

APÊNDICE 2 – Entrevista com Carlos Avilez na Escola Profissional de Teatro em 16 de Fevereiro de 2012 – Estoril (Portugal)

Miriele Abreu – Minha pesquisa propõe analisar a atuação da censura portuguesa entre 1957 e 1960. O foco será dado à Companhia Maria Della Costa (CMDC), quando esteve em Portugal.

Carlos Avilez – Sim, vi espetáculos dela. Gostei imenso. Vi ***A Puta Respeitosa***¹ e *Joana D'arc* [O Canto da Cotovia]. Ela [Maria Della Costa] era muito bonita.

Eu, nessa época, era ator no Teatro Dona Maria e estive lá até 1963. Teve um grande movimento estudantil. Havia uma grande força nos teatros de estudantes. Depois, fui diretor do teatro de estudantes em Coimbra. Havia realmente a censura, que era muito forte em vários níveis. Depois, começaram a surgir os teatros independentes do qual eu fui um dos fundadores e começamos a reagir, a fazer um outro teatro em uma luta com a censura muito forte.

Por exemplo, eu lembro que um espetáculo meu tinha um cenário, que era vermelho, do Francisco Relógio. Perguntaram [os censores] por que era vermelho.

Comunismo?

É. Havia coisas absurdas, mas havia coisas muito inteligentes da parte da censura. Nem toda a censura era estúpida. Provavelmente, não se consegue aguentar um país tanto tempo sob a censura se não houvesse uma certa inteligência.

Alguns dos censores eram cultos?

Eram muito inteligentes. Às vezes, mandavam os estúpidos para esconder os inteligentes. Também havia essa situação. Havia pessoas [censores] que não percebiam do teatro, não estavam dentro do teatro, não tinham nenhum amor por isso e cortavam sem o menor respeito pelo trabalho das pessoas.

Não quer dizer que depois do 25 de Abril não haja mais censura, mas é outro tipo de censura: a censura econômica. Estamos em plena democracia, mas a pressão econômica é muito forte.

Essa censura econômica não existia na época de Salazar?

Claro que existia e era muito forte.

¹ *A Respeitosa, Desejo, Gimba e A Alma Boa de Se-Tsuan* estarão destacadas em negrito no texto para facilitar a sua localização.

Como funcionava o aparelho censor português naquela época?

Havia dois tipos de censura: primeiro, é censurado o texto (havia autores que “nem pensar nisso”: Genet, Brecht). Depois, havia a censura do espetáculo.

Na década de 70, eu tinha um espetáculo, *A noite dos assassinos* no Triana, que passou na censura de texto, mas foi-me proibido na véspera da estreia. A mim, cortaram metade de uma peça, *Dom Quixote*, no ensaio da censura, que era na véspera.

Mandávamos as peças para a censura e passavam, depois nós, nos ensaios gerais, fazíamos as coisas completamente diferentes. Eu lembro de *Yvonne, Princesa de Borgonha* do Gombrowicz, que eu fiz em comédia e, depois, a peça era violentíssima.

Havia lá um senhor: “Esta peça passou na censura?” Passou, porque tínhamos aligeirado. E, às vezes, havia falas que articulávamos mal para não se perceber.

Havia também muita inteligência da nossa parte para nos defendermos da censura, senão estávamos muito bloqueados.

Havia sempre um censor inspecionando os espetáculos?

Sim, eu tinha um espetáculo em que havia sempre um censor. Havia coisas mais curiosas: tinha um técnico que eu achava que era um homem de esquerda e que, um dia, curvou-se e tinha um cartão da PIDE. E havia um outro que se infiltrou na companhia e que fez o relatório para a PIDE de todos os ensaios da peça *Yvonne, Princesa de Borgonha*.

Havia uma atriz, nossa colega, que era militante comunista e importantíssima, que o chegou a levar às reuniões comunistas. Depois do 25 de Abril, viemos a saber que ele era Inspetor Superior da Polícia de Segurança Pública.

Os engraxadores, as senhoras dos lavatórios, os empregados de café, as pessoas que ouviam as conversas podiam estar infiltrados.

As pessoas tinham muita coragem, não é?

Sim, era preciso muita coragem para vencer isso.

O senhor não sabia em quem confiar de verdade. Como era viver assim?

Vivíamos em uma ditadura.

E utilizava o teatro contra a ditadura?

O teatro tinha a palavra. O teatro era fundamentalmente um dos objetivos deles para atacar e prejudicar, sem o menor respeito.

O senhor já foi atacado diretamente?

Na censura? Tive imensos cortes.

O senhor já foi ameaçado?

Não.

Os cortes sempre existiram?

Sempre.

O senhor era considerado um encenador de esquerda?

Sim, todos os professores de teatro, naquela altura, eram de esquerda. Havia um inimigo comum. Portanto, toda a gente era de esquerda.

Tudo o que era produzido pelo TEC chamava a atenção da censura?

A partir dos anos 70, os meus espetáculos não podiam sair de Cascais, que é 25 km de Lisboa. Eles eram só autorizados para Cascais, não poderia ir a Lisboa nunca.

E alguns lisboetas também iam assistir aos espetáculos do TEC?

Claro.

Dentre as peças que a CMDC trouxe a Portugal, foram selecionadas quatro obras: Desejo, de Eugene O'Neill, A Respeitosa, de Jean-Paul Sartre, Gimba, de Gianfrancesco Guarnieri e Alma Boa de Se-Tsuan de Bertolt Brecht.

Eu vi três delas. A primeira, eu não vi.

Houve um grande escândalo na estreia da *Alma Boa*. De um lado, os reacionários e fascistas, e, do outro, gente a aplaudir. Foi uma estreia incrível da *Alma Boa de Se-Tsuan*. Esta estreia foi inesquecível.

Os grupos portugueses tiveram alguma reação em relação à aprovação da peça para a CMDC?

Sim, a favor da Companhia Della Costa.

Fizeram algo em específico?

Sim, manifestos, assinavam coisas, faziam coisas, mas havia medo. As pessoas eram presas e iam para Caxias. Há pessoas que ficavam lá, há pessoas que fugiram. Há pessoas que foram torturadíssimas. O Álvaro Cunhal esteve muitos anos preso em prisões políticas muito fortes, com tortura do sono. Fechados na solitária, ficavam em pé sempre a cair água. Coisas horríveis!

O senhor tinha medo de ser preso?

Sim. Eu não tinha medo, eu ainda tenho. (risos) Porque eu tenho claustrofobia, não aguento estar fechado.

O senhor teve contato direto com a CMDC? Conheceu Maria Della Costa pessoalmente?

Só vi os espetáculos. Conheci-a depois no Brasil, em São Paulo.

Houve apoio do governo de Salazar e dos artistas portugueses para que fossem trazidas peças brasileiras a Portugal?

Sim, foi um apoio enorme às companhias brasileiras, e a Companhia Della Costa beneficiou disso. Por exemplo, Eva Todor e Tônia Carreiro tiveram um grande sucesso cá. Havia um grande apoio dos artistas portugueses, como houve um grande apoio da classe teatral quando eu fui ao Brasil.

Portanto, não era considerado uma concorrência...

Não, não. Era apoiado.

Uma das questões relativas à Maria Della Costa foi a respeito da diplomacia entre Brasil e Portugal, que ajudou a Companhia Maria Della Costa a trazer a peça de Brecht para Lisboa. Como é que o TEC e os outros grupos portugueses lidaram com o fato de a companhia brasileira ser a primeira a trazer Brecht a Portugal?

O importante era que se fizesse Brecht, independentemente de quem podia fazer. E foi apoiado nesse sentido. Porque o fato de ela fazer Brecht e ser autorizado Brecht, permitia que depois outras companhias também o fizessem. Seria perfeitamente estúpido ir contra isso. Estávamos a bloquear uma hipótese...

Por outro lado, foram grupos de portugueses, reacionários, que patearam e, depois, causaram uma agitação enorme de todos os artistas portugueses quando foi a estreia [*Alma Boa de Se-Tsuan*].

Agitação?

Aplaudirem brutalmente e os outros a sapatiares.

Havia alguns portugueses contra e outros a favor da CMDC?

Sim, uns reagiram contra, com brutalidade, e outros a favor.

Porque Brecht era considerado um autor perigosíssimo.

Proibidíssimo!

Quando os portugueses conseguiram trazer Brecht?

Só depois do 25 de Abril. Eu fiz o *Galileu Galilei*.

Ópera do Três Vinténs?

Sim, também o fiz.

Qual era a sua posição em relação a Salazar no fim da década de 50?

Todos nós éramos da oposição.

Era uma oposição branda ou declarada?

Declarada. Os espetáculos eram acintosamente... Eu tinha uma peça do Lope de Vega em que o ator principal fazia a voz do Salazar mesmo. Teve quatorze ensaios de censura. Não passou, fui mostrar a Barcelona. Depois, como passou em Barcelona, fizemos cá, mas só em Cascais.

Os censores restringiam a encenação a Cascais para ter menos público?

Sim.

No fim dos anos 50 e início dos 60, havia uma grande quantidade de grupos de teatro?

Havia vários grupos de teatro: os universitários, o grupo de teatro da Faculdade de Direito. Havia uma série de grupos portugueses a funcionar. Foi uma grande altura dos grupos universitários. Eles deram origem ao teatro independente, que é o nosso [TEC]. E o GTL é por essa época também.

Era preciso ser corajoso para abrir uma companhia nesta época?

Claro. Os críticos chamavam-me *L'Enfant Terrible*. Eu era corajoso e tinha uma grande força no público. Eles não podiam chatear que o público não deixava.

Esgotavam os meus espetáculos todos.

Existia público para todos esses grupos teatrais?

Não, eram pouquíssimos. Quando eu comecei, era só o meu e o da Luzia Maria Martins. E havia os universitários. Mais nada.

Depois, começaram a aparecer...

Depois, começaram a aparecer todos os outros, especialmente depois do 25 de abril. Nós fomos os iniciadores. Inclusivamente da descentralização para Cascais, que agora é perto. Naquela altura, era longuíssimo. O trânsito era complicadíssimo. Agora, estar em Cascais é mais fácil.

Como era possuir uma companhia teatral na década de 60?

Difícil. Sempre que o governo me atacava e cortava verbas, havia uma entidade que, na altura, funcionava de uma forma muito especial: a Fundação Gulbenkian. E a primeira entidade a subsidiar não foi o Estado. Quando começamos, não tínhamos ordenado. Foi a Junta de Turismo que nos apoiou aqui no Estoril, depois a Gulbenkian e só depois é que foi o Estado.

A Junta de Turismo também foi bastante...

Importante. Era um homem importantíssimo, Joaquim Miguel Serra e Moura.

Ele foi contra o governo ao financiar o TEC?

Sim. E era um homem do governo, mas com outra lucidez. Foi maltratado a seguir ao 25 de Abril injustamente. Ele estava do nosso lado.

Os censores cortaram as peças do TEC para serem liberadas à encenação. Alguma das obras foi efetivamente proibida de ser encenada?

Eu apresentei dezenas de peças proibidas, que não passaram.

Não passaram na fase textual?

Na fase textual e com muitos cortes nos ensaios de censura na véspera das estreias.

Tínhamos que cortar coisas, que ficavam, depois, sem a menor lógica. Houve uma peça que eu estava a ensaiar, *O Crime da Aldeia Velha*, de Bernardo Santareno, em que havia alguém infiltrado. Eu fui chamado ao Ministério e fui proibido de fazer a peça. E se fizesse, não me subsidiavam mais. Mas no Brasil também houve isso, não?

Sim.

Aqui, havia um líder comunista muito forte, o Álvaro Cunhal. E, portanto, toda essa esquerda era muito violenta. Havia imensos presos políticos e coisas terríveis. Era um país mais pequeno [que o Brasil], mais fácil de controlar.

O senhor acatava os cortes feitos pela Comissão de Censura ou os contornava?

Alguns sim e outros não.

O que acontecia em decorrência de não cumprir a decisão dos censores?

Depois, éramos chamados à polícia... Pagávamos multas.

Por exemplo, uma parte importante do enredo de A Respeitosa foi cortada...

E ela [Maria Della Costa] fez, daí foi chamada à censura, foi chamada à polícia política. Ela não cortou tudo o que a censura pôs. Reagiu muito bem também, com muita força.

Façamos uma suposição: a Comissão de Censura corta um diálogo muito importante para o enredo de uma determinada peça. Como era possível contornar esta situação para que o público compreendesse a obra?

Havia sempre uma forma de sugerir para que as pessoas entendessem.

As coisas pediam sentido. Mas os atores o davam na representação...

Isto era possível?

Sim. (risos) Nós tínhamos uma técnica. Havia um processo de iludir a censura: dizia-se as coisas de outra maneira. Havia um bocado disso.

Vocês cortavam trechos do texto para o ensaio de censura e depois colocavam de volta nos outros dias de espetáculo?

Isso.

Nos ensaios de censura, os vogais sempre estavam com o texto para que pudessem verificar os trechos cortados?

Era sempre. Mas como eram velhos, às vezes não ouviam. (risos) Falávamos baixinho... Havia uma técnica que nós aprendemos para passar a censura.

O senhor ou o TEC foi coagido de alguma forma específica pelo governo de Salazar?

Sim.

Quando e como?

Sempre, todos nós. Vivíamos com medo. Porque o teatro é uma arte muito efêmera, só é feita na altura. Por exemplo, um pintor, se não pode mostrar [a obra], um dia mostrará. O teatro, não. E o teatro filmado não é a mesma coisa. Teatro é teatro: uma relação direta com o público.

Pensar na ditadura salazarista suscita questões que possam ser trazidas ao atual contexto político-econômico do país?

É. Foi uma lição que nós apanhamos e um medo que isso um dia possa voltar a acontecer. O medo...

Depois de todos esses anos de governo salazarista e marcelista...

A minha geração tem uma autocensura. Os outros, não. Nem sabem o que é isso, não fazem ideia. Isso marcou, se não isso não teria tido importância. Se fosse uma coisa episódica, se não marcasse gerações, se não marcasse um país, era uma coisa passageira. E não é passageiro, ficou.

O país ficou isolado economicamente naquela época?

Completamente, e politicamente também.

A crise atual é um reflexo, dentre outros fatores, dessa época de isolamento?

É mundial, não é só aqui. A mim, inquieta-me o problema da Grécia. Não é um país qualquer, é o berço de uma civilização. Nós somos a Grécia. Nossa base é grega e romana. Se nós perdermos essa referência... Isso é que faz a diferença entre os europeus, que têm séculos de história. Portanto, isto é um ganho que nós temos. Fico muito fascinado quando leio as tragédias gregas... Tudo isso é muito importante. Não é só a Grécia, é qualquer coisa nossa. Isso tem que ser pensado com muito cuidado. E os alemães sempre fizeram as guerras europeias. (risos)

Como os grupos amadores e profissionais lidavam com a censura da época?

Havia uma censura para os amadores e outra para os profissionais.

Qual era a diferença?

Deixavam passar mais coisas nos teatros amadores.

Por que tinham menos público?

Tinha público. Eles [censores] não achavam tão importante. Não era tão representativo.

Havia coisas que passavam no teatro amador e não passavam nos profissionais.

Quais eram os grupos profissionais até 1974?

Era a companhia de Teatro Nacional Dona Maria II, o Teatro Moderno de Lisboa, que depois acabou, o TEC e o Teatro Estúdio de Lisboa (Luzia Maria Martins). Mais ninguém.

Existia uma certa clandestinidade quando as pessoas se reuniam para comentar sobre espetáculos...

Sim.

Naquela época, havia locais para as discussões entre intelectuais?

Havia sítios onde as pessoas íam, que eram núcleos de intelectuais. Houve a casa da Natália Correia, que foi uma referência, uma grande poeta portuguesa. Havia um núcleo de gente de esquerda que se reunia em casa dela. E as pessoas sabiam... Tinham é medo dela, porque ela dizia tudo.

E existia uma relação entre teatro e as outras artes nesta época?

Sim. Havia a esquerda, havia os opositores. Lidávamos todos: pintores, músicos, atores. Havia uma ligação muito grande.

O que o senhor se recorda a respeito da proibição de A Alma Boa de Se-Tsuan? Leu algo nos jornais da época ou ouviu alguém comentar a respeito do incidente no Capitólio?

No meio teatral, toda a gente sabia. As informações chegavam no “boca a boca”. Toda a gente estava na expectativa. E quanto estreou, foi uma loucura porque sabiam que havia tido grandes cortes. Claro que se sabia.

Qual foi a reação dos portugueses que eram envolvidos com a área teatral em relação à proibição da peça brechtiana?

Pela proibição, foram contra, e apoiaram a Companhia Della Costa.

Causou um desânimo?

Foi uma revolta. Nós somos enérgicos, somos guerreiros.

Como o teatro pode ajudar na transformação da sociedade hoje?

Pela palavra. A palavra é decisiva, e, a relação com o público, é direta.

Como é que é vista, hoje, a época da ditadura?

Eu acho que nós fizemos muitos movimentos, muitas coisas. Mas acho que aquilo é perigoso... e, hoje, voltamos aos grandes textos. E eles são muito fortes e são exemplos muito violentos para nós. O que dizem os grandes autores, para nós é referência. Fiz artes sem palavras, fiz grandes experiências só de movimento. Mas, neste momento, sinto que há uma necessidade de ir ao texto, porque as pessoas têm a necessidade de falar. As pessoas passam noites agarradas a um computador. Há a necessidade de haver a comunicação, e há a necessidade de ouvir falar.

As pessoas davam mais credibilidade ao teatro antes ou hoje?

Todos os tempos deram.

Atualmente, há gente nova no teatro, é a maior esperança que há. Eu tenho uma escola de teatro com 120 alunos. Isto, anos atrás, era impensável. Agora, toda a gente quer meter aqui os filhos. É uma conquista.

Portanto, hoje, a importância do teatro ainda é a palavra.

Sim. Há colegas meus que não acham isso. Eu acho.

O teatro é a palavra, é falar e ouvir falar.

As pessoas têm necessidade falar, de serem postas em questão, têm necessidade de responder às propostas que lhe fazem, têm necessidade de ser criativos.

Independente da época, o teatro não acabará? Sempre terá sua função?

Nunca acabará. Estamos a fazer teatro agora. (risos) Somos dois personagens. O que a gente pensa, no fundo, não mostra.

Será?

O nosso interior... O ensino do teatro é descobrir o que está por trás disso tudo. O que os miúdos [crianças] têm a esconder, o que têm que mostrar, o que têm para dizer, o que não dizem e queriam dizer. O que as pessoas não dizem e precisam dizer?