos» in *O Notícias Ilustrado*, número 206, de 22 de Maio, página 18.
- 1932: «Espectáculos» in *O Notícias Ilustrado*, número 207, de 29 de Maio, página 18.
- 1932: «Teatros» in *O Notícias Ilustrado*, número 208, de 5 de Junho, página 7.
- 1932: «Teatros» in *O Notícias Ilustrado*, número 209, de 12 de Junho, página 18.
- 1932: «Teatros» in *O Notícias Ilustrado*, número 210, de 19 de Junho, página 22.

- 1932: «Teatros» in *O Notícias Ilustrado*, número 211, de 26 de Junho, página 7.
- 1932: «Espectáculos» in *O Notícias Ilustrado*, número 212, de 3 de Julho, página 22.
- 1932: «Espectáculos» in *O Notícias Ilustrado*, número 213, de 10 de Julho, página 7.
- 1932: «Teatros» in *O Notícias Ilustrado*, número 214, de 17 de Julho, página 7.
- 1932: «O teatro português tal qual se escreve» in *O Notícias Ilustrado*, número 215, de 24 de Julho, página 18.
- 1932: «O teatro português tal qual se escreve» in *O Notícias Ilustrado*, número 216, de 31 de Julho, página 22.
- 1932: «Teatros» in *O Notícias Ilustrado*, número 217, de 7 de Agosto, página 6.
- 1932: «O teatro português tal qual se escreve» in *O Notícias Ilustrado*, número 217, de 7 de Agosto, página 7.
- 1932: «O teatro português tal qual se escreve» in *O Notícias Ilustrado*, número 218, de 14 de Agosto, página 7.
- 1932: «O teatro português tal qual se escreve» in *O Notícias Ilustrado*, número 219, de 21 de Agosto, página 7.
- 1932: «O teatro português tal qual se escreve» in *O Notícias Ilustrado*, número 220, de 28 de Agosto, página 7.
- 1932: «O teatro português tal qual se escreve» in *O Notícias Ilustrado*, número 221, de 4 de Setembro, página 7.
- 1932: «Espectáculos» in *O Notícias Ilustrado*, número 222, de 11 de Setembro, página 7.
- 1932: «Teatros» in *O Notícias Ilustrado*, número 223, de 18 de Setembro, página 18.
- 1932: «O teatro português tal qual se escreve» in *O Notícias Ilustrado*, número 224, de 25 de Setembro, página 22.
- 1932: «O teatro português tal qual se escreve» in *O Notícias Ilustrado*, número 225, de 2 de Outubro, página 22.
- 1932: «O teatro português tal qual se escreve» in *O Notícias Ilustrado*, número 226, de 9 de Outubro, página 22.
- 1932: «Espectáculos» in *O Notícias Ilustrado*, número 227, de 16 de Outubro, página 7.
- 1932: «A exposição da Indústria Teatral Portuguesa» in *O Notícias Ilustrado*, número 228, de 23 de Outubro, página 18.
- 1932: «Espectáculos» in *O Notícias Ilustrado*, número 229, de 30 de Outubro, página 22.
- 1932: «Espectáculos» in *O Notícias Ilustrado*, número 230, de 6 de Novembro, página 18.
- 1932: «Espectáculos» in *O Notícias Ilustrado*, número 231, de 13 de Novembro, página 22.
- 1932: «Espectáculos» in *O Notícias Ilustrado*, número 232, de 20 de Novembro, página 18.
- 1932: «Espectáculos» in *O Notícias Ilustrado*, número 233, de 27 de Novembro, página 18.
- 1932: «Espectáculos» in *O Notícias Ilustrado*, número 234, de 4 de Dezembro, página 7.

- 1932: «Teatros» in *O Notícias Ilustrado*, número 235, de 11 de Dezembro, página 19.
- 1932: «Espectáculos» in *O Notícias Ilustrado*, número 236, de 18 de Dezembro, página 18.
- 1932: «Espectáculos» in *O Notícias Ilustrado*, número 237, de 25 de Dezembro, página 18.
- 1933: «Borda de Água Teatral para 1933» in *O Notícias Ilustrado*, número 239, de 8 de Janeiro, página 7.
- 1933: «Espectáculos» in *O Notícias Ilustrado*, número 240, de 15 de Janeiro, página 19.
- 1933: «Espectáculos» in *O Notícias Ilustrado*, número 241, de 22 de Janeiro, página 22.
- 1933: «Espectáculos» in *O Notícias Ilustrado*, número 242, de 29 de Janeiro, página 18.
- 1933: «Espectáculos» in *O Notícias Ilustrado*, número 243, de 5 de Fevereiro, página 19.
- 1933: «Espectáculos» in *O Notícias Ilustrado*, número 244, de 12 de Fevereiro, página 18.
- 1933: «Espectáculos» in *O Notícias Ilustrado*, número 245, de 19 de Fevereiro, página 122.
- 1933: «Espectáculos» in *O Notícias Ilustrado*, número 246, de 26 de Fevereiro, página 7.
- 1933: «Espectáculos» in *O Notícias Ilustrado*, número 247, de 5 de Março, página 7.
- 1933: «Espectáculos» in *O Notícias Ilustrado*, número 248, de 12 de Março, página 18.
- 1933: «Teatros» in *O Notícias Ilustrado*, número 249, de 19 de Março, página 19.
- 1933: «Teatros» in *O Notícias Ilustrado*, número 250, de 26 de Março, página 19.
- 1933: «Espectáculos» in *O Notícias Ilustrado*, número 251, de 2 de Abril, página 22.
- 1933: «Espectáculos» in *O Notícias Ilustrado*, número 252, de 9 de Abril, página 18.
- 1933: «Espectáculos» in *O Notícias Ilustrado*, número 253, de 16 de Abril, página 22.
- 1933: «Espectáculos» in *O Notícias Ilustrado*, número 254, de 23 de Abril, página 22.
- 1933: «Espectáculos» in *O Notícias Ilustrado*, número 255, de 30 de Abril, página 22.
- 1933: «Espectáculos» in *O Notícias Ilustrado*, número 256, de 7 de Maio, página 18.
- 1933: «Espectáculos» in *O Notícias Ilustrado*, número 257, de 14 de Maio, página 22.
- 1933: «Espectáculos» in *O Notícias Ilustrado*, número 258, de 21 de Maio, página 22.
- 1933: «Espectáculos» in *O Notícias Ilustrado*, número 260, de 4 de Junho, página 22.
- 1933: «Espectáculos» in *O Notícias Ilustrado*, número 261, de 11 de Junho, página 19.

- 1933: «Espectáculos» in *O Notícias Ilustrado*, número 262, de 18 de Junho, página 19.
- 1933: «Espectáculos» in *O Notícias Ilustrado*, número 263, de 25 de Junho, página 19.
- 1933: «Teatros» in *O Notícias Ilustrado*, número 264, de 2 de Julho, página 19.
- 1933: «Teatros» in *O Notícias Ilustrado*, número 265, de 9 de Julho, página 19.
- 1933: «Teatro» in *O Notícias Ilustrado*, número 267, de 23 de Julho, página 19.
- 1933: «Teatro» in *O Notícias Ilustrado*, número 268, de 30 de Julho, página 22.
- 1933: «Teatro» in *O Notícias Ilustrado*, número 269, de 6 de Agosto, página 18.
- 1933: «Teatro» in *O Notícias Ilustrado*, número 270, de 13 de Agosto, página 22.
- 1933: «Teatro» in *O Notícias Ilustrado*, número 271, de 20 de Agosto, página 18.
- 1933: «Teatro» in *O Notícias Ilustrado*, número 273, de 3 de Setembro, página 18.
- 1933: «Teatro» in *O Notícias Ilustrado*, número 274, de 10 de Setembro, página 18.
- 1933: «Teatro» in *O Notícias Ilustrado*, número 275, de 17 de Setembro, página 19.
- 1933: «Teatro» in *O Notícias Ilustrado*, número 276, de 24 de Setembro, página 18.
- 1933: «Teatro» in *O Notícias Ilustrado*, número 277, de 1 de Outubro, página 18.
- 1933: «Teatro» in *O Notícias Ilustrado*, número 278, de 8 de Outubro, página 18.
- 1933: «Teatro» in *O Notícias Ilustrado*, número 279, de 15 de Outubro, página 18.
- 1933: «Teatro» in *O Notícias Ilustrado*, número 280, de 22 de Outubro, página 23.
- 1933: «Teatro» in *O Notícias Ilustrado*, número 281, de 29 de Outubro, página 18.
- 1933: «Teatro» in *O Notícias Ilustrado*, número 282, de 5 de Novembro, página 18.
- 1933: «Teatro» in *O Notícias Ilustrado*, número 283, de 12 de Novembro, página 19.
- 1933: «Teatro» in *O Notícias Ilustrado*, número 284, de 19 de Novembro, página 18.
- 1933: «Teatro» in *O Notícias Ilustrado*, número 285, de 26 de Novembro, página 19.
- 1933: «Teatro» in *O Notícias Ilustrado*, número 286, de 3 de Dezembro, página 18.
- 1933: «Teatro» in *O Notícias Ilustrado*, número 287, de 10 de Dezembro, página 22.
- 1933: «Teatro» in *O Notícias Ilustrado*, número 288, de 17 de Dezembro, páginas 18 e 23.

- 1933: «Teatro» in *O Notícias Ilustrado*, número 290, de 31 de Dezembro, páginas 26 e 27.
- 1934: «Teatro» in *O Notícias Ilustrado*, número 291, de 7 de Janeiro, página 19.
- 1934: «Teatro» in *O Notícias Ilustrado*, número 292, de 14 de Janeiro, página 18.
- 1934: «Teatro» in *O Notícias Ilustrado*, número 293, de 21 de Janeiro, página 19.
- 1934: «Teatro» in *O Notícias Ilustrado*, número 294, de 28 de Janeiro, página 19.
- 1934: «Teatro» in *O Notícias Ilustrado*, número 295, de 4 de Fevereiro, página 19.
- 1934: «Teatro» in *O Notícias Ilustrado*, número 296, de 11 de Fevereiro, páginas 22 e 23.
- 1934: «Teatros» in *O Notícias Ilustrado*, número 297, de 18 de Fevereiro, página 19.
- 1934: «Teatro» in *O Notícias Ilustrado*, número 299, de 4 de Março, página 22.
- 1934: «Teatro» in *O Notícias Ilustrado*, número 300, de 11 de Março, página 22.
- 1934: «Teatro» in *O Notícias Ilustrado*, número 301, de 18 de Março, página 22.
- 1934: «Teatro» in *O Notícias Ilustrado*, número 302, de 25 de Março, página 19.
- 1934: «Teatros» in *O Notícias Ilustrado*, número 303, de 1 de Abril, página 18.
- 1934: «Teatro» in *O Notícias Ilustrado*, número 304, de 8 de Abril, página 22.
- 1934: «Teatro» in *O Notícias Ilustrado*, número 305, de 15 de Abril, página 18.
- 1934: «Teatro» in *O Notícias Ilustrado*, número 307, de 29 de Abril, página 19.
- 1934: «Teatro» in *O Notícias Ilustrado*, número 308, de 6 de Maio, página 18.
- 1934: «Teatro» in *O Notícias Ilustrado*, número 309, de 13 de Maio, página 19.
- 1934: «Teatro» in *O Notícias Ilustrado*, número 310, de 20 de Maio, página 19.
- 1934: «Teatro» in *O Notícias Ilustrado*, número 311, de 27 de Maio, página 19.
- 1934: «Teatro» in *O Notícias Ilustrado*, número 312, de 3 de Junho, página 7.
- 1934: «Teatro» in *O Notícias Ilustrado*, número 313, de 10 de Junho, página 7.
- 1934: «Teatro» in *O Notícias Ilustrado*, número 314, de 17 de Junho, página 19.
- 1934: «Teatro» in *O Notícias Ilustrado*, número 315, de 24 de Junho, página 18.
- 1934: «Teatro» in *O Notícias Ilustrado*, número 317, de 8 de Julho, página 19.

- 1934: «Teatro» in *O Notícias Ilustrado*, número 318, de 15 de Julho, página 19.
- 1934: «Teatro» in *O Notícias Ilustrado*, número 319, de 22 de Julho, página 19.
- 1934: «Teatros» in *O Notícias Ilustrado*, número 320, de 29 de Julho, página 18.
- 1934: «Teatro» in *O Notícias Ilustrado*, número 321, de 5 de Agosto, página 19.
- 1934: «Teatro» in *O Notícias Ilustrado*, número 322, de 12 de Agosto, página 18.
- 1934: «Teatro» in *O Notícias Ilustrado*, número 323, de 19 de Agosto, página 19.
- 1934: «Teatro» in *O Notícias Ilustrado*, número 324, de 26 de Agosto, página 18.
- 1934: «Teatro» in *O Notícias Ilustrado*, número 325, de 2 de Setembro, página 22.
- 1934: «Teatro» in *O Notícias Ilustrado*, número 326, de 9 de Setembro, página 18.
- 1934: «Teatros» in *O Notícias Ilustrado*, número 327, de 16 de Setembro, página 19.
- 1934: «Teatro» in *O Notícias Ilustrado*, número 328, de 23 de Setembro, página 22.
- 1934: «Teatro» in *O Notícias Ilustrado*, número 329, de 30 de Setembro, página 23.
- 1934: «Teatro» in *O Notícias Ilustrado*, número 330, de 7 de Outubro, página 18.
- 1934: «Teatro» in *O Notícias Ilustrado*, número 331, de 14 de Outubro, página 19.
- 1934: «Teatro» in *O Notícias Ilustrado*, número 332, de 21 de Outubro, página 19.
- 1934: «Teatro» in *O Notícias Ilustrado*, número 334, de 4 de Novembro, página 18.
- 1934: «Teatro» in *O Notícias Ilustrado*, número 335, de 11 de Novembro, página 19.
- 1934: «Teatro» in *O Notícias Ilustrado*, número 336, de 18 de Novembro, página 18.
- 1934: «Teatro» in *O Notícias Ilustrado*, número 337, de 25 de Novembro, página 19.
- 1934: «Teatros» in *O Notícias Ilustrado*, número 338, de 2 de Dezembro, página 19.
- 1934: «Teatros» in *O Notícias Ilustrado*, número 339, de 9 de Dezembro, página 19.
- 1934: «Teatro» in *O Notícias Ilustrado*, número 340, de 16 de Dezembro, página 19.
- 1934: «Teatro» in *O Notícias Ilustrado*, número 341, de 23 de Dezembro, página 19.
- 1934: «Teatro» in *O Notícias Ilustrado*, número 342, de 30 de Dezembro, página 19.
- 1935: «Teatro» in *O Notícias Ilustrado*, número 343, de 6 de Janeiro, página 19.

- 1935: «Teatro» in *O Notícias Ilustrado*, número 344, de 13 de Janeiro, página 19.
- 1935: «Teatro» in *O Notícias Ilustrado*, número 345, de 20 de Janeiro, página 7.
- 1935: «Teatro» in *O Notícias Ilustrado*, número 346, de 27 de Janeiro, página 7.
- 1935: «Teatro» in *O Notícias Ilustrado*, número 347, de 3 de Fevereiro, página 7.
- 1935: «Teatro» in *O Notícias Ilustrado*, número 348, de 10 de Fevereiro, página 7.
- 1935: «Teatro» in *O Notícias Ilustrado*, número 349, de 17 de Fevereiro, página 7.
- 1935: «Teatro» in *O Notícias Ilustrado*, número 350, de 24 de Fevereiro, página 7.
- 1935: «Teatro» in *O Notícias Ilustrado*, número 351, de 3 de Março, página 7.
- 1935: «Teatro» in *O Notícias Ilustrado*, número 352, de 10 de Março, página 7.
- 1935: «Teatro» in *O Notícias Ilustrado*, número 353, de 17 de Março, página 7.
- 1935: «Teatro» in *O Notícias Ilustrado*, número 354, de 24 de Março, página 7.
- 1935: «Teatro» in *O Notícias Ilustrado*, número 355, de 30 de Março, página 7.
- 1935: «Teatro» in *O Notícias Ilustrado*, número 356, de 7 de Abril, página 7.
- 1935: «Teatro» in *O Notícias Ilustrado*, número 357, de 14 de Abril, página 7.
- 1935: «Teatro» in *O Notícias Ilustrado*, número 358, de 21 de Abril, página 7.
- 1935: «Teatro» in *O Notícias Ilustrado*, número 359, de 28 de Abril, página 7.
- 1935: «Teatro» in *O Notícias Ilustrado*, número 360, de 5 de Maio, páginas 7 e 23.
- 1935: «Teatro» in *O Notícias Ilustrado*, número 361, de 12 de Maio, página 7.
- 1935: «Teatro» in *O Notícias Ilustrado*, número 362, de 19 de Maio, página 7.
- 1935: «Teatro» in *O Notícias Ilustrado*, número 363, de 26 de Maio, página 7.
- 1935: «Teatro» in *O Notícias Ilustrado*, número 364, de 2 de Junho, página 23.
- 1935: «Teatro» in *O Notícias Ilustrado*, número 365, de 9 de Junho, página 7.
- 1935: «Teatro» in *O Notícias Ilustrado*, número 366, de 16 de Junho, página 7.
- 1935: «Teatro» in *O Notícias Ilustrado*, número 367, de 23 de Junho, página 7.
- 1935: «Teatro» in *O Notícias Ilustrado*, número 368, de 30 de Junho, página 7.

- 1935: «Teatro» in *O Notícias Ilustrado*, número 369, de 7 de Julho, página 7.
- 1935: «Teatro» in *O Notícias Ilustrado*, número 370, de 14 de Julho, página 7.
- 1935: «Teatro» in *O Notícias Ilustrado*, número 371, de 21 de Julho, página 7.
- 1935: «Teatro» in *O Notícias Ilustrado*, número 372, de 28 de Julho, página 7.
- 1935: «Teatro» in *O Notícias Ilustrado*, número 373, de 4 de Agosto, página 7.
- 1935: «Teatro» in *O Notícias Ilustrado*, número 374, de 11 de Agosto, página 7.
- 1935: «Teatro» in *O Notícias Ilustrado*, número 375, de 18 de Agosto, página 7.
- 1935: «Teatro» in *O Notícias Ilustrado*, número 376, de 25 de Agosto, página 7.
- 1935: «Teatro» in *O Notícias Ilustrado*, número 377, de 1 de Setembro, página 7.
- 1935: «Teatro» in *O Notícias Ilustrado*, número 378, de 8 de Setembro, página 7.
- 1935: «Teatro» in *O Notícias Ilustrado*, número 379, de 15 de Setembro, página 7.
- 1935: «Teatro» in *O Notícias Ilustrado*, número 381, de 29 de Setembro, página 7.
- 1935: «Teatro» in *O Notícias Ilustrado*, número 382, de 6 de Outubro, página 7.

FERREIRA, José Gomes

- 1932: «Comentários» in *O Notícias Ilustrado*, número 189, de 24 de Janeiro, páginas 2 e 18.
- 1932: «Comentários» in *O Notícias Ilustrado*, número 217, de 7 de Agosto, página 6.

FERRO, António

- 1931: «Bebé Pirandello» in *O Notícias Ilustrado*, de 1 de Novembro, página 11.
- 1931: «O balanço do Congresso da Crítica» in *Diário de Notícias*, de 9 de Novembro.
- 1932: «Crítica da peça *O Estandarte* feita pelo seu autor» in *Diário de Notícias*, de 17 de Abril.

FILHO, Amadeu de Freitas

- 1932: «Teatro português? Teatro estrangeiro?» in *Diário de Notícias*, de 21 de Fevereiro.

FONSECA, Branquinho

- 1928: «A posição de guerra» in *Presença*, número 16, de Novembro, pp. 9-11.
- 1929: «Os dois» in *Presença*, número 23, de Dezembro, pp. 4-6.
- 1930: «*Curva do céu*» in *Sinal*, número único, página 11 a 18.

«FREI ANTÓNIO»

- 1937: «O teatro agoniza», in *Acção*, número 35, de 23 de Janeiro, p.2.
1937: «Teatro. E a revista não vai melhor!», in *Acção*, número 36, de 30 de Janeiro, p. 2.
1937: «Teatro. Um concurso, um empresário e um jornalista», in *Acção*, número 37, de 6 de Fevereiro, p. 3.
1937: «Teatro. Pobre rainha!», in *Acção*, número 38, de 13 de Fevereiro, p. 3.
1937: «Teatro. A casa de Garrett» in *Acção*, número 39, de 20 de Fevereiro, p. 3.
1937: «Teatro. Causas & Efeitos», in *Acção*, número 40, de 27 de Fevereiro, p. 2.
1937: «Teatro. Um “Chefe” naufragado» in *Acção*, número 41, de 6 de Março, p.2.
1937: «Teatro. O velho, o rapaz e o burro» in *Acção*, número 42, de 13 de Março, p. 2.
1937: «Teatro. S.O.S. Há crise?», in *Acção*, número 43, de 20 de Março, p. 2.
1937: «Teatro: O que importava importar» in *Acção*, número 44, de 27 de Março, p. 3.
1937: «Teatro ... Et coetera» in *Acção*, número 45, de 3 de Abril, p. 2.
1937: «Teatro. Telmo, o aventureiro. O mal-aventurado Bocage, “compadre” de revista» in *Acção*, número 46, de 10 de Abril, p. 2.
1937: «Teatro. Alexandre de Azevedo.» in *Acção*, número 47, de 17 de Abril, p. 2.
1937: «Teatro. Fazei mais o que souberdes...» in *Acção*, número 48, de 24 de Abril, p. 2.
1937: «Teatro. Imponderáveis.» in *Acção*, número 49, de 1 de Maio, p. 2.
1937: «Teatro. Uma lei – depressa.» in *Acção*, número 50, de 8 de Maio, p. 2.
1937: «Teatro. Que brincadeira é esta? in *Acção*, número 51, de 15 de Maio, p. 2.
1937: «Teatro. Hoje não há espectáculo.» in *Acção*, número 52, de 28 de Maio, p. 2 e 15.
1937: «Teatro. A grande muralha.» in *Acção*, número 53, de 5 de Junho, p. 2.

G. de S.

- 1932: «Primeiras representações» in *Diário da Manhã*, de 9 de Abril, página 13.

GUSTAVO, Júlio Tantas e

- 1931: «Á lá minute. A greve da crítica favorável à *Greve do amor*» in *Girasol*, número 22, de 12 de Maio, página 5.

LARANJEIRA, R.

- 1925: «Teatro português» in *Vida Ribatejana*, número 149, de 8 de Março, p. 4.

LEAL, Carlos

- 1931: «Teatralia» in *Vida Ribatejana*, número 451, de 19 de Julho, página 3.
1933: «A crise teatral», in *Palcos e Salas*, número 3, de 15 de Setembro, página 8.

- LEAL, Olavo d'Eça
 1936: «Conta-gotas. Teatro português», in *Acção*, número 8, de 18 de Julho, p. 2.
 1936: «Conta-gotas.», in *Acção*, número 9, de 25 de Julho, p. 2.
 1936: «Conta-gotas», in *Acção*, número 10, de 1 de Agosto, p.2.
 1937: «Conta-gotas. Ter jeito», in *Acção*, número 41, de 6 de Março, p.2.
 1937: «Conta-gotas. Literatura infantil.» in *Acção*, número 47, de 17 de Abril, p. 2.
 1937: «Conta-gotas» in *Acção*, número 48, de 24 de Abril, p. 3.
 1937: «Conta-gotas. O prémio Gil Vicente.» in *Acção*, número 49, de 1 de Maio, p. 3.
- LEAL, Raul
 1930: «Excerto do drama metafísico em três actos e quatro quadros. O incompreendido» in *Presença*, Fevereiro – Março, pp. 9-15.
- LEÃO, Ester
 1935: «Teatro moderno», in *O dia do artista*, número único, Janeiro, p.1.
- MACEDO, Diogo de
 1927. «O que deve ser a arte» in *Presença*, número 3, de 8 e Abril, pp. 3-4.
- MAXIMO, Artur
 1924: «De teatro. Uma entrevista com Irene Isidro», in *Vida Ribatejana*, número 125, de 7 de Setembro, p. 2.
- MENDONÇA, Eucaristino de
 1930: «A decadência do teatro moderno é o prelúdio da sua transfiguração» in *Ilustração*, número 101, de 1 de Março, páginas 22 – 24.
- MIRANDA, Armando de
 1936: «Desencontro» in *Espectáculo*, número 4, de 4 de Julho, página 3.
- MONTALEGRE, Alexandre de
 1936: «A Crise...» in *Espectáculo*, número 11, de 30 de Agosto, páginas 2 e 6.
 1936: «A cadeira da verdade. *Arre burro!* – Teatro Variedades» in *Espectáculo*, número 13, de 14 de Setembro, página 11.
- MONTEIRO, Adolfo Casais
 1941: «No Trindade: “O preço da verdade”. Peça em três actos, de Pirandello, tradução de Maria Matos», in *Seara Nova*, Maio-Junho, p. 90.
- MÚRIAS, Manuel
 1934: «Uma peça de teatro. *Gladiadores*» in *A Voz*, de 2 de Março, páginas 1 e 6.
- NEGREIROS, José de Almada
 1935: «*Deseja-se mulher*» in *Presença*, número 45, de Junho, pp. 2 – 4.

N.L.

1934: «*Gladiadores*, de Alfredo Cortez, no Teatro Nacional» in *Diário de Lisboa*, número 4011, de 13 de Janeiro, páginas 2 e 3.

OGANDO, Alice

1936: «O autor desconhecido» in *O Diabo*, número 2, de 7 de Julho, página 8.

«O HOMEM DAS 5 HORAS»

1931: «Má-língua» in *ABC*, número 548, de 12 de Fevereiro, página 22.

1931: «Intrigas de bastidores», in *ABC*, número 549, de 19 de Fevereiro, página 27.

1931: «Intrigas de bastidores», in *ABC*, número 550, de 26 de Fevereiro, página 11.

1931: «Intrigas de bastidores», in *ABC*, número 551, de 5 de Março, página 11.

1931: «Intrigas de bastidores», in *ABC*, número 552, de 12 de Março, página 14.

1931: «Intrigas de bastidores», in *ABC*, número 553, de 19 de Março, página 11.

1931: «Intrigas de bastidores», in *ABC*, número 554, de 26 de Março, página 15.

1931: «Intrigas de bastidores», in *ABC*, número 555, de 2 de Abril, página 14.

1931: «Intrigas de bastidores», in *ABC*, número 558, de 23 de Abril, página 11.

1931: «Intrigas de bastidores», in *ABC*, número 559, de 30 de Abril, página 27.

1931: «Intrigas de bastidores», in *ABC*, número 560, de 7 de Maio, página 13.

1931: «Intrigas de bastidores», in *ABC*, número 568, de 2 de Julho, página 15.

1931: «Intrigas de bastidores», in *ABC*, número 569, de 9 de Julho, página 18.

1931: «Intrigas de bastidores», in *ABC*, número 570, de 16 de Julho, página 14.

1931: «Intrigas de bastidores», in *ABC*, número 571, de 23 de Julho, página 15.

1931: «Intrigas de bastidores», in *ABC*, número 572, de 30 de Julho, página 16.

1931: «Intrigas de bastidores», in *ABC*, número 573, de 6 de Agosto, página 16.

1931: «Intrigas de bastidores», in *ABC*, número 574, de 13 de Agosto, página 16.

1931: «Intrigas de bastidores», in *ABC*, número 575, de 20 de Agosto, página 17.

1931: «Intrigas de bastidores», in *ABC*, número 580, de 24 de Setembro, página 18.

OLIVEIRA, Joaquim de

1931. «Teatro e cinema» in *Seara Nova*, número 251, de 18 de Junho, pp. 168 – 170.

1931: «A crise do Teatro», in *Seara Nova*, número 275, de 5 de Dezembro, pp. 178-179.

PAXECO, Óscar

1936: «O 4º centenário de Gil Vicente. A única comemoração condigna será a reforma do teatro português», in *Acção*, número 27, de 28 de Novembro, p. 2.

1937: «Carta a um dramaturgo a propósito de coisas de alfaiate» in *Acção*, número 39, de 20 de Fevereiro, página 2.

PEREIRA, Herculano

1930: «Teatros» in *ABC*, número 494, de 2 de Janeiro, página 17.

1930: «Teatros» in *ABC*, número 497, de 23 de Janeiro, pp. 20-21.

- 1930: «Teatros» *in ABC*, número 505, de 20 de Março, página 21.
 1930: «Teatros e cinemas» *in ABC*, número 508, de 10 de Abril, página 20.
 1930: «Teatros e cinemas» *in ABC*, número 510, de 24 de Abril, página 21.
 1930: «Teatros e cinemas» *in ABC*, número 515, de 29 de Maio, página 24.
 1930: «Teatros e cinemas» *in ABC*, número 516, de 5 de Junho, página 6.
 1930: «Teatros e cinemas» *in ABC*, número 520, de 3 de Julho, página 21.
 1930: «Teatros e cinemas» *in ABC*, número 521, de 10 de Julho, página 20.
 1930: «Teatros e cinemas» *in ABC*, número 535, de 16 de Outubro, página 7.
 1930: «Teatros e cinemas» *in ABC*, número 539, de 13 de Novembro, página 17.
 1930: «As Premières» *in ABC*, número 540, de 20 de Novembro, página 17.
 1931: «Teatros» *in ABC*, número 546, de 29 de Janeiro, página 25.
 1931: «O Teatro. Escola de imoralidade», *in ABC*, número 557, de 16 de Abril, página 11.
 1931: «A primeira de A Carta no Trindade», *in ABC*, número 557, de 16 de Abril, página 28.
 1931: «Teatro», *in ABC*, número 560, de 7 de Maio, página 7.
 1931: «Primeiras representações», *in ABC*, número 567, de 25 de Junho, página 9.
 1931: «Teatros e cinemas», *in ABC*, número 572, de 30 de Julho, página 17.
 1931: «Teatros» *in O Notícias Ilustrado*, número 184, de 20 de Dezembro.

PINA, Francisco

- 1930: «Do moderno teatro espanhol, a estreia de um novo que alcança em Madrid mais de 100 representações do seu primeiro original» *in Ilustração*, número 99, de 1 de Fevereiro, páginas 23 e 24.

PINTO, Armando Vieira

- 1936: «A dolorosa agonia do teatro português», *in Acção*, Ano I, número 7, de 11 de Julho, p. 2.
 1936: «Teatro português. O público, os actores e os empresários», *in Acção*, número 9, e 25 de Julho, p.2.

PONTO E VÍRGURA

- 1931: «A hora do recreio. Onde o Lisboa se diverte. O Parque Mayer» *in Girasol*, número 23, de 19 de Maio, páginas 33 - 35.

QUEIROZ, Carlos

- 1931: «Uma noite no Parque Mayer» *in Ilustração*, número 138, de 15 de Setembro, página 33.
 1931: «O V Congresso Internacional da Crítica», *in Ilustração*, número 139, de 1 de Outubro, página 13 - 16. .

QUINTINHA, Julião

- 1936: «A Crise do teatro português. Questão prévia» *in Espectáculo*, número 1, de 13 de Junho, página 6.
 1936: «O problema do teatro» *in Espectáculo*, número 2, de 25 de Junho, páginas 7 e 12.
 1936: «O problema do teatro» *in Espectáculo*, número 3, de 27 de Junho, páginas 5 e 12.
 1936: «O problema do teatro» *in Espectáculo*, número 4, de 4 de Julho,

- páginas 6 e 14.
- 1936: «O problema do teatro» in *Espectáculo*, número 5, de 11 de Julho, páginas 5 e 12.
- 1936: «Uma noite de arte» in *Espectáculo*, número 8, de 1 de Agosto, Página 7.
- RÉGIO, José
- 1927: «Literatura viva» in *Presença*, número 1, de 10 de Março, pp. 1-2.
- 1927: «Classicismo e modernismo» in *Presença*, número 2, de 28 de Março, pp. 1-2.
- 1927: «A geração modernista» in *Presença*, número 3, de 8 de Abril, pp. 1-2.
- 1927: «Uma peça de Pirandello» in *Presença*, número 7, de 8 de Novembro, pp. 4, 7 e 8.
- 1928: «Literatura livresca e literatura viva» in *Presença*, número 9, de 9 de Fevereiro, pp. 1-8.
- 1934: «Três máscaras. Fantasia dramática em um acto» in *Presença*, números 41-42, de Maio, pp. 14 – 20.
- 1938: «Página indiscreta. Um comediógrafo desconhecido», in *Presença*, Ano XII, Série II, pp.128-129.
- RIBEIRO, Aleixo
- 1931: «Lisboa Nocturna» in *Girasol*, número 15, de 24 de Março, página 5.
- RIBEIRO, António Lopes
- 1937: «A D. Rádio e o Sr. Cinema» in *Ação*, número 52, de 28 de Maio, p. 4.
- RICARDO, Augusto
- 1934: «Motivos de Teatro» in *O Notícias Ilustrado*, número 336, de 18 de Novembro, página 6.
- ROQUE, M. Guerra
- 1936: «Nunca farei cinema, diz-nos numa notável entrevista, Ilda Stichini» in *Espectáculo*, número 9, de 8 de Agosto, páginas 5 e 10.
- 1936: «'Em Paris vou sempre ao teatro. Em Lisboa vou sempre ao cinema...» in *Espectáculo*, número 10, de 15 de Agosto, páginas 8 e 9.
- 1936: «Tem a palavra um dramaturgo [Vasco de Mendonça Alves]» in *Espectáculo*, número 12, de 7 de Setembro, páginas 8 e 9.
- ROQUETE, V. Chagas
- 1932: «O que tem de ser...» in *O Notícias Ilustrado*, número 202, de 24 de Abril, página 7.
- 1934: «Cinema e teatro» in *O Notícias Ilustrado*, número 302, de 25 de Março, página 3.
- ROSA, Augusto
- 1935: «Teatro» in *O Notícias Ilustrado*, número 380, de 22 de Setembro, páginas 7 e 18.
- SANTOS, José dos
- 1933: «Hermínia Silva, actriz – cantadeira» in *Trovas de Portugal*, número 5, de

30 de Julho, páginas 1 e 6.

SARMENTO, José

- 1931: «Teatros. Abertura» in *O Notícias Ilustrado*, número 175, de 18 de Outubro, páginas 3 e 18.
- 1931: «Teatros» in *O Notícias Ilustrado*, número 176, de 25 de Outubro, página 3.
- 1931: «Teatros» in *O Notícias Ilustrado*, número 177, de 1 de Novembro, páginas 3 e 22.
- 1931: «Teatros» in *O Notícias Ilustrado*, número 178, de 8 de Novembro, Página 7.
- 1931: «Teatros» in *O Notícias Ilustrado*, número 179, de 15 de Novembro, página 3.
- 1931: «Teatros» in *O Notícias Ilustrado*, número 181, de 29 de Novembro, Página 19.
- 1931: «Teatros» in *O Notícias Ilustrado*, número 182, de 6 de Dezembro, Página 19.

SCHWALBACH, Eduardo

- 1931: «Crónica de teatro» in *Ilustração*, número 136, de 15 de Agosto, página 39.

S/A

- 1930: «Tereza Gomes. Uma grande actriz característica» in *ABC*, número 503, de 6 de Março, pp. 10-11.

SEAVON

- 1930: «Ricardo Calvo em Lisboa. Quem é o actor que em breve nos visita?» in *Ilustração*, número 98, de 16 de Janeiro, páginas 16 e 17.

S/A

- 1930: «Uma grande homenagem ao jornalista António Ferro» in *O Notícias Ilustrado*, número 96, de 13 de Abril, página 21.

S/A

- 1932: «A indisciplina e a falta de probidade profissional e outros “matadores” são as causas principais da chamada crise teatral» in *O Notícias Ilustrado*, número 182, de 6 de Dezembro, p. 19.

S/A

- 1934: «Teatro português: ano novo, teatro novo» in *O Notícias Ilustrado*, número 291, de 7 de Janeiro, páginas 4, 5 e 7.

S/A

- 1934: «Teatro português. Sátira política ou simples caricatura? A nova peça de Alfredo Cortez» in *Diário de Lisboa*, de 11 de Janeiro, página 5.

S/A

- 1938: «Cinema e teatro portugueses», in *Presença*, Ano XII, Série II, pp. 66-67.

SILVA, Gomes da

1931: «Panorama musical português. A crítica e os críticos» in *Seara Nova*, número 267, de 15 de Outubro, pp. 63-64.

SIMÕES, João Gaspar

1927: «Individualismo e universalismo» in *Presença*, número 4, de Maio, pp. 1-2.

1927: «Nacionalismo e literatura» in *Presença*, número 7, de 8 de Novembro, pp. 1-2.

1928: «Modernismo» in *Presença*, números 14 e 15, de 23 de Julho, páginas 2-3

1928: «No centenário de Ibsen» in *Presença*, número 11, de 31 de Março, pp. 1-4.

1935: «A crise do Teatro Português ou a falta de humildade dos nossos actores» in *Presença*, número 47, de Dezembro, pp. 16-18.

1936: «Teatro. Crítica de teatro», in *Acção*, Ano I, número 1, de 30 de Maio, p. 2.

VASCONCELOS, Álvaro

1930: «Pelos bastidores» in *ABC*, número 531, de 18 de Setembro, pp. 18-19.

1930: «Pelos bastidores» in *ABC*, número 532, de 25 de Setembro, pp. 2-3.

1930: «Pelos bastidores» in *ABC*, número 533, de 2 de Outubro, página 10 e 20.

1930: «Pelos bastidores» in *ABC*, número 535, de 16 de Outubro, página 12.

1930: «Pelos bastidores» in *ABC*, número 536, de 27 de Outubro, página 24.

Programas de espectáculos

Sardinha assada, Teatro Variedades, 1935