

Universidade de Lisboa

Faculdade de Letras



**Maria Della Costa em Portugal:
Desafio à Censura**

Miriele Abreu

MESTRADO EM CULTURA E COMUNICAÇÃO

2012

Universidade de Lisboa

Faculdade de Letras



Maria Della Costa em Portugal:

Desafio à Censura

Miriele Abreu

**Dissertação orientada pelos Professores Doutores Maria Helena Serôdio e
Manuel Frias Martins e apresentada à Faculdade de Letras da
Universidade de Lisboa para obtenção do grau de Mestre em Cultura e
Comunicação**

MESTRADO EM CULTURA E COMUNICAÇÃO

2012

*À minha família,
sobretudo ao apoio e amor incondicionais de
minha mãe, Aparecida H. B., e de meu irmão, Paulo Abreu.
À Maria Della Costa.*

Agradecimentos

Gostaria de agradecer a todos os que me auxiliaram nesta instigante viagem ao conhecimento:

à Professora Dra. Maria Helena Serôdio, minha orientadora, por sua disponibilidade e dedicação em ajudar a construir este trabalho e em refletir sobre a temática abordada de forma a resultar em uma tese de Mestrado;

ao Professor Dr. Manuel Frias Martins, por ter estado presente desde o início desta trajetória em Portugal e, acima de tudo, por co-orientar esta tese;

a todos os professores do Mestrado em Cultura e Comunicação, que influíram no meu crescimento intelectual e pessoal, e à Professora Vera San Payo Lemos, do Centro de Estudos de Teatro;

a Carlos Avilez, por sua prestatividade e auxílio imprescindíveis à construção desta tese;

ao Centro de Investigação *Media* e Jornalismo, que se tornou uma fonte inesgotável de conhecimento sobre censura ao teatro e ao cinema em Portugal;

aos funcionários do Arquivo Nacional da Torre do Tombo em Lisboa, que, sempre atentos e prestativos, auxiliaram na construção desta tese por terem viabilizado o meu acesso a um número muito grande de informações;

ao Museu Nacional do Teatro, que, com função semelhante ao ANTT, pôde auxiliar imensamente nesta pesquisa, com a presença constante de Sofia Patrão;

aos pesquisadores vinculados ao Arquivo Miroel Silveira em São Paulo, especialmente a atenção e amabilidade da Professora Dra. Cristina Costa;

ao Centro Cultural São Paulo, que disponibilizou materiais necessários a este trabalho;

a Ávila Costa, encenador do Grupo de Teatro de Letras e grande entusiasta do teatro, por ter me encorajado a lutar pela arte e a tentar compreender a função do ator na sociedade;

a todos os meus amigos, brasileiros e portugueses, que estiveram presentes nas longas conversas que me auxiliaram na decisão de alguns rumos desta tese;

a toda a minha família, que sempre torceu pela minha felicidade e pela concretização dos meus sonhos.

Resumo

Este estudo propõe analisar a atuação da censura portuguesa durante o governo de António de Oliveira Salazar, o designado Estado Novo, no período que compreende de 1957 a 1960. O foco principal deste trabalho será a Companhia Maria Della Costa (1948 – 1974), que se deslocou do Brasil até Portugal no intuito de trazer algumas de suas peças teatrais ao público lusitano.

A Companhia Maria Della Costa (CMDC), que teve um importante papel na consolidação do teatro moderno brasileiro, trouxe quinze peças a Lisboa, dentre as quais quatro serão analisadas: *A Respeitosa* (1957) de Jean-Paul Sartre, *Desejo* (1959) de Eugene O'Neill, *Gimba, Presidente dos Valentos* (1959) de Gianfrancesco Guarnieri e *A Alma Boa de Se-Tsuan* (1960) de Bertolt Brecht. O estudo estará basicamente centrado nas informações dos processos localizados no Arquivo Nacional da Torre do Tombo (ANTT), documentos essenciais para a análise dos cortes efetuados pela Comissão de Exame e Classificação de Espectáculos de Portugal.

As diversas crises atravessadas pelo governo ditador de Salazar entre 1958 e 1962 resultaram em um endurecimento do sistema político, que atingiu várias companhias teatrais portuguesas e, igualmente, a Companhia Maria Della Costa. Ao contrário disso, o Brasil, de onde partiu a CMDC, estava vivendo um período democrático durante o governo de Juscelino Kubitschek. As divergências entre os dois regimes de governo não impediram que Brasil e Portugal tivessem uma relação política bastante próxima.

Este estudo tem por objetivo a compreensão de alguns cortes e pareceres dos vogais da Comissão de Censura portuguesa à luz dos acontecimentos políticos e sociais que perturbaram o governo salazarista durante o período estudado.

Palavras-chave: Companhia Maria Della Costa, Censura, Teatro, Portugal, Anos 50 e 60 do séc. XX.

Abstract

This study aims at analysing the action of the Portuguese censorship during the government of António de Oliveira Salazar, the so called Estado Novo, from 1957 to 1960. The main focus of this study will be the Maria Della Costa Company (1948 – 1974) that travelled from Brazil to Portugal aiming to bring theatrical plays to the Lusitanian people.

The Maria Della Costa Company, which had an important role in the consolidation of the modern Brazilian theater, brought fifteen plays to Lisbon. Four of them are going to be analyzed: A Respeitosa (1957) by Jean-Paul Sartre, Desejo (1959) by Eugene O'Neill, Gimba, Presidente dos Valentes (1959) by Gianfrancesco Guarnieri and A Alma Boa de Setuan (1960) by Bertolt Brecht. This study will focus mainly on the information of the papers located at the Arquivo Nacional da Torre do Tombo (ANTT). These are essential documents for analysing the cuts made by the Portuguese Censorship Committee.

The several crises faced by the government of Salazar from 1958 to 1962 hardened the political system itself. This was felt by several Portuguese Theatrical Companies including the Maria Della Costa Company. On the other hand Brazil, from where Maria Della Costa Company had come, was living a democratic period during the government of Juscelino Kubitschek. The differences between the two governments didn't prevent both countries from having a close political relationship.

In this dissertation we will try to understand what underlies some of the cuts and opinions held by the members of the Portuguese Censorship Committee in the context of the political and social events that disturbed Salazar's government in the period under study.

Key words: *Maria Della Costa Company, Censorship, Theater, Portugal, the 1950s and 1960s*

ÍNDICE

Introdução	1
1. António de Oliveira Salazar e Juscelino Kubitschek: amigos ou inimigos?	5
1.1 Salazar	8
1.1.1 Salazar e o teatro: aversão ou medo?	15
1.2 Kubitschek	18
1.2.1 Juscelino e o teatro: um brinde à liberdade	23
2. Companhia Maria Della Costa (CMDC)	27
2.1 Teatro moderno brasileiro	28
2.1.1 Visão geral do teatro moderno	31
2.1.2 O teatro de Maria Della Costa e Sandro Polônio	37
2.2 Companhia Maria Della Costa em Portugal	40
3. Sob o olhar do censor português	45
3.1 O aparelho repressor	46
3.2 A censura às peças teatrais	54
3.2.1 <i>A Respeitosa</i> de Jean-Paul Sartre	57
3.2.1.1 Sartre e a prostituta	58
3.2.1.2 Cortes e críticas	58
3.2.2 <i>Desejo</i> de Eugene O'Neill	65
3.2.2.1 O'Neill e o infanticídio	65
3.2.2.2 Proibição	66
3.2.3 <i>Gimba, Presidente dos Valentes</i> de Gianfrancesco Guarnieri	71
3.2.3.1 Guarnieri e a favela	71
3.2.3.2 Cortes e substituições	73
3.2.4 <i>A Alma Bôa de Se-Tsuan</i> de Bertolt Brecht	77
3.2.3.1 Brecht, o autor maldito	78
3.2.3.2 Aprovação e proibição: dilema no governo de Salazar	78
3.3 Balanço provisório	86
3.3.1 A crítica	87
3.3.1.1 A temporada de 1956/1957	89
3.3.1.2 A temporada de 1959/1960	91

Considerações finais	96
Referências	103

Apêndices

Apêndice 1 – Entrevista com Maria Della Costa em 21 de Janeiro de 2012 – São Paulo – SP (Brasil)	109
Apêndice 2 – Entrevista com Carlos Avilez na Escola Profissional de Teatro em 16 de Fevereiro de 2012 – Estoril (Portugal)	124
Apêndice 3 – Quadro geral das peças da Companhia Maria Della Costa em Portugal	133
Apêndice 4 – Quadro geral de <i>A Respeitosa</i> , <i>Desejo</i> , <i>Gimba</i> e <i>A Alma Boa de Se-Tsuan</i>	135

Anexos (CD)

Anexo 1 – <i>Vértice</i> , Janeiro/Fevereiro de 1959: 76-78.
Anexo 2 – <i>Folha de São Paulo</i> , 01 de Janeiro de 2006: E-3 (Centro Cultural São Paulo).
Anexo 3 – <i>Flama</i> , 7 de Junho de 1957.
Anexo 4 – <i>Flama</i> , 14 junho de 1957: 3.
Anexo 5 – <i>O Estado de São Paulo</i> , 10 de Janeiro de 2000: A-5 (Centro Cultural São Paulo).
Anexo 6 – <i>Plateia</i> , 1 de Novembro de 1959: 27.
Anexo 7 – <i>Flama</i> , 2 de Outubro de 1959: 23.
Anexo 8 – <i>Flama</i> , 23 de Outubro de 1959: 3.
Anexo 9 – <i>Flama</i> , 26 de Fevereiro de 1960.
Anexo 10 – Quadro-Resumo das disposições do Decreto-Lei N° 41.051 – <i>Boletim da União dos Grémios dos Espectáculos</i> , Maio de 1957: 25.
Anexo 11 – Ata n° 1 de 23 de Julho de 1957 (<i>Actas da Comissão de Censura</i> . SNI-DGE. Livro 22: ANTT).
Anexo 12 – Recurso interposto por Sandro Polônio da decisão da peça <i>Desejo</i> de Eugene O’Neill (<i>Processos de Censura</i> : 5924 SNI-DGE: ANTT).
Anexo 13 – Ata n° 215 de 26 de Fevereiro de 1957 (<i>Actas da Comissão de Censura</i> . SNI-DGE. Livro 8: ANTT).

Anexo 14 – Ata n° 112 de 22 de Setembro de 1959 (*Actas da Comissão de Censura*. SNI-DGE. Livro 10: ANTT).

Anexo 15 – Ata n° 129 de 19 de Janeiro de 1960 (*Actas da Comissão de Censura*. SNI-DGE. Livro 10: ANTT).

Anexo 16 – *Gimba, Presidente dos Valentos 1* (*Processos de Censura*: 5908 SNI-DGE: ANTT).

Anexo 17 – *A Respeitosa* – Relatório de Censura (Processo DDP 3674: Arquivo Miroel Silveira).

Anexo 18 – *A Respeitosa* – Relatório (*Processos de Censura*: 5345 SNI-DGE: ANTT).

Anexo 19 – *A Respeitosa* – Programa do Espetáculo (Museu Nacional do Teatro – MNT 218232).

Anexo 20 – *A Respeitosa* – Ata n° 217 de 12 de Março de 1957 e Ata n° 220 de 2 de Abril de 1957 (*Actas da Comissão de Censura*. SNI-DGE. Livro 8: ANTT).

Anexo 21 – Solicitação de Vasco Morgado para encenação de *A Respeitosa* em 1959 (*Processos de Censura*: 5345 SNI-DGE: ANTT).

Anexo 22 – *Boletim da União dos Grémios dos Espectáculos*, Junho de 1957: 21 e *Boletim da União dos Grémios dos Espectáculos*, Julho de 1957: 22.

Anexo 23 – *A Respeitosa* – Capa da peça e páginas cortadas pelos vogais da Comissão de Censura (*Processos de Censura*: 5345 SNI-DGE: ANTT).

Anexo 24 – *A Respeitosa* – Informação (*Processos de Censura*: 5345 SNI-DGE: ANTT).

Anexo 25 – *As Moscas* e *À Porta Fechada* – Ata n° 62 de 14 de Maio de 1946 e Ata n° 266 de 11 de Abril de 1950 (*Actas da Comissão de Censura*. SNI-DGE. Livros 13 e 15: ANTT).

Anexo 26 – *A Respeitosa* – Texto Lido antes da Representação (*Processos de Censura*: 5345 SNI-DGE: ANTT).

Anexo 27 – *Desejo* – Fotografias 1 e 2 (Centro Cultural São Paulo).

Anexo 28 – *Desejo* – Arquivo Nacional do Rio de Janeiro (e-mail de 24 de Janeiro de 2012).

Anexo 29 – *Desejo* – Arquivo Nacional do Distrito Federal (e-mail de 27 de Janeiro de 2012).

Anexo 30 – *Desejo* – Ata nº 114 de 6 de Outubro de 1959 (*Actas da Comissão de Censura*. SNI-DGE. Livro 10: ANTT).

Anexo 31 – *Desejo* – Guia de Depósitos Provisórios (*Processos de Censura*: 5924 SNI-DGE: ANTT).

Anexo 32 – *Desejo* – Informação (*Processos de Censura*: 5924 SNI-DGE: ANTT).

Anexo 33 – *Desejo* – Informação (Recurso) (*Processos de Censura*: 5924 SNI-DGE: ANTT).

Anexo 34 – *Gimba* – Fotografia 1 (Museu Nacional do Teatro – MNT 57279).

Anexo 35 – Programa do Espetáculo *Moral em Concordata* – página 9 (Museu Nacional do Teatro – MNT 13404).

Anexo 36 – *Gimba* – Direito de Representação (Processo DDP 4714: Arquivo Miroel Silveira).

Anexo 37 – *Gimba* – Programa do Espetáculo 1 e Programa do Espetáculo 2 (Museu Nacional do Teatro – MNT 97930).

Anexo 38 – *Flama*, 4 de Dezembro de 1959: 21.

Anexo 39 – *Boletim da União dos Grémios dos Espectáculos*, Outubro de 1959: 22; *Boletim da União dos Grémios dos Espectáculos*, Novembro de 1959: 18 e *Boletim da União dos Grémios dos Espectáculos*, Dezembro de 1959: 20.

Anexo 40 – *Gimba* – Ata nº 111 de 15 de Setembro de 1959 e Ata nº 113 de 29 de Setembro de 1959 (*Actas da Comissão de Censura*. SNI-DGE. Livro 10: ANTT).

Anexo 41 – *Gimba* – Ensaio Geral para Censura, documento enviado pela Comissão de Censura à Empresa Figueira de Gouveia e páginas cortadas pelos vogais da Comissão de Censura (*Processos de Censura*: 5908 SNI-DGE: ANTT).

Anexo 42 – *Gimba* – Fotografia 2 (*Processos de Censura*: 5908 SNI-DGE: ANTT).

Anexo 43 – *Gimba* – Relatório (*Processos de Censura*: 5908 SNI-DGE: ANTT).

Anexo 44 – *Gimba* – Informação (*Processos de Censura*: 5908 SNI-DGE: ANTT).

Anexo 45 – *Alma Boa* – Fotografias 1 a 16 (Museu Nacional do Teatro – MNT).

Anexo 46 – *Alma Boa* – Programa do Espetáculo (Museu Nacional do Teatro – MNT 25556).

Anexo 47 – *Alma Boa* – Certificado de Censura (Processo DDP 4631: Arquivo Miroel Silveira).

Anexo 48 – *Alma Boa* – Páginas 22, 23 e 27 (Processo DDP 4631: Arquivo Miroel Silveira).

Anexo 49 – *Alma Boa* – Ata n° 124 de 15 de Dezembro de 1959 e Ata n° 128 de 12 de Janeiro de 1960 (*Actas da Comissão de Censura*. SNI-DGE. Livro 10: ANTT).

Anexo 50 – Ata n° 137 de 15 de Março de 1960 (*Actas da Comissão de Censura*. SNI-DGE. Livro 10: ANTT).

Anexo 51 – Ata n° 138 de 22 de Março de 1960 (*Actas da Comissão de Censura*. SNI-DGE. Livro 10: ANTT).

Anexo 52 – *Alma Boa* – Capa da peça, documento enviado pela Comissão de Censura à Empresa Figueira de Gouveia e páginas cortadas pelos vogais da Comissão de Censura (*Processos de Censura: 5983 SNI-DGE: ANTT*).

Anexo 53 – *Alma Boa* – Alteração referente às páginas 80 e 81 (*Processos de Censura: 5983 SNI-DGE: ANTT*).

Anexo 54 – *Alma Boa* – Informação (*Processos de Censura: 5983 SNI-DGE: ANTT*).

Anexo 55 – *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, 21 de Outubro: 30-31 (Hemeroteca de Lisboa).

Anexo 56 – *Relatório Confidencial dos Factos ocorridos no Capitólio* (Arquivo Salazar PC-60, cx. 635, pt. 28).

Anexo 57 – *Gimba, Presidente dos Valentos 2* (*Processos de Censura: 5908 SNI-DGE: ANTT*).

Anexo 58 – Teatro Apolo (Museu Nacional do Teatro – MNT 113178).

Anexo 59 – Eunice Muñoz em *Joana d’Arc* 1 e 2 (Museu Nacional do Teatro – MNT 177967 e MNT 177970).

Anexo 60 – *Vértice*, Junho de 1957: 350-352.

Anexo 61 – *O Canto da Cotovia* – Censora Liz Monteiro (Processo DDP 7406: Arquivo Miroel Silveira).

Anexo 62 – *Boletim da União dos Grémios dos Espectáculos*, Maio de 1957: 4.

Anexo 63 – *Boletim da União dos Grémios dos Espectáculos*, Outubro de 1959: 16.

Anexo 64 – *Flama*, 16 de Outubro de 1959: 11.

Anexo 65 – *Seara Nova*, Novembro de 1959: 362-263.

Anexo 66 – *Flama*, 26 de Fevereiro de 1960: 17.

Anexo 67 – *Boletim da União dos Grémios dos Espectáculos*, Setembro de 1959: 15.

Anexo 68 – *Flama*, 11 de Dezembro de 1959: 21-22.

Anexo 69 – *O Estado de São Paulo*, 27 de Outubro de 2004: D-3 (Centro Cultural São Paulo).

Anexo 70 – Fotografia com Maria Della Costa (21 de Janeiro de 2012).

Introdução

A Companhia Maria Della Costa (CMDC), anteriormente intitulada Teatro Popular de Arte (TPA), foi fundada pela atriz de mesmo nome e por Sandro Polônio, com colaboração de Itália Fausta, cuja presença foi de grande relevância devido à sua experiência teatral ímpar. Em 1948, o TPA iniciou suas atividades no Rio de Janeiro e, no ano seguinte, deslocou-se para a mais nova sede econômica e industrial do país, São Paulo.

Maria Della Costa, que iniciou sua carreira como manequim, só demonstrou interesse pelas artes cênicas posteriormente. Entre 1945 e 1946, a atriz estudou teatro no Conservatório Nacional de Lisboa e, ao regressar ao Brasil, integrou o elenco de um grupo teatral, Os V Comediantes. Em 1954, Della Costa concretizou o sonho de construir, juntamente com o marido Sandro Polônio, seu próprio teatro no tradicional bairro da Bela Vista em São Paulo. O Teatro Maria Della Costa foi projetado por Oscar Niemeyer e Lúcio Costa, os mesmos arquitetos responsáveis pela construção da capital brasileira, Brasília, no governo de Juscelino Kubitschek.

A audaciosa construção do teatro fez com que Sandro e Maria Della Costa pudessem, enfim, desempenhar a atividade teatral de uma forma continuada e mais consistente. Em 1954, estrearam o espaço com *O Canto da Cotovia* de Jean Anouilh, com encenação de Gianni Ratto. As atividades da CMDC mantiveram-se constantes, todavia as adversidades históricas causadas pela Ditadura Militar brasileira a partir de 1964 acabaram por dificultar o trabalho dos grupos teatrais e também da Companhia Maria Della Costa. Maria e Sandro se afastaram das atividades do Teatro Maria Della Costa em 1974. Cabe lembrar que este teatro ainda hoje está em funcionamento, sob direção da APETESP – Associação dos Produtores de Espetáculos Teatrais do Estado de São Paulo –, que ficou responsável pelo edifício e por sua programação artística a partir de 1978.

Este estudo iniciará sua análise a partir de uma contextualização social, política e cultural de Portugal e do Brasil, verificando as influências sofridas pelo teatro português e, igualmente, pelo teatro brasileiro entre 1957 e 1960. Neste período, o governo português era dirigido pelo ditador António de Oliveira Salazar, que iniciara sua função em 1933, vindo a ser substituído em 1968 por Marcelo Caetano, devido a uma incapacidade física causada por um acidente. Caetano governou o país até 25 de Abril de 1974 – a Revolução dos Cravos –, momento histórico de grande relevância para Portugal, em que o regime ditatorial foi substituído pela democracia. No Brasil, os ares democráticos advindos da governação de

Juscelino Kubitschek (1956-1961) diferiam da repressão vivida no país europeu, embora Salazar e JK mantivessem relações políticas bastante estreitas e formalizadas.

Foram diversas as crises que o regime salazarista, o Estado Novo, atravessou entre 1958 e 1962. Ressaltam-se dois pontos de grande instabilidade para o governo de Salazar: em 1958, a eleição fraudulenta para cargo presidencial, que fez vencedor o apoiante salazarista, Américo Tomás, em detrimento do membro da oposição, Humberto Delgado; e, em 1961, o início da Guerra Colonial, conflito armado entre Portugal e três países da África Negra. A crescente insatisfação com o governo originou manifestações, greves e tentativas de golpe de Estado, o que veio a precipitar uma repressão mais explícita e voraz.

O recrudescimento do aparelho censor diante das peças teatrais dificultou tanto o trabalho das companhias portuguesas como da Companhia Maria Della Costa. Cabe ressaltar que o jogo político luso-brasileiro foi indispensável para a aprovação das obras trazidas pelo grupo brasileiro a Portugal, que foram levadas aos palcos lisboetas nas temporadas de 1956/1957 e de 1959/1960.

Após a referência aos governos de Oliveira Salazar e Kubitschek e suas respectivas atuações diante das atividades teatrais, o capítulo dois tratará de contextualizar o teatro moderno no Brasil, para, enfim, explicar as influências e contribuições da Companhia Maria Della Costa dentro do cenário teatral brasileiro. A CMDC enquadra-se no início da consolidação do teatro moderno, inclusive tendo contribuído substancialmente para um movimento de renovação da cena brasileira. O advento do encenador, enquanto responsável por conferir ao espetáculo uma unidade cênica, esteve intimamente ligado à modernidade teatral, que foi iniciada especialmente a partir da década de 40 do século XX no Brasil. Após uma análise abrangente dos grupos teatrais brasileiros desta época, o último item do capítulo dois descreverá a CMDC em Portugal.

A Companhia trouxe a Lisboa quinze peças teatrais, dentre as quais foram selecionadas quatro para a análise da atuação da censura, a partir dos registros do Arquivo Nacional da Torre do Tombo (Lisboa) e do Museu Nacional do Teatro (Lisboa): *A Respeitosa* de Jean-Paul Sartre (1957) e *Desejo* de Eugene O'Neill (1959), ambas traduzidas por Miroel Silveira; *Gimba, Presidente dos Valentes* de Gianfrancesco Guarnieri (1959); *A Alma Boa de Se-Tsuan* de Bertolt Brecht (1960), com tradução de Geir Campos e Antônio Bulhões. As quatro obras foram escolhidas por se tratarem de exemplares de diferentes dramaturgias: a francesa, a americana, a brasileira e a alemã. Apesar da disparidade na escrita dos autores e na maneira de estes intervirem na sociedade, todas as peças são importantes formas

dramatúrgicas características do século XX. Os questionamentos suscitados nos textos, que explicitam questões inerentes ao ser humano, podem explicar a razão de as dramaturgias terem sido analisadas com especial atenção pelos vogais portugueses da Comissão de Exame e Classificação dos Espectáculos, tal como se procura provar no capítulo três.

Ainda no mesmo capítulo, será analisado o aparelho censório português com o intuito de se tentar compreender os cortes e proibições relativos às quatro obras teatrais, centrando-se a análise com vistas aos processos e atas do Arquivo Nacional da Torre do Tombo (ANTT), além de outras contribuições do Arquivo Miroel Silveira (AMS), localizado em São Paulo. O intuito será, portanto, avaliar alguns dos cortes censórios nos textos enviados para a Comissão de Censura, verificar específicos pareceres dos vogais portugueses, além de outras informações inseridas nos processos e atas do ANTT.

Os processos censórios do Arquivo Nacional da Torre do Tombo terão algumas de suas páginas expostas nos anexos deste estudo, que estão em formato digital (CD)¹, como forma de exemplificação e melhor visualização dos documentos. Também o Museu Nacional do Teatro disponibilizou alguns dos programas de espetáculos da Companhia Maria Della Costa enquanto esta se encontrava em Portugal, com informações e imagens relevantes para este estudo. Há, ainda, outras fontes que serão explicitadas ao longo dos capítulos.

Para finalizar o capítulo três, serão utilizados especialmente os periódicos, já que nestes será possível aceder às críticas de alguns espetáculos, que auxiliarão na análise teatral daquela época e, em específico, na compreensão da companhia de Della Costa dentro do teatro português. Os periódicos utilizados integram o arquivo do Museu Nacional do Teatro, da Hemeroteca de Lisboa e do Centro Cultural São Paulo. Este local também disponibilizou fotos do espetáculo *Desejo*, que só foi levado aos palcos brasileiros, visto ter sido proibido pela Comissão de Censura em Portugal.

Para este estudo, foi essencial o contato com as mais diversas bibliografias, desde aquelas focadas na censura ao teatro português como ao brasileiro. Foram utilizados autores como Fernando Rosas (1994) e Filipe Ribeiro de Meneses (2011), autores importantes para a construção do primeiro capítulo; Tania Brandão (2009) e Warde Marx (2008), cujas análises centram-se na Companhia Maria Della Costa e auxiliaram no desenvolvimento do segundo capítulo; Ana Cabrera (2009) e Graça dos Santos (2008), autoras que estudam a censura ao teatro português; Cristina Costa (2006, 2010), que descreve a atividade censória no teatro

¹ Os anexos foram postos em formato digital, com o intuito de não se perder a qualidade das imagens e dos documentos.

brasileiro e compara as censuras do Estado Novo de Oliveira Salazar e de Getúlio Vargas no Brasil; assim como os críticos teatrais brasileiros, Décio de Almeida Prado e Sábato Magaldi, e os historiadores e teóricos teatrais, como o português Luiz Francisco Rebello. Muitas foram as contribuições bibliográficas, que, unidas às fontes documentais, puderam auxiliar na composição desta tese. Ademais, as entrevistas concedidas por Maria Della Costa e Carlos Avilez foram extremamente importantes para ajudar na compreensão da Companhia Maria Della Costa e do teatro português durante o período salazarista.

Este trabalho está inserido no programa de Mestrado em Cultura e Comunicação da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa. Teve o auxílio essencial do Centro de Estudos de Teatro, por meio da Professora Dra. Maria Helena Serôdio, orientadora desta tese. É importante também citar que a autora deste estudo faz parte de um projeto de investigação intitulado *Censura e Mecanismos de Controlo no Cinema e no Teatro antes, durante e depois do Estado Novo*, coordenado pela Professora Dra. Ana Cabrera e financiado pela Fundação para a Ciência e Tecnologia (PTDC/CCICOM/117978/2010) em Portugal.

Durante o processo de pesquisa, muitas indagações surgiram e deram rumo a este estudo: como era a relação política entre Brasil e Portugal? Quais eram os critérios adotados pelos censores portugueses para aprovação ou reprovação de uma peça? Por que os vogais do governo de Salazar aprovaram a peça *A Respeitosa* em 1957 e proibiram sua representação com atores portugueses dois anos depois? Por que não há marcações ou cortes dos vogais da Comissão de Censura no processo da peça *Desejo*? Qual é o motivo de *Gimba* ter tido poucos cortes ao longo de seu texto? Por que razão a peça *A Alma Boa de Se-Tsuan* foi aprovada e posteriormente reprovada pela Comissão de Censura? Qual é a relevância da CMDC no teatro português? Quais eram as semelhanças e as divergências entre o teatro português e o brasileiro naquela época? Estas e tantas outras questões acabaram por embasar a análise da atuação da Companhia Maria Della Costa em Portugal.

1 António de Oliveira Salazar e Juscelino Kubitschek: amigos ou inimigos?

A relevância deste capítulo deve-se à necessidade de compreensão do contexto histórico-político no período entre 1957 e 1960, mesmo que este enquadramento seja mais uma demarcação temporal do que um limite rígido, já que os acontecimentos ocorridos dentro destes quatro anos foram, indubitavelmente, reflexo dos anos anteriores e, sem dúvida, igualmente influenciaram a década de 60 em Portugal.

Através de uma análise social, política e cultural dos dois países – Portugal e Brasil –, será possível averiguar alguns fatores que influenciaram as atividades teatrais no país europeu, além de algumas questões inerentes ao contexto teatral no Brasil, de onde partiu a Companhia Maria Della Costa. A atmosfera sociocultural dos anos 50 será o pano de fundo dos dois governos distintos quanto à liberdade de expressão, embora com relações formalizadas e vínculos que serão discutidos a seguir.

Na década em que Elvis Presley rebolou ao som do *rock and roll* pela primeira vez – algo nunca antes visto na mídia televisiva – e os atores Marlon Brandon e Marilyn Monroe se tornaram ícones da sensualidade no cinema, Portugal, que tomara um “fôlego” no rigor censório após a Segunda Guerra Mundial, viu nascer movimentos experimentais de teatro iniciados na década de 40 que se estenderam para as décadas seguintes.

O período do pós-guerra viu a revitalização teatral da cena portuguesa. Rui Pina Coelho analisa o teatro experimental dos anos 40: “Em Portugal, a postura experimental reflecte-se muito mais na divulgação de textos e autores, na defesa do rigor no trabalho e na contestação à convenção, do que em propostas estéticas arrojadas.” (2009: 62). A atitude experimental deu bons frutos aos sucessores das décadas de 50 e 60, ainda que o teatro desta época fosse formado por iniciativas que não constituíram um movimento unido.

Apesar de Portugal ter tido acesso a certos autores internacionais de renome durante a década de 50, as novidades técnicas teatrais e alguns dos grandes dramaturgos do início do século XX tiveram dificuldade em adentrar o país, pois havia uma verificação detalhada das obras vindas do exterior, em especial quando os autores eram considerados “perigosos” para o regime ditador salazarista. Luiz Francisco Rebello discorre sobre esta questão em entrevista para a Revista *Vértice*²:

² Ver Anexo 1.

Há toda uma espantosa evolução, desde Strindberg até Samuel Beckett e Bertolt Brecht, que se processou nestes últimos setenta ou oitenta anos, e que o nosso público inteiramente desconhece. Todas as tentativas, que em si mesmas poderão ser louváveis, de integrar o nosso teatro nessa evolução a que, por força de circunstâncias várias, ele permaneceu alheio, resultarão por isso mesmo artificiais e, necessariamente, improdutivas. Apesar disso um pequeno grupo de dramaturgos vem procurando (e esse me parece o melhor caminho para uma actualização, que é urgente, do nosso teatro) conferir-lhe uma dimensão europeia, embora através de aproximações até agora apenas tangenciais na maioria dos casos. (*Vértice*, Janeiro/Fevereiro de 1959: 76)

O surgimento de grupos experimentais e de novos dramaturgos ajudou a revitalizar a cena teatral portuguesa, assim como o nascimento do teatro universitário. Ao longo dos anos 50, criou-se a Comissão de Exame e Classificação dos Espectáculos do Estado Novo, ou seja, o aparelho censório estava encontrando, cada vez mais, sua forma de atuação, o que dificultava a escolha de repertório e a liberdade de criação dos grupos teatrais, que ficavam à mercê da liberação das obras por parte da Comissão.

Por outro lado, é importante ressaltar a criação de dois organismos que apoiaram e ajudaram, de certa forma, a minimizar as dificuldades financeiras enfrentadas por parte das companhias teatrais: o Fundo de Teatro, que nasceu em 1950, e, pouco anos depois, a Fundação Gulbenkian³ – bastante atuante no âmbito cultural até os dias atuais.

A mordaza governamental simbolizada pela censura às peças teatrais e demais atividades artísticas foi, pouco a pouco, tornando-se mais explícita, sobretudo no início dos anos 60. O governo temia o teatro por considerá-lo, por vezes, uma atividade imoral e subversiva, além de mobilizadora, visto que os espectadores poderiam ser “contaminados” por aquilo que era sugerido em cena. As medidas mais drásticas e mais nitidamente repressoras do governo em relação às atividades teatrais ocorreram a partir do final dos anos 50 e recrudesceram-se, sobretudo, depois do início da Guerra Colonial em 1961.

Portugal viu-se obscurecido e cada vez mais afastado da restante Europa e do mundo, fato este especialmente notado quando a ONU passou a pressioná-lo quanto à sua política colonialista a partir de 1960, a fim de que reconhecesse a independência das nações africanas. Não será difícil compreender que, se o país ibérico se isolou como forma de assegurar seus territórios na África, provocou um efeito centrípeto em sua política, que ficou voltada aos seus ideais nacionalistas e colonialistas. O isolamento também foi sentido no teatro, que se viu aquém da evolução teatral que borbulhava nos países vizinhos europeus.

³ Os projetos em andamento poderão ser acessados através do seguinte *site*: <http://www.gulbenkian.pt/>.

A perseguição política tornou-se cada vez mais acirrada, à medida que a população passou a fazer greves e exigir seus direitos. Toda a movimentação contra o governo teve um início bastante claro: as eleições de 1958. Humberto Delgado, membro oposicionista de grande prestígio político, foi derrotado em uma eleição fraudulenta, causando uma instabilidade que jamais Salazar soube reparar. As greves, as manifestações, as tentativas de golpe de Estado, a crise acadêmica e a repreensão do mundo quanto às colônias de Portugal na África formaram um emaranhado de problemas não mais solucionáveis, diferentemente do ocorrido em 1949 – quando o país passou por uma crise que pôde ser amenizada⁴. Foi precisamente neste momento de instabilidade política que os artistas procuraram achar brechas no sistema salazarista, trazendo assim alguma novidade aos palcos portugueses, apesar das dificuldades acrescidas pela repressão governamental dos anos 60.

Enquanto o salazarismo português percorria caminhos escusos, deixando um rastro de perseguição a artistas, estudantes e, em geral, contestadores do sistema político, encobrendo mortos e feridos no controle das manifestações e greves, sendo responsável por assassinatos entre encarcerados ou mesmo entre a população civil, o governo brasileiro de Juscelino Kubitschek investia pesadamente para o desenvolvimento industrial e para a mudança da capital federal do Rio de Janeiro para Brasília.

No Brasil, pode dizer-se que, neste momento, não existiam restrições à liberdade dos grupos de teatro, apesar das dificuldades financeiras sempre presentes nesta área. Com efeito, ainda não havia a repressão às atividades artísticas, o que só se pôde verificar entre 1964 e 1985 durante a Ditadura Militar. Via-se, no Brasil, um certo florescimento criativo oriundo de alguns anos de liberdade democrática depois da queda de um ditador, Getúlio Vargas – fundador do Estado Novo brasileiro, que vigorou entre 1937 e 1945 –, até o momento do golpe militar na década de 60.

Fruto de uma efervescência teatral, ainda jovem mas primorosa, o TPA (Teatro Popular de Arte) – Companhia Maria Della Costa vinha desempenhando um trabalho árduo na tentativa de encenar espetáculos dos mais diversos dramaturgos, nacionais e estrangeiros, desde a década de 40 no Brasil. No decênio seguinte, a companhia teve o privilégio de representar em Portugal, dentre outras peças, autores nunca antes levados aos palcos portugueses, como os dramaturgos Bertolt Brecht e Gianfrancesco Guarnieri, que serão retomados nos próximos capítulos.

⁴ Rosas, Fernando. 1994. “Sob os ventos da guerra: a primeira crise séria do regime (1940-1949)” in *Estado Novo: 1926-1974*. Vol.7. *História de Portugal* (Dir. J. Mattoso). Lisboa: Estampa.

1.1 Salazar

“[...]a supressão forçada, necessária, de certas liberdades, de certos direitos humanos, tem de ser coroada através da alegria, do entusiasmo, da fé”

Salazar *apud* Caldeira 2008: 14

António de Oliveira Salazar (1889-1970) foi um homem que, notável quanto ao seu talento acadêmico, angariou simpatia rapidamente no meio político. Filipe Ribeiro Meneses, em sua obra intitulada *Salazar: Biografia Definitiva*, descreve-o:

De origens modestas, Salazar destacara-se não por bravura no campo de batalha, ou por uma oratória demagógica, mas pelas suas proezas acadêmicas; esse fato, que desde logo o distingue de Franco, Hitler e Mussolini, tornava mais credíveis as reivindicações feitas em seu nome, pois era quase impensável que um professor da vetusta Universidade de Coimbra se dedicasse a distorcer deliberadamente o seu percurso de vida com vista a obter dividendos políticos. Contudo, o oposto era verdade. (Meneses 2011:16)

Salazar não se contentou somente com sua formação acadêmica ímpar. Em 1928, tornou-se o chefe das finanças e, quatro anos mais tarde, presidiu o Conselho de Ministros. O governante instaurou o Estado Novo em 1933, regime político que se prolongou até 1974, sob sua direção até 1968 e posteriormente sob a administração de Marcelo⁵ Caetano (1906-1980) até 25 de Abril de 1974. Depois da Revolução dos Cravos, Caetano exilou-se no Brasil, onde permaneceu até seu falecimento.

Um dos fatores que auxiliou na concretização do Estado Novo enquanto projeto político foi a instabilidade advinda dos anos anteriores, durante a 1ª República Portuguesa (1910-1926) e a Ditadura Militar (1926-1933). As crises políticas e sociais são muitas vezes usadas por governantes como argumento para legitimar um regime político autoritário, não tendo sido diferente no governo de Salazar, que, a partir da Constituição de 1933, esteve à frente da nação até que sua saúde o impedisse de estar no comando.

O órgão responsável pelo controle das informações no Estado Novo português possuiu diferentes denominações. No início do governo de Salazar, foi criado o Secretariado de Propaganda Nacional (SPN), intitulado Secretariado Nacional da Informação, Cultura Popular e Turismo (SNI) em 1943, e somente nos últimos anos do regime, no governo de Marcelo Caetano, foi chamado de Secretaria de Estado da Informação e Turismo (SEIT). Este organismo foi dirigido por António Ferro de 1933 a 1949. Alfredo Caldeira cita que o órgão

⁵ Há bibliografias em que seu nome vem grafado como Marcello Caetano.

serviu de propaganda do Estado Novo – sobretudo através da Emissora Nacional –, baseando a sua ação na recolha e tratamento das informações dos órgãos de comunicação, na promoção de circuitos turísticos destinados à “burguesia urbana endinheirada”⁶, na organização de exposições dentro e fora do país, com intuito de se divulgar as “tradições” (2008:14), o que conformava com o gosto conservador e patrioteiro que marcou o salazarismo.

António Ferro, escritor, jornalista e político português, que deve ser citado impreterivelmente quando o assunto é o Estado Novo, foi o mentor da “Política do Espírito”, através da qual difundiu o regime de Salazar com eficácia, angariando simpatizantes devido à sua maneira de fomentar a cultura. Com tal política, segundo Graça dos Santos,

António Ferro consegue ao mesmo tempo utilizar o mundo das artes para a promoção da ideologia salazarista e impôr alguns traços e processos identificáveis, se não como “estética salazarista”, pelo menos como um “estilo” assemelhável aos requisitos do Estado Novo. [...] Procedeu-se à criação dum país mítico com a maquilhagem do real. (2008:59)

Os dezesseis anos de mandato foram importantes na difusão da ideologia, que foi sendo construída ano após ano, através dos jornais, do rádio e, posteriormente, da televisão portuguesa. No entanto, não se pode tapar os olhos à constante repressão aos grupos teatrais que Ferro e seus sucessores responsáveis pelo SNI não deixaram de desempenhar com rigor. Vale esclarecer que a repressão à atividade teatral não foi uniforme, visto que variou de acordo com a direção do SNI, com a situação política do país, assim por diante.

A Igreja, as Forças Armadas e a PIDE/DGS (Direcção-Geral de Segurança) foram pilares para a manutenção do Estado Novo português. A Igreja Católica esteve fortemente ligada ao sistema político desde o início do Estado Novo. Cabe ressaltar, todavia, que uma parte minoritária da Igreja quebrou tais ligações especialmente a partir de 1957, época em que surgiram movimentos jovens de contestação ao governo, assim como uma audaciosa declaração do bispo do Porto – D. António Ferreira Gomes⁷ –, ambos indícios pequenos, porém importantes, de uma quebra da antiga aliança entre o poder político e o religioso.

As Forças Armadas eram compostas por simpatizantes e opositores, alguns dos quais viriam a participar de golpes de Estado e outras situações de conflito. Os revoltosos,

⁶ Para o restante da população, a FNAT – Fundação Nacional para a Alegria no Trabalho – dava formação e ocupava o tempo livre dos trabalhadores. A Alemanha nazista e a Itália fascista possuíam modelos bastante semelhantes que influenciaram a origem da FNAT, que fora criada em 1935 (Caldeira 2008: 18).

⁷ Segundo Fernando Rosas, após as eleições presidenciais em julho de 1958, “pela primeira vez na história do Estado Novo, um bispo ousa lançar um duro requisitório contra a perversão autoritária do corporativismo, contra as injustiças sociais e a ausência de liberdades.” (1994: 521)

sem dúvida, foram responsáveis por desequilíbrios estruturais do sistema salazarista, que serão posteriormente apontados.

A PIDE (Polícia Internacional de Defesa do Estado, 1945-1969), originada da PVDE (Polícia de Vigilância e Defesa do Estado, 1933-1945), e sua sucessora, a Direcção Geral de Segurança (DGS, 1969-1974), constituíram a chamada polícia política, que era responsável pela vigilância e repressão dos contestadores do regime, pela proteção das fronteiras, dentre outras funções. Cristina Ribeiro, na obra *Olhares Cruzados entre Arquivistas e Historiadores* (coordenação de Maria de Lurdes Henriques), aponta as áreas de atuação da PIDE:

- a prevenção que se concretizava pela vigilância e fiscalização das fronteiras terrestres, marítimas e aéreas, pelo controlo de pessoas individuais e colectivas e actividades;
- a dissuasão através da divulgação de actividades e publicações próprias;
- a repressão através da instrução preparatória dos processos, apreensão de documentos, de publicações, de correspondência, escutas telefónicas, etc.. (2004: 19)

A PIDE exercia uma repressão severa, recorrendo à perseguição, prisão e tortura. Tentava destruir física e moralmente o preso, assim que chegava às instalações da polícia, e prolongava a tortura durante dias a fio, não o deixando fechar os olhos nem dormir até que fosse passada alguma informação solicitada pelo agente da PIDE sobre líderes políticos de esquerda ou conspirações contra o governo, ou ainda para desestabilizar o prisioneiro, que passava a ter alucinações depois de algum tempo⁸. As humilhações e espancamentos eram frequentes em homens e mulheres que foram detidos pela polícia política portuguesa, e entre eles era possível encontrar artistas e intelectuais, que, ao longo de quatro décadas de repressão, não perderam, todavia, a coragem de pôr em causa o regime. Nas palavras de Luiz Francisco Rebello, a polícia política “reprimia ferozmente o movimento oposicionista, perseguia, encarcerava e torturava os mais consequentes democratas.” (1977: 29).

Ao longo da década de 50, o Estado português manteve-se aparentemente calmo e estável, sem pressões internas e externas que pudessem desvirtuar o caminho governamental de Salazar. Na obra, de ampla investigação e de grande rigor documental que José Mattoso

⁸ O documentário de Susana de Sousa Dias intitulado “48” utilizou testemunhos de presos políticos da PIDE portuguesa. As imagens mostradas são fotografias encontradas nas fichas da polícia política do Estado Novo. A realizadora baseou-se, portanto, na voz dos prisioneiros para relatar algumas das formas de torturas utilizadas na época.

dirigiu – *História de Portugal* –, no seu volume 7 é possível encontrar uma análise esclarecedora de autoria de Fernando Rosas sobre a situação política, econômica e social entre 1950 e 1962. Na realidade, o que o governo não esperava e que acabou levando-o, lentamente, à morte foi a “desagregação interna dos seus apoiantes: na situação como na oposição, ao longo dos anos 50, é a ideia de transição, da evolução do regime, que polarizará todas as esperanças de mudança.” (Rosas 1994: 503). Será neste contexto que ascenderá a figura de Marcelo Caetano, que, com uma extensa rede de aliados, acabará se tornando cada vez mais influente dentro do governo de Salazar. Inclusive, Caetano firma uma relação política direta com Craveiro Lopes⁹ (1894-1964), o novo Presidente da República desde 1951, uma vez que ambos defendiam uma versão mais moderada para o regime do Estado Novo (*ibidem*: 503-505).

No plano político externo, segundo Meneses, é necessário lembrar-se da intervenção feita pelos Estados Unidos da América quando da reestruturação da Europa após a Segunda Guerra Mundial, o Programa de Recuperação Europeia (PRE) ou Plano Marshall. Meneses descreve que Portugal, a princípio renitente quanto à ajuda americana, integrou-se à Organização Europeia de Cooperação Econômica (OECE), que geria os fundos disponibilizados pelos E.U.A.. A ajuda a Portugal cessou em 1951 e o país não voltou a solicitar o apoio financeiro norte-americano (2011: 387-390).

Ainda no cenário internacional, Portugal acabou por ser um dos fundadores da NATO [*North Atlantic Treaty Organization* – Organização do Tratado do Atlântico Norte] em 1949. A cooperação entre os governos português e norte-americano tornou-se ainda mais estreita com a utilização da base portuguesa de Lajes, local militarmente estratégico nos Açores, durante cinco anos (2011: 391). Ainda, de acordo com Meneses,

Ser membro da NATO, uma forma de reconhecer a hegemonia americana e aceitar a caducidade da preponderância da aliança luso-britânica, permitiu receber mais ajuda econômica e militar, aliviando o Governo de parte dos custos de manter umas Forças Armadas eficientes (e, claro, de manter os oficiais contentes e afastados da política). (*ibidem*: 391)

A preocupação de Salazar com as questões militares do país era pertinente, pois convinha que um governo ditador, inserido em um contexto político posterior à Segunda

⁹ Craveiro Lopes, como Presidente da República, manteve-se no poder até 1958, quando Américo Tomás o substituiu. O envolvimento do antigo presidente com os reformistas é constante, mesmo depois de afastado do cargo político que ocupara. Inclusive, teve participação na tentativa do Golpe Palaciano comandado por Botelho Moniz, a «Abrilada» de 1961.

Guerra Mundial, estivesse procurando reforços militares. Todavia, nem todos os oficiais ficaram afastados das questões políticas. Rosas cita que a aproximação dos militares portugueses com os outros países membros da organização acabou por desencadear questões provavelmente não esperadas por Salazar:

Não é por acaso que vários dos futuros opositores ao regime, dos anticostistas¹⁰, dos conspiradores da «abrilada» de 1961 serão oficiais ligados às actividades da NATO (Humberto Delgado, Costa Gomes, Albuquerque de Freitas, etc.). O general Botelho Moniz, nomeado primeiro chefe do Estado-Maior-General das Forças Armadas, em 1956, discreta mas crescentemente afastado de Santos Costa e numa progressiva aproximação aos «craveiristas», não deixará de ir colocando os seus homens de confiança nos comandos das Forças Armadas – muitos deles saídos dos cursos da NATO. (1994: 504)

Muitas foram as tentativas de reforma do Estado e não foram poucas as ocasiões em que a oposição conseguiu mobilizar manifestações e lutas durante os longos anos do mandato de Oliveira Salazar. Todavia, o sistema não criou margem para que essas tentativas fossem coroadas com êxito.

Além da prevenção e repressão contra golpes e manifestações civis, o Estado Novo foi gerido de modo a minimizar a força da oposição. Uma das formas que Salazar encontrou para equilibrar o Estado Novo foi atrair para a governação membros influentes e de prestígio, como Marcelo Caetano, de acordo com Rosas: “à medida que os marcelistas crescem, mais ele [Salazar] os tenta atrair e comprometer na governação. Era um risco calculado.” (*ibidem*: 511). Dentro desta estratégia de governo, torna Caetano Ministro da Presidência em 1955.

A verdadeira crise dos anos 50 no sistema Salazar, no entanto, iniciou-se com a candidatura à presidência de Humberto Delgado em 1958, fator decisivo para “eliminar a eleição directa do presidente da República” (*ibidem*: 511) e para causar uma instabilidade jamais restabelecida pelo governo de Salazar. O desgosto de membros civis e militares para com o salazarismo foi crescendo e refletiu-se na audaciosa atitude de Delgado, que, com alguma razão, acabou por ser considerado “o general sem medo”. Todavia, os anticostistas e reformistas, “por receio das consequências de qualquer iniciativa em pleno turbilhão delgadista, por apego aos seus conceitos de lealdade, por inépcia, pelo que quer que fosse, paralisaram.” (*ibidem*: 525). De entre as consequências do “furacão Delgado”, esteve também a demissão de Caetano e de Santos Costa, além da contratação de Botelho Moniz.

A popularidade de Delgado, a sua atitude explícita de enfrentamento ao governo e a fraude eleitoral que fez vencedor para o cargo presidencial o apoiante salazarista da União

¹⁰ Esta expressão designa os opositores a Santos Costa, Ministro da Defesa de 1944 a 1958 e fiel colaborador de António de Oliveira Salazar.

Nacional, Américo Tomás, resultaram em violenta repressão da polícia contra os opositores da ideologia salazarista. Correndo o risco de morrer às mãos da PIDE, Delgado viu a necessidade do exílio no Brasil, o que tornou mais visível interna e externamente a situação política de asfixia de Portugal, uma vez que o seu pedido de asilo político não foi o único em 1959.

A candidatura de Humberto Delgado em 1958, a “Operação Dulcineia” (desvio do navio *Santa Maria* em 1960), o início da Guerra do Ultramar e a «abrilada» (estas duas em 1961), o assalto ao Quartel de Beja e a crise acadêmica de 1962 são fatos que envolvem o período aqui estudado. Tais momentos de instabilidade política acabaram causando o embrutecimento do sistema repressor português.

Recorde-se que, conforme Rosas, foi em janeiro de 1960 que o Capitão Galvão tomou posse do navio *Santa Maria*, juntamente com vinte e três homens, para efetivar um golpe contra Salazar. Henrique Galvão tencionava desembarcar no Norte de Angola e instaurar um governo provisório. Desviando a trajetória prevista do navio por conta de feridos a bordo, foi interceptado pela marinha dos E.U.A.. Acirrou-se, assim, o isolamento de Portugal, devido à clara falta de apoio internacional no conflito, que foi remediado através do Brasil (*ibidem*: 532-533).

Em 1961, a «abrilada» foi uma desastrosa ação dos reformistas militares contra o regime salazarista. A conspiração, segundo Rosas, agiu de forma transparente acreditando na via constitucional para a demissão de Salazar através do presidente Américo Tomás, que, ao contrário, acabou por apoiar o ditador na reação contra os opositores, além de outros fatores que determinaram o fracasso do golpe de Botelho Moniz (*ibidem*: 533-536). Rosas conclui:

Perdia-se, após 1958, a segunda oportunidade histórica de os reformistas mudarem o curso do regime. E essa seria definitiva. [...] A derrotada da «abrilada» seria, na realidade, o factor decisivo para a sobrevivência do salazarismo ao rescaldo do delgadismo. (*ibidem*: 536)

Ainda em 1961, iniciou-se a Guerra Colonial ou Guerra do Ultramar, um confronto entre Angola, Guiné-Bissau e Moçambique contra as Forças Armadas portuguesas. As antigas colônias reivindicavam sua liberdade perante o país europeu. É importante lembrar que, em 1951, Salazar procurou se prevenir contra intervenções internacionais, passando a considerar os territórios africanos como “províncias ultramarinas” e não mais como colônias:

[...] para prevenir previsíveis ingerências e pressões dos organismos internacionais, Salazar procede [...] à revisão constitucional, de penhor integrista, que transforma as colônias e o

império em «províncias ultramarinas» e em «ultramar português», concebido o «todo português» como uno e pluricontinental. (Rosas 1994: 514)

No entanto, este procedimento legal utilizado nos anos 50 não amenizou as futuras rebeliões nos países da África Negra, tendo como consequência a sangrenta Guerra Colonial, que perdurou até 1974. Por outro lado, Meneses analisa este momento histórico como uma oportunidade de o Estado Novo angariar apoio popular, especialmente porque os opositoristas não cessavam sua ação contra o governo:

A oposição de Salazar estendia-se por todo o espectro político, mas esta variedade dividia-a e limitava a sua eficácia. O recente caso do *Santa Maria* tinha beneficiado Salazar e o mesmo viria a suceder com a eclosão da guerra em Angola [...]. A guerra na África permitiu ao regime pedir o apoio popular, não a uma medida política, mas à própria sobrevivência do país. (2011: 610)

Apesar de o apelo à Nação ter surtido efeito, a manutenção da guerra teve consequências financeiras muito negativas. Meneses analisa que os gastos na guerra foram superiores aos benefícios retirados das economias das colônias. Com isto, o governo precisou pedir ajuda aos mercados financeiros internacionais para manter o padrão de vida da metrópole (*ibidem*: 599).

No ano seguinte ao início da guerra, o governo assegurou que outra movimentação opositorista não alcançaria êxito. Em 1 de Janeiro de 1962, sucedeu-se o assalto ao Quartel de Beja, cujo plano militar foi, segundo Rosas, “executado no meio de uma total improvisação” (1994: 537). Pretendia-se ocupar o quartel e a GNR (Guarda Nacional Republicana) do local, “donde sairiam colunas de militares e civis encarregados de isolar o Sul do País [...], ao mesmo tempo que se suscitariam movimentos populares insurreccionais em toda a região.” (*ibidem*: 537). Saldando-se o assalto em inúmeros mortos e presos, o movimento resultou em completo fracasso, o que, de resto, já ocorrera com o golpe frustrado de Abril de 1961. Vale lembrar que o General Delgado esteve envolvido na conspiração em Beja.

Neste mesmo ano de 62, a questão política foi também visível na contestação dos estudantes, provando que cada vez mais jovens integravam ações políticas nas universidades em Lisboa e em Coimbra, protestando contra medidas governamentais, como a proibição do Dia do Estudante. As consequências desta crise acadêmica foram a posterior expulsão de alguns estudantes contestatários e o pedido de demissão do antigo Reitor da Universidade

Clássica, Marcelo Caetano. Esta progressiva mobilização política dos estudantes estendeu-se a outros grupos sociais de jovens.

Foi justamente no início da década de 60, e não divorciado desta politização dos jovens, que se se multiplicaram, de forma expressiva, os grupos universitários e profissionais de teatro, o que representou um aumento muito significativo se considerado o universo existente nos anos 50. É neste momento também que Portugal vive um regime “essencialmente apoiado na ultradireita civil e militar, colonialista e integrista” (Rosas 1994: 540), tornando-se cada vez mais fechado dentro de seu regime político e sem apoios internacionais. Vê-se aí uma grande contradição: o isolamento político de um país, e a vontade de futuro da classe teatral e de muitos jovens, sedentos de inovação e liberdade.

1.1.1 Salazar e o teatro: aversão ou medo?

A importância de se analisar, mesmo que brevemente, os grupos portugueses existentes no fim do anos 50 e no início dos 60 é justamente compreender como o teatro era inserido dentro dos contextos político, econômico e social em Portugal. A força dos grupos de teatro dos anos 50 teve um maior fôlego com o surgimento dos movimentos teatrais no decênio seguinte, que se viram, todavia, amordaçados pela censura cada vez mais voraz. Especialmente no início dos anos 60, o poder coercitivo português tornou-se mais aparente, o que gerou maiores resistências, inclusive do meio teatral.

Ao longo da década de 50, descreve Luiz Francisco Rebello, alguns grupos de teatro nasceram enquanto outros desapareceram do cenário português. O Estúdio do Salitre e os Comediantes de Lisboa, ambos já existentes desde o decênio anterior, puseram fim às suas atividades, enquanto que o país viu surgir o Teatro Experimental do Porto – sob direção de António Pedro a partir de 1953 – e, cinco anos mais tarde, o Teatro Nacional Popular, sob a responsabilidade de Francisco Ribeiro (antigo encenador dos Comediantes). Surgiram também o Teatro d’Arte de Lisboa, de Orlando Vitorino, e o Teatro de Sempre, dirigido por Gino Saviotti, além do início de um grupo estudantil de Coimbra nascido em 1954, mas que se tornou relevante na ação formativa e informativa apenas na década seguinte – o CITAC (2004: 206-215). Não se pode esquecer a contribuição da Casa da Comédia (1946-1975), que, juntamente às companhias citadas, formou o universo teatral português.

Os anos 50, como lembra Rebello, viram ruir no cenário teatral os teatros Ginásio (1951) e Apolo (1957) [local utilizado pela Companhia Maria Della Costa em 1957]. Por outro lado, houve a inauguração do Monumental em 1952 e do ABC [no Parque Mayer] em 1956 em Lisboa. Nesta década, o país teve acesso a representações de obras da autoria de Bernardo de Santareno, de Luiz Francisco Rebello, dentre outros; no campo da atuação, viu surgir uma gama de atores como Eunice Muñoz, Armando Cortez, Rogério Paulo, Raul Solnado, Jacinto Ramos etc. (*ibidem*: 206-207).

Rebello relembra que pôde-se assistir, pela primeira vez nos palcos portugueses, a peças de dramaturgos de grande relevância mundial, quer clássicos, quer autores mais recentes: Eugene O'Neill, Arthur Miller, Jean Anouilh, Ionesco, Samuel Beckett, Pirandello, Garcia Lorca, Ibsen, Tennessee Williams, Tchekov, Goldoni, Molière, Lope de Vega, Shakespeare, Eurípedes, além de tantos outros autores (*ibidem*: 212-213). O grande choque para a classe teatral foi que, a partir da década de 60, a censura tornou-se cada vez mais feroz contra o teatro, nacional e internacional, e se tornou ainda mais explícita depois da interrupção do espetáculo *A Alma Boa de Se-Tsuan*, de Bertolt Brecht, obra trazida pela Companhia Maria Della Costa a Portugal em 1960 e que constituiu um escândalo político, de que se falará mais à frente. Rebello cita o mesmo episódio no prefácio do livro *Teatro Moderno de Lisboa (1961-1965) – Um Marco na História do Teatro Português*:

Se, nos últimos anos da década anterior [anos 50], fora possível levar à cena Arthur Miller, Tennessee Williams, Durrenmatt, Beckett, as primeiras peças de Santareno e de outros jovens autores portugueses, a brutal suspensão das apresentações de *A Alma Boa de Se-Tsuan*, pela companhia brasileira de Maria Della Costa, marcou o início de uma nova era de «fiscalização e repressão» da actividade teatral, anunciada e posta em prática, desde 1927, por um decreto de triste memória. (Lívio 2009: 18)

A real ruptura do teatro em Portugal, portanto, ocorreu a partir dos anos 60, como reflexo de vários fatores, tais como a politização dos jovens e a crescente necessidade de contestação quanto às ações do regime, que recrudescer sua repressão por conta dos conflitos políticos e sociais. Portanto, o teatro poderia ser utilizado como instrumento de conscientização e de oposição ao regime, que se defendia através de proibições ou cortes nas peças teatrais, trabalho este desempenhado pela Comissão de Exame e Classificação dos Espectáculos¹¹.

¹¹ No capítulo três do presente estudo, haverá uma explicação mais detalhada do modo de atuação da censura portuguesa no campo teatral durante o Estado Novo.

Tendo em vista que as peças deveriam ser aprovadas pela Comissão de Censura para serem levadas ao palco, o repertório das companhias costumava ser limitado de acordo com certos valores defendidos pelo Estado Novo, como, por exemplo, “a moral e os bons costumes”. Em função disso, os artistas portugueses driblavam a censura utilizando a criatividade e o bom senso:

[...] conhecendo as “limitações administrativas” em vigor, como prudentemente então se dizia, as empresas pré-selecionavam as peças que se propunham montar, evitando as mais susceptíveis de serem recusadas, e os autores, mesmo quando abordavam temas perigosos, recorriam à metáfora e à paráfrase para tentar vencer as barreiras da censura, o que aliás nem sempre conseguiam. (Rebello 2004: 209)

Grupos como o Teatro Experimental de Cascais (TEC) e o Teatro Moderno de Lisboa (TML)¹² sofreram com a atividade censória dos anos 60, mas ainda sim contribuíram para a evolução do teatro português. A repressão do Estado e/ou a dificuldade de financiamento foram obstáculos que permearam o percurso das companhias durante o Estado Novo.

A década de 60 foi, de fato, marcada por um movimento experimental e independente, como é o caso do Teatro Experimental de Cascais, e viu o crescimento de grupos amadores universitários, que eram menos incomodados pela censura de Salazar se comparada com a repressão aos profissionais, pois, segundo Carlos Avilez¹³, os agentes da censura achavam que o teatro amador “não era tão representativo”. A respeito das diferenças e semelhanças entre os três tipos de teatro, descreve António Pedro:

De comum entre o teatro experimental e o teatro profissional há a exigência técnica e a disciplina teatral. De comum entre o teatro experimental e o teatro de amadores há o trabalho ser feito gratuitamente e por amor. De diferente entre o teatro experimental e o teatro profissional e o teatro de amadores há a intenção exclusiva de fazer obra de arte, ou de a tentar apenas, independentemente dos benefícios comerciais, sociais ou de qualquer outra ordem que intervenham ou sejam consequência da sua realização. (Pedro *apud* Coelho 2009: 63)

A criação, desvinculada do retorno comercial, parece ser característica não somente do teatro experimental como também dos grupos universitários, ao menos os citados na obra de Tito Lívio. Este destaca dentre os grupos amadores universitários em Portugal: TEUC [Teatro dos Estudantes da Universidade de Coimbra] e o CITAC, ambos de Coimbra; o

¹² Segundo Tito Lívio, o Teatro Moderno de Lisboa (1961-1965) surgiu como alternativa aos espetáculos do grande empresário daquela época, Vasco Morgado, e do Teatro Nacional D. Maria II – neste período, sob direção de Amélia Rey-Colaço e Robles Monteiro (2009: 23).

¹³ Carlos Avilez foi primeiramente ator no Teatro Nacional D. Maria II (1956 a 1963) e, a partir de 1965, fundador – juntamente com João Vasco – e diretor artístico do Teatro Experimental de Cascais, que ainda se encontra em pleno funcionamento. Esta citação foi retirada da entrevista concedida no dia 16 de Fevereiro de 2012 nas instalações da Escola Profissional de Teatro (Apêndice 2).

Grupo Cénico da Faculdade de Direito e o Grupo de Teatro de Letras – GTL (Lívio 2009:30). O CITAC, o TEUC¹⁴ e o GTL¹⁵ estão ativos na criação teatral até os dias atuais.

O teatro da época de Salazar deveria seguir os preceitos morais e as diretrizes sociais do seu sistema de governo e, quando se distanciava de tais regras, era reprimido. Em um depoimento registrado na obra *Teatro Moderno de Lisboa (1961-1965)*, o diretor e encenador do Teatro Aberto, João Lourenço, afirmou que “a RTP [canal televisivo] e a Rádio eram estações que divulgavam muito o teatro, mas tanto uma como outra eram controladas pelo Estado e não davam trabalho a quem tinha ideias inovadoras ou antifascistas.” (Lívio 2009: 203). O que suscita uma pergunta a respeito do teatro: Salazar possuía aversão ou medo? Difícil seria determinar os motivos que o levaram a ter uma atitude de prevenção e repressão em relação às atividades teatrais. No entanto, é possível afirmar que as companhias teatrais portuguesas deram um salto quantitativo a partir do 25 de Abril, já que a atitude perante o teatro não foi muito diferente no sucessor de Salazar, ou seja, Marcelo Caetano (1968-1974).

Durante a ditadura salazarista, os artistas portugueses em geral impuseram bastante resistência ao controle da liberdade de expressão. O teatro teve papel fundamental na contestação da atitude repressora do Estado Novo português, apesar de inúmeras vezes não se ter conseguido que as peças fossem impressas e/ou encenadas devido ao forte controle da censura sobre as artes. Diferentemente disso, a Companhia Maria Della Costa obteve algumas regalias, haja vista a necessidade de Portugal manter boas relações diplomáticas com o Brasil, o que não quererá dizer que a censura tenha sido branda com o grupo brasileiro.

1.2 Kubitschek

Juscelino Kubitschek (1902-1976), mais conhecido como JK, foi Presidente da República do Brasil entre 1956 e 1961 e teve como *slogan* de sua candidatura “50 anos em 5”. O médico que se transformou em presidente é lembrado até hoje pela construção da nova capital brasileira – Brasília –, que fora iniciada em 1957 e inaugurada em 21 de Abril de 1960. De forma sucinta, Cristina Costa descreve este período histórico como resultado de um

¹⁴ O TEUC foi fundado em 1938, com direção de Paulo Quintela. Há mais de trinta anos, o grupo não tem um diretor artístico em específico, visto que esta função é desempenhada pelos próprios estudantes, que têm a possibilidade de contratar um encenador para auxiliar na construção de uma nova peça se assim o desejarem.

¹⁵ O GTL foi fundado em 1965 e teve a participação de nomes como Luís Miguel Cintra, Jorge Silva Melo, entre outros. O grupo é subsidiado pela Associação de Estudantes da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, organismo este responsável por manter o encenador e preparador de atores José Ávila Costa vinculado profissionalmente à faculdade. Ávila Costa dirige o GTL desde 1989. Para mais informações sobre o GTL, acessar <http://www.gtl.pt.vu/>.

[...] substancial crescimento industrial misturado a respeitável investimento público e garantido por uma estabilidade política que postergava a permanente ameaça de golpes de direita e esquerda. JK governou com entusiasmo, otimismo e conciliação, procurando marcar sua gestão com o brilho de uma nova era que teve na construção de Brasília seu símbolo mais visível. (Costa 2006:156)

Costa ainda ressalta que JK conseguiu articular forças contrárias garantindo o desenvolvimento do país, no entanto, “perpetuava as contradições e os conflitos que ficaram aguardando um sucessor, o qual dificilmente teria a mesma capacidade de articulação e improvisação.” (2006: 160). Juscelino, antecedido por Getúlio Vargas (segundo mandato: 1951 a 1954) e Café Filho (1954 a 1955), iniciou seu governo em um país com resquícios sociais e políticos vindos dos anos da ditadura do Estado Novo varguista (1937-1945), e marcado pela bipolaridade mundial provocada pela Guerra Fria, na qual o Brasil pendeu às diretrizes do capitalismo chefiado pelos Estados Unidos da América contra o comunismo soviético.

Apesar da fase de crescimento econômico e da abertura ao capital estrangeiro, é importante citar que os investimentos proporcionados ao país, incluindo a construção da nova capital em formato de avião – projeto audacioso de Oscar Niemeyer e Lúcio Costa –, aceleraram o desenvolvimento por um lado e, por outro, inflacionaram a dívida dos cofres públicos.

Cabe ainda lembrar que, para manter suas decisões governamentais sem a intervenção externa, Kubitschek cortou relações com o FMI (Fundo Monetário Internacional) em junho de 1959. Tal atitude teve apoio de parte dos empresários, dos políticos e da população civil, mas não amenizou os constantes ataques do partido adversário: a UDN (União Democrática Nacional). Marly Rodrigues cita em sua obra *A Década de 50: Populismo e Metas Desenvolvimentistas no Brasil* que “a concessão de empréstimos pelo FMI foi condicionada a um controle da inflação” (1992: 67), que já chegava, segundo a autora, a cerca 20% ao ano. Juscelino não encontrou outra saída para continuar sua governação audaciosa e custosa, a não ser romper com o Fundo Monetário.

Durante seu governo, JK manteve uma aliança com o PSD (Partido Social Democrático) e o PTB (Partido Trabalhista Brasileiro), dois partidos políticos que juntos formavam a maioria parlamentar e pareciam garantir a estabilidade política do governo. O auxílio do Ministro da Guerra, o General Henrique Teixeira Lott, também foi essencial para equilibrar as forças políticas. A este respeito, Rodrigues analisa:

O grande responsável pelo apoio que Juscelino recebeu das Forças Armadas foi, sem dúvida, Lott. Como ministro da Guerra, ele soube manter a hierarquia, a ordem e a disciplina militares. Outro fator foi a concessão de verbas substanciais aos ministérios da Guerra, da Aeronáutica e da Marinha, e a entrega do controle das áreas estratégicas aos militares. (1992: 60-61)

A importância do Ministro da Guerra também pode ser explicada pelo fato de a posse de JK ter sido bastante conturbada, mesmo que o presidente tenha sido eleito por voto popular, com pouco mais de um terço do total de eleitores. A estabilidade política advinda da aliança partidária não livrou o governo de duas tentativas de golpe militar, patrocinadas pela Aeronáutica¹⁶.

Juca Chaves, um autor de canções que satirizavam JK, chamava-o de “Presidente bossa-nova”, segundo consta Rodrigues:

A verdadeira “bossa” de Juscelino foi, porém, saber ser um renovado antigo político do PSD que, cordial, hábil e tolerantemente, manteve a ordem, modificou sem alterar, usou o poder sem violência e capitalizou simpatias com cada um de seus atos. Kubitschek conseguiu, sobretudo, catalisar a esperança dos brasileiros, criando uma mentalidade desenvolvimentista. Era preciso ter os olhos no futuro, despertar a Nação, aproveitar suas potencialidades e riquezas... (1992: 61)

O crescimento da industrialização, especialmente da indústria automobilística, a construção da nova capital e da Rodovia Belém-Brasília, em suma, o desenvolvimento econômico do país não apagou as contradições tão arraigadas na sociedade brasileira. Cristina Costa analisa a época:

O desenvolvimento proporcionado por Kubitschek no país não apenas deixou intactas as contradições herdadas do passado – entre uma estrutura colonial arcaica e oligárquica e outra nova, industrial e cosmopolita; entre o nacionalismo centralizador e o internacionalismo liberal – como também tornou mais agudas as geradas por estas numa estrutura desigual de repartição de renda e concentração de capital, existente entre regiões, classes e setores econômicos. (2006: 177)

O “nacionalismo centralizador” de Juscelino parece ter sido resquício do governo populista de Getúlio Vargas, governação esta facilmente comparável à de António de Oliveira Salazar. O modelo de censura prévia aos espetáculos teatrais e de repressão às manifestações públicas “indesejadas” adotados pelo país europeu serviu de exemplo para o

¹⁶ A reportagem de Marco Antonio Villa (Anexo 2) aborda sucintamente o governo de Kubitschek, inclusive alertando sobre o desvio de recursos públicos denunciado pelo partido de oposição da época (*Folha de São Paulo*, 01 de Janeiro de 2006: E-3).

Brasil: havia muita similaridade entre a conduta do governo Salazar e do governo brasileiro no primeiro mandato de Vargas¹⁷, que inclusive copiara a designação “Estado Novo” de Portugal. O governo salazarista proibiu um grande percentual de peças teatrais, que não puderam ser encenadas nem comentadas pelos órgãos midiáticos, pelo que a notícia muitas vezes não chegava aos ouvidos do grande público interessado nas artes cênicas. Em relação às quatro obras que serão aqui analisadas, pôde-se notar um número maior de cortes em Portugal se comparados aos realizados pelos censores brasileiros, destacando-se o fato da possibilidade de encenação da peça *Desejo* no Brasil, o que não se verificou em Portugal, onde foi proibida.

Ao final dos anos 50, a relação política entre Juscelino e Salazar era aparentemente sólida, como já foi referido, no entanto, teve seu momento de instabilidade devido a dois fatores analisados por Meneses: a concorrência entre o café brasileiro e o africano, sobretudo a produção angolana, e Humberto Delgado, que se tornou oposição nas eleições de 1958. Delgado foi abrigado pela embaixada brasileira sob o comando de Álvaro Lins, este cada vez mais em desacordo com a “subordinação do interesse nacional brasileiro ao português” (2011: 30). Meneses ainda cita que Delgado pôde partir para o Brasil, conseguindo assim asilo político, após três meses de negociações. A partir daí, a opinião pública brasileira passou a por em foco a repressão do Estado Novo português, que até então parecia ter sido ignorada. Posteriormente às negociações realizadas entre os dois países, o governo português pôde afirmar que Humberto Delgado deixara o país como um “homem livre”. Um dos resultados destas negociações foi o pedido voluntário de afastamento de Lins de seu cargo (2011: 30-31).

O General Delgado, entretanto, foi morto a tiro em uma emboscada próxima de Badajoz (Espanha) e da fronteira portuguesa em 1965, segundo consta Rosas. Os agentes da PIDE foram os responsáveis pelo assassinato dele e de sua secretária, que fora morta por estrangulamento (Rosas 1994: 563). Embora represente um momento de conflito entre Brasil e Portugal, o caso Delgado pode ter contribuído para que o governo português refletisse sobre a necessidade de manter boas relações com JK, até porque este o apoiava em relação às colônias portuguesas. A aliança acabou por auxiliar na aprovação da peça de Bertolt Brecht, nunca dantes liberado pela censura portuguesa.

¹⁷ O primeiro mandato de Getúlio Vargas se estendeu de 1930 a 1945, no entanto, o Brasil entrou na fase chamada “Estado Novo” a partir de 1937. Vargas governou novamente entre 1951 e 1954, quando se suicidou.

Até finais dos anos 60, segundo Rosas, a Inglaterra, a França, a Bélgica, a Alemanha Ocidental e a Espanha franquista estavam de acordo com a política colonial portuguesa, incluindo-se neste acordo os governos de Getúlio Vargas, Café Filho e de Juscelino Kubitschek. Este apoio só foi posto em causa pelos anticolonialistas Jânio Quadros – sucessor de JK – no Brasil e John Kennedy nos E.U.A.. O vínculo entre Portugal e Brasil não acaba aí: o presidente português¹⁸ deslocou-se em visita oficial ao Brasil em 1957 [ano da representação de *A Respeitosa*], e Kubitschek igualmente o fez à capital portuguesa em 1960 [ano que coincidiu com a representação de *A Alma Boa de Se-Tsuan*] (1994: 516-518). O fato de o governo de JK, que publicamente se assumia defensor do desenvolvimento e da democracia, ter apoiado os lusitanos na saga colonialista, no contexto de uma nação tradicionalista e dominada por um regime ditatorial, demonstra certa perplexidade, ou mesmo representa uma contradição.

Diferentemente da cordial relação entre Salazar e JK, cita Rosas, Jânio Quadros foi claramente a favor dos opositores de Salazar. O presidente brasileiro concedeu asilo político aos envolvidos na “Operação Dulcineia”, além de receber o navio *Santa Maria* em Recife, que só depois seria devolvido a Portugal por intercessão do governo de Jânio Quadros (*ibidem*: 533).

Como já foi mencionado ao longo deste capítulo, a relação luso-brasileira durante o período de JK foi maioritariamente construída por equilíbrio político e não por conflitos diplomáticos. Outra ocorrência que comprova esta boa relação é referida por Meneses:

Foi ainda sob a batuta do relacionamento Salazar-Kubitschek que, em 1960, e durante as comemorações dos 500 anos da morte do infante Dom Henrique (para as quais Kubitschek se deslocou a Portugal, agindo como coanfitrião), se regulamentou o Tratado de Amizade e Consulta: eram os principais beneficiários dessa regulamentação os membros da colônia portuguesa no Brasil. Começava-se assim a dar corpo à Comunidade Luso-Brasileira, cujos contornos se mantinham, no entanto, deliberadamente vagos. Foi intenso o contato entre o ditador português e Kubitschek durante a visita... (2011: 31-32)

Além do tratamento cordial com Salazar, Juscelino mantinha a mesma postura com o teatro brasileiro. O relacionamento entre os artistas e o governo JK foi de grande convergência e claramente amistoso. Maria Della Costa¹⁹, em uma entrevista concedida em Janeiro de 2012, afirma categoricamente sobre Kubitschek: “Ele era um democrata.” E continua: “Para nós do teatro foi a melhor época: corria dinheiro, a construção de Brasília, democracia plena.” Disse também que o presidente era “querido” e que desenvolveu um

¹⁸ Ver Anexo 3 e Anexo 4.

¹⁹ A entrevista ocorreu no dia 21 de Janeiro de 2012 no seu apartamento em São Paulo, apesar de a atriz ainda morar em Parati – RJ (Apêndice 1).

governo “valoroso” e “válido”. Maria descreveu Juscelino Kubitschek como um homem “calmo e sereno”, destacando sua coragem por ter construído Brasília, e, acima de tudo, ressaltando seu amor pelo país. Ainda lamentou sua morte trágica, que se deu através de um acidente automobilístico, e lembrou os rumores que envolveram este fato – alguns dizem que o incidente foi provocado.

1.2.1 Juscelino e o teatro: um brinde à liberdade

Sérgio Britto (1923-2011), grande ator brasileiro, além de diretor, apresentador e roteirista, descreve os anos 50 na capital paulista:

Quando me lembro de São Paulo dos anos 50, sinto saudades. Parecia uma província alucinada pela cultura. Falava-se de teatro, de cinema, de música, de dança em cada esquina, em cada boteco da cidade.

Quando cheguei lá, pelas mãos de Ruggero Jacobbi, fui contratado por quatro meses e acabei ficando dez anos, cheguei a pensar que nunca mais voltaria ao Rio. (Britto *apud* Brandão 2009: 135)

A companhia de Della Costa, que iniciara suas atividades no Rio de Janeiro, transferiu-se para São Paulo, assim como o ator Sérgio Britto. A era desenvolvimentista de JK e a abertura política vivenciada no Brasil deram oportunidade de crescimento ao setor teatral. Tania Brandão, em seu livro *Uma Empresa e seus Segredos: Companhia Maria Della Costa*, descreve o teatro e seu tempo:

[...] o inventário puro e simples da cronologia do teatro moderno brasileiro desperta a atenção para as condições sociais contemporâneas: o que acontecia ao redor era a industrialização do país. Por mais que se queira fugir, a História se impõe, indicando que há uma confluência inegável. Em boa parte, portanto, posto que o teatro é, dentre as artes, uma das mais sociais, depende diretamente de muitas coordenadas socialmente dadas, depende do jogo social para acontecer, é em si um encontro coletivo, é básico reconhecer que o processo histórico-social contribui para esclarecer algo da situação da cena. (2009: 31)

Esta dependência do teatro na condição de parte constituinte das “coordenadas socialmente dadas”, do “processo histórico-social” e da sua relação com aquilo que se vê no palco explica, em parte, o porquê da dificuldade de se representar em Portugal e da maior facilidade de crescimento para o teatro no Brasil de JK. Enquanto naquele as contestações eram reprimidas pelo governo e não se conseguia levar aos palcos muitos dos autores

nacionais e estrangeiros, neste, a democracia dava abertura a inovações, característica sempre vinculada à evolução das artes num geral.

O Brasil viu seu teatro se modernizar e evoluir de forma exponencial, sobretudo a partir da década de 40 até o início da Ditadura Militar em 1964. A classe teatral foi tomada por um movimento artístico que vinha prioritariamente ligado à figura do encenador e não do antigo ensaiador: era o teatro moderno. Tania Brandão o define como

[...] um momento revolucionário da história da cena, em que o palco foi capaz de habilitar-se para o diálogo com as transformações da sociedade ocidental, ainda que estivesse se preparando para deixar de ser a diversão popular por excelência, derrota que lhe será infligida no século XX. De certa forma, ainda que não deixasse de ser uma prática local, aldeã, o teatro passou a poder pretender ter a cara do mundo, situação que torna natural a sua difusão em diferentes países. (*ibidem*: 65-66)

O teatro tentava acompanhar o desenvolvimento do país. Com uma gana de crescimento inspirada nos ares trazidos por JK, a nova geração de artistas modernizava a cena teatral de tal forma que atores, autores e companhias daquela época são ainda referências atuais para o teatro brasileiro.

A Companhia Maria Della Costa não só tornou-se relevante à história teatral do Brasil, como também contribuiu para o enriquecimento da cena portuguesa. O vínculo formalizado entre Brasil e Portugal em relação ao teatro é bastante antigo, remontando ao século XIX, mas só solidificado a partir do século XX. A CMDC é, sem dúvida, componente importante deste movimento intercontinental, uma vez que trouxe inovação quanto ao repertório, privilegiou atores e autores de qualidade em seus espetáculos e, acima de tudo, esmerou-se para cumprir dois importantes papéis do teatro em ambos os países: contestação social e luta pela liberdade de expressão. Não obtendo êxito de maneira completa em Portugal, já que a censura pressionou a companhia e, praticamente, expulsou-a do país em sua segunda temporada (1959/1960), ainda assim pode-se dizer que Maria Della Costa, Sandro Polônio, seus atores e demais componentes da CMDC destacaram-se por sua coragem de levar aos palcos lisboetas autores malquistos pela censura de Salazar.

Enquanto o Brasil vivenciava momentos de liberdade de expressão, o teatro, de maneira geral, foi tentando criar condições para se consolidar enquanto atividade econômica. Os ares democráticos, no entanto, não estiveram presentes depois do governo de Kubitschek e Jânio Quadros, pois a liberdade verificada no Brasil seria posteriormente restringida por um regime repressor. Sob pressão da ditadura militar instaurada a partir de 1964 no governo do Marechal Castelo Branco, os direitos políticos do ex-presidente JK foram cassados. Após a

morte do militar, Costa e Silva (1967-1968) o substituiu no governo. Sancionado o Ato Institucional Número 5 (AI-5) no ano de 68, a liberdade de expressão já comprometida anteriormente teve seu maior prejuízo diante da nova norma criada pelo governo ditador brasileiro.

A partir de 1964, Juscelino Kubitschek manteve-se em exílio voluntário entre Lisboa, Paris e Nova Iorque. Voltou a residir no Brasil a partir de 1967, foi preso após a edição do AI-5 e depois passou a viver entre Rio de Janeiro, Minas Gerais e Goiás. Algumas cartas de JK foram publicadas no livro *Juscelino Kubitschek – Onde está a verdade?* do autor Serafim Jardim, que mostram a total desaprovação do ex-presidente ao regime ditador no Brasil, em especial, referindo-se ao Marechal Castelo Branco: “Não votemos em liberticidas. Procurem saber se o candidato está à altura de restabelecer as garantias de que o Brasil precisa.” – JK enviou estas palavras a dois amigos em 1966, esperando que a fase ditatorial fosse passageira e que terminasse com uma transição de governo bem planejada. O ex-presidente referiu-se ainda a Castelo Branco como “monstro”, “Gorila-Mor do Palácio do Planalto” e “figura repelente”. (*O Estado de São Paulo*, 10 de Janeiro de 2000: A-5)²⁰. Interessante é verificar a atitude claramente contrária de Juscelino ao regime ditador instaurado no Brasil a partir de Castelo Branco em comparação com o apoio que JK deu ao regime ditador de Salazar.

Em relação a esta época de repressão no Brasil, Maria Della Costa, que já teve o infortúnio de assistir à censura na Ditadura Vargas e no Estado Novo de Salazar, afirmou com convicção em sua entrevista: “Teve muita pancadaria dentro do teatro [Teatro Maria Della Costa – São Paulo]. Foi um retrocesso brutal de 20 anos. Naquela época, estava surgindo o teatro: novos autores, novos atores. Efervescente.” A época em que estavam emergindo uma nova classe teatral e um inovador conceito de teatro é justamente o momento em que a CMDC teve a oportunidade de levar as peças a Portugal. Maria Della Costa continuou: “E acabou. Mas a luta é isso mesmo. Estamos aí para lutar.”²¹

O teatro brasileiro só pôde se ver livre da repressão a partir de 1985, ou seja, mais de duas décadas depois. Portugal, no entanto, obteve a tão sonhada democracia em 1974 com a Revolução dos Cravos. Com fases democráticas em diferentes momentos históricos, Portugal e Brasil se viram ligados por uma companhia que lutou por um teatro livre, contestador e independente. Pena é que Maria e Sandro viram seu sonho se desmoronar no mesmo 74,

²⁰ Ver Anexo 5.

²¹ Ver Apêndice 1.

momento tão cheio de esperança para os portugueses e justamente o ano que marcou o fim da Companhia Maria Della Costa.

2 Companhia Maria Della Costa

As diversas crises que o Estado Novo salazarista atravessou entre 1958 e 1962 endureceram o sistema político português, que reprimiu com voracidade as manifestações contra o governo. Apesar da tentativa de equilibrar as forças políticas contrárias, António de Oliveira Salazar não obteve resultados positivos concretos: o sistema político se deteriorou entrando numa espiral de vigilância e repressão continuada. Mesmo depois de Salazar ser substituído por Marcelo Caetano, Presidente do Conselho a partir de 1968, o Estado Novo não conseguiu reunir consenso, pelo que não sobreviveu ao golpe militar de 25 de abril, que rapidamente se transformou numa revolução apoiada por amplos setores sociais, militares e políticos.

Em Portugal, eram frequentes as pressões do governo sobre os *media* que buscassem agir através de denúncias ou tentando veicular notícias contrárias ao interesse do Estado Novo. Igualmente, o teatro português era alvo da mordaza governamental, pois poderia ser considerado uma forma de arte subversiva, o que levava a Comissão de Censura a assegurar o “bom” cumprimento da ideologia do Estado Novo por meio da verificação detalhada, mas nem sempre coerente, das peças teatrais. Os cortes e proibições eram comuns no fim dos anos 50 e início dos 60, pois consistiam na forma mais direta de controle sobre atores, encenadores e autores, fossem eles estrangeiros ou não. O peso da censura também foi sentido pela Companhia Maria Della Costa quando se deslocou às terras lusitanas.

No Brasil, no entanto, a percepção do crescimento acelerado e do desenvolvimento dava ao país uma imagem quase fabricada: o *glamour* do Rio dos 40 graus, personificado no movimento musical intitulado Bossa Nova, que, em 1962, anunciaria *Garota de Ipanema* de Tom Jobim e Vinícius de Moraes, e, por outro lado, a busca pelo enriquecimento rápido na nova capital brasileira, a Brasília de Juscelino Kubitschek.

JK ansiava por desenvolver o Centro-Oeste brasileiro por meio da construção da cidade em formato de avião, intuito que foi concretizado. Tal fato, associado com o crescimento exponencial de São Paulo, levou o Rio de Janeiro, pouco a pouco, a perder espaço no cenário nacional para a economia paulistana, o que também se verificou em relação às atividades teatrais.

No Rio de Janeiro, as inovações no teatro não eram muito bem vistas, já que parte das companhias não queria sair da fórmula bastante bem sucedida das décadas anteriores. São Paulo, todavia, era uma cidade em franco desenvolvimento industrial e sedenta por

novidades, inclusive no ramo teatral, o que proporcionou que abrigasse uma classe teatral com intenção de se desenvolver juntamente com a nova metrópole brasileira. Dessa forma, o Rio de Janeiro perdeu sua hegemonia para São Paulo, especialmente com o surgimento do Teatro Brasileiro de Comédia, o TBC. Neste contexto, o Teatro Popular de Arte²², anteriormente instalado no Rio de Janeiro, viu a necessidade de se mudar para a capital paulista em busca de novas oportunidades.

2.1 Teatro moderno brasileiro

A designação *moderno*, aplicada ao teatro brasileiro, tem sua justificativa baseada no fato de ser um movimento artístico de um momento histórico recente, e, ao mesmo tempo, “o moderno se propõe e se define como tal *contra* o que ele próprio qualificou como antigo.” (Brandão 2009: 41). Partindo-se do pressuposto de que a história do teatro moderno brasileiro se baseia na introdução do encenador em substituição ao ensaiador²³ das peças teatrais, tudo o que existiu anteriormente a este movimento é designado por “antigo”. Além disso, o moderno será aqui considerado levando-se em conta a “História do Teatro Europeu, como um capítulo da História da Arte Moderna, seguindo uma prática bem difundida que tende a situá-lo como um fato histórico *necessariamente* de ruptura...” (*ibidem*: 43). O modernismo, segundo Warde Marx em seu livro *Maria Della Costa: seu Teatro, sua Vida*, também pode ser entendido como

[...] a tendência vanguardista que rompe com padrões rígidos e caminha para uma criação mais livre, surgida internacionalmente nas diversas expressões artísticas (teatro, música, artes plásticas, dança e literatura), a partir do final do século 19 e início do 20, reagindo às escolas artísticas do passado [...]. As primeiras manifestações desse fenômeno entre nós [brasileiros] ocorrem por conta de fatos isolados. (2008: 25)

A Semana de Arte Moderna de 1922 afirmou-se como um grande marco para a inovação artística no país, embora não tenha envolvido o teatro na sua programação. Ocorrida no Teatro Municipal de São Paulo, a Semana deu especial destaque à literatura e às artes

²² A nomenclatura aqui utilizada será Companhia Maria Della Costa (CMDC), apesar de também serem encontradas as antigas designações para o grupo: Teatro Popular de Arte ou Teatro Popular de Arte do Brasil. A CMDC – TPA existiu entre 1948 e 1974. É importante lembrar que o nome TPA foi cedido por Miroel Silveira ao casal fundador da companhia.

²³ O ensaiador das peças de teatro era o responsável pela movimentação dos atores em palco, sem que isto significasse a verdadeira encenação. Os atores possuíam trechos do texto para memorizar e não a obra completa, o que necessariamente influía na percepção dramática e, conseqüentemente, na atuação. Vale lembrar que a utilização do “ponto” não havia se extinguido por completo nos anos 50 no Brasil, apesar de o movimento modernista estar em pleno desenvolvimento.

plásticas. O teatro moderno passou a se reconhecer como um movimento com raízes artísticas mais sólidas somente a partir dos anos 40, tendo seu maior destaque na década de 50. Na segunda metade dos anos 60, no entanto, pôde notar-se um decréscimo das atividades teatrais, com o fechamento de alguns grupos de teatro. A dificuldade de manutenção econômica não foi o único fator que provocou a dissolução das companhias. Neste período, o momento político conturbado vivido no Brasil contribuiu para este fato: a Ditadura Militar brasileira, em vigor entre 1964 e 1985, utilizou mecanismos repressores cada vez mais severos. É preciso lembrar que o Ato Institucional Número 5 (AI-5), citado no capítulo anterior, entrou em vigor no ano de 68.

O moderno se diferenciou do “antigo” com o advento do encenador²⁴, através do qual a cena passou a ganhar sua devida importância. O encenador deve agir como o responsável por interligar a obra teatral aos atores, à iluminação, ao cenário e aos demais componentes de um espetáculo, de forma a transformá-los em uma unidade cênica bem estruturada. Com maior ou menor liberdade de criação, os atores são postos ao serviço da cena por meio da dramaturgia. Jacques Copeau (1879-1949), uma grande influência no teatro francês do início do século XX e também no teatro brasileiro moderno, assim definia o “diretor”:

Copeau considerava que ao diretor cabia a tarefa de organizar os diversos elementos do espetáculo, a fim de atingir a profunda unidade cênica que fez sua grandeza, função que a seu ver exigia uma cultura literária sólida, para compreender e assimilar o pensamento do autor; uma formação técnica completa, para organizar e executar a representação; discrição, tato e humildade a fim de não pretender substituir o autor. As qualidades do bom diretor supunham a existência de sólidas virtudes – a modéstia, a maturidade, a reflexão, o ecletismo; antes de tudo, era preciso o encontro das ideias e não a invenção, para traduzir o texto, captar sua inspiração, como o músico lê as notas e as canta. (Brandão 2009: 50)

Espera-se que o diretor – neste caso, aqui designado por encenador – possua diversas habilidades que resultem em um espetáculo condizente com a dramaturgia escolhida e atrativo ao público, apesar de esta qualidade por vezes ser muito individual e intangível. Para outros, o intuito principal da encenação não é necessariamente atrair a atenção do espectador, e sim apresentar ferramentas para uma maior conscientização e posterior reflexão através das mensagens percebidas no texto e das ações dramáticas desenvolvidas pelos atores, o que muito alarmava os censores portugueses em relação às peças teatrais.

²⁴ Este trabalho considerará *encenador* como o responsável pela montagem da cena por meio dos atores, designação esta utilizada no teatro francês, e *diretor* como o cargo administrativo mais alto dentro de uma companhia de teatro. A exceção poderá ser notada em citações diretas, em que o diretor será sinônimo de encenador, ou seja, denominação vinda da língua inglesa.

No teatro moderno, portanto, o texto não perdeu sua valia dentro das atividades teatrais, mas abriu espaço ao trabalho do encenador conjugado ao do dramaturgista (que podia ou não coincidir com a figura do encenador). Os autores, no movimento modernista, puderam ter maior liberdade de criação, como lembra Brandão:

A razão de ser do teatro realizado até então era o texto, mas no sentido de uma *desclassificação da cena*, um tanto como se a cena fosse uma espécie de mal necessário, veículo inferior para uma entidade maior. Os textos teatrais, por sua vez, não eram criações livres do espírito, mas um amálgama de procedimentos mais ou menos fixos, que, sem dúvida, derivavam de um universo considerável de convenções *a priori* de dupla origem – em especial do classicismo francês, com suas normas inflexíveis, e da *Commedia dell'Arte*, com suas padronizações do ofício. É certo que o dramaturgo poderia criar algo novo, inexistente nas convenções em voga: criava novas convenções, equivalentes, complementares e aparentadas às demais, logo, por sua vez, cristalizadas como tradições. (2009: 45-46)

A caracterização do teatro moderno como “um fato histórico *necessariamente* de ruptura” (*ibidem*: 43) se evidencia a partir da análise do trecho acima referido. A cena passou a ser vista de uma forma positiva, se não mesmo como a característica primordial de uma peça ou o resultado de um amálgama de situações e ações orquestradas por meio do encenador, resultando em um espetáculo único e efêmero, característica de todas as artes performativas. Através da influência vinda de encenadores europeus que migraram para o Brasil, desenhou-se um movimento artístico moderno, que se revelou único porque foi construído com personalidades específicas dentro de um contexto político-cultural também exclusivamente brasileiro.

Apesar da grande luta por um movimento teatral inovador e livre das tradições e amarras do passado, não se pode tomar todo o teatro brasileiro do período estudado (1957-1960) como uma unidade bem estruturada, com qualidade de espetáculos e versatilidade de repertórios. Décio de Almeida Prado descreve o percurso da sua análise enquanto crítico teatral entre 1946 e 1968, almejando

[...] para o espetáculo, mais qualidade e mais unidade, coisas essas, ambas, a serem obtidas através do encenador, que fazia assim a sua entrada bastante atrasada em palcos brasileiros; para o repertório, fronteiras menos acanhadas, não com a exclusão da comédia, que devia ser retrabalhada, mas com a inclusão, ao lado dela, de outros gêneros, tais como o drama e a peça poética; para o teatro, como um todo, que fosse considerado arte e não apenas diversão ligeira. A proposta dizia respeito a tudo, desde arte de representar, julgada rudimentar, estratificada, até a maneira de encarar o teatro, que para nós se comercializara excessivamente e a baixo nível, transformando-se numa mercadoria barata e desprezada. (Prado *apud* Brandão 2009: 81)

Qualidade nos espetáculos, diversificação no repertório, existência de profissionais que apresentem o teatro de uma maneira artisticamente aceitável são requisitos básicos para

uma boa companhia teatral. Todavia, sem o surgimento ou a existência de um público mais crítico e, por consequência, de uma sociedade mais coerente em suas ações, não existe o sentido total do teatro buscado pela Companhia Maria Della Costa. A cena é relevante na medida em que consegue passar ao espectador uma mensagem, um apelo, uma experiência, uma luta.

2.1.1 Visão geral do teatro moderno

A encenação foi a mudança mais relevante ocorrida no movimento modernista, se comparada às atividades teatrais anteriores. Os encenadores vindos da Europa, com ideias bem divergentes dos habituais ensaiadores encontrados em terras brasileiras, acabaram por modificar a tradicional comédia de costumes. Como lembra Brandão, o italiano Silvio D'Amico, com influências de Copeau, foi referência para vários responsáveis pela implantação do teatro moderno brasileiro: Flaminio Bollini Cerri, Ruggero Jacobbi, Adolfo Celi, Luciano Salce, dentre outros (2009: 58).

A modernização chegou tardiamente ao teatro brasileiro²⁵, se comparada ao movimento modernizante europeu. No Brasil, começou a se firmar somente a partir dos anos 40, apesar da existência de pequenos traços inovadores nas décadas de 20 e 30. Alguns encenadores não poderão ser esquecidos quando se trata deste período teatral, como, por exemplo, Itália Fausta, uma atriz ítalo-brasileira que foi responsável pela primeira peça encenada – baseada nos preceitos modernos – em terras brasileiras e que exerceu influência essencial no TPA. A atriz e encenadora iniciou sua carreira em São Paulo no ano de 1889 e foi, segundo Tânia Brandão, “a primeira figura a tentar, em 1916, através do Teatro da Natureza, a mudança do repertório limitado vigente em nossos palcos, ousando propor uma densidade mais adequada às propostas modernas.” (2009: 32).

O Teatro da Natureza antecedeu a modernização do cenário teatral brasileiro, e projetou a protagonista da companhia – a atriz Itália Fausta. Marta Metzler descreve sobre o assunto em seu livro *O Teatro da Natureza: História e Idéias*. Este teatro consistia em levar obras clássicas gregas ao ar livre. A autora afirma que, a partir de países como “França, Alemanha, Dinamarca, Suíça e Estados Unidos, o Teatro da Natureza chega a Portugal e

²⁵ Para uma análise comparativa das companhias modernas brasileiras, ver dois quadros desenvolvidos por Tania Brandão: *Modernas Companhias de Atores e Os Grupos Modernos* (2009: 125-132). Há, ainda, a cronologia comparada das Companhias Teatrais Paulistas entre 1948 e 1974 (Marx 2008: 58-71).

finalmente *naturaliza-se* brasileiro após ser trazido por um português.” (Metzler 2006: XX). O contato brasileiro com o Teatro da Natureza foi efetivado através do ator lusitano Alexandre de Azevedo em 1916, cinco anos depois da experiência teatral vivida em um dos parques lisboetas. Lisboa pôde conhecer as propostas teatrais de Azevedo no Jardim da Estrela, e, no Rio de Janeiro, o megaprojeto ocorreu no Campo de Sant’Anna, um parque municipal da cidade (*ibidem*: 1). A respeito do Teatro da Natureza brasileiro, Metzler ressalta:

Ainda que o Teatro da Natureza tenha um caráter excepcional e distinto de tudo o que se praticava no teatro de então, sua realização só foi possível e obteve a força que apresentou, porque respondeu a um desejo que era alimentado pela classe teatral há algum tempo. Teria surgido para *salvar* o teatro nacional da *peste* que o assolava: o teatro ligeiro – alguns autores, atores, ensaiadores e críticos vinham empreendendo um esforço em prol da “recuperação” do teatro nacional, que consideravam degenerado pelas operetas, burletas, mágicas e revistas. (*ibidem*: XXI)

Ao se analisar o Teatro da Natureza no Brasil, é possível verificar um desejo de mudança por parte da classe teatral, um anseio por extinguir alguns dos procedimentos cristalizados no passado. No entanto, a “recuperação” do teatro não foi um movimento repentino, e sim paulatino.

As peças da companhia de Azevedo foram representadas durante poucos dias no Rio de Janeiro, todavia a repercussão foi bastante positiva. Metzler comenta que foram cerca de cem mil pessoas, numa cidade em que viviam por volta de um milhão de habitantes, durante dez noites de espetáculos (*ibidem*: XXII). A autora ainda enfatiza: “O clamor pela recuperação do teatro de então incluía não só o fazer teatral, mas reclamava também a formação de uma platéia brasileira.” (*ibidem*: XXII). Esta plateia foi acrescida pela presença da elite carioca, que estava acostumada a acompanhar somente as produções estrangeiras, antes de ter acesso ao Teatro da Natureza. Interessante é frisar que este projeto serviu “ao pensamento das elites cariocas, elites econômica e intelectual”, assim como para “criar uma espécie de nacionalidade” (*ibidem*: 43), apesar de o repertório ser grego. A nacionalidade, marcadamente uma característica dos artistas modernos no Brasil, afirmou-se nos repertórios de dramaturgos brasileiros como Gianfrancesco Guarnieri, Nelson Rodrigues, Abílio Pereira de Almeida, dentre outros autores encenados pela Companhia de Maria Della Costa.

O Teatro da Natureza renovou o repertório carioca, no entanto o desenvolvimento da cena só veio a se concretizar com a modernização vinda anos depois: “Renovar o teatro [...] significa renovar o repertório, e não a cena.” (*ibidem*: 45). A renovação advinda do Teatro da

Natureza existiu e, de alguma forma, influenciou o teatro brasileiro, que, posteriormente, mostrou uma preocupação com o repertório e com a encenação. Entretanto, a autora cita que “o teatro moderno, que se iniciará de fato no Brasil na década de 1940, não se insinua nem em germe no Teatro da Natureza.” (*ibidem*: 80). As chuvas, a falta de apoio governamental e um projeto bem definido por parte da companhia parecem ter sido as razões que trouxeram o fim do Teatro da Natureza no Brasil.

Itália Fausta tornou-se, segundo Tania Brandão explana nas páginas iniciais do livro acima citado, a “grande trágica brasileira” do Teatro da Natureza (Metzler 2006: XVI). Em 1938, Fausta foi a primeira encenadora do Brasil através da montagem de *Romeu e Julieta* do Teatro do Estudante do Brasil (TEB). Sandro Polônio²⁶, o sobrinho de Itália, passou a fazer parte do grupo Os Comediantes, o primeiro a “propor a encenação no sentido mais rigoroso do termo, com a montagem amadora de *Vestido de Noiva* (1943).” (Brandão 2009: 32). Esta companhia carioca não obteve êxito na passagem do amadorismo para a fase profissional, embora tenha sido um grande marco no teatro moderno.

Nas décadas de 20 e 30, como confirma Warde Marx, Itália Fausta não deixou de apoiar as “iniciativas modernizantes” de Renato Viana (grupo Batalha da Quimera e Teatro-Escola) e de Paschoal Carlos Magno, o diplomata, dramaturgo, ator, diretor²⁷, crítico, escritor, produtor, professor e fundador, em 1938, do TEB. Paschoal teve um grande contato com o teatro europeu, especialmente o inglês, e viu nas atividades teatrais brasileiras uma deficiência técnica e uma carência quanto à atuação. Propunha a direção teatral, baseando-se nas ideias europeias, como vinculada aos outros componentes do espetáculo (cenografia, iluminação, figurinos, etc.), além da utilização da pronúncia brasileira e não mais do sotaque lusitano, a abolição do ponto, bem como um cuidado maior com o repertório e uma mais assumida “dignidade artística”, para contrariar o preconceito contra o teatro (2008: 21).

O grande destaque do TEB foi *Hamlet*, cuja encenação foi desempenhada por Hoffmann Harnisch e que teve como protagonista o ator Sergio Cardoso em 1948. A partir desta importante montagem, o Teatro do Estudante passou a ter maior visibilidade no Brasil e, poucos anos depois, partiu em itinerância para o norte do país com vários espetáculos

²⁶ É possível encontrar diferentes formas de grafar seu nome: Sandro Polloni, Sandro Pollonio ou simplesmente Sandro – como ele se identifica em alguns pequenos textos inseridos nos programas de espetáculos, fornecidos à consulta no Museu Nacional do Teatro em Lisboa. Além destas três formas citadas, o empresário assinava Alexandre Marcello Polloni no início de sua carreira. A grafia aqui utilizada, no entanto, seguirá a indicação que o próprio fez a respeito de seu nome, segundo confirma Tania Brandão (2009:87).

²⁷ O autor Warde Marx se referiu à expressão “diretor” com o significado, anteriormente explicado, de encenador de teatro.

encenados sem cobrança de bilhetes ao público²⁸. O teatro de Magno espalhou-se, inclusive, para outros estados brasileiros, contudo, seu grande empenho pelo teatro não foi suficiente para manter as portas abertas da companhia para além dos anos 50. Brandão recorda o “papel decisivo do TEB para a disseminação do moderno: foi o núcleo de formação, lançamento e articulação de toda uma nova qualidade de atores e do fato teatral.” (2009: 131).

No Rio de Janeiro, vale ressaltar que o curto período de existência do Teatro de Brinquedo (1927), de Álvaro Moreira e Eugênia Moreira, não apagou da linha histórica teatral o seu contributo: a tentativa de manifestar ideais modernistas alguns anos antes do Teatro do Estudante. Além disso, em 1933, Flávio de Carvalho criou o Teatro de Experiência no Clube dos Artistas Modernos com o *Bailado do Deus Morto*. A peça foi, conforme Brandão, “a proposta mais radical do *teatro moderno* brasileiro em sua primeira etapa” (2009: 85), provocando uma grande ruptura com o teatro da época.

O grupo Os Comediantes, assim como o TEB, nasceu em 1938. Fundado por Tomás Santa Rosa, Luiza Barreto Leite e Brutus Pereira, iniciou seu repertório na cena carioca com um texto de Pirandello. Neste grupo carioca integraram-se novos membros, levando à profissionalização de Os Comediantes, que passou a se chamar Os V Comediantes – uma junção do antigo agrupamento com o TPA (momento anterior à primeira estreia do Teatro Popular de Arte). Em junho de 1946, o novo grupo obteve grande sucesso perante a crítica com a peça *Desejo* de Eugene O’Neill, que foi encenada por Ziembinski²⁹ e será analisada posteriormente neste estudo. Os recentes integrantes da companhia, conforme cita Brandão, foram Maria Della Costa, Sandro Polônio, Jardel Filho, Olga Navarro, Graça Melo, Margarida Rey, Jackson de Souza, Magalhães Graça, Orlando Guy, Virgínia Vanni, dentre outros. O grupo Os V Comediantes passou por mais uma reformulação em seu nome, Comediantes Associados, que apresentou uma reprise de *Vestido de Noiva*, a última peça montada pela companhia, com Maria Della Costa e Cacilda Becker em 1947 (*ibidem*: 87). Miroel Silveira³⁰, o encenador, crítico, ator, professor e também tradutor de *A Respeitosa* e *Desejo*, teve presença permanente no grupo até 1947, quando se afastou por motivos de saúde.

²⁸ Disponível em:

<URL:http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_teatro/index.cfm?fuseaction=cias_biografia&id_verbete=627> (Consultado a 17 de junho de 2012).

²⁹ O polonês Zbigniew Ziembinski chegou ao Brasil em 1941, devido à invasão nazista da Polônia de 1939. No mesmo ano em que embarcou em terras brasileiras, travou contato com Os Comediantes.

³⁰ Miroel Silveira esteve à frente da produção de *Desejo* em 1946 e, quatro anos depois, retomou seu vínculo com o TPA.

Para alguns autores, *Vestido de Noiva*, do dramaturgo brasileiro Nelson Rodrigues, deu início ao movimento modernista teatral em 1943. Todavia, o grupo Os Comediantes revelou uma certa inconstância no seu trabalho, pelo que terá tido uma questionável influência teatral naquela época. Tania Brandão ressalta que o grupo Os Comediantes fez sua primeira montagem, o Pirandello, somente em Janeiro de 1940, ano em que o TEB já estaria em sua terceira temporada (2009: 112). A autora enfatiza a necessidade de uma análise mais sóbria sobre a ideia de Os Comediantes ser considerado o marco inicial do teatro moderno brasileiro, pois com um “ritmo de trabalho lento e oscilante, não se conseguiu nunca ter no grupo um projeto nítido de teatro; as escolhas oscilaram bastante em função de alquimias do momento” (*ibidem*: 85). Por outro lado, contudo, é certo que o grupo Os Comediantes trouxe ao palco “o primeiro texto moderno de autor nacional” (*ibidem*: 105) de que se tenha conhecimento até hoje.

Ao contrário da ideia defendida por Brandão, o crítico brasileiro Sábato Magaldi considera que o “bom teatro contemporâneo” teve início com a peça de Nelson Rodrigues: “pelo alcance, pela repercussão, pela continuidade e pela influência no meio *Os Comediantes* fazem jus a êsse privilégio histórico.” (Magaldi 1962: 193). Para este estudo, mais importante do que se ater à primazia das datas é reconhecer as principais influências que apareceram antes e durante o período de existência da Companhia Maria Della Costa.

O Teatro do Estudante e Os Comediantes tiveram seu destaque no cenário teatral brasileiro, assim como o teve o Teatro Brasileiro de Comédia (TBC). Os antigos atores do TEB, Sergio Britto e Sergio Cardoso, abandonaram o grupo e fundaram na capital carioca o Teatro dos Doze, que só existiu em 1949. Após este período, mas ainda no mesmo ano, Cardoso e Ruggero Jacobbi, o ator, encenador e teórico italiano imigrado no Brasil, ingressaram no TBC, situado em São Paulo. Jacobbi foi um dos grandes nomes do TBC e da Companhia Maria Della Costa, assim como os encenadores Flávio Rangel e Flaminio Bollini, responsáveis pela encenação de *Gimba* e *A Alma Boa de Se-Tsuan*³¹ respectivamente.

Em 1948, a capital paulista viu nascer um grupo de grande renome e relevância na consolidação do teatro moderno brasileiro, criado pelo empresário Franco Zampari: o Teatro Brasileiro de Comédia³². No empreendimento, passaram grandes encenadores como Adolfo

³¹ Esta peça possui diversas formas de escrita, que serão levadas em conta de acordo com a bibliografia utilizada. Quanto ao processo da Comissão de Censura que se encontra na Torre do Tombo, o nome da peça aparece de diferentes maneiras, dentre as quais a escolhida foi *A Alma Boa de Se-Tsuan*.

³² Os dados coletados sobre o Teatro Brasileiro de Comédia encontram-se no *site* do Itaú Cultural. Disponível em: <URL: http://www.itaucultural.org.br/aplicExternas/enciclopedia_teatro/index.cfm?fuseaction=cias_biografia&cd_verbete=656> (Consultado a 17 de junho de 2012).

Celi, Ruggero Jacobbi, Zbigniew Ziembinski, o estreante Antunes Filho, que posteriormente esteve envolvido com as atividades da Companhia Maria Della Costa, Luciano Salce, Flaminio Bollini, Gianni Ratto, Maurice Vaneau e Flávio Rangel – o primeiro encenador brasileiro a encarregar-se do TBC. Além do ator Sergio Cardoso, referido anteriormente, nomes como Cacilda Becker, Paulo Autran, Cleyde Yáconis, Tônia Carrero, Nydia Licia e Fernanda Montenegro estiveram presentes nas montagens do grande teatro em São Paulo. Maria Della Costa representou uma única vez no TBC como protagonista da peça *Ralé* de Máximo Gorki. Inicialmente amador, o grupo se profissionalizou um ano depois de sua estreia.

O TBC, preocupado com o retorno das bilheterias e com o gosto do público, teve um grande número de obras (mais de 140 peças) apresentadas no palco do teatro em São Paulo. Em 1950, vale ressaltar a produção de *Entre Quatro Paredes*, encenada por Celi e, em 1954, de *Mortos Sem Sepultura* (Flaminio Bollini), ambos do dramaturgo francês Jean-Paul Sartre, autor que será aqui mencionado de forma mais extensa no próximo capítulo. Além de Sartre, o elenco esteve envolvido com um repertório de diferentes autores: Sófocles, Goldoni, Tchekhov, Luigi Pirandello, Oscar Wilde, Tennessee Williams, Jean Anouilh, Abílio Pereira de Almeida (raros textos de dramaturgos nacionais foram levados à cena pelo TBC), Arthur Miller etc.. Destaca-se em Abílio P. Almeida a importante montagem do texto *Moral em Concordata* pela Companhia Maria Della Costa no Brasil e em Portugal.

Endividado, o TBC viu parte de seus atores se desligando do grupo em 1953, como foi o caso de Sergio Cardoso e Nydia Licia, que posteriormente criaram sua própria companhia. No ano seguinte, o teatro abriu uma filial no Rio de Janeiro tentando fugir à crise. Já em 1955, desligaram-se do empreendimento Tônia Carrero, Adolfo Celi e Paulo Autran para fundarem seu próprio grupo. Posteriormente, Cacilda Becker e Walmor Chagas tiveram a mesma iniciativa, criando o Teatro Cacilda Becker (TCB) e, em 1959, Fernanda Montenegro fundou, juntamente com Britto, Gianni Ratto e Ítalo Rossi, o Teatro dos Sete.

Em 1960, sob a direção artística de Flávio Rangel, o TBC seguiu o movimento iniciado no Teatro de Arena – surgido em 1953 – e na CMDC, em que ambos utilizaram textos de Guarnieri que abordavam a temática social brasileira: *Eles Não Usam Black-Tie* e *Gimba, Presidente dos Valentes. O Pagador de Promessas*, de Dias Gomes, foi a primeira obra de cunho nacionalista escolhida pelo TBC. As dívidas e a saída de muitos colaboradores certamente ajudaram a marcar o fim do Teatro Brasileiro de Comédia em 1964.

O TPA, assim como o TBC, lutou por um teatro inovador, integrou no seu repertório os maiores autores, atores e encenadores que viviam no país e desenvolveu o ideal moderno através de suas montagens. Contudo, a relevância dada à modernidade cênica trazida pelo Teatro Popular de Arte, posteriormente Companhia Maria Della Costa, nem sequer se aproxima da marca histórica deixada pelo TBC, como constata Brandão:

[...] o importante a frisar é que existiu sempre uma questão política, de poder, importante – o TBC era o templo da elite paulista e esta condição se refletiu até mesmo na escritura da história do teatro, com o esquecimento e a falta de reconhecimento envolvendo o TPA e todo o emaranhado de companhias que surgiram na época buscando revestir de moderno diferentes aspectos da sensibilidade brasileira. (2009: 124)

Com o fim do TBC, a Companhia Maria Della Costa passou a competir mais arduamente com o Teatro de Arena, atualmente chamado de Teatro de Arena Eugênio Kusnet³³, sob administração da Fundação Nacional de Artes (FUNARTE), e com o Teatro Oficina, sob comando de José Celso Martinez Corrêa. É importante enfatizar que os dois últimos estão ainda em pleno funcionamento, assim como o Centro de Pesquisa Teatral (CPT) do encenador Antunes Filho, subsidiado pelo Serviço Social do Comércio (Sesc).

2.1.2 O teatro de Maria Della Costa e Sandro Polônio

Maria Della Costa, nascida em 1 de Janeiro de 1926 em Flores da Cunha (Rio Grande do Sul), teve uma infância cheia de privações devido à dificuldade financeira vivida por sua família. Seu pai frequentemente se ausentava do lar, deixando Maria e sua mãe, Hermelinda Della Costa, em verdadeira miséria.

Gentile Maria Marchioro, seu nome de solteira, e a mãe foram morar na capital do estado de Rio Grande do Sul, Porto Alegre. Maria foi enviada a um internato de freiras, local em que permaneceu durante cinco anos. Posteriormente, foi viver com o primo Carraro, um fotógrafo que lhe ofereceu emprego e despertou nela o desejo de ser modelo. Depois de iniciada a carreira artística por meio da fotografia, foi descoberta por quem viria a ser seu

³³ Pelo Teatro de Arena, passaram grandes nomes como Augusto Boal, Gianfrancesco Guarnieri, Oduvaldo Vianna Filho, entre outros. Há mais de uma década, Chico de Assis, o fundador e coordenador do Seminário de Dramaturgia do Arena (SEMDA), revela novos dramaturgos brasileiros.

futuro marido, o português Fernando de Barros³⁴.

Já no Rio de Janeiro, com a ajuda de Barros, Maria tornou-se uma das *girls* do Cassino Copacabana em 1943. Apesar do sucesso alcançado na carreira de modelo, Maria Della Costa atreveu-se a entrar no mundo do teatro. A primeira oportunidade se deu através da grande atriz brasileira Bibi Ferreira, que a convidou para participar da peça *A Moreninha* de Joaquim Manuel de Macedo em 1943. Em Portugal, frequentou o curso de teatro no Conservatório Nacional de Lisboa somente no primeiro ano (1945/1946)³⁵. Em 1946, o retorno ao Brasil foi marcado pela presença da atriz na peça *A Rainha Morta* de Henry de Montherlant no grupo Os V Comediantes, com encenação de Ziembinski. Neste espetáculo, a atriz conheceu Sandro Polônio, seu segundo esposo. Com a falência dos Comediantes Associados, a antiga fusão do TPA com o grupo se extinguiu. Polônio iniciou as atividades teatrais agora com a designação de Teatro Popular de Arte.

O TPA, depois chamado de Companhia Maria Della Costa, foi fundado por Maria Della Costa (hoje com 86 anos) e por Sandro Polônio (1922-1995), com colaboração de Itália Fausta (1878?-1951). A estreia do grupo se deu com o texto de Nelson Rodrigues, o *Anjo Negro*, em 1948. A encenação de Ziembinski foi polêmica e sem muita aceitação pelo público. Ruggero Jacobbi, no mesmo ano, conseguiu encenar com destreza o espetáculo *Tobacco Road*, de Erskine Caldwell e Jack Kirkland. Ainda em 48, o grupo levou ao palco *Lua de Sangue* (Woyzeck) de Büchner, com encenação do polonês Ziembinski.

A transferência para a capital paulista se deu em 1949. No ano seguinte, o TPA inaugurou o Teatro de Cultura Artística, apresentando *O Fundo do Poço* de Helena Silveira, peça encenada por Graça Melo. Em 1954, o casal conseguiu construir, através de um financiamento bancário que perdurou por volta de dez anos, um novo teatro, cuja acústica e visibilidade eram privilegiadas. O Teatro Maria Della Costa, projetado por Oscar Niemeyer e Lúcio Costa, já estava construído, no entanto sem as cadeiras para o público. O presidente Getúlio Vargas (1882-1954), alguns dias antes de falecer, prometeu à Della Costa³⁶ e ao seu marido que doaria metade das poltronas, se fossem seguidas as seguintes condições: envolvimento da companhia com o teatro infantil, desconto nos bilhetes para estudantes,

³⁴ Fernando de Barros (1915-2002) dirigiu o filme *Moral em Concordata*, roteiro adaptado de Abílio Pereira de Almeida, em 1959 no Brasil. Maria Della Costa representou a personagem Rosário no cinema e no teatro. A peça teatral foi enviada à Comissão de Censura portuguesa em 1956, todavia reprovada, e em 1959, ano em que foi aprovada com cortes. Vale ressaltar que o extenso e retalhado processo nº 5.288 poderá ser encontrado no Museu Nacional do Teatro em Lisboa.

³⁵ Dado coletado no livro *Uma Empresa e Seus Segredos: Companhia Maria Della Costa* (Brandão 2009: 170).

³⁶ Informações retiradas da entrevista concedida por Maria Della Costa em 21 de Janeiro de 2012 (Apêndice 1).

levar teatro aos bairros e fazer itinerâncias pelo Brasil. Somente a metade do dinheiro foi recuperada, pois ficou impossível aceder à verba total com o falecimento do governante em 1954. Sobre isso, Maria relatou: “O Ministro [da Educação] nos telefonou e disse: «Maria, vem buscar um pouco, vem buscar cem mil, que o presidente tá morto e já tá despachado, mas eu não posso te dar os duzentos»”.

Maria e Sandro, segundo Sábato Magaldi, construíram o Teatro Maria Della Costa, contrataram o italiano Gianni Ratto como diretor artístico e inauguraram a nova sede com a peça do francês Jean Anouilh, intitulada *O Canto da Cotovia*. Neste período, puseram em cartaz *A Rosa Tatuada* de Tennessee Williams, e, em 1958, após uma viagem a Portugal³⁷, apresentaram *A Alma Boa de Setsuan* de Bertolt Brecht, com encenação de Flaminio Bollini. Posteriormente, encenaram *Gimba, Presidente dos Valentes* de Gianfrancesco Guarnieri, *Moral em Concordata* de Abílio Pereira de Almeida, bem como outros títulos brasileiros e estrangeiros (2003: 242-243).

Maria Della Costa atuou no teatro, cinema e televisão. Certa vez, declarou a uma revista portuguesa não ser uma “atriz de técnica. Sinto o personagem que interpreto e procuro reagir como ele o faria se acaso não passasse de uma criação literária.” (*Plateia*, 1 de Novembro de 1959: 27)³⁸. Segundo Sábato Magaldi, Maria revelou preferir as personagens “humanas, simples, com um pouco de cheiro de terra. Como a Joana D’Arc, de *O Canto da Cotovia*; a Chen-Tê, prostituta que se desdobrava no duro primo Chui-Tá, de *A Alma Boa de Setsuan*; a mulata do morro de *Gimba*; e Maggie, a Marilyn Monroe, de *Depois da Queda*, a que imprimiu a marca da bondade e do sofrimento, provocando a plena adesão do público.” (Magaldi 2003: 244).

A grande relevância da CMDC para o teatro moderno brasileiro se mostra indelével. Nas peças montadas pelo casal, foi contínua a presença de grandes nomes do teatro nacional da época, de atores a encenadores do mais alto gabarito. A importância da CMDC talvez não tivesse sido devidamente vinculada ao progresso do teatro moderno brasileiro antes da obra *Uma Empresa e seus Segredos: Companhia Maria Della Costa* de Tania Brandão, de onde se pode retirar a seguinte afirmação:

Traçar o histórico da Companhia Maria Della Costa leva a este resultado: de 1948 a 1974 se deu uma espécie de naufrágio, se houver o desejo de um verbo pessimista, ou uma aventura macunaímica, para recorrer a uma expressão mais ufanista. As duas opções são inadequadas

³⁷ A CMDC trouxe algumas de suas montagens a Portugal, dentre elas *A Respeitosa*, na temporada de 1956/1957.

³⁸ Ver Anexo 6.

por seu sentido de valor, mas produtivas na revelação de um movimento de mudança da cena que foi terrivelmente ambicioso e se encerrou sem indicar ainda a chance de uma dinâmica institucionalizada para que se faça teatro sob uma cor local. Ou sob qualquer cor estável e concreta, reveladora de continuidades culturais e não meros frutos de personalidades arrojadas. (2009: 30-31)

Para grande prejuízo das artes cênicas brasileiras, o casal fundador afastou-se das atividades teatrais da CMDC em 1974. Segundo Maria, “foi uma luta muito grande contra a ditadura [no Brasil]. A ditadura incomodou muito o teatro, a censura... Chegou um momento que a gente não podia mais levar peças [...]. E aí a gente tentou vender o teatro.”³⁹ Maria e Sandro dedicaram-se, em seguida, a um empreendimento hoteleiro em Parati por longos anos. Mesmo depois da morte de Polônio, a atriz continuou administrando a propriedade, que foi vendida recentemente. Maria ainda vive no interior do Rio de Janeiro.

Vale frisar que os esforços do casal em relação ao Teatro Maria Della Costa⁴⁰ não foram em vão, já que o local ainda oferece atividades voltadas às artes cênicas. A APETESP – Associação dos Produtores de Espetáculos Teatrais do Estado de São Paulo – assumiu o edifício e a programação artística desde 1978.

2.2 Companhia Maria Della Costa em Portugal

A Companhia Maria Della Costa não é só relevante para o estudo do teatro brasileiro, antes interfere também no teatro português, assinalando um momento importante da vida teatral em Portugal. O contexto político era pouco favorável às companhias portuguesas, que lutavam bravamente para darem ao público português a oportunidade de conhecer dramaturgos de grande renome no cenário europeu e mundial. Obras de grande valor artístico foram trazidas pela companhia brasileira a Portugal em uma época em que vigorava o controle sobre as obras teatrais, diretamente efetuado pela censura salazarista.

As dificuldades não afastaram a companhia de Maria e Sandro da tentativa de representar parte de seu repertório em Lisboa. Foram duas as temporadas da CMDC em terras lusitanas: 1956/1957 e 1959/1960. No fim do ano de 1959, a reportagem intitulada *Da persistência de um manequim, nasceu uma atriz: Maria Della Costa* contém uma entrevista concedida por Della Costa: “[...] um dia atravessámos o Atlântico e obtivemos aqui extraordinário êxito. De regresso ao Brasil, tudo mudou. Hoje, o Teatro Popular de Arte

³⁹ Ver Apêndice 1.

⁴⁰ A programação do Teatro Maria Della Costa encontra-se no *site*: <http://teatromariadellacosta.com.br/>.

representa a alma e a vontade de uma geração ao serviço do teatro brasileiro.” (*Plateia*, 1 de Novembro de 1959: 27)⁴¹. A constância do trabalho da CMDC fez com que muito contribuísse para o teatro moderno brasileiro e para o cenário teatral lusitano.

A CMDC não foi a primeira nem a única a descobrir os palcos portugueses. A obra *Dicionário do Teatro Português*, dirigida por Luiz Francisco Rebello, cita alguns artistas e companhias brasileiros presentes em terras lusitanas. Em 1860, o Teatro Nacional recebeu o ator João Caetano e, somente anos depois, a prática de incluir artistas brasileiros tornou-se mais comum. A exemplo disso, os atores Apolónia Pinto (1905), Itália Fausta (1913), Leopoldo Fróes (1927 e 1930), Procópio Ferreira (1935), Henrique Morineau (1964); assim como Alma Flora e Luís Tito, atores que se radicaram em Portugal. É preciso ressaltar a participação das atrizes Bibi Ferreira e Berta Loren e do encenador João Bettencourt da Companhia Portuguesa de Comediantes em 1966. Há ainda as companhias brasileiras de Eva Todor (Teatro Avenida, em 1948 e 1950), Alma Flora (Teatro Variedades, em 1950), Delorges Caminha (Teatro Variedades, em 1950), Alda Garrido (Teatro Avenida, em 1953), Bibi Ferreira (Teatro Monumental, em 1956), Procópio Ferreira (Teatro Variedades, em 1958); além de outras de “maior ambição artística”, como é o caso de Dulcina Moraes (Teatro Avenida, em 1951), Cacilda Becker (Tivoli, em 1959), Tónia Carrero e Paulo Autran (Teatro Monumental, em 1966) e a Companhia Maria Della Costa, que se apresentou no Teatro Apolo em 1956/1957, e no Teatro Capitólio em 1959/1960 (Rebello 1970: 109). Há de se acrescentar também a atuação da brasileira Ruth Escobar em 1970, atriz que deu nome a uma casa de espetáculos em São Paulo.

Os portugueses não só frequentaram os espetáculos brasileiros, como também fizeram da novela brasileira *Gabriela* um grande sucesso em 1977⁴². De entre as companhias estrangeiras que trouxeram seus espetáculos a Portugal, há de se destacar que foram, em sua maioria, vindas do Brasil. Quanto à presença dos portugueses no teatro brasileiro, conforme Rebello, foi relativamente constante desde o início do século XIX. Atores como Eduardo Brazão, Palmira Bastos, Lucinda Simões, Ângela Pinto e Adelina Abranches eram conhecidos do espectador brasileiro. Todavia, a partir de 1939, quando da última viagem feita pela companhia portuguesa de Amélia Rey-Colaço e Robles Monteiro ao Brasil, as visitas teatrais deixaram de acontecer, exceto pelos artistas que se radicaram em terras brasileiras – Ester Leão, Maria Sampaio, Luis de Lima (*ibidem*: 110).

⁴¹ Ver Anexo 6.

⁴² Atualmente, uma rede televisiva privada portuguesa, a SIC, está passando o *remake* da novela brasileira, com a atriz Juliana Paes interpretando Gabriela.

A Companhia Cacilda Becker, por exemplo, foi recebida com grande pompa em sua chegada pela primeira vez em Lisboa, como comenta o jornalista Rodrigues Piteira na revista *Flama*⁴³:

A propósito deste verdadeiro acontecimento artístico, realizou-se no «Tivoli», com a presença do Embaixador Lafayette de Andrade, Encarregado dos Negócios do Brasil, uma conferência de Imprensa, na qual falou aos jornalistas, o dr. Baena Soares, Secretário da Embaixada do Brasil. Maria Della Costa e a sua companhia no «Capitólio», Cacilda Becker no «Tivoli» – o melhor teatro do país irmão em Lisboa. (*Flama*, 2 de Outubro de 1959: 23)

A companhia de Cacilda Becker trouxe o *Auto da Compadecida*, obra de Ariano Suassuna. A declaração da atriz à revista *Flama* “Procuramos fazer teatro de equipa sem preocupações de «vedetismo»” (*Flama*, 23 de Outubro de 1959: 3)⁴⁴ vai ao encontro do que a CMDC exprimia em suas montagens: um equilíbrio entre as personagens e não um abismo entre a figura de Maria Della Costa e o restante do grupo. Na mesma reportagem, abaixo de uma foto onde aparecem Della Costa e Cacilda, as atrizes são denominadas como as “duas «grandes» do Brasil”. Além de *Auto da Compadecida*, Lisboa recebeu Dulcina de Moraes com a peça *Chuva* de Somerset Maugham, cujas autorizações, conforme cita Rebello, “a censura de mau grado concedeu” (Rebello 2004: 215).

De acordo com os registros do Arquivo Nacional da Torre do Tombo e do Museu Nacional do Teatro, a Companhia Maria Della Costa trouxe diversas obras para apresentar ao público português. Em ordem cronológica, as seguintes peças foram enviadas aos censores salazaristas para análise⁴⁵: em 1956, *A Rosa Tatuada* de Tennessee Williams e *Manequim* de Henrique Pongetti; em 1957, *A Respeitosa* de Jean-Paul Sartre, *Do tamanho de um Defunto* de Millôr Fernandes, *O Canto da Cotovia* de Jean Anouilh e *Vestido de Noiva* de Nelson Rodrigues; em 1959, *A Falecida em dó-ré-mi* de Nelson Rodrigues, *A Sociedade em Pijamas* de Henrique Pongetti, *Desejo* de Eugene O’Neill, *Gimba, Presidente dos Valentes* de Gianfrancesco Guarnieri, *Mirandolina* de Carlo Goldoni e *Moral em Concordata* de Abílio Pereira de Almeida; em 1960, *A Alma Boa de Se-Tsuan* de Bertolt Brecht, *Alô...365499* de Abílio Pereira de Almeida e *Vai ver que é*⁴⁶ de Sandro Polônio. Todas as peças citadas foram aprovadas com corte(s), exceto *Moral em Concordata* e *Desejo*, aprovadas em 1956 e 1959

⁴³ Ver Anexo 7.

⁴⁴ Ver Anexo 8.

⁴⁵ É importante ressaltar que o programa relativo à peça *Gimba, Presidente dos Valentes* traz uma série de peças pertencentes ao repertório da companhia e que não foram levadas ao palco português (Ver Anexo 37).

⁴⁶ No Arquivo Miroel Silveira, foi possível localizar dois processos com o nome *Vai Ver que é* (DDP 4690 e 4708). Nenhum deles cita Sandro Polônio como o autor da peça, diferentemente do processo do ANTT.

respectivamente. *A Falecida em dó-ré-mi*, *A Sociedade em Pijamas*, *Do tamanho de um Defunto* e *Vestido de Noiva* foram aprovadas integralmente, ou seja, sem cortes⁴⁷.

De um total de quinze peças, somente dois processos estão disponibilizados no Museu Nacional do Teatro: *Moral em Concordata* e *Manequim*. O restante dos arquivos de censura pode ser encontrado na Torre do Tombo. Os anos acima mencionados referem-se às datas de solicitação da CMDC para aprovação das peças teatrais, que eram enviadas à Comissão de Censura portuguesa, ou seja, a obra passava pelo crivo dos censores, que autorizariam ou não a encenação. Portanto, o envio da peça teatral à Comissão é anterior à data de estreia, que pode ter ocorrido ou não no mesmo ano do pedido de aprovação. A única exceção que se estabeleceu neste trabalho foi em relação à *Alma Boa*, cujo processo do ANTT se iniciou em dezembro de 1959. Considerou-se o ano de 1960 em relação a esta peça por este ter sido emblemático para a CMDC, o que será discutido no capítulo três.

Este estudo analisará quatro peças trazidas pela CMDC: *A Respeitosa* de Sartre (1957) e *Desejo* de O'Neill (1959), ambas com tradução do brasileiro Miroel Silveira; *Gimba, Presidente dos Valentos* de Guarnieri (1959); *A Alma Boa de Se-Tsuan* de Brecht (1960), traduzida por Geir Campos e Antônio Bulhões⁴⁸.

A peça de Sartre foi apresentada no Teatro Apolo (perto do Martim Moniz, em Lisboa) em 1957. Este edifício, como referem Glória Bastos e Ana Isabel Vasconcelos, era anteriormente chamado de Teatro do Príncipe Real, cuja inauguração é datada de 1866, tendo recebido o nome de Apolo na sequência da implantação da República em 1910. Foi habitado por dramas populares, operetas, baixa comédia e teatro de revista (2004: 52). O Teatro Apolo perdurou até o ano de 57, quando foi demolido na capital lusitana.

A temporada 1959/1960⁴⁹ utilizou o Teatro Capitólio para suas apresentações, dentre elas *Gimba* e *Alma Boa*. Este local, que foi construído em 1931, fazia parte do Parque Mayer, constituído por quatro casas de espetáculos: Variedades, Maria Vitória, ABC e Capitólio. Albano Negrão descreve o Parque Mayer:

Chamavam-lhe a «Catedral do Teatro» e não há exagero na afirmação. Ninguém desconhece os quatro palcos do Parque Mayer, que não são grandes, nem cómodos, nem monumentais, mas onde actuaram as maiores figuras da cena portuguesa e até algumas estrangeiras. (1965: 11)

⁴⁷ Ver Apêndice 3 (Quadro geral das peças da Companhia Maria Della Costa em Portugal).

⁴⁸ Ver Apêndice 4 (Quadro geral de *A Respeitosa*, *Desejo*, *Gimba* e *A Alma Boa de Se-Tsuan*).

⁴⁹ Ver Anexo 9.

O grande público português soube da existência da companhia de Maria e Sandro em 1957, mas sua fama tornou-se mais consolidada somente na segunda temporada, segundo o que se notou na maior quantidade de periódicos a respeito da CMDC em 1959/1960. Mesmo que a companhia tenha sido exposta ao conturbado período político português, a evolução artística adquirida pelos componentes da CMDC foi válida. O desprestígio do chefe do governo, Salazar, e a tentativa portuguesa de tornar estável a aliança política com o Brasil colaboraram para que a Comissão de Censura liberasse as peças à encenação. No entanto, as boas relações entre os dois governos não evitaram alguns dissabores ao grupo, como os extensos cortes efetuados pelos censores em *A Respeitosa*, a proibição da peça *Desejo* ou o incidente com a peça brechtiana, que esteve em vias de causar um problema diplomático entre Brasil e Portugal. *Gimba*, entretanto, foi a peça menos mutilada pela caneta censória portuguesa, fato que poderá ser explicado no próximo capítulo.

3. Sob o olhar do censor português

“Politicamente, só existe aquilo que o público sabe que existe”

Salazar *apud* Caldeira 2008:13

O mecanismo censório utilizado pelo governo de António de Oliveira Salazar desempenhava uma função importante dentro do Estado Novo. O equilíbrio político traria uma ideia de tranquilidade para dentro e fora do círculo governamental, ou seja, sem oposição política e sem manifestações civis, a imagem pública do governo pareceria firme e consolidada na figura de Salazar. Não foi o que ocorreu a partir de 1958, quando a repressão se tornou cada vez maior contra aqueles que não apoiassem o Estado Novo. Este momento histórico também se refletiu nas obras teatrais, que ficaram expostas a uma ação mais rigorosa do aparelho censor.

A compreensão do mecanismo censório será necessária para a tentativa de entendimento da aprovação total e parcial (com cortes) das peças trazidas a Portugal pela Companhia Maria Della Costa. A análise estará centrada nos processos e nas atas do Arquivo Nacional da Torre do Tombo (ANTT), além de pequenos contributos do Arquivo Miroel Silveira⁵⁰ – biblioteca da Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo (ECA/USP), sediada na capital do estado de São Paulo. Diferentemente de Portugal, o aparelho censório brasileiro era estadual e passou a ser federalizado a partir de 1968. É certo, porém, que o Estado Novo varguista baseou-se no modelo de censura prévia de Salazar. Cristina Costa compara o modo censório dos dois governos:

Em 1937, sob o pretexto de eliminar uma possível revolução comunista, Getúlio Vargas instaurou no Brasil o Estado Novo, inspirado no regime de António de Oliveira Salazar criado quatro anos antes. Vargas extinguiu o Congresso Nacional e os partidos políticos, disciplinou o exército e desarmou as polícias estaduais, passando a governar por meio de decretos-lei. [...]

A burocracia de controle e fomento dos meios de comunicação e das manifestações artísticas chegou ao seu auge. Para isso, em 1939, foi criado o Departamento de Imprensa e Propaganda – DIP –, um megaórgão que, como o SNI de Salazar, acumulava funções de propaganda, publicidade, informação, documentação e pesquisa, publicações, promoção da cultura em escolas e quartéis, controle e fiscalização de espetáculos, censura prévia de jornais e diversões públicas, regulamentação de contratos de trabalho por empresas culturais, produção e distribuição de filmes, defesa do idioma, incremento do turismo no país e muitos outros assuntos, como a difusão de boletins meteorológicos. (2010: 98)

⁵⁰ O Núcleo de Pesquisa em Comunicação e Censura (NPCC) estuda os processos do Arquivo Miroel Silveira, que possui 6.137 processos relativos às peças teatrais censuradas no Estado de São Paulo. Para pesquisar os registros dos processos censórios brasileiros entre 1926 e 1970, acessar <http://npcc.vitis.uspnet.usp.br/>.

Devido ao fato do aparelho censório brasileiro ser baseado na censura salazarista, os processos da Torre do Tombo e os do Arquivo Miroel Silveira, quando confrontados um com o outro, apresentam-se bastante similares. Contudo, registrou-se um maior rigor censório em Portugal, fato que será explicitado na análise a fazer a propósito de cada uma das peças.

A análise de *A Respeitosa*, *Desejo*, *Gimba* e *A Alma Boa de Se-Tsuan* passará por um apanhado de informações sobre as obras e seus autores, explorará os pareceres da Comissão de Censura portuguesa a propósito das peças, tentará dar aos cortes e proibições dos censores uma justificativa baseada nos preceitos difundidos pelo Estado Novo salazarista, além dos demais quesitos que se acharem necessários. A Companhia Maria Della Costa estreou as quatro obras em território brasileiro e, posteriormente, levou-as a Portugal, por isso, torna-se necessário citar algumas informações sobre a censura brasileira em relação a estas peças.

3.1 O aparelho censório

A censura é um instrumento repressor, podendo agir física ou psicologicamente sobre um indivíduo, e rege-se de acordo com interesses específicos de uma pessoa, um grupo ou um governo. A censura governamental em Portugal restringiu não só a produtividade artística de várias gerações – através dos cortes e das proibições que impôs às peças teatrais e aos filmes – como também incutiu indiretamente a autocensura em muitos dos artistas.

Tomando por base a análise de Cristina Costa em seu livro *Censura em Cena: Teatro e Censura no Brasil*, serão referidos os seguintes tipos de censura: moral, política, religiosa e social. Sobre a censura moral, Costa escreve:

[...] veta palavrões; cenas atentatórias ao pudor; *strip-teases*; xingamentos; palavras que designam partes do corpo, especialmente as sexuais e referências a atos de natureza sexual e a comportamento libidinoso. O adultério, especialmente o feminino, bem como cenas de sedução. Nessa categoria estão incluídos os cortes que visam à chamada defesa dos bons costumes. (2006: 232)

Quanto à censura política, Costa refere: “veta insinuações a respeito do país, da ordem social e política e referências a países considerados inimigos, como a Rússia e a antiga União Soviética” (*ibidem*: 232). A censura religiosa veta “referências à religião e aos santos, à Igreja Católica e aos padres de uma maneira geral” (*ibidem*: 232). Por fim, Cristina Costa caracteriza a censura social como sendo a que proíbe “temas, assuntos e menções a questões

sociais polêmicas como racismo, preconceito étnico e xenofobia” (*ibidem*: 232). De entre as quatro obras que serão aqui estudadas, os cortes mais frequentes são de natureza moral, social e política. Vale lembrar que as tipologias de censura podem convergir numa só obra, como, por exemplo, a censura moral e social.

A censura é um procedimento bastante antigo no território lusitano. Em Portugal, segundo Alfredo Caldeira, criou-se um pacto de interesses mútuos entre o poder régio e o eclesiástico – especialmente os bispos –, proibindo e queimando livros, sobretudo os estrangeiros. Por volta do século XV, notou-se um aperfeiçoamento das formas de repressão, principalmente quando foi introduzido o Santo Ofício. Juntamente às censuras episcopal e régia, o Santo Ofício atuou, por exemplo, através do *Index* – entrega imposta de livros indicados nas listas de obras proibidas e denúncia de seus detentores, que poderiam ser alvo da Inquisição – e das formas repressivas dos “visitadores das naus”, que faziam vistorias das obras vindas do exterior. Com o passar do tempo, a atividade política censória fortaleceu-se, deixando a censura de índole religiosa para segundo plano, apesar de esta se manter sempre atuante (2008:10-17).

Concernente ao período do governo de Salazar, cabe descrever sucintamente os ministros da Presidência do SNI – Secretariado Nacional da Informação, Cultura Popular e Turismo. António Ferro foi dirigente e influenciador direto do SNI durante longos anos, tendo finalizado o seu mandato em 1949.

Segundo constata Ana Cabrera em *Censura ao teatro nos anos cinquenta: política, censores, organização e procedimentos*, António Eça de Queiroz foi o Secretário Nacional do SNI entre 1950 e 1953. José Manuel da Costa sucedeu Queiroz, estendendo a sua atuação até 1956, quando foi substituído por Eduardo Brazão, este escolhido pelo Ministro da Presidência – Marcelo Caetano. Brazão instituiu uma revisão das peças proibidas pelas Comissões anteriores, tendo em vista os novos critérios usados na censura teatral. A política mais flexível de Caetano resultou num decréscimo do número de obras proibidas: em 1956, 5 peças foram vetadas de um total de 168 obras enviadas para a análise da Comissão, ou seja, um percentual de 2,9; e, em 1957, o número de proibições diminuiu para 2% (dentre 192 obras, 4 foram proibidas). Os critérios para os cortes voltaram a ser mais rígidos com a entrada de Pedro Teotónio Pereira como Ministro da Presidência a partir de Setembro de 1957. Verificou-se que 7,4% das peças (215 obras, das quais 16 foram vetadas) foram proibidas em 1958, tendo registrado um decréscimo no ano seguinte para 4,1% – 193 peças analisadas, tendo sido 8 vetadas pela Comissão (2009: 27-29).

Eduardo Brazão foi substituído por Eurico Serra no cargo de Secretário Nacional. A governação de Serra, segundo Cabrera, foi marcada por um aumento do número de cortes e de obras proibidas, e especialmente o agravamento da “acção e intervenção dos censores sobre as peças em cena.” (2009: 29). A rigidez da Comissão de Censura exacerbou-se em relação aos “aspectos de natureza moral e de natureza política, tanto mais que a candidatura de Humberto Delgado à Presidência da República estava a provocar um «terramoto político».” (*ibidem*: 29). A posição de cada um dos ministros da Presidência perante a atividade censória e a situação política do país influíram diretamente na atuação da Comissão de Censura ao longo dos anos 50.

O suporte legal utilizado primeiramente deu-se pelo Decreto nº 13.564 de 06 de maio de 1927, que tratava da inspeção geral dos teatros, conselho teatral, normas de construção e alteração das casas de espetáculos, documentação e licença dos artistas.

Na Constituição de 1933, o art. 8º, item 20, parágrafo 2º, contempla as futuras diretrizes do sistema político de António de Oliveira Salazar, remetendo às leis especiais a regulamentação da liberdade de expressão do pensamento, “devendo [...] impedir preventiva ou repressivamente a perversão da opinião pública na sua função de força social, e salvaguardar a integridade moral dos cidadãos...”.

O Decreto-Lei nº 41.051 de 01 de abril de 1957 explicitou no art. 1º a classificação dos espetáculos por idade⁵¹: espetáculos “para crianças”, na modalidade de “teatro infantil” (de 4 a 6 anos); espetáculos “para todos”; espetáculos “para maiores de 12 anos”; espetáculos “para adultos” (a partir dos 17 anos). Neste mesmo decreto foi criada a Comissão de Exame e Classificação dos Espectáculos e definida sua composição. O Decreto-Lei nº 42.660, publicado em 20 de novembro de 1959, promulga a reforma do regime jurídico dos divertimentos públicos e dos espetáculos. Este decreto, além de regular a forma de realização dos espetáculos e divertimentos em geral, trata das condições técnicas e de segurança dos recintos e a respectiva inspeção dos espetáculos. Na argumentação prévia do decreto (item 9), relata-se a necessidade de autorização para exibição de companhias estrangeiras⁵²:

[...] atendendo aos especiais laços de amizade que nos unem ao Brasil, ao desejo de por todos meios fortalecer e cimentar essa amizade e até à comunidade de língua e de um largo fundo espiritual, histórico e tradicional, concedem-se especiais facilidades às companhias brasileiras

⁵¹ Ver Anexo 10.

⁵² Cabe ressaltar que os três decretos acima – datados de 1927, 1957 e 1959 – mantiveram-se em uso até serem revogados pela Lei nº 263 de 1971.

que nos visitem em regime de reciprocidade, como meio de fomentar esse intercâmbio cultural dos dois países. (Decreto-Lei 42.660 de 20 de Novembro de 1959)

Por meio do decreto de 1959, pôde-se notar a relevância dada ao Brasil, acreditando-se que isto tenha ocorrido em razão da necessidade de Portugal ter boas relações diplomáticas com a nação da América do Sul. É necessário relembrar que o Estado português passava por um momento político preocupante em razão das greves e manifestações, da dificuldade de apoio político e das demais questões já descritas anteriormente. É interessante citar que outras situações auxiliaram no desenrolar desta nova postura portuguesa perante o Brasil, conforme entrevista concedida por Júlio Gago, inserida na tese de Doutorado de Carla Risso (2012):

Acontece que a partir de 1955 uma das regras que passou a ser imposta – regra essa muito comum nas ditaduras, mas existente em alguns países democráticos – era obrigatoriedade de 75% dos textos serem de autores portugueses. Entretanto, em 1956, houve um parecer a pedido do TEP [Teatro Experimental do Porto] que incluiu os brasileiros no mesmo lote, digamos, e deixou de ser portugueses e passou a ser língua portuguesa.

Apesar das facilidades acenadas no Decreto-Lei de 20 de Novembro de 1959 e na entrevista, a peça *Desejo* (*Desire Under the Elms*, no original de Eugene O’Neill) foi proibida pela Comissão de Censura em 27 de Outubro de 1959 e novamente vetada em 29 de Novembro do mesmo ano, ou seja, alguns dias depois da publicação da lei.

A Lei nº 2.041, de 16 de Junho de 1950, instituiu o Fundo de Teatro em Portugal, “com a finalidade de lhe assegurar a necessária protecção, especialmente ao teatro declamado”. Referindo-se aos subsídios obtidos pelo Teatro Experimental de Cascais ao final da década de 50 e início do decênio seguinte, Carlos Avilez⁵³ relembrou que recebeu ajuda da Junta de Turismo, da Fundação Gulbenkian e, posteriormente, do Estado:

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. [...] Foi a Junta de Turismo que nos apoiou aqui no Estoril, depois a Gulbenkian e só depois é que foi o Estado.

No que respeita à Comissão de Exame e Classificação, verifica-se na Ata nº 01 de 23 de Julho de 1957 que Eduardo Brazão lembrou os vogais do “perigo da infiltração de ideias comunistas pela propaganda velada”, além de ressaltar que “a censura deve ser orientada na base da moral cristã, não podendo também deixar de ter em vista que [...] a lei defende os interesses do público distribuindo os espectáculos por idades.” (*Actas da Comissão de*

⁵³ Entrevista concedida por Carlos Avilez em 16 de Fevereiro de 2012 (Apêndice 2).

Censura. SNI-DGE. Livro 22: ANTT)⁵⁴. Destacam-se os dois pontos abordados por Eduardo Brazão, filho do famoso ator português de mesmo nome, que estão bastante presentes nos processos consultados na Torre do Tombo: os censores teriam de fazer uma análise pormenorizada dos textos para assegurar a moralidade e “salvaguardar” o público dos textos com ideias comunistas, segundo a ótica censória.

A Comissão de Exame e Classificação dos Espectáculos reunia-se uma vez por semana a partir das 18h30 por uma ou duas horas, na Sala dos Conselhos do Secretariado Nacional da Informação. Tais descrições podem ser encontradas nas atas disponíveis na Torre do Tombo. Primeiramente, eram apresentados e discutidos os relatórios das peças teatrais referentes à semana anterior. Distribuía-se outras obras de teatro para posterior análise dos censores, e estes eram divididos em grupos. Em última instância, eram discutidos os relatórios referentes aos filmes e suas respectivas classificações: “aprovado sem classificação especial, aprovado para adultos, aprovado com cortes para adultos, aprovado para maiores de doze anos, autorizado para importação, proibida a exibição em território português ou proibido”. Havia também a classificação referente aos *trailers* dos filmes. Nas atas, aparecem igualmente as designações para as peças teatrais: “aprovada para adultos, aprovada com cortes para adultos, aprovada para crianças, reprovada ou aprovada para todos”.

Na ausência do Secretário Nacional, o Coronel Óscar de Freitas, vice-presidente e Inspector Chefe dos Espectáculos, assumia os trabalhos da Comissão. Seu nome é frequentemente encontrado nos processos do ANTT, o que não acontece em relação aos presidentes Eduardo Brazão e seu substituto, Eurico Serra. Este pediu exoneração de seu cargo em 1960, conforme será explanado no item correspondente à obra *A Alma Boa de Se-Tsuan*.

Nas atas, é possível averiguar a aprovação ou reprovação das peças teatrais, além de possíveis declarações do presidente da Comissão e dos vogais presentes na reunião. Por vezes, as atas possuem discussões acerca dos critérios de avaliação das peças em geral ou de específicos processos mais difíceis de serem aprovados devido à sua temática considerada subversiva ou atentatória aos interesses do Estado Novo. É possível complementar as informações sobre as obras teatrais através da análise dos processos da Torre do Tombo, que poderão conter pareceres de um ou mais censores sobre a peça e/ou autor, cartas enviadas pela Comissão de Censura a quem solicita a aprovação de uma obra e o respectivo retorno à solicitação, cortes efetuados pelos censores, dentre outros itens.

⁵⁴ Ver Anexo 11.

A compreensão do olhar censório pode ser, de certa forma, parcial, visto que tem uma parcela de ideologia pessoal de cada censor que não se pode ignorar na pesquisa. No entanto, esta característica não inviabiliza a averiguação de algumas semelhanças entre os pareceres dos censores, assim como de certos critérios constantes nos cortes de diferentes processos, o que torna a análise possível. Era suposto que os vogais agissem de acordo com as diretrizes estabelecidas pelo presidente da Comissão, mas o caráter pouco coerente de certas decisões pode ser confirmado nos processos existentes na Torre do Tombo, o que leva à conclusão da falta de rigor em alguns dos pareceres sobre as obras. A coerência, ou a falta dela, pode ser explicada pelo fato de certas decisões censórias descritas nos processos do ANTT serem demasiadamente abrangentes, não explicando os motivos dos cortes ou reprovações de uma forma clara. Os censores não costumavam esclarecer aos requerentes do processo os motivos dos cortes feitos na obra. Os agentes teatrais deveriam aceitar a decisão dos censores para poderem levar adiante o projeto do espetáculo, o que não querera dizer que não houvesse pedidos de recursos – como foi o caso de *Desejo*. Se não fossem acatados os cortes, os espetáculos não sairiam do papel.

Como prova da falta de informação fornecida aos requerentes sobre a avaliação censória de uma peça, cita-se o recurso oriundo de *Desejo*, pedindo a reavaliação do julgamento que proibia a exibição da peça, cuja argumentação foi de autoria de “Alexandre Marcello Polloni”, ou seja, Sandro Polônio⁵⁵:

Para sustentação dum recurso é sempre indispensável conhecer os fundamentos da decisão recorrida.

Infelizmente no caso de que se trata esses fundamentos são desconhecidos do recorrente, não constam da decisão notificada [reprovação], e determinam que as considerações a seguir formuladas se baseiem em suposições plausíveis sobre os fundamentos de decisão tomada. (*Processos de Censura*: 5924 SNI-DGE: ANTT)

Ao longo de sete páginas datilografadas, o empresário da Companhia Maria Della Costa tenta ver revogada a decisão tomada pelos censores. Os fundamentos para a reprovação de *Desejo* são desconhecidos pelo grupo brasileiro, confirmando a hipótese de que os cortes e vetos não necessitavam de serem explicados às companhias.

Os censores eram responsáveis por analisar as obras – aprovação, aprovação com cortes ou reprovação –, e por assistir ao ensaio geral, que antecedia a estreia da peça. Neste ensaio, os vogais verificavam se os cortes haviam sido acatados, averiguavam se a conduta

⁵⁵ Ver Anexo 12.

corporal dos atores condizia com os “bons costumes” e analisavam se os vestuários e o cenário eram adequados às diretrizes defendidas pela Comissão de Censura, e, conseqüentemente, pelo Estado Novo. Caso o ensaio geral ocorresse como o esperado, o censor liberava o espetáculo, que se tornaria posteriormente um evento público. A fiscalização não se restringia somente ao ensaio geral, pois os censores poderiam comparecer noutros dias, sem aviso prévio. Como disposto no Decreto nº 13.564, o inspetor geral e seus funcionários poderiam entrar em qualquer casa de espetáculo com a apresentação do bilhete de identidade, inclusive sendo facultado o uso e porte de arma durante a fiscalização (Decreto-Lei 13.564 de 6 de maio de 1927, artigo 10 e parágrafo único).

Os censores salazaristas davam especial atenção à linguagem com tendências subversivas, ou seja, ao texto que considerassem infringir as regras determinadas pelo Estado Novo. A obediência ao governo e ao seu governante, o respeito à moralidade cristã, à instituição religiosa e às regras sociais ditadas na época eram elementos presentes nos cortes. Apesar das características em comum nos cortes efetuados pelos vogais, Maria Della Costa lembrou, em sua entrevista, que “tinha a ala negra da censura e a ala mais democrática [...]”. Era uma luta entre eles.”⁵⁶

As medidas censórias adotadas neste período revelaram-se bastante variadas: impedir a publicação de uma peça teatral ou proibir o texto de ir à cena, cortar partes textuais consideradas subversivas (apesar do caráter nem sempre lógico das eliminações censórias, mesmo se analisadas sob a ótica da moralidade ou da política, por exemplo), reprimir gestos e movimentos “perigosos” dos atores quando do ensaio geral examinado pela censura (tais ações físicas deveriam ser eliminadas em todos os espetáculos posteriores), restringir a encenação a uma só cidade dentro do país (o que ocorreu com o Teatro Experimental de Cascais a partir dos anos 70), intimidar profissionais de teatro (às vezes mesmo com a prisão), colocar pessoas infiltradas nos grupos de teatro para passarem informações à polícia política (PIDE)⁵⁷ – em resumo, para se fazer teatro num regime castrador como o de Salazar era preciso muita coragem, comprometimento com o teatro e, acima de tudo, amor ao país e à liberdade de expressão. Tal como sucedeu aos portugueses, também a CMDC sentiu o peso da repressão salazarista.

É comum que se pense, precipitadamente, que todos os censores eram ignorantes e que não compreendiam dramaturgicamente as peças enviadas à Comissão de Censura. Na

⁵⁶ A entrevista foi concedida por Maria Della Costa no dia 21 de Janeiro de 2012 (Ver Apêndice 1).

⁵⁷ Tal situação ocorreu também no Teatro Experimental de Cascais, como confirmou Carlos Avilez (Apêndice 2).

realidade, este órgão possuía os dois tipos de agentes: funcionários ignorantes em relação ao teatro, por um lado, e, pode dizer-se, pessoas cultas e informadas sobre o movimento teatral da época, mas, ainda sim, cumpridores do dever de assegurar os interesses do Estado. Carlos Avilez expõe a ambiguidade: “... não se consegue aguentar um país tanto tempo sob a censura se não houvesse uma certa inteligência”, e, para contornar a situação, cita que havia igualmente “muita inteligência da nossa parte [classe teatral] para nos defendermos da censura”⁵⁸.

Avilez descreveu, durante a entrevista, que uma das técnicas para driblar a censura era pronunciar as palavras com um volume baixo, para que os censores mais velhos não pudessem ouvir os trechos supostamente subversivos. Outra forma utilizada para “iludir a censura” era dizer o texto de uma maneira mais branda do que a dramaturgia pedia. No ensaio geral para os censores, havia partes que eram tiradas do texto pelo TEC e, posteriormente, recolocadas nos dias de espetáculo, porém corria-se o risco de os vogais aparecerem em uma destas sessões abertas ao público⁵⁹. Cabe lembrar que o TEC não está situado em Lisboa, fator que talvez fosse favorável quanto à dificuldade da fiscalização censória e desfavorável quanto ao acesso do público ao local. Os procedimentos utilizados pelo TEC para se esquivar a alguns cortes textuais e impedimentos cênicos não se restringiam somente a este, visto que outros grupos teatrais se valiam da mesma manobra.

O fundador do TEC também relembrou que “todos os professores de teatro naquela altura eram de esquerda: havia um inimigo comum”⁶⁰, o Estado salazarista. Isto talvez explique a preocupação do governo com o teatro, que poderia disseminar ideias consideradas “perigosas” sob a ótica censória.

O público português desempenhava importante papel, pois pressionava a censura de modo a proteger os atores, segundo confirmou Avilez: “Tinha uma grande força no público. Eles não podiam chatear que o público não deixava.”⁶¹ Apesar do apoio dos espectadores, Maria Della Costa afirmou que a sua companhia respeitava os cortes indicados: “Se não acatava, eles prendiam a gente. Mas o povo português era tão inteligente que sabia exatamente onde eram os cortes.”⁶² Ao contrário do que afirmou a atriz, o censor Eurico Serra reclamou sobre a atitude da Companhia Maria Della Costa na Ata nº 215 (26/02/1957).

⁵⁸ Ver Apêndice 2.

⁵⁹ Ver Apêndice 2.

⁶⁰ Ver Apêndice 2.

⁶¹ Ver Apêndice 2.

⁶² Ver Apêndice 1.

Foi dito que a companhia não respeitou o texto censurado da peça *Manequim* durante o ensaio geral, pois finalizou o espetáculo com um suicídio. Durante a reunião dos censores, lembrou-se que havia sido “sugerido” um desfecho diferente, no entanto não acatado pelo encenador (*Actas da Comissão de Censura*. SNI-DGE. Livro 8: ANTT)⁶³. Nas quatro peças que serão analisadas a seguir, não sucedeu a mesma reclamação pelo que consta nos processos do ANTT e nas atas respectivas das peças. Todavia, Carlos Avilez afirmou que a CMDC não acatou todos os cortes feitos pela censura em *A Respeitosa*, o que será retomado na análise correspondente à obra de Sartre.

É necessário explicitar alguns dos cortes efetuados pelos membros da Comissão nas obras trazidas pela CMDC. Serão, por isso, disponibilizadas algumas informações sobre a dramaturgia em questão e seus respectivos autores, para que se tornem mais claros os motivos por detrás da atividade censória. Com base na coleta de dados obtidos na Torre do Tombo e em outras fontes, será possível analisar as peças referidas. Ressalta-se que cada uma das obras possui suas particularidades, o que influirá no tipo de análise.

3.2 A censura às peças teatrais

A Comissão de Censura verificava os textos dramatúrgicos, supervisionava o ensaio geral – ou ensaio de apuro – e dava permissão para a exibição pública da obra. Os critérios utilizados pela censura salazarista variavam de acordo com a flexibilidade de ação advinda do Ministro da Presidência, como foi explanado anteriormente. A seguir, serão analisadas as peças das duas temporadas da Companhia Maria Della Costa em Portugal: 1956/1957, quando os critérios censórios eram mais flexíveis; e 1959/1960, momento em que o número de proibições aumentou exponencialmente.

Ao contrário do que dizia o Decreto-Lei 42.660 de 1959 sobre as facilidades que deveriam ser concedidas às companhias brasileiras, o Secretário Nacional Eurico Serra alertou seus vogais quanto à análise de peças de companhias vindas do Brasil, segundo a Ata nº 112 (22/09/1959): “a Comissão deverá usar em relação às peças que se destinam a Companhias de Teatro Brasileiras, critério idêntico ao da censura das peças a representar por Companhias Portuguesas.” (*Actas da Comissão de Censura*. SNI-DGE Livro 10 ANTT)⁶⁴. Considera-se que as obras teatrais costumavam receber uma análise cuidadosa por parte dos

⁶³ Ver Anexo 13.

⁶⁴ Ver Anexo 14.

censores, que temiam os eventuais inconvenientes morais e perturbações sociais. Como prova do posicionamento cauteloso da Comissão perante a Companhia Maria Della Costa, Eurico Serra descreveu sua impressão sobre três ensaios gerais por ele assistidos, durante a temporada de 1959/1960 (Ata nº 129 de 19/01/1960)⁶⁵:

Havia visto dias antes a representação de um trio de peças representadas por artistas da Companhia Della Costa que não podem deixar de considerar-se inconvenientes para idades inferiores a 17 anos, por demasiado emocionantes, com situações de suspense e de ansiedade, que estão longe de ser inofensivas, sob o ponto de vista psíquico para estas idades. (*Actas da Comissão de Censura*. SNI-DGE Livro 10 ANTT)

Esta ata revela o receio da Comissão sobre as obras trazidas pela CMDC. A data da ata está distante de quando foram realizados os ensaios gerais de *Gimba* e *Alma Boa* à Comissão (nos dias 28/09/1959 e 09/03/1960, respectivamente), e, por isso, possivelmente o presidente não estivesse se referindo a estas duas peças. No entanto, a análise de Eurico Serra provavelmente seria similar no tocante às obras de Guarnieri e Brecht, já que ambas foram classificadas para maiores de 17 anos.

A Respeitosa, *Desejo*, *Gimba* e *A Alma Boa de Se-Tsuan* serão analisadas em ordem cronológica, de acordo com os processos encontrados na Torre do Tombo. *A Respeitosa*, a única obra da primeira temporada, foi escolhida dentre as quinze peças trazidas pela companhia por ter como autor o francês Jean-Paul Sartre, uma referência filosófica e dramaturgical, e pela relevância do tema tratado em seu texto. Sartre é conhecido como defensor da corrente filosófica existencialista. Pensador político, romancista, contista, dramaturgo e filósofo, Sartre usou sua obra como forma de debater questões inerentes à sociedade em geral. Foi agraciado com o Prêmio Nobel de Literatura, o qual recusou em 1964. Michel Renaud o caracteriza no livro *Consciência, Dialéctica e Ética em J.-P. Sartre*:

Se Sartre não foi a consciência moral do homem contemporâneo, foi pelo menos uma das consciências possíveis, alguém que reagiu sempre a todas as grandes questões da nossa época, alguém que esteve sempre atento, com lucidez e paixão, a tudo quanto dizia respeito à existência humana como quem não acreditava que o homem fosse uma «paixão inútil», embora concebendo-o como totalidade sempre em vias de destotalização. (Reimão 2005: 19)

O autor de *A Respeitosa* imprimiu sua visão atenta quanto ao racismo e, ainda, quanto ao ser humano e sua alienação perante a sociedade em que vive. O enredo mostra a dura relação entre os poderosos e os marginalizados, que ficam sujeitos à opressão devido à sua

⁶⁵ Ver Anexo 15.

condição social e/ou racial. A realidade incômoda retratada na obra sartreana é também característica utilizada por Eugene O'Neill em *Desejo*.

O'Neill é um dos maiores dramaturgos de sua época, respeitado e aclamado pela crítica. Ganhou o Prêmio Nobel de Literatura e três vezes o prêmio Pulitzer e é, portanto, reconhecido como um dos grandes nomes do teatro mundial. Sandro Polônio descreveu-o como “um dos maiores teatrólogos modernos, e sem dúvida o maior dos norte-americanos”, e ainda, que “a sua obra mais importante é precisamente «DESEJO», conhecida e representada em todo o mundo, e distinguida com o Prémio Nobel de Teatro, consagração de renome e categoria internacional excepcional e ímpar.” (*Processos de Censura: 5924 SNI-DGE: ANTT*)⁶⁶.

Gimba, Presidente dos Valentos retrata uma parcela do contexto brasileiro – as favelas –, e tem como autor o ítalo-brasileiro Gianfrancesco Guarnieri, insigne ator e grande revelação dramaturgicada dos anos 50 no Brasil. Surgiu no cenário teatral brasileiro com a peça *Eles Não Usam Black-Tie* no Teatro de Arena em São Paulo. Com vista no processo do Arquivo Nacional da Torre do Tombo, a Companhia Maria Della Costa deixou registrado sobre a temporada e o autor⁶⁷:

Tivemos a preocupação de apresentar como primeira peça desta nossa temporada, um original autenticamente brasileiro, do autor jovem que lidera os dramaturgos de nosso país, Gianfrancesco Guarnieri.

Guarnieri é um escritor do povo que escreve para o povo através de uma linguagem humana, viva e pitoresca. (*Processos de Censura: 5908 SNI-DGE: ANTT*)

A escolha de Bertolt Brecht se deu em razão do conteúdo da obra e da importância de seu autor, cuja influência é mundialmente reconhecida. Pode ser considerado como o maior autor alemão do século XX, tendo influenciado a teoria teatral mundial através do teatro épico, e tem hoje as suas peças publicadas e representadas em diversas línguas. Nos vários países em que viveu durante seu extenso exílio, trabalhou para que a teoria e a prática cênicas estivessem sempre conectadas entre si. Brecht conceitua o teatro épico em sua obra *Estudos sobre Teatro*:

O teatro épico utiliza, da forma mais simples que possa imaginar, composições de grupo que expressem claramente o sentido dos acontecimentos. Renuncia a composições «acidentais», que «simulem a vida», «arbitrárias»; o palco não reflecte a desorganização «natural» das coisas. É precisamente ao oposto da desorganização natural que se aspira, ou seja, à organização natural. Os princípios à luz dos quais se estabelece tal organização são de índole

⁶⁶ Ver Anexo 12.

⁶⁷ Ver Anexo 16.

histórico-social. A atitude que a encenação deverá assumir identifica-se com a de um cronista de costumes e a de um historiador; esta identificação, muito embora caracterizando deficientemente tal atitude, facilita-nos a sua compreensão. (Brecht 1957: 47)

A *Alma Boa de Se-Tsuan*, como se verá mais adiante, imprime uma realidade social e política que poderia ser transportada para fora do plano ficcional, característica que possivelmente alarmava os censores portugueses.

Em referência aos processos de censura relacionados com a Companhia Maria Della Costa, é possível aceder a treze peças no ANTT e a duas obras no Museu Nacional do Teatro, que também disponibilizou todos os programas de espetáculos que serão citados a seguir. Os processos que serão aqui analisados permeiam uma quantidade grande de informações, o que torna a pesquisa interessante e mais abrangente. Obviamente que as outras dramaturgias levadas aos palcos lisboetas são intrigantes e necessitam de ser estudadas, porém a delimitação foi necessária. Optou-se por um volume maior de informações em cada uma das peças em detrimento de um número maior de obras.

O critério relativo à escolha dos cortes será específico em cada uma das peças. Uma única forma de análise é inviável em razão da disparidade entre elas: uma obra proibida (*Desejo*), duas peças com poucos cortes censórios (*Alma Boa* e *Gimba*) e uma última, que foi retalhada em diversos trechos (*A Respeitosa*). É importante lembrar que os processos do ANTT não são iguais, pois as informações de uma peça podem não existir na outra. Devido ao fato de serem processos com aproximadamente sessenta anos, há papéis que possivelmente se perderam antes de chegarem ao Arquivo Nacional da Torre do Tombo ou que, talvez, foram destruídos ainda naquela época. Em cada peça, haverá a indicação do processo respectivo com alguns pareceres dos censores, e os cortes efetuados.

Cabe ressaltar que a transcrição dos pareceres dos censores poderá estar ligeiramente diferente do original, devido à dificuldade de compreensão de algumas palavras escritas à mão pelos vogais da Comissão. Tentou-se não alterar a grafia utilizada por eles, incluindo a ausência de acentos ortográficos. Para maiores esclarecimentos sobre o texto dos processos, é possível consultar os anexos.

3.2.1 *A Respeitosa* de Jean-Paul Sartre

A peça *La Putain Respectueuse* foi escrita por Jean-Paul Sartre (1905-1980) em 1947. O Teatro Popular de Arte foi pioneiro em encenar *A Respeitosa* no Brasil em 1948, com

tradução de Miroel Silveira, encenação de Itália Fausta e atuação de Olga Navarro. Sandro Polônio foi o primeiro empresário a representar uma obra sartreana na América do Sul. Maria Della Costa, por sua vez, só integrou o elenco de *A Respeitosa* posteriormente. A produção cinematográfica francesa é datada de 1952.

Consta que, segundo o Arquivo Miroel Silveira, solicitou-se aprovação da peça de Sartre nos anos de 1954, 1962 e 1966. A dramaturgia foi mantida integralmente conforme a tradução de Miroel Silveira, classificada como “imprópria para menores de 18 anos” (Processo DDP 3674: Arquivo Miroel Silveira)⁶⁸. De acordo com a censura portuguesa, a peça em dois atos foi aprovada com cortes (*Processos de Censura: 5345 SNI-DGE: ANTT*).

3.2.1.1 Sartre e a prostituta

O enredo se passa no sul dos Estados Unidos da América. Lizzie, uma prostituta que presencia um assassinato, é pressionada por O Negro – acusado injustamente de tê-la estuprado – e por brancos, que tentam suborná-la para não levar o sobrinho do Senador Clarke à prisão, pois aquele havia matado um outro negro que se encontrava na cena do crime. Fred, o filho do senador, vai ao encontro de Lizzie e acaba se envolvendo com ela depois de passarem uma noite juntos.

A prostituta quer dizer a verdade sobre o assassinio, não necessariamente com o intuito de ajudar O Negro, mas para descrever com veracidade os acontecimentos que presenciou. No entanto, a eloquência de Clarke faz com que ela assine uma declaração atestando que havia sido violada pelo negro. Quando Lizzie percebe o engano, permite que o foragido se esconda da polícia em seu apartamento. Fred encontra o negro no local e tenta matá-lo, mas este foge. Lizzie recebe a promessa de ter uma casa com muitos empregados negros, com a condição de ser exclusivamente mulher de Fred.

3.2.1.2 Cortes e críticas

A Comissão de Censura portuguesa recebeu duas diferentes solicitações para a encenação de *A Respeitosa*, de acordo com o processo encontrado na Torre do Tombo: em

⁶⁸ Edio Prospero e seu elenco pediram autorização para encenar *A Respeitosa* em 1954 no Brasil. Este Relatório de Censura cita que a “Companhia Sandro Polonio - Maria Della Costa” já havia representado a peça no Teatro Municipal em São Paulo, nos anos 1948 e 1949 (Anexo 17).

1957, a pedido de Erico Braga, empresário do Teatro d'Arte do Brasil – Companhia Maria Della Costa, e, em 1959, requisitada por Vasco Morgado.

No dia 10 de maio de 1957, de acordo com o processo, a CMDC estreou a peça em Portugal com os seguintes atores: Maria Della Costa, Sandro (atuação e encenação), Luís Tito, Serafim Gonzales, Rúbens Teixeira e Benjamin Cattan (*Processos de Censura: 5345 SNI-DGE: ANTT*)⁶⁹. No entanto, há uma divergência de informação quanto à encenação da peça na capital portuguesa, pois, no programa do espetáculo, a função é atribuída à Itália Fausta e não ao seu sobrinho. Sandro desempenhou a função de produtor e esteve responsável pelo cenário, ficando os figurinos a cargo de Helena Santini⁷⁰.

De acordo com Ata n° 217 (12/03/57), *A Respeitosa* foi distribuída para análise do segundo grupo de censores, com o registro n° 5.345 (número também utilizado no processo da Torre do Tombo). No dia 2 de abril do mesmo ano (Ata n° 220), a peça foi “Reprovada” pelo segundo, terceiro e quarto grupos de vogais da Comissão (*Actas da Comissão de Censura. SNI-DGE. Livro 8: ANTT*)⁷¹. Todavia, o processo do Arquivo Nacional da Torre do Tombo oferece um diferente posicionamento da censura em relação à peça, já que foi aprovada com cortes. A obra, a princípio reprovada, conseguiu liberação por determinação exclusiva do presidente da Comissão, Eduardo Brazão, o que talvez explique o motivo da ausência da aprovação da peça nas atas de censura. Em 1959, a solicitação do empresário Vasco Morgado para a liberação de *A Respeitosa* pela Comissão vem com o seguinte comentário, escrito à caneta por um censor⁷²:

Por decisão inicial esta peça foi proibida pela Comissão [referente à CMDC], tendo sido porém representada por determinação exclusiva do então presidente da Comissão. [...] não vejo, no momento presente, razão para manter esta determinação. Deve portanto manter-se a decisão inicial de proibição. (*Processos de Censura: 5345 SNI-DGE: ANTT*)

Diferentemente do ocorrido com a companhia brasileira, que obteve a aprovação da Comissão, o grupo representado por Vasco Morgado não conseguiu a Licença para Representação, ficando proibido de representar *A Respeitosa* no Teatro Avenida em 1959, como é confirmado pelo trecho acima citado.

As apresentações da CMDC sucederam-se no palco do Teatro Apolo em Lisboa, destinadas a um público adulto, ou seja, para maiores de 17 anos. De acordo com o *Boletim*

⁶⁹ Ver Anexo 18.

⁷⁰ Ver Anexo 19.

⁷¹ Ver Anexo 20.

⁷² Ver Anexo 21.

da *União dos Grêmios dos Espectáculos*⁷³, *A Respeitosa* esteve em cartaz entre 10 de maio a 15 de junho de 1957.

A grande quantidade de cortes efetuados pela Comissão tornou bastante debilitado o enredo, dificultando uma compreensão mais abrangente da obra sartreana pelo público, visto que dezessete trechos de um total de quarenta e oito páginas foram eliminados. Na análise da documentação, verifica-se que foram, sobretudo, questões de ordem moral e social que determinaram os cortes, como se pode observar no texto transcrito das páginas 11 e 12 do processo do ANTT (o objeto do corte está destacado em negrito)⁷⁴:

LIZZIE – Tome. Tome isso depressa. (*Ele faz gesto de recusa*) Dez dólares! Dez dólares! **Você vai encontrar mesmo muita mulher como eu, por dez dólares! Já viu as minhas pernas? (*Mostra-as*) E acha que só valem dez dólares? Tome depressa o seu dinheiro, e suma antes que eu fique com raiva. Dez dólares! Um camarada que não me deixou dormir a noite inteira. Um camarada que pediu para eu contar história da minha infância, e agora, de manhã cedo, se achou no direito de ficar de mau humor, de ficar malcriado como se me pagasse por mês: e tudo isso por quanto? Por quarenta, por trinta, por vinte? Não, por dez dólares.**

FRED – Dez dólares é muito dinheiro.

LIZZIE – Você é um miserável! Onde se criou, seu cafageste? Sua mãe devia ser uma boa ordinária, se não lhe ensinou a respeitar as mulheres.

(*Processos de Censura: 5345 SNI-DGE: ANTT*)

O trecho acima explicita a censura de natureza moral, já que refere a prostituição como profissão, noticiando um ato sexual, assim como cita partes do corpo feminino com suposto enfoque sensual – caso a encenação utilize a didascália –, ou seja, o corte teve o intuito de salvaguardar os chamados “bons costumes”. Ao longo de *A Respeitosa*, outras passagens semelhantes alertaram os censores, que determinaram eliminações sob a mesma ótica. É interessante destacar que, em meio ao rigor moral, deixaram de determinar a exclusão de “uma boa ordinária”, mesmo soando como um xingamento.

Na sequência, foi a censura social que determinou os cortes, conforme os dois trechos dispostos nas páginas 41/42 e 44 do processo da Torre do Tombo:

LIZZIE – **O quê?**

O NEGRO – **Não posso atirar nos brancos.**

LIZZIE – **Não diga! Eles vão fazer outra cerimônia, vão.**

O NEGRO – **Eles são brancos, madame.**

LIZZIE – **E daí? Por que são brancos, têm o direito de sangrar você como um porco?**

O NEGRO – **Eles são brancos.**

[...]

⁷³ Ver Anexo 22.

⁷⁴ No Anexo 23, é possível aceder a alguns dos cortes efetuados pela Comissão de Censura e à capa da peça *A Respeitosa*.

LIZZIE – **Mas afinal o que êles tem para que tudo corra a favor deles?**
O NEGRO – **São brancos.**
LIZZIE – **Eu também sou branca, eu.**
(*Processos de Censura: 5345 SNI-DGE: ANTT*)

Nestes diálogos, a crítica se torna clara e direta em relação à posição dos negros perante os brancos, denunciando o racismo, ao mesmo tempo que o texto encontra um de seus ápices dramáticos. Por isso, os cortes se tornaram extremamente prejudiciais à compreensão da obra como um todo. A censura social é bastante nítida na declaração feita em 26 de Março de 1957 por um dos censores, não identificado através de sua assinatura e aqui intitulado de 1º vogal: “O aspecto corrupto da classe branca afigura-se-me um inconveniente grande da peça, muito para além do aspecto racista que também explora.”⁷⁵ Tal citação leva à seguinte questão: os censores preocuparam-se mais com o preconceito racial exposto na peça ou com a desonestidade dos brancos? Sem que se possa esclarecer esta questão, o que é possível averiguar no processo são os vários outros cortes de cunho social.

Em 18 de março de 1957, um dos censores de Salazar, chamado aqui de 2º vogal, analisou *A Respeitosa* enquanto passível de ser aprovada com cortes:

Não vejo razão para que, com os cortes indicados, se não autorize a representação desta peça, tanto mais que na versão cinematográfica – mais acessível ao público e acessível a mais público e menos culto – foi exibida entre nós há pouco tempo.

A demasiada crueza da linguagem é que podia chocar o espectador português pelo que os cortes, à semelhança dos que foram feitos no filme, visam eliminar as expressões mais cruas e as imagens mais chocantes.

A peça – de um autor que se diz comunista ou não comunista conforme lhe convém – não contém a defesa ou o enunciado de nenhum princípio ou tendência marxista. Apenas põe o problema rácico nos E.U.A., do qual se pode dizer, ali, que há conveniência em que seja posto perante o nosso público, como resposta ao falso anti-colonialismo “yankee” que procura atingir-nos no nosso Império... (*Processos de Censura: 5345 SNI-DGE: ANTT*)

A decisão proposta pelo 2º vogal foi a eliminação de pedaços do texto dispostos nas dezessete páginas. O parecer acima indica dois aspectos interessantes para análise: Sartre e os E.U.A.. Não se pode esquecer que os anos analisados correspondem à Guerra Fria, ou seja, um período marcado pela bipolaridade mundial referida aos norte-americanos, de um lado, e aos soviéticos do outro, desde o fim da Segunda Guerra Mundial até o término da União Soviética. A forma como o censor se referiu a Jean-Paul Sartre está intimamente ligada à “caça” aos membros cuja ideologia política estivesse fora do âmbito do capitalismo norte-americano. Aparentemente, a expressão “comunista” era utilizada para designar Sartre por ser

⁷⁵ No Anexo 24, constará todos os pareceres dos censores referentes à peça *A Respeitosa*.

ele um artista engajado que procurava ter um papel ativo através da contestação e da conscientização da sociedade.

Quanto ao “falso anti-colonialismo” norte-americano, o censor refere-se certamente não ao quadro político institucional dos dois países, mas mais à imprensa e à opinião pública. De fato, o presidente americano Eisenhower (1953-1961) apoiava a política colonial salazarista, assim como o brasileiro Juscelino Kubitschek. Os dois presidentes visitaram oficialmente Portugal no ano de 1960, o que comprova as boas relações diplomáticas com o país europeu. Ao contrário disso, vale lembrar que os sucessores de JK e do governante americano eram anticolonialistas, ou seja, Jânio Quadros e John Kennedy respectivamente.

Regressando à análise do processo, as razões pelas quais o 2º vogal achou ser viável autorizar a representação de *A Respeitosa* não foram partilhadas pelos outros quatro censores da Comissão, já que estes votaram pela reprovação da peça. No dia 26 de Março de 1957, o 3º vogal não concordou com a decisão de aprovação da obra: “Voto pela reprovação, de acordo com o meu parecer dado no processo do filme de identico título. Julgo a peça inconvenientemente [sic] sob o ponto de vista moral e político.” As questões que envolvem a moralidade e o governo são bastante utilizadas para se justificarem os cortes efetuados pela censura. O fato de a personagem principal ser uma prostituta já é um indício alarmante no aspecto moral, se analisado de acordo com os parâmetros utilizados pelos censores; todavia, a questão política está aparentemente vinculada ao contexto norte-americano. Comparações com o universo português são possíveis, porém nada revelam de tão preocupante que possam ser motivo para a proibição da obra sartreana.

A Companhia Maria Della Costa foi a primeira a receber autorização do governo salazarista para a encenação de *A Respeitosa* no país. É importante ressaltar que as peças sartreanas *As Moscas* (1946) e *À Porta Fechada* (1950) foram encontradas nos registros da Torre do Tombo, “aprovada” e “aprovada com cortes” respectivamente. A obra *As Moscas*, cujo registro é o nº 3.363, teve somente parte do 2º ato liberado pela censura, ou seja, poderiam ser representadas apenas seis páginas do texto sartreano, no Teatro Trindade do Porto. O restante da peça não foi encontrado e o motivo de a encenação ficar restrita às cenas V, VI e VII do 2º quadro do 2º ato também não pôde ser desvendado através do processo do ANTT (*Processos de Censura*: 3363 SNI-DGE: ANTT). Em relação à obra *À Porta Fechada*, traduzida por António Coimbra e com encenação de Artur d’Oliveira Ramos, solicitou-se sua aprovação para ser representada no Teatro Estúdio do Salitre em 1950 (*Processos de Censura*: 4031 SNI-DGE: ANTT). Algumas das informações referentes a tais peças podem

ser igualmente encontradas nas atas da Comissão (*Actas da Comissão de Censura*. SNI-DGE. Livros 13 e 15: ANTT)⁷⁶.

Os processos e as atas da Torre do Tombo não comprovam que *As Moscas* e *À Porta Fechada* foram realmente levadas ao palco. O livro *Teatro Estúdio do Salitre*⁷⁷ não cita que a obra de 1950 tenha sido representada por esta companhia. Uma explicação plausível pode ser o fato de a peça não ter saído do papel ou o grupo ter alugado o espaço sem maiores vínculos com o Teatro Estúdio do Salitre.

O procedimento censório usado na aprovação das obras sartreanas *La P... Respectueuse* e *Huis Clos* não foi o mesmo utilizado em *A Respeitosa* por se tratarem de peças em língua francesa e, por isso, não oferecerem risco de qualquer natureza, segundo a ótica censória. *La P... Respectueuse* (processo n° 8.485) e *Huis Clos* (processo n° 8.484) foram aprovadas sem cortes, já que se destinavam a um público muito restrito. Ressalta-se o argumento de um dos censores, que revela como a peça *A Respeitosa* e seu autor eram considerados por parte da Comissão: “Esta peça tem longa história, no âmbito desta Comissão [...]. Embora tenha votado pela reprovação, por mais de uma vez, não me repugna autorizá-la agora para uma ou duas apresentações no S. Luiz, por companhia francesa...” (*Processos de Censura*: 8485 SNI-DGE: ANTT). Ou ainda, a preocupação com a moralidade descrita no parecer de um outro vogal da Comissão: “Considerando que esta peça se destina a um público especial, os inconvenientes de ordem moral – estes principalmente – não se me afiguram suficiente motivo de reprovação.” (*Processos de Censura*: 8484 SNI-DGE: ANTT).

O aspecto subversivo aliado ao autor francês é recorrente nos pareceres censórios, o que poderá explicar a quantidade de cortes efetuados para a peça ser liberada para encenação. No entanto, o 2º vogal, que deu seu parecer favorável à peça com os dezessete cortes, auxiliou, de certa forma, na tradução da obra, pois encontrou divergências com o texto original em relação ao trabalho de Miroel Silveira. Segundo consta no processo, o censor assinalou a azul o que não havia no texto original de Sartre, assim como enfatizou a omissão de alguns trechos:

Convinha chamar também a atenção da Companhia para as frases marcadas a azul, que se não encontram no original francês. São pura invenção do tradutor brasileiro que, mais gravemente, omitiu algumas expressões, também indicadas a azul e que me parecem necessárias para o entendimento da peça. (*Processos de Censura*: 5345 SNI-DGE: ANTT)

⁷⁶ Ver Anexo 25.

⁷⁷ Alves Redol et al. 1996. *Teatro Estúdio do Salitre: Lisboa 50 anos - Nove Peças em 1 Acto*. Lisboa: Dom Quixote, pp. 268-270.

A exemplo disso, a última fala de *A Respeitosa*⁷⁸ (processo n° 5.345) será comparada com o mesmo trecho de *La P... Respectueuse* (processo n° 8.485) e *A Prostituta Respeitosa*⁷⁹ (marcação do censor em negrito):

FRED – (*Dando-lhe tapinhas no rosto*) Tudo agora está em ordem. (*Um tempo*) **Como você foi uma boa moça vou cuidar de você e lhe dizer o meu nome:** Eu me chamo Fred.
FRED – Allons, tout est rentré dans l'ordre. (*Un temps.*) Je m'appelle Fred.
FRED – Vamos, tudo agora está em ordem. (*Um tempo*) – Eu me chamo Fred.

O censor indiciou por várias vezes divergências – que não foram analisadas, exceto o trecho acima citado – entre o texto original e a tradução de Miroel Silveira. Não convém a este estudo prolongar-se indicando todas as frases assinaladas em azul, no entanto, não deixa de ser curioso mencionar que o brasileiro acatou a indicação do 2º vogal (trecho em negrito) em seu posterior trabalho publicado no Brasil.

Anteriormente à representação da peça em Portugal, o público pôde ouvir sobre a dramaticidade crua e trágica da obra⁸⁰:

Patético, porém verdadeiro. Tão verdadeiro e amarga nota que serviria provavelmente para um autor como Sartre para tema de uma das suas peças. E ela não é trágica? Crua? Má? Negativa? Porque revela um mundo negro onde as existências não teem [sic] razão de viver, onde os imprevistos da vida, carregam atrás de si, consciências e dramas íntimos. E principalmente, é a verdade humana da vida. (*Processos de Censura: 5345 SNI-DGE: ANTT*)

O dramaturgo francês descreveu a problemática humana de uma maneira direta e clara. Expôs a hipocrisia, enfatizou o desnível social e racial – se for considerado que o negro e o branco possuem diferentes raças e não diferentes pigmentações cutâneas –, descreveu personagens típicos, como a prostituta, com atitudes atípicas.

Maria Della Costa⁸¹ citou que *A Respeitosa* causou grande agitação entre os censores portugueses. Eles lhe perguntaram: “Por que que a menina trouxe Sartre? Não sabia que ele é comunista? Não sabia que ele é excomungado?”. Ao que Maria respondeu: “Não, não sabia. A gente leva a arte, nós somos artistas”. Contou também que Sandro gostava de falar com o público anteriormente ao espetáculo, porém a censura portuguesa o teria proibido, visto que todos os textos, sem exceção, deveriam passar primeiro pelo crivo censor antes de serem

⁷⁸ Ver Anexo 23, referente à página 48 do processo do ANTT.

⁷⁹ Sartre, Jean-Paul. 1966. *A Prostituta Respeitosa*. Tradução de Miroel Silveira. 3ª edição. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, pp. 83.

⁸⁰ Ver Anexo 26.

⁸¹ Ver Apêndice 1.

ditos em público (como foi o caso do texto referido). Por fim, Maria Della Costa relatou que a peça “foi um pé de guerra em Portugal”⁸² e que igualmente trouxe problemas à companhia quando foi encenada no Brasil.

3.2.2 *Desejo* de Eugene O’Neill

Desire Under the Elms é uma peça do americano Eugene O’Neill (1888-1953) escrita em 1924. Traduzida por Miroel Silveira, que a denominou *Desejo*, a obra não foi liberada pela Comissão de Censura para representação no Teatro Capitólio em 1959, mesmo depois de adaptada para filme em 1958, com Sofia Loren, Anthony Perkins e Burl Ives.

O grupo *Os Comediantes* teve primazia na montagem da peça *Desejo* no Brasil, com a encenação de Ziembinski e a participação de Sandro Polônio em um dos papéis principais. Em uma segunda versão, Maria Della Costa desempenhou o papel de Abbie. Representada largamente no Brasil, a peça foi “um dos mais notáveis êxitos artísticos da Companhia de Maria Della Costa.” (*Processos de Censura: 5924 SNI-DGE: ANTT*)⁸³. Duas fotografias da encenação brasileira de *Desejo* foram disponibilizadas para esta tese de Mestrado por meio do Centro Cultural São Paulo, o que será uma forma de exemplificação da peça representada pela Companhia Maria Della Costa em seu país de origem⁸⁴.

No Brasil, o processo censório da peça não foi localizado no Arquivo Miroel Silveira, bem como no Arquivo Nacional do Rio de Janeiro⁸⁵ e no Arquivo Nacional do Distrito Federal⁸⁶. Neste, foi encontrado um processo referente à peça *Desejo* de Eugene O’Neill de 1986, sem indicar Miroel Silveira como tradutor, portanto não será incluído neste estudo.

3.2.2.1 O’Neill e o infanticídio

O enredo acontece na casa dos Cabot em uma fazenda em Nova Inglaterra em 1850. Abbie Putnam, uma mulher de 35 anos, casa-se com Efraim Cabot (75 anos), um senhor já

⁸² A respeito da peça sartreana em Portugal, Avilez lembrou-se de um episódio ocorrido com Maria Della Costa: “Ela foi chamada à polícia política. Ela não cortou tudo o que a censura pôs. Reagiu muito bem também, com muita força.” (Apêndice 2). Este fato, no entanto, não foi citado por Maria Della Costa durante a entrevista, que ocorreu anteriormente à declaração feita por Avilez.

⁸³ Ver Anexo 12.

⁸⁴ Ver Anexo 27 (Créditos para Prefeitura do Município de São Paulo, Secretaria Municipal de Cultura e Centro Cultural São Paulo / DADOC / Arquivo Multimeios. Fotógrafo responsável: José Américo D’Alencar)

⁸⁵ Ver Anexo 28.

⁸⁶ Ver Anexo 29.

viúvo por duas vezes. Ele possui dois filhos do primeiro casamento, Simão (39 anos) e Pedro (37 anos), e um filho mais novo da segunda união, Eben (32 anos), que culpa Efraim pela morte de sua mãe. Abbie propõe ao velho que o futuro bebê do casal seja o herdeiro da fazenda, objeto de desejo dos três irmãos e especialmente do pai. Apesar de Eben afirmar categoricamente que as terras pertencem à sua falecida mãe, compra a parte da fazenda dos outros irmãos, que vão em busca de ouro na Califórnia. Eben aparentemente odeia a madrasta por esta representar a possível disputa pela posse da propriedade, contudo não consegue resistir à sua sedução.

Nasce o bebê de Abbie, fruto de seu relacionamento incestuoso com o filho mais novo de Efraim. Na tentativa de provar seu amor a Eben, Abbie comete um infanticídio, matando o próprio filho. Eben, cego de ódio, chama o delegado para prendê-la, no entanto, acaba por admitir à polícia ser cúmplice de um crime que não havia premeditado. O desejo ardente de Eben e Abbie resulta em uma relação incestuosa seguida de infanticídio.

3.2.2.2 Proibição

Desejo foi analisada pelo segundo grupo de censores, conforme consta na Ata nº 114 (6/10/1959), peça com registro nº 5.924 (*Actas da Comissão de Censura*. SNI-DGE. Livro 10: ANTT)⁸⁷. *Desejo* foi proibida pela Comissão de Censura no dia 27 de Outubro de 1959. Desta decisão, Sandro Polônio interpôs recurso, o que lhe custou Mil Escudos⁸⁸. Apesar de o empresário, explicitamente, dizer aceitar cortes ou suavização de algumas cenas, o recurso foi negado e a peça novamente reprovada em 29 de Novembro do mesmo ano.

Os pareceres dos vogais no processo nº 5.924, correspondente a *Desejo*, suscitaram muitas dúvidas no que se refere às letras manuscritas. As peças armazenadas na Torre do Tombo costumam vir com aproximadamente quatro ou cinco grafias diferentes. Devido ao recurso solicitado por Sandro Polônio quanto à proibição da peça, passaram no processo três censores na primeira avaliação⁸⁹ e outros cinco vogais no julgamento do recurso⁹⁰.

A justificação da Comissão de Censura a respeito do não provimento do recurso baseou-se em um dos pareceres dos censores sobre a peça:

⁸⁷ No Anexo 30, a Ata nº 114 descreve que a peça *Desejo* foi distribuída para o segundo grupo de vogais. Não pôde-se localizar, no entanto, a ata relativa à reprovação da obra de O'Neill.

⁸⁸ Ver Anexo 31 (Guia de Depósito Provisório).

⁸⁹ No Anexo 32, constará todos os pareceres dos censores referentes à peça *Desejo*.

⁹⁰ No Anexo 33, será possível localizar os pareceres dos vogais da Comissão a respeito do recurso solicitado por Sandro Polônio.

Para o conhecimento de V. Exa. comunico que a Comissão de Exame e Classificação dos Espectáculos negou provimento ao recurso, interposto por essa Empresa [Figueira de Gouveia], da decisão da peça “DESEJO”, de Eugénio O’Neill, o qual foi baseado no facto da mesma decorrer em ambiente e circunstâncias de demasiada crueza, de sensibilidade e realismo mórbido que a tornam desaconselhável para o publico em geral. (*Processos de Censura*: 5924 SNI-DGE: ANTT)

Os motivos descritos para justificar a reprovação da peça demonstram que nenhum dos argumentos do recurso foi acatado, pois, segundo Sandro, a obra a ser representada não continha situações que pudessem levar os censores a interpretar o conteúdo com uma carga de crueza e realidade mórbida, especialmente levando em conta as características do filme anteriormente aprovado pela Comissão. O fato de ter havido a liberação de *Desejo sob os Ulmeiros* (título do filme em Portugal) fez com que a CMDC prevesse que a peça tivesse o mesmo desfecho, sobretudo porque a adaptação cinematográfica utilizou, segundo Sandro, “uma interpretação mais detalhada e mais sensual do que a peça de teatro” (*Processos de Censura*: 5924 SNI-DGE: ANTT). Ainda do mesmo recurso⁹¹:

Acresce que a artista que interpreta o principal papel do filme, Sofia Loren, estrela mundialmente conhecida e admirada pela sua beleza física e muito especial “sex appeal”, situou a sua interpretação num clima de manifesta sensualidade e interpreta nele publicamente cenas de viva sugestão para o público, que a obra teatral não contem nem comporta. (*Processos de Censura*: 5924 SNI-DGE: ANTT)

A sensualidade muito explorada no filme não seria enfatizada no teatro, conforme descreveu Sandro, pois a interpretação seria feita “com sobriedade e em nível muito mais idealista e abstracto do que com exibição das fraquezas humanas da carne ou exagerada exaltação dos instintos sexuais.” (*Processos de Censura*: 5924 SNI-DGE: ANTT)⁹². Além disso, a quantidade de público recebido nos cinemas portugueses foi maior do que supostamente o teatro receberia. No entanto, o que os censores realmente temiam era a aproximação e conseqüente identificação do público com os atores de teatro por se tratar de um espetáculo ao vivo. Aos olhos dos censores, o teatro costumava ser visto como um elemento “perigoso”, capaz de influenciar o comportamento do espectador, segundo confirma Ana Cabrera em *Censura, teatro e o fim da ditadura em Portugal*⁹³:

⁹¹ Ver Anexo 12.

⁹² Ver Anexo 12.

⁹³ Disponível em:

<URL:http://pluralpluriel.org/index.php?option=com_content&view=article&id=117:censura-teatro-e-o-fim-da-ditadura-em-portugal&catid=52:numero-02&Itemid=55> (Consultado a 20 de Agosto de 2012).

A censura era de facto mais rigorosa na apreciação dos espectáculos teatrais que em relação ao cinema. O que perturbava a censura era a relação directa entre os actores e o público, onde este era envolvido e convidado a partilhar cumplicidades, sentimentos, emoções e reflexões que podiam desencadear efeitos no seu comportamento. De facto, enquanto o palco proporcionava uma relação directa, sempre próxima da realidade dos espectadores, [...] o cinema mantinha a distância e o ecrã constituía o filtro que separava o público da cena ficcional.

O filme protagonizado por Sophia Loren traz cenas bastante sensuais como, por exemplo, o momento em que Abbie e o enteado se entregam um ao outro pela primeira vez; ou cenas densas que retratam o ambiente mórbido do filme. Apesar de o infanticídio ficar apenas implícito, por não ter sido exposto na cena de *Desejo sob os Ulmeiros*, os olhares, a volúpia, o desejo de Abbie e Eben são mostrados no filme.

No relatório de 20 de Outubro de 1959, um dos censores, aqui chamado de 1º vogal, descreveu os quesitos “valor literário” e “valor dramático” como “bom”. No item “valor moral”, o censor enfatizou ser “muito perigoso” e, quanto à “repercussão sobre o público”, o 1º vogal advertiu: “Julga-se que provocará algum escandalo visto tratar-se dum incesto seguido de um infanticídio...”⁹⁴. O censor admitiu a importância da obra de O’Neill, todavia destacou o perigo do tema abordado. Em 26 de Outubro do mesmo ano, um outro integrante da Comissão, o 2º vogal, defendeu que a produção cinematográfica acabava por abrandar os efeitos textuais⁹⁵:

Com a versão teatral presente já o mesmo não sucede; o ambiente é restrito, denso de sensualidade, provocante e chocante. Esses efeitos atenuam-se [...] no cinema.
O teatro é mais perigoso, mais comunicativo...
(*Processos de Censura*: 5924 SNI-DGE: ANTT)

Em ambas as reprovações, os censores seguiram a mesma linha de posicionamento. No julgamento do recurso⁹⁶ do dia 15 de Novembro de 1959, um dos censores – 3º vogal – acrescentou que na peça “as situações são realmente mais delicadas do que no filme que dela foi extraído e o diálogo é muitíssimo mais violento e crú.” (*Processos de Censura*: 5924 SNI-DGE: ANTT). É interessante analisar que o ensaio geral nunca existiu, portanto, “as situações” fazem parte da interpretação do censor e não da encenação da companhia. O vogal ainda ressaltou que “tudo parece mais sórdido, mais animal – e o incesto e o infanticídio mais repugnantes.” (*Processos de Censura*: 5924 SNI-DGE: ANTT) Se o critério moral fosse realmente utilizado para a liberação do filme, provavelmente também não seria aprovado,

⁹⁴ Ver Anexo 32.

⁹⁵ Ver Anexo 32.

⁹⁶ Ver Anexo 33.

porém, é possível que a importância da atriz e/ou da produção cinematográfica tenham sido levados em consideração na análise censória.

Ainda no recurso, outro integrante da Comissão, denominado 4º vogal, descreveu que o Teatro de Eugene O’Neill – e, especificamente a peça *Desejo* – apresenta traços de ambição, ódio, sensualidade e traição. No mesmo parecer, de 25 de Novembro de 1959, o 4º vogal finalizou sua argumentação: “Não vemos que qualquer interpretação [...] possa remediar a estrutura moral da peça” (*Processos de Censura*: 5924 SNI-DGE: ANTT)⁹⁷. Seguindo esta linha de raciocínio, é preciso afirmar novamente que a estrutura textual da obra foi seguida no filme, e, por este motivo, não parece ser muito coerente o argumento acima utilizado.

A primeira peça de Eugene O’Neill representada em solo português foi *Electra e os Fantasmas* em 21 de Fevereiro de 1943. De acordo com os dados coletados na CETbase⁹⁸ (Centro de Estudos de Teatro da Universidade de Lisboa), o autor Eugene O’Neill já havia sido representado em Portugal antes da encenação da Companhia Maria Della Costa, com as peças: *Electra e os Fantasmas*, de 1943, pela Companhia Rey Colaço-Robles Monteiro; *Ana Cristina*, de 1947, adaptação de Henrique Galvão para uma encenação de Maria Matos no Teatro Avenida; *Le Deuil Sied à Electre*, de 1950, uma adaptação de Paul Blanchart trazida pelos Comediantes de Paris que Erico Braga produziu para o Teatro da Trindade, com o apoio da Aliance Française; *Jornada para a Noite*, de 1958, tradução de Jorge de Sena, pelo Teatro Experimental do Porto; *Óleo*, de 1958, pelo Teatro Universitário de Lisboa; *Antes do Pequeno Almoço*, sem data definida (anos 50), com tradução de António Pedro.

O Arquivo Nacional da Torre do Tombo disponibilizou uma obra de O’Neill intitulada *Ao Amanhecer*, cujo título estava descrito como “provisório”. A peça, com tradução de Alice Ogando, foi aprovada sem cortes no dia 14 de Maio de 1943 (*Processos de Censura*: 2824 SNI-DGE: ANTT). Não se pode concluir, no entanto, que o texto tenha sido levado ao palco.

A quantidade de obras de Eugene O’Neill encenadas em Portugal pressupõe uma certa maleabilidade da censura perante o autor, que não teve outras peças proibidas, exceto *Desejo*. Pôde-se notar nos pareceres dos censores do processo *Desejo* que o “inconveniente” estava vinculado à temática da obra e não necessariamente ao seu dramaturgo. Vale lembrar, no entanto, que o empresário Vasco Morgado conseguiu aprovação (com cortes) para *Desejo sob*

⁹⁷ Ver Anexo 33.

⁹⁸ Disponível em <URL: <http://ww3.fl.ul.pt/CETbase/reports/client/Report.htm?ObjType=Pessoa&ObjId=8010>> (Consultado a 20 de Agosto de 2012).

os *Ulmeiros*, com tradução de Jorge de Sena, em 1962 (*Processos de Censura*: 6944 SNI-DGE: ANTT).

O'Neill aborda em sua obra assuntos como o incesto, a solidão humana, o assassinato, a relação entre Deus e o Homem. Estes temas encontram-se nas tragédias gregas, mas ganhavam renovada importância por influência de correntes teóricas como a psicanálise, tendo sido transpostos para a literatura, o teatro e o cinema no século XX de maneira magistral. Cabe ressaltar que algumas das temáticas abordadas em *Desejo* são muito malvistas pelos censores portugueses, pois remetem a assuntos polêmicos como o infanticídio e a relação amorosa entre madastra e enteado, além da descrença de Eben em Deus. Diferentemente, seu pai preferiu ver o bebê morto a aceitar que não fosse seu, dando à sua crença um teor mais pesado, na medida em que acreditava na vingança divina. Abbie, pelo seu lado, afirma, antes de matar o filho, que poderia tirar uma vida, ou seja, assumir uma função que deveria ser prerrogativa apenas de Deus. Todos estes elementos, juntos numa mesma peça, serviram para alarmar em demasia os censores, que viram na proibição a posição mais segura para a peça do dramaturgo americano. E, sem dúvida, o questionamento a Deus é um insulto à Igreja Católica.

Aos olhos dos censores, muitos motivos poderiam ser destacados para justificar a reprovação, entretanto, não houve qualquer preocupação em relação à companhia, que já se encontrava em Portugal com todo o aparato cênico. A Companhia Maria Della Costa trouxera 42 integrantes, entre artistas e técnicos, e toneladas de material, que incluía guarda-roupa, adereços e cenário. No recurso enviado à Comissão de Censura, Sandro lembrou do prejuízo que sofreria caso não fosse concretizada a temporada de *Desejo*, o que fatalmente ocorreu. Pouco tempo depois, *A Alma Boa de Se-Tsuan* também foi proibida, deixando a CMDC em situação financeira complicada, o que será abordado mais adiante.

Maria Della Costa enfatizou durante a entrevista: “*Desejo* é pior que *A Alma Boa de Se-tsuan*”, porque “é um drama muito violento”⁹⁹, demonstrando com isso que a CMDC pressentia, de alguma forma, o risco que havia de a peça ser reprovada devido à sua temática, mas, por outro lado, persistia a esperança pelo fato de que o filme já tinha sido aprovado anteriormente.

O'Neill foi citado por Sandro Polônio no recurso como forma de demonstrar que o dramaturgo sempre primou por um trabalho distinto, e sua atuação não se firmava em criticar os valores morais tão defendidos pela censura salazarista: “... a sua ideologia [de O'Neill]

⁹⁹ Ver Apêndice 1.

não é revolucionária nem ultra-moderna, no sentido de criticar os princípios morais basilares da nossa civilização ocidental e cristã.” (*Processos de Censura: 5924 SNI-DGE: ANTT*)¹⁰⁰

Por mais que *Desejo* tivesse um desfecho construtivo com a prisão de Eben e Abbie, a obra foi considerada subversiva e moralmente desaconselhável. Ainda que o filme estivesse, pouco tempo antes, em exibição nos cinemas portugueses, os oito censores foram unânimes na reprovação de uma obra de grande valor artístico, sem dar ao menos a oportunidade de um ensaio geral, como fora solicitado por Sandro no recurso.

3.2.3 *Gimba, Presidente dos Valentos* de Gianfrancesco Guarnieri

A peça *Gimba, Presidente dos Valentos*¹⁰¹ foi escrita em 1959 pelo dramaturgo, ator e encenador ítalo-brasileiro Gianfrancesco Guarnieri (1934-2006), que se destacou dentre os autores do teatro moderno brasileiro, e cuja atuação se deu principalmente no Teatro de Arena na capital paulista. Depois da temporada de cinco meses em São Paulo e de uma rápida passagem pelo Teatro Municipal do Rio de Janeiro, a peça foi levada a Lisboa, Paris (Festival do *Théâtre des Nations*¹⁰²) e Roma. Neste festival, consagrou-se com um prêmio de Melhor Obra Popular¹⁰³. A encenação ficou a cargo de Flávio Rangel, revelação como encenador brasileiro com apenas 25 anos. A produção cinematográfica foi realizada em 1963.

No Brasil, a peça de dois tempos e um prólogo foi classificada sem cortes, em 17 de Abril de 1959, como “imprópria para menores até 18 anos” (Processo DDP 4714: Arquivo Miroel Silveira)¹⁰⁴. De acordo com a análise da censura portuguesa, *Gimba* foi aprovada com cortes (*Processos de Censura: 5908 SNI-DGE: ANTT*).

3.2.3.1 Guarnieri e a favela

Guarnieri insere em sua dramaturgia questões sociais, políticas e religiosas, estas, por exemplo, através dos rituais de macumba¹⁰⁵. O texto descreve a história das seguintes

¹⁰⁰ Ver Anexo 12.

¹⁰¹ Maria Della Costa teve seu corpo inteiramente pintado para interpretar a mulata Guiô. A fotografia em preto e branco, no entanto, dificulta a visualização (Anexo 34).

¹⁰² Consta, no programa do espetáculo *Moral em Concordata*, que a CMDC levaria a peça *Gimba* para “Londres, Bruxellas, Berlim, Roma e outros grandes centros.” Não há, entretanto, indicação que a companhia tenha ido a todas estas cidades (Ver Anexo 35).

¹⁰³ Segundo Brandão, o prêmio foi “concedido informalmente pelos críticos; não era um prêmio oficial do Festival das Nações.” (2009: 348).

¹⁰⁴ Ver Anexo 36.

¹⁰⁵ Ver Anexo 16.

personagens: Gimba, chamado de “Presidente dos Valentes”; Guiô, sua antiga mulher que ele deixara para fugir da polícia; Tico, o filho de Guiô; Carlão, amigo de Gimba; Gabiró, atual companheiro de Guiô; o casal Rui e Amélia; a macumbeira Chica; dentre outras personagens secundárias.

Todo o conflito dramaturgico inicia-se quando Gimba resolve retornar ao morro para buscar sua antiga companheira e o filho dela. O homem, temido pela comunidade e pelos policiais, tencionava largar a vida de bandido e trabalhar numa fazenda em Mato Grosso – estado brasileiro situado no Centro-Oeste. Gabiró, o rapaz novo que vivia com Guiô, não aceita a possibilidade de perdê-la. Depois de procurar auxílio com a macumbeira Chica, que não quis atender ao pedido de Gabiró de desgraçar a vida de Gimba, o jovem resolve denunciar o antigo amor de Guiô às autoridades. Um policial inexperiente, no momento em que Gimba decide se entregar, precipita-se e atira no homem desarmado, que morre na frente das pessoas da favela. Tico, filho de Guiô e grande entusiasta de Gimba, vinga-se matando Gabiró, porque acredita ser este o responsável pela morte do grande amor de sua mãe. Tico fica foragido da polícia e Guiô se muda do morro, sem precisar o local para onde foi depois da morte de Gimba.

A peça teatral encenada por Flávio Rangel retrata uma realidade ainda hoje passível de ocorrer nos morros da capital fluminense, o Rio de Janeiro. Este enredo é cheio de intrigas, paixões, vingança, esperança, medo, coragem e injustiça. *Gimba* traz à tona a cumplicidade entre as personagens quando, por exemplo, alertam em voz alta sobre a chegada da polícia no local; na ocasião em que tentam esconder pessoas procuradas pelas autoridades em suas próprias casas; no momento em que amigos de infância, um fugitivo da polícia (Gimba) e um trabalhador (Carlão), mutuamente se apoiam e se mantêm unidos contra os policiais que invadem o morro; ou quando Gimba, ainda que isso o torne alvo mais fácil para os policiais que o procuram, auxilia um membro da comunidade que estava ferido e precisava de ajuda para fugir. A Companhia Maria Della Costa afirma sobre *Gimba*¹⁰⁶:

A ação de “Gimba o presidente dos valentes” se passa numa das cento e vinte e sete favelas que existem no Rio de Janeiro, verdadeiros aglomerados humanos onde os amores são enormes, os odios truculentos, as superstições são tenebrosas, e a própria tragédia de uma classe abafando outra, mescados [sic] de cores vivas fortes e alegres, vibrantes como a musica que explode a todos os instantes, marcando a força de um povo. (*Processos de Censura*: 5908 SNI-DGE: ANTT)

¹⁰⁶ Ver Anexo 16.

Na encenação, foram utilizados elementos de uma escola de samba e músicas compostas especialmente para o espetáculo, por exemplo, no samba que descreve como a comunidade da favela chora pela morte do seu valente e destemido Gimba. As músicas *Gimba* e *Salve General* foram escritas por Guarnieri e musicadas por Jorge Kaszas¹⁰⁷. A música *Gimba* foi, inclusive, lançada pelos discos Parlophone, segundo a revista *Flama*. A reportagem ressaltou também que o cantor lírico Ivan de Paula foi convidado e integrou o elenco da peça (*Flama*, 4 de Dezembro de 1959: 21)¹⁰⁸.

3.2.3.2 Cortes e substituições

Em 29 de Setembro de 1959, *Gimba* estreou no Teatro Capitólio em Lisboa, com o seguinte elenco: Maria Della Costa, Ileana de Castro, Ruthinéa Moraes, Celeste de Lima, Sadi Cabral, Oswaldo Louzada, Sebastião Campos, Benjamin Cattán, Eugénio Kusnet, Gianfrancesco Guarnieri, Altamiro Martins, Milton Moraes, dentre outros¹⁰⁹. De acordo com o *Boletim da União dos Grémios dos Espectáculos*, a peça de Guarnieri esteve presente no Parque Mayer entre setembro e novembro de 1959¹¹⁰.

Conforme a Ata n° 111 (15/09/59), *Gimba* foi distribuída para o quinto grupo de vogais, com registro n° 5.908. Sua classificação ficou restrita a maiores de 17 anos, ou seja, ao público adulto (*Actas da Comissão de Censura*. SNI-DGE. Livro 10: ANTT)¹¹¹. As duas atas seguintes não especificam que *Gimba* tenha sido aprovada com cortes, no entanto, é possível localizar um trecho importante na Ata n° 113 (29/09/1959)¹¹²:

[...] o Senhor Presidente [da Comissão de Censura], disse que desejava dar conhecimento à Comissão, de instruções e directrizes, tanto de ordem geral como referidas a casos concretos, recebidas através de uma demorada entrevista com o Senhor Ministro da Presidência. Pode por isso referir que o Governo está muito particularmente interessado no problema dos espectáculos, considerando de muita importância a actuação desta Comissão. Entre os assuntos para os quais foi especialmente chamada a atenção, pode referir o das Companhias brasileiras que vão actuar no Capitólio e no Tivoli [...]. Quanto ao primeiro [item], o das Companhias brasileiras foram-lhe pedidos elementos de informação sobre cada uma das peças já censuradas, respectivos relatórios e decisões sobre cortes e classificações, tendo sido encarregado de rever cada caso de per si e de modificar ou completar as medidas tomadas, dentro da orientação que superiormente se considera aconselhável. Foi pormenorizadamente

¹⁰⁷ No Anexo 37, é possível aceder ao programa do espetáculo *Gimba, Presidente dos Valentes*.

¹⁰⁸ Ver Anexo 38.

¹⁰⁹ Os nomes dos atores estão grafados de acordo com o programa do espetáculo (Anexo 37).

¹¹⁰ Ver Anexo 39.

¹¹¹ Ver Anexo 40.

¹¹² Ver Anexo 40.

ponderado o caso das peças *Gimba* e *Auto da Compadecida*, com que as companhias pretendem fazer a sua estreia. (*Actas da Comissão de Censura*. SNI-DGE. Livro 10: ANTT)

A relevância deste trecho é justamente a comprovação de que a análise da peça *Gimba* foi, a pedido do Ministro da Presidência, “pormenorizadamente ponderada”. Isto é um indício do cuidado com que a Comissão tinha com o grupo brasileiro devido à relação amigável entre os dois países.

No que concerne ao processo de *Gimba*, um único censor, denominado aqui 1º vogal, analisou a obra no dia 22 de Setembro de 1959. Assinalou cortes nas páginas 12 e 21 do 1º ato e 2, 19 e 26 do 2º ato¹¹³, e, após o ensaio geral do dia 28 de Setembro, decidiu que a página 19 não seria incluída dentre os cortes – relativa à cena de sedução entre Amélia e Ângelo, o policial. Vale ressaltar que, dentre os processos do ANTT aqui analisados, este é o único exemplar que possui uma fotografia referente ao espetáculo, mas que fora reprovada pela Comissão (*Processos de Censura*: 5908 SNI-DGE: ANTT)¹¹⁴.

No dia 28 de Setembro de 1959, o Secretário Nacional Eurico Serra se juntou aos vogais Caetano de Carvalho e Pedroso de Almeida no ensaio geral de *Gimba*, a partir do 2º ato (*Processos de Censura*: 5908 SNI-DGE: ANTT)¹¹⁵. Conclui-se, com isto, que a Comissão deferia importância à Companhia Maria Della Costa e às suas peças, o que também foi comprovado por meio do trecho citado, que se refere à Ata nº 113. A obra de Guarnieri foi a primeira a inaugurar a temporada 1959/1960, o que talvez tenha colaborado para a deslocação do antigo e experiente censor Eurico Serra ao ensaio de apuro.

Dentre as eliminações efetuadas pelo censor da Comissão, pôde notar-se que a censura foi de cunho moral em todos os cortes. Segue a frase censurada da página 12 do 1º ato, destacada em negrito:

TICO – Eu batizei Guiô?
GUIÔ – Batizô. Mas acho que não valeu!
CARLÃO – Por que, uái?
GUIÔ – Com padre Túlio? Batizado não vale. **Êta sem-vergonha!**
(*Processos de Censura*: 5908 SNI-DGE: ANTT)

¹¹³ No Anexo 41, é possível encontrar a solicitação de ensaio geral para o dia 26 de Setembro, que foi modificado para o dia 28 de Setembro de 1959. Estão também anexadas as páginas cortadas pelo censor da Comissão, além do documento enviado à Empresa Figueira de Gouveia (Capitólio) indicando quais trechos da peça seriam vetados.

¹¹⁴ Ver Anexo 42 (Fotografia).

¹¹⁵ Ver Anexo 43.

Além da eliminação de “Êta sem-vergonha!” no diálogo acima, o censor alterou uma expressão utilizada por Amélia: “Dôr de corno, Gabiró?”, transformada em “Dôr de cotovelo, Gabiró?”. No 2º ato, constam as seguintes modificações textuais: “Ninguém me faz de corno!” para “Ninguém me faz de tolo!”, diálogo entre Gabiró e Guiô; e o xingamento de Negrão referindo-se a Gabiró – “filha da puta”, que foi substituído por “filha da mãe”.

O 1º vogal deu seu parecer a respeito do valor literário da obra: “... o conflito nem sempre convence e o texto vale sobretudo pela riqueza, verdade...”. Quanto ao valor dramático, ressaltou: “trata-se de um drama forte, que culmina nas mortes de Gimba e de Gabiró. Mas essas mortes são bastante artificiosas, [...] bem a «final» preparado”. No quesito moral, o 1º vogal parece ter generalizado a realidade da peça como sendo a realidade de uma cidade inteira, o Rio de Janeiro: “O ambiente e as figuras não conhecem a moral. As leis que as comandam são apenas as de força, as do instinto e as da credice.” (*Processos de Censura: 5908 SNI-DGE: ANTT*)¹¹⁶.

A grande, se não a maior, preocupação dos censores era a “repercussão sobre o público”, para o qual o vogal alertou:

O autor concilia a simpatia do público para Gimba, o negro “que mata para se defender”, que chega para qualquer homem ou mulher.

Os polícias são muito menos simpáticos: perseguem os negros e matam à traição.

Palpita, aqui, uma intenção que reflete certos condicionalismos de vida social do Brasil.

(*Processos de Censura: 5908 SNI-DGE: ANTT*)

No trecho acima, a generalização torna-se mais aparente quando o censor se refere a “certos condicionalismos de vida social do Brasil”, já que a favela não foi e nem é característica social e urbanística encontrada em todo o território brasileiro (nem exclusiva do Brasil). Para finalizar o parecer sobre a obra de Guarnieri, o 1º vogal parece ter expressado sua interpretação pessoal acerca dos morros do Rio de Janeiro: “O facto de a acção decorrer nas favelas cariocas, a humilde condição das personagens e o folclore exibido levam a admitir uma apreciação algo benevolente.” (*Processos de Censura: 5908 SNI-DGE: ANTT*).

A respeito da divisão rígida entre pessoas boas e más no enredo de *Gimba*, o crítico teatral Décio de Almeida Prado, em análise à peça em 1959, reitera o posicionamento do 1º vogal: “Bons são os operários, os malandros de morro, os criminosos que se regenerariam caso fossem deixados em paz. Maus são os delegados e seus asseclas.” (2002: 131).

¹¹⁶ No Anexo 44, é possível localizar o parecer do censor a respeito de *Gimba, Presidente dos Valentes*.

Maria Della Costa ressaltou em sua entrevista que a peça teve um pequeno número de cortes, devido ao fato de ter sido convidada a integrar o festival em Paris, o que fez com que os censores utilizassem um critério mais brando de análise. Maria citou, ainda, que a censura portuguesa considerava que a peça tratava de uma temática que não tinha mérito para ser exportada. Segundo a atriz¹¹⁷:

Mas sabe por que eles não cortaram muita coisa de *Gimba*? O *Gimba* era uma peça convidada para entrar no Festival das Nações em Paris, o maior festival do mundo. Então, os portugueses respeitavam muito esse convite. Eles diziam: “O que eles vieram fazer? Lavar roupa suja em casa?”. Eles achavam que o *Gimba* era lavar roupa suja, do ladrão, do pequeno ladrão, da favela. Aquilo não devia ser exportado. Achavam que o Brasil não devia mostrar a parte pobre, da sujeira, do ladrão.

Além da indicação dos cortes referentes ao texto, a Comissão enviou à Empresa Figueira de Gouveia – Teatro Capitólio uma notificação (correspondência de N° 10.973/59 – E, de 1 de Outubro de 1959) admoestando para que não se fizesse menção ao Ministro da Justiça. Este ato representou uma censura política explícita:

Por comunicação de um dos membros da Comissão de Exame e Classificação teve esta Inspeção conhecimento de que o personagem “Gimba” da peça, em cena nesse teatro, se refere, numa das suas falas, quasi [sic] no final do 2º acto, ao Ministro da Justiça. Como tal referencia não existe no texto aprovado, rogo a V. Ex^a. se digne dar conhecimento ao director da companhia de que a referida alteração constitue transgressão punida pelo Artº. 12º. do Decreto-lei nº. 35.165, pelo que deve ser imediatamente eliminada. (*Processos de Censura*: 5908 SNI-DGE: ANTT)

A alteração provavelmente foi acatada, visto que não existe mais nenhuma referência sobre o ocorrido. Ainda, o programa do espetáculo possui um glossário, do qual são citados alguns exemplos¹¹⁸, com expressões em português do Brasil e seu respectivo significado:

EM CANA – Na Cadeia
ENCOSTO – Possuído pelo sobrenatural
GAFIEIRA – Baile popular
MAS SE ABUSAR TEM FERRO – Se passar dos limites: há briga
VIVER DE BRISA – Viver de nada
É FUNDO O TROSSO – É fundo o sítio
CAGOETA (ALCAGOETE) – O que denuncia
DESCER A LENHA – Bate
DESPACHOS – Através de complicados ritos, a macumba concentra as forças malignas dirigidas contra alguém em oferendas aos santos. Essas oferendas são chamadas: despachos.

¹¹⁷ Ver Apêndice 1.

¹¹⁸ Ver Anexo 37 (*Gimba* – Programa do Espetáculo 1).

O glossário teve fundamental importância para o entendimento de *Gimba*, devido à diversidade das expressões utilizadas pelo autor, que diferem muito do português falado e escrito em Portugal.

O vocabulário utilizado na peça e nos sambas condiz com o ambiente retratado pelo dramaturgo, que, através de *Gimba*, conseguiu retratar alguns dos problemas e das lutas dos brasileiros que vivem nas favelas.

3.2.4 A *Alma Boa de Se-Tsuan* de Bertolt Brecht

A *Alma Boa de Se-Tsuan*¹¹⁹ (*Der gute Mensch von Sezuan*) foi escrita em 1943 pelo alemão Bertolt Brecht (1898-1956), que já se encontrava exilado da Alemanha desde a entrada de Hitler no poder em 1933. Tornou-se um dos grandes pensadores e criadores teatrais do século XX, estando intimamente ligado ao desenvolvimento do teatro épico, que descende do teatro político de Piscator.

A primeira encenação profissional brasileira de Bertolt Brecht foi realizada pela Companhia Maria Della Costa em 1958, com tradução de Geir Rodrigues e Antônio Bulhões. A peça foi bastante premiada, segundo consta no programa do espetáculo distribuído em Lisboa: prêmio de melhor espetáculo do Governador do Estado de São Paulo, da Associação dos Críticos de São Paulo, além dos prêmios “Sacy”, “Índio” e “Padre Ventura”; e, ainda, os prêmios de melhor cenário, de melhor interpretação e de melhor encenação para Flaminio Bollini¹²⁰.

Consta no Arquivo Miroel Silveira que a obra de Brecht possui duas solicitações de aprovação no Brasil, nos anos 1958 e 1966. O texto foi considerado “impróprio para menores de dezoito anos”, aprovado com um corte na página cinco, de acordo com o Certificado de Censura¹²¹. O vogal brasileiro censurou o verbo da frase “Os deuses cagam para vocês!”. No entanto, ao se analisar o texto de *Alma Boa* inserido no processo, é possível localizar outros cortes na peça – trechos das páginas 22 e 23 e da página 27, que descreviam o furto de doces pelo personagem chamado Menino (Processo DDP 4631: Arquivo Miroel Silveira)¹²². Em Portugal, *A Alma Boa de Se-Tsuan* foi aprovada com cortes (*Processos de Censura*: 5983 SNI-DGE: ANTT).

¹¹⁹ No Anexo 45, há várias fotografias referentes ao espetáculo *A Alma Boa de Se-Tsuan*.

¹²⁰ No Anexo 46, é possível aceder ao programa do espetáculo *A Alma Boa de Se-Tsuan*.

¹²¹ Ver Anexo 47.

¹²² Ver Anexo 48.

Em princípio, o número de cortes efetuados pela censura brasileira pode ser equiparado ao da censura portuguesa, como se verá a seguir. No entanto, relativamente ao processo brasileiro, resta a dúvida quanto aos trechos cortados, visto que o Certificado de Censura do Arquivo Miroel Silveira refere-se somente à eliminação do verbo da folha cinco.

3.2.3.1 Brecht, o autor maldito

Esta peça conta a história de três deuses disfarçados que descem à Terra na esperança de encontrar uma boa alma, quando se deparam com a pobre Chen-Tê. Ela os abriga em sua casa por uma noite, atitude que os deuses retribuem ofertando-lhe uma quantia em dinheiro. O valor recebido pela prostituta é usado para comprar uma tabacaria no local. Sua generosidade é tão grande que Chen-Tê acaba por abrigar pedintes e desempregados, pois não consegue negar aquilo que lhe pedem. Apaixona-se por um aviador, que é igualmente interessado nos seus recursos financeiros. Para lutar pela própria sobrevivência, ela inventa um suposto primo chamado Chui-Tá, uma figura rigorosa, intransigente e má. Grávida e se transvestindo sempre que necessário, Chen-Tê luta por uma vida melhor para o filho que carrega no ventre, fruto do relacionamento com o aviador. Os deuses, por fim, concluem sobre a impossibilidade de um ser humano persistir inteiramente bom.

3.2.3.2 Aprovação e proibição: dilema no governo de Salazar

A Alma Boa de Se-Tsuan estreou no Teatro Capitólio em 12 de Março de 1960, com o seguinte elenco, conforme o programa do espetáculo: Maria Della Costa, Oswaldo Louzada, Eugenio Kusnet, Benjamin Cattan, Ruthinea Moraes, Ilemá de Castro, Raul Martins, Altamiro Martins, Joselita Alvarenga, Assumpta Perez, Irecena Nitsche, Sebastião Campos, Sadi Cabral, Hortense Luz, dentre outros. Túlio Costa esteve responsável pelos cenários, ficando os figurinos a cargo de Clara Heteny¹²³.

A peça *A Alma Boa de Setsuan*, como foi grafada na Ata n° 124 (15/12/1959), foi distribuída ao quinto grupo de vogais, com o registro n° 5.983. Na Ata n° 128 (12/01/1960), a obra foi “aprovada com cortes para adultos”, ou seja, para maiores de 17 anos (*Actas da Comissão de Censura*. SNI-DGE. Livro 10: ANTT)¹²⁴.

¹²³ Ver Anexo 46.

¹²⁴ Ver Anexo 49.

No momento em que a obra foi liberada para encenação, Sandro recontratou Bollini, que já havia retornado para a Itália. Os cortes e modificações solicitados pelos censores foram acatados no espetáculo, no entanto a peça foi proibida pela Comissão depois de cinco apresentações tumultuosas no Capitólio¹²⁵. Na reunião da Comissão de Censura realizada em 15 de março do mesmo ano (Ata n° 137)¹²⁶, o então presidente Eurico Serra comentou sobre a primeira representação no Teatro Capitólio, enfatizando a “necessidade da rigorosa observância do que foi determinado pela Comissão, condição indispensável a que possa ser mantida a autorização dada.” (*Actas da Comissão de Censura*. SNI-DGE. Livro 10: ANTT). Consta que Eurico Serra já havia pedido exoneração de seu cargo de presidente da Comissão de Censura no dia 22 de Março de 1960 (Ata n° 138)¹²⁷, o que parece estar diretamente relacionado com o grande tumulto causado pela peça em Lisboa.

Vale lembrar, segundo Della Costa, que a peça havia sido reprovada e, posteriormente aprovada, até o momento em que ocorreu a segunda reprovação¹²⁸. Nota-se, na capa do processo do ANTT, que está grafado “Reprovada”, o que provavelmente tenha ocorrido devido à mudança de posição da Comissão perante a peça¹²⁹.

De entre as eliminações efetuadas na obra, destaca-se um pedaço do texto, ao lado do qual o censor escreveu “corte rigoroso”. Segue, em negrito, a parte retirada de *Alma Boa* que se amolda às censuras política e social:

Chen-Tê (*desconfiada*) – Nenhum de nós quer falar, então, é isso? Quebraram a mão dêle [agueiro], à luz do dia, tudo em vossa presença, e ninguém quer depor?

(*Irritada*)

Ah, infelizes!

Desviais o olhar, enquanto vosso irmão é violentado!

Grita de dor o ferido, e permaneceis calados?

O insaciável faz a ronda e escolhe a prêsa

e vós dizeis: êle nos poupa, não mostramos desagrado!

E dizer que é uma cidade, e que são sêres humanos!

Se uma cidade vê ocorrer uma injustiça, deve haver rebelião;

e onde não há rebelião, melhor é desaparecer,

num fogaréu, tôda a cidade, antes da noite escurecer!!

(*Processos de Censura*: 5983 SNI-DGE: ANTT)

¹²⁵ A informação sobre o número de apresentações de *A Alma Boa de Se-Tsuan* está descrita na obra de Luiz Francisco Rebello (1977: 30).

¹²⁶ Ver Anexo 50.

¹²⁷ Ver Anexo 51.

¹²⁸ Ver Apêndice 1.

¹²⁹ No Anexo 52, poderão ser localizados a capa da peça *A Alma Boa de Se-Tsuan*, onde está grafado a palavra “Reprovada” em vermelho; o documento enviado à Empresa Figueira de Gouveia com certas recomendações ao espetáculo; e as páginas cortadas pelos vogais da Comissão (47, 80, 81 e 115).

As frequentes injustiças vivenciadas por Chen-Tê faziam-na procurar uma solução aparentemente fácil, todavia traiçoeira. A transformação da alma boa em Chui-Tá custava-lhe enquanto ser humano, e, ao mesmo tempo, desvencilhava-a, de certo modo, da opressão em que vivia. Mesmo quando Chen-Tê tinha um intuito altruísta, acabava por dificultar a vida de outras pessoas a quem também havia prometido favores, situação que ocorre algumas vezes no enredo. Quando está travestida de Chui-Tá, recusa-se a ajudar quem quer que seja, inclusive negando favor ao seu antigo amigo, o agueiro.

O trecho de *Alma Boa* cortado pela censura é bastante característico das ideias disseminadas em muitos dos textos produzidos por Bertolt Brecht. É bastante claro que suscitar à rebelião é algo que o Estado Novo não consentia, já que a censura tentava calar as manifestações contrárias ao sistema desde o início do regime de Salazar. O mesmo procedimento repressor pôde ser identificado também no governo de Marcelo Caetano até a Revolução dos Cravos, em 25 de Abril de 1974. Neste sentido, Ana Cabrera ressalta que a Comissão tinha a seguinte indicação: “eliminar todas as acções que evocam lutas e contestação e que possam influenciar o público no sentido de manifestar a sua opinião.”¹³⁰ É importante lembrar que, a partir de 1961, deu-se o início da Guerra Colonial, o que levou a Comissão a enfatizar que se tomasse cuidado com os textos que se referissem direta ou indiretamente ao conflito.

Os cortes do epílogo, em negrito, representam cunho de ordem política, já que trazem à tona assuntos polêmicos da sociedade, incitando o público a pensar e a buscar “uma saída” (página 115 no processo do ANTT):

O ATOR:

Não poderíamos ter maior mágoa ao confessar
nossa própria bancarrôta se alguém não nos ajudar.

**Talvez nada nos ocorra, agora, de puro medo...
isso acontece. Entretanto, qual será o fim desse enrêdo?**

Nada colhemos ainda (e o dinheiro é um grão fecundo!)
E se os homens fôssem outros? Ou se outro fôsse o mundo?

Ou se os deuses fôssem outros? ou nenhum? Como seria?

Assim estamos perdidos, sem nenhuma fantasia.

Para esse horrível impasse, a solução, no momento,
Talvez fôsse vocês mesmos darem trato ao pensamento
até descobrir-se um jeito pelo qual pudesse a gente
ajudar uma alma boa a atingir um fim decente.

**Querido Público: vamos! busquem sem esmorecer!
Deve haver uma saída, deve haver, e tem que haver!**

(*Processos de Censura*: 5983 SNI-DGE: ANTT)

¹³⁰ Disponível em:

<URL:http://pluralpluriel.org/index.php?option=com_content&view=article&id=117:censura-teatro-e-o-fim-da-ditadura-em-portugal&catid=52:numero-02&Itemid=55> (Consultado a 20 de Agosto de 2012).

Além dos dois trechos acima citados, a análise censória havia indicado inicialmente a eliminação de parte das páginas 80 e 81, que, posteriormente, parecem ter sofrido algumas alterações para serem reinseridas na encenação¹³¹. Não é possível fazer qualquer afirmação categórica, visto que a alteração de tais páginas encontradas no processo não trazem data, ficando duvidoso confirmar se a modificação foi acatada pelos censores.

No que respeita a Brecht, o autor excomungado pelo governo salazarista, o censor português (1º vogal) alertou em análise feita no dia 28 de Dezembro de 1959: “seu autor é socialmente inconveniente.” Continua: “Sou de parecer que deve ser proibida.” (*Processos de Censura*: 5983 SNI-DGE: ANTT)¹³². Um outro censor, denominado 2º vogal, expôs a relevância do autor no teatro moderno, no entanto, enfatizando o aparente posicionamento de Brecht diante do marxismo e de certos valores essenciais:

B. Brecht é um dos maiores dramaturgos do teatro moderno. Falecido recentemente, não viu a sua obra, muitas vezes panfletária, ser representada em todos os países. Tido como um “marxista-paternalista”, este autor, embora tenha considerado os problemas sociais com evidente sentido de reforma do homem, reduziu-os essencialmente a problemas económicos, pregando soluções de rebeldia e violência (“Ah infelizes! Desviais o olhar enquanto o vosso irmão é violentado! Grita de dor o ferido e permaneceis calados! Se uma cidade vê ocorrer uma injustiça, deve haver rebelião!”).

Brecht posterga certos valores que são património do Ocidente – como os religiosos, os da justiça, os da honra, etc. (*Processos de Censura*: 5983 SNI-DGE: ANTT).

De um total de cinco censores, os dois acima votaram pela proibição da peça. Depois do ensaio geral para censura, ocorrido no dia 9 de Março de 1960, o 3º vogal solicitou que o pano de fundo de todos os cenários fosse substituído, pois lá mostrava a curva estatística sobre o custo dos alimentos e dos salários, que fossem mantidos os cortes anteriormente indicados e que não deveria ser lido qualquer texto no início do espetáculo (*Processos de Censura*: 5983 SNI-DGE: ANTT)¹³³.

A primeira encenação de Bertolt Brecht em Portugal foi em 1960, quando a CMDC conseguiu a aprovação da Comissão de Censura para encenar *A Alma Boa de Se-Tsuan*. No entanto, vale lembrar que, em 1959, Eunice Muñoz e Lígia Teles interpretaram o breve *Prólogo a Antígona* no Teatro da Trindade, com tradução de Luiz Francisco Rebello, em

¹³¹ Ver Anexo 53 (Alteração das páginas 80 e 81).

¹³² No Anexo 54, poderão ser localizados os pareceres dos censores referentes à peça *A Alma Boa de Se-Tsuan*.

¹³³ As solicitações do censor poderão ser encontradas na segunda página do Anexo 52. Pôde-se notar que o documento vem datado de 10 de Fevereiro de 1960, no entanto acredita-se que a data correta seja 10 de Março, pois há outro relatório no processo do ANTT que consta o mês de março.

Portugal¹³⁴. *A Boa Pessoa de Setzuan*, tradução portuguesa utilizada pelo Teatro Aberto, só foi novamente representada profissionalmente em Lisboa em 1984, ou seja, dez anos depois da Revolução dos Cravos.

Em 1970, o empresário Vasco Morgado (Teatro Monumental) solicitou à censura a liberação para encenação de *A Boa Alma de Sé-Chuão* de Bertolt Brecht, de *A Mamã* de André Roussin, e de *Desejo sob os Ulmeiros* de Eugene O'Neill. Consta no processo do ANTT que as três peças foram reprovadas, o que levou o empresário a pedir revisão da decisão (*Processos de Censura*: 5983 SNI-DGE: ANTT).

A aprovação de *Alma Boa* em 1960 parece ter sido minuciosamente averiguada pelos vogais, já que as peças de Brecht costumavam ganhar atenção especial da censura, que temia os efeitos que as obras poderiam causar na sociedade portuguesa. O “perigo” moral e a contestação sociopolítica das peças eram elementos alarmantes para os vogais da Comissão. Brecht, segundo Luiz Francisco Rebello, “figurava no *index* caseiro [português], como aliás todas as restantes obras do grande dramaturgo alemão.” (2004: 208).

Havia uma expectativa de ver uma obra brechtiana em palco, já que o autor estava no rol dos dramaturgos mais “perigosos” para o governo salazarista. Sobre *Alma Boa* em Portugal, Carlos Avilez afirmou: “No meio teatral, toda a gente sabia [sobre a peça]. 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.” Avilez lembrou sobre o incidente ocorrido na estreia da peça (12/03/1960): “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.”¹³⁵

Desde a estreia, a Companhia Maria Della Costa vinha tendo dificuldade para apresentar a peça, porque era notório que um grupo de espectadores estava presente com o intuito de atrapalhar o espetáculo, o que ocorreu por diversas vezes ao ponto de a polícia efetuar detenções de alguns manifestantes. A fim de restaurar a ordem ameaçada, o espetáculo acabou por ser proibido permanentemente. A ironia foi que o governo salazarista, através de agentes da Polícia de Segurança Pública (P.S.P.) que assistiam à peça, defendeu a CMDC contra os manifestantes, que estavam de acordo com os princípios difundidos pelo Estado Novo.

¹³⁴ *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, 21 de Outubro: 30 (Ver Anexo 55).

¹³⁵ Ver Apêndice 2.

O *Relatório Confidencial dos Factos ocorridos no Capitólio* (Arquivo Salazar PC-60, cx. 635, pt. 28)¹³⁶, cujo autor é desconhecido, descreveu os acontecimentos da sessão de *A Alma Boa de Se-Tsuan* do dia 17 de Março de 1960. Este integrante do governo relatou que os manifestantes de extrema direita não tinham nenhuma ligação com a P.I.D.E.. O autor do *Relatório* citou ainda que os “nossos rapazes” levaram estalinhos e petardos carnavalescos, apitos e garrafas de mau cheiro, totalizando cerca de mil unidades, com a finalidade de atrapalhar o andamento do espetáculo. Ao todo, cerca de 80 manifestantes conseguiram interromper o espetáculo sete vezes, o que fez o Capitão Pena anunciar ao microfone que o espetáculo deveria continuar. O autor do *Relatório Confidencial* relatou ironicamente sobre a atuação do Capitão Pena e do Tenente Rosário: “ficámos logo a saber que a peça seria defendida até ao fim pela matilha comunista muito bem auxiliada pelos «ocasionais» camaradas da P.S.P.” Ainda no *Relatório*, descreveu uma situação ocorrida com um dos defensores do Estado Novo, citado como “um dos nossos rapazes”:

Reparai, Senhores, que um dos nossos rapazes foi preso quando ao chegar à Avenida da Liberdade [Lisboa] comentava com a irmã em tom comedido e sem quaiquer [sic] pessoas a ouvi-lo – nem de perto nem de longe – a desastrada actuação da Polícia.

Dizia este moço à irmã: «afinal as Novidades, têm razão» – a nossa polícia mais parece a da Rússia, pois é ela que aguenta a peça... e mais adiante «A Senhora Polícia devia saber que aqueles que a aplaudiram hoje a anavalharam em Junho de 1958».

Pois foi esta última frase ouvida quase traiçoeiramente – que o levou à esquadra ...

Afinal, os acontecimentos que envolveram a apresentação da peça brechtiana em Lisboa causam alguma perplexidade: a polícia defendeu a companhia brasileira e repreendeu as manifestações, indo contra os membros favoráveis ao regime. A peça de Brecht, autor considerado por alguns como comunista, foi protegida pela polícia salazarista e aplaudida pelo público que procurava apoiar o andamento do espetáculo e, por consequência, a CMDC. Nota-se também, no trecho acima, a relevância dada às eleições de 1958, que simbolizam uma oposição explícita ao governo de Oliveira Salazar, como já foi referido no capítulo um.

Além disso, mencionou-se no *Relatório Confidencial* que “Maria Della Costa proferiu com raiva as diatribes filosóficas de Brecht e o seu apelo à violência...!”, o que demonstra como os membros do governo salazarista encaravam *A Alma Boa de Se-Tsuan* e seu respectivo dramaturgo. Conforme cita Tito Lívio, havia “um lote de autores excomungados”: Brecht e Arrabal, os católicos Paul Claudel e Albert Camus, e, dentre os portugueses, Luiz

¹³⁶ Ver Anexo 56.

Francisco Rebello, Costa Ferreira, Augusto Sobral e Alves Redol, “cujas obras eram sempre olhadas com desconfiança pela sua carga «subversiva».” (Lívio 2009:55).

A confusão gerada no Teatro Capitólio também foi descrita por Maria Della Costa na entrevista concedida em São Paulo. Segundo a atriz, na véspera da estreia, Sandro Polônio recebeu um telefonema avisando que tivesse cuidado, pois haveria tumulto no teatro. Quem o avisou sobre a futura manifestação, segundo ela, foram os estudantes de Coimbra. Polônio pediu a eles que assistissem à estreia, para que a companhia não estivesse sozinha em plena manifestação contra a peça e o autor. Maria comentou que, já no início do espetáculo, arremessaram bombinhas e ovos ao palco. Parte do público gritava “fora os comunistas” e “fora Carlos Prestes”. Por sua vez, os estudantes aplaudiam. Sorrindo, a atriz relembrou sobre o susto que levou na estreia: “Meu marido teve um chique e desmaiou. E eu nem sabia que era desmaio. Eu pensei que ele tivesse tido um ataque do coração. Caiu no palco.” Ela começou a gritar perguntando se havia algum médico no público. Este episódio esfriou os ânimos exacerbados. Um tempo depois, Sandro deixou-a tranquila quando ele se levantou e piscou o olho para a mulher num ato de “mentira” cênica¹³⁷.

Tudo não passou de uma estratégia inteligente para acalmar a gritaria. Os integrantes da Mocidade Portuguesa (Organização Juvenil do Estado Novo) e os considerados de extrema direita deram volume à manifestação contra a Companhia Maria Della Costa¹³⁸. O conflito se intensificou de tal modo que a embaixada brasileira em Portugal recomendou que o grupo abandonasse o país, porque, segundo Della Costa, “estava se tornando quase um caso intragável entre Brasil e Portugal”. Maria contou que fizeram um acordo com o governo português: a CMDC não poderia dar declarações a respeito do incidente ocorrido em Lisboa. E afirmou: “eles [o governo salazarista] me expulsaram do país praticamente”. A saída do grupo não foi forçada, segundo a atriz, mas induzida pelo governo¹³⁹.

Maria, indagada sobre uma possível coação por parte dos agentes da polícia política portuguesa, respondeu: “Coagida não, quiseram quase me prender. Mas sempre a ameaça.

¹³⁷ Ver Apêndice 1.

¹³⁸ Apesar de o *Relatório* (Anexo 56) citar somente os membros de extrema direita e da Mocidade Portuguesa como parte integrante da manifestação contra a peça, Maria Della Costa ressaltou algumas vezes durante a entrevista que a responsável pela confusão no Capitólio era a Acção Católica (Apêndice 1). Segundo o *Relatório*, os integrantes da J.U.C. (Juventude Universitária Católica), em especial os de Medicina, “havia prometido a si mesmos desagrar Cristo e a sua Igreja, marcaram dois camarotes para os seus filiados diocesanos, a fim de se associarem à indignação do Diário Católico «Novidades»”, mas não compareceram ao espetáculo.

¹³⁹ Ver Apêndice 1.

Eles tinham muito amor por mim”¹⁴⁰. Interessante é que Maria declarou, diversas vezes durante a entrevista, o carinho dos portugueses por ela, sendo a recíproca também verdadeira.

Após o incidente na capital lisboeta, Maria, Sandro e seu grupo foram representar *Gimba, Presidente dos Valentos* no festival em Paris e no Teatro Quirino em Roma (Brandão 2009: 347-348). O governo salazarista alarmou-se com a divulgação da notícia sobre o incidente, o que seria ruim para a imagem do país no exterior; no entanto, a companhia permaneceu-se silenciosa quanto aos acontecimentos, pois corria o risco de perder o material (figurinos, cenários etc.) das outras peças, que estava guardado no navio Vera Cruz em águas portuguesas. O grupo retornou a Portugal e seguiu de volta às terras brasileiras. Lá, conforme Maria, “a gente «meteu a boca» na política portuguesa.” Continuou: “Eu «botei a boca no trombone». Eles mandaram eu comer goiabada com banana: «Essa brasileira que vai pro Brasil comer banana com goiabada». Aí eu dizia: «[...]estou aqui lambuzada. Feliz da vida por poder falar tudo»”¹⁴¹. Maria Della Costa acabou por lutar contra três regimes autoritários durante sua vida: o Estado Novo brasileiro (Getúlio Vargas), o Estado Novo português (António de Oliveira Salazar) e a Ditadura Militar no Brasil.

Della Costa deu uma declaração intrigante ao jornal português *A Voz* (21/03/1960), depois da proibição da peça brechtiana: “Sou admiradora sincera do Governo português. [...] Não posso concordar com as suas ideias [Brecht] ou defendê-las porque sou católica. Aliás, em minha opinião, a arte nada tem de ver com a política»”¹⁴². Indagada sobre esta declaração, Maria respondeu durante a entrevista concedida em Janeiro de 2012: “eu tenho que elogiar o governo português mesmo não admitindo, não estando de acordo com as suas leis, com a sua maneira de direção do país, mas aí existe uma questão de amizade dos povos.”¹⁴³

A atriz fez também questão de comentar o presente dado por Helene Weigel, a esposa de Bertolt Brecht: a máscara de Chui-Tá. Ironicamente, Maria disse que o autor talvez não tivesse sido compreendido pelos vogais da Comissão de Censura portuguesa. “O maior autor do século”, segundo a atriz, foi representado poucos dias pela companhia nos palcos lisboetas, mas o furor que causou foi justamente aquilo que Brecht desejava provocar através de suas obras: o despertar do ser humano com uma consciência ativa perante o mundo que o

¹⁴⁰ Ver Apêndice 1.

¹⁴¹ Ver Apêndice 1.

¹⁴² Delille, Maria M. G. et al. 1991. *Do Pobre B. B. em Portugal: Aspectos da Recepção de Bertolt Brecht antes e depois do 25 de Abril de 1974*. Aveiro: Estante, p. 479.

¹⁴³ Ver Apêndice 1.

cerca, pois, através disso, poderia ser possível iniciar um processo de transformação da sociedade.

3.3 Balanço Provisório

“[...]a gente tinha fãs pela beleza, fãs pelo talento, fãs pela luta armada da arte, luta pelo teatro brasileiro, luta pelo teatro português.”

Maria Della Costa¹⁴⁴

Depois de analisadas as obras, algumas semelhanças podem ser traçadas, bem como as divergências entre elas. Em Brecht e O'Neill, há um ambiente sombrio, pesado, tenso. Em Sartre, o que aparenta ser uma dramaturgia mais amena acaba se tornando cada vez mais densa, quando, por exemplo, o negro afirma que será queimado pelos brancos se for preso. *Gimba*, ao contrário de toda a pobreza que é descrita na peça, mostra uma alegria, uma “brasilidade”, um movimento contínuo que nunca morre: o samba, a confraternização, a macumba. O enredo de Guarnieri, simples nas palavras e profundo no contexto socioeconômico, traduzido pela desigualdade social tão gritante no Brasil até hoje, traz à tona um anti-herói, que é procurado pela polícia e igualmente chorado pela comunidade do morro.

A vontade de Lizzie de *A Respeitosa* em dizer a verdade sobre o negro e o anseio de Chen-Tê de *A Alma Boa de Se-Tsuan* em ajudar as pessoas acabam por desencadear consequências contrárias às desejadas, pois as prostitutas são levadas a agir contra seus princípios ou se deparam com circunstâncias que as separam de seu caminho “correto”. Lizzie encontra-se no limiar entre pertencer a uma sociedade branca e, ao mesmo tempo, ser afastada dela pelos defensores da moral cristã. Chen-Tê, tão explorada, só vê uma alternativa: tornar-se “mã”. Quando está tranvestida de seu primo, todos a respeitam, inclusive o interesseiro aviador. Quando é ela própria, é desrespeitada e explorada. Nas duas dramaturgias, as prostitutas têm atitudes, por vezes, mais éticas que o restante das personagens, que mostram uma imagem para a sociedade contrária ao comportamento que possuem.

Na peça de Guarnieri, o fato de a mulata Guiô abandonar Gabiró e voltar para Gimba faz com que aquele o denuncie à polícia. A trama passional finaliza-se com a morte dos dois amores de Guiô. No enredo de *Desejo*, Abbie mata o próprio filho para provar que seu amor a

¹⁴⁴ Ver Apêndice 1.

Eben vale mais do que ser proprietária da fazenda. O fundamento do drama de *Desejo* é “a cupidez sobrepujada pelo amor, ainda que este amor seja incestuoso.” (O’Neill 1970: 9)¹⁴⁵. Já o amor de Gabiró o levou a denunciar Gimba, mesmo sem ter a certeza de recuperar Guiô como sua mulher.

É possível, ainda, fazer um confronto entre *Gimba* e *Alma Boa*, visto que, no primeiro, as personagens são divididas entre boas e más, enquanto que esta classificação rígida não compõe o enredo de *Alma Boa*:

[...] esta visão maniqueísta do mundo, compreendido como luta entre vilões e heróis, não combina com o ponto de vista marxista, que temos bons motivos para acreditar seja o do autor [Guarnieri]. Brecht, em *A Boa Alma de Se-Tsuan*, toma cuidados extremos para demonstrar que os defeitos fundamentais são do sistema, não das criaturas. O que haveria de escandaloso no capitalismo seria o próprio capitalismo, o funcionamento em si da máquina econômica, não estas ou aquelas falhas secundárias. (Prado 2002: 131)

A riqueza das dramaturgias escolhidas pela CMDC deram oportunidade à Maria Della Costa de desempenhar personagens complexas, dando-lhe a chance de demonstrar seu potencial interpretativo. As personagens desempenhadas por Maria, atriz principal da sua companhia, são fortes e marcantes: a prostituta de *A Respeitosa*, a madrasta peculiar de *Desejo*, a mulata da favela de *Gimba* e a mulher que se veste de homem de *Alma Boa*. De Sartre e Brecht, Maria interpretou duas prostitutas, cujos focos textuais eram o contexto social e o político, não deixando de ter relação com a moralidade e as questões religiosas. De Guarnieri, a atriz interpretou uma mulher batalhadora e determinada que, para proteger seu amor, acabou por perdê-lo. E de O’Neill, Maria teve o infortúnio de ser impedida pela censura portuguesa de interpretar a complexa personagem Abbie, que mata o próprio filho como prova de amor. Maria Della Costa ganhou grandes papéis e tratou-os como desafios a serem vencidos. A seriedade com que levava o seu trabalho permitiu-lhe obter bons resultados, inclusive o seu reconhecimento dentro e fora do Brasil.

3.3.1 A crítica

O texto a seguir será dividido por temporadas – 1956/1957 e 1959/1960 –, pois a companhia apresentava elenco distinto, incluindo os encenadores, além de ter havido a

¹⁴⁵ R. Magalhães Júnior reflete sobre o autor e a obra no prefácio de *Desejo*, cuja tradução é de Miroel Silveira e a edição é de 1970.

mudança do Secretário Nacional da Comissão e do próprio contexto político português. Serão utilizados textos de críticos teatrais, assim como eventuais pareceres de alguns censores.

Na primeira temporada, o número de integrantes da CMDC era praticamente a metade em relação ao grupo de 1959/1960. Em 1956 e 1957, a companhia trabalhou por volta de seis meses consecutivos em Portugal, incluindo Lisboa, Porto e Coimbra. Na segunda temporada, o tumulto ocorrido pela proibição de *A Alma Boa de Se-Tsuan* alterou os planos do grupo, que saiu de Portugal antes do previsto. Consta no processo de *Gimba*, a declaração da Companhia sobre a relação teatral luso-brasileira¹⁴⁶:

Há dois anos, quase três, atravessamos o Oceano, viemos do Brasil para Portugal, onde permanecemos mais de seis meses, com o nosso “Teatro Popular de Arte”. Trouxemos um teatro novo, cheio de vitalidade: o teatro que fazemos no Brasil. Nossos irmãos mais velhos, o Teatro Português, rico de tradições e glórias, nossos mestres do passado, souberam reconhecer, prestigiar, amparar, incentivar o trabalho destes seus irmãos mais jovens. O público nos recebeu de braços abertos. A crítica, severa e justa, premiou nossa dedicação, nossa vontade, nosso esforço. Inauguramos uma nova Era, uma nova fase nas relações culturais entre os teatros do Brasil e de Portugal, restabelecendo uma aliança e um intercâmbio indispensáveis aos dois povos, que as circunstâncias haviam interrompido. (*Processos de Censura*: 5908 SNI-DGE: ANTT)

O intercâmbio entre os dois países realmente existiu: algumas companhias brasileiras trouxeram seus espetáculos a Portugal no final dos anos 50. Infelizmente, as temporadas da Companhia Maria Della Costa não foram repetidas posteriormente, o que não estava nos planos de Maria e Sandro.

A primeira temporada utilizou os palcos do Teatro Apolo¹⁴⁷ (que seria demolido posteriormente por razões urbanísticas), e depois o Teatro Capitólio¹⁴⁸, construído em 1931 no Parque Mayer, sob desenho do arquiteto Luís Cristino da Silva (1896-1976). Atualmente, há um grupo chamado “Cidadãos do Capitólio”, que luta no sentido de restaurar o edifício, cujo valor é inestimável à história arquitetônica portuguesa.

¹⁴⁶ Ver Anexo 57.

¹⁴⁷ Ver Anexo 58.

¹⁴⁸ “O edifício – um teatro, music-hall e cinema – foi um manifesto sem precedente em Portugal do espírito do mundo moderno. [...] O reconhecido pioneirismo da sua arquitectura funcionalista faz do Capitólio um exemplo notável do princípio do Movimento Moderno na Europa. O edifício está classificado pelo Estado Português («Imóvel de Interesse Público», 1983) e registado no Docomomo Ibérico (1996).” Disponível em: <URL: <http://www.wmfportugal.pt/capitolio.htm>> (Consultado a 17 de Setembro de 2012).

3.3.1.1 A temporada de 1956/1957

Na pesquisa realizada nos periódicos portugueses, não foi possível encontrar críticas específicas sobre a peça *A Respeitosa*, por isso foram utilizadas aquelas direcionadas à Companhia Maria Della Costa, analisando outras de suas obras da mesma temporada.

Mário Vilaça descreve a Companhia Maria Della Costa em sua crítica a respeito da peça *O Canto da Cotovia* de Jean Anouilh no Teatro Apolo, fazendo uma comparação com a atuação da mesma obra pela atriz portuguesa Eunice Muñoz¹⁴⁹ no Teatro Avenida:

A companhia brasileira é um conjunto exemplar que embora conta com bons valores individuais, todavia não os explora, não vive deles, e nos apresenta uma interpretação homogênea, toda de bom nível, sem que a figura central, a cargo dessa esplêndida atriz que é Della Costa, se desnivele tão flagrantemente de todo o resto como sucedeu no ano passado no Avenida. A peça de Anouilh no Avenida foi apenas a Eunice Muñoz, no Apolo foi Anouilh, Sandro, Della Costa, o Teatro Popular de Arte, todo em conjunto de autor, encenador e intérpretes. (*Vértice*, Junho de 1957: 350)¹⁵⁰

Vilaça continua sua crítica fazendo um paralelismo entre o espetáculo *O Canto da Cotovia* e *Ralé* de Gorki, encenado pelo Teatro Brasileiro de Comédia, demonstrando assim as influências recebidas por Sandro Polônio e Maria Della Costa por meio do contato com o encenador polonês Ziembinski:

Nós que vimos no Brasil a montagem da «Ralé» de Gorki pelo Teatro Brasileiro de Comédia sob a orientação de Ziembinski e que o vimos ensaiar os seus actores e as suas luzes, não deixaremos de assinalar agora quanto Sandro e Della Costa devem ter aproveitado ao colaborarem com ele, quer em interpretação, quer em luminotécnica. (*ibidem*: 350)

Na crítica de Urbano Tavares, o posicionamento a respeito da encenação do grupo brasileiro em *O Canto da Cotovia* foi divergente do de Vilaça. Aquele entendeu que Maria Della Costa não era adequada ao papel por ser “soberamente mulher”, enquanto a personagem necessitava de ser a “sugestão da donzela renitente”. Tavares ainda acrescentou:

[...] Eunice Muñoz viveu e transfigurou com prodigioso e vibrante instinto dramático. Maria Della Costa, porém, a atriz que a todos nos rendeu à sua beleza e ao seu talento em «Moral em Concordata» e «A Rosa Tatuada», esteve neste papel longe de qualquer delas. Mesmo aos melhores artistas nem todas as figuras convêm – há que reconhecê-lo.

[...]

Tanto bastou para invalidar o espectáculo? Não. Seria injusto esquecermos o acerto global de um grupo cénico que, antes de mais nada, sabe sempre os papéis sem necessidade de ponto. Tem dignidade indiscutível a construção teatral de «O Canto da Cotovia», encenado por Sandro e dirigido por Gianni Ratto... (1961: 71-72)

¹⁴⁹ Ver Anexo 59 (Fotografias).

¹⁵⁰ Ver Anexo 60.

Pelo fato de a CMDC ter levado aos palcos brasileiros a peça de Jean Anouilh, foi possível localizar uma intrigante colaboração para avaliar a Companhia Maria Della Costa e a censura brasileira, por meio do Arquivo Miroel Silveira. Dentre os processos averiguados no ANTT em Lisboa, não houve nada semelhante como o trecho a seguir. Apesar de a peça *O Canto da Cotovia* não ser aqui estudada, o parecer da censora Liz Monteiro não poderá deixar de representar o “outro lado” da análise censória¹⁵¹:

Pelo o que me foi dado a observar no decorrer de “O Canto da Cotovia”, não só pela elevação do conteúdo literário, não só pela acurada escolha de tipos, perfeitamente harmonizados com os respectivos personagens, numa organizada marcação cenica, dentro de perfeito equilíbrio de cores e luzes afinadas, colocam os interpretes, embora exaustos pela continuidade dos ensaios, num plano de absoluta superação teatral, distinguindo de maneira eloquente a ordem comum das boas representações.

Apresentando, pois, um teatro de vanguarda, cujo desenrolar mantem um ritmo crescente e vigoroso, não se justificou qualquer corte, embora pela simples leitura houvesse este Censor, feito ponderações e anotações, para fins de orientação durante o ensaio. [...]

Assim sendo, confessa este Censor a sua impressão das mais lijongeiras [sic] a capacidade creadora [sic] de Sandro e Maria Della Costa segundada pela sua equipe de coadjuvantes, em procurarem dar a S. Paulo e ao Brasil, num carinho digno de nota e registro, um teatro dentro da mais legitima manifestação e conteúdo de arte pura. (Processo DDP 7406: Arquivo Miroel Silveira)

Este texto é datado de 28 de Outubro de 1954, ou seja, antes de a Companhia Maria Della Costa o ter trazido à capital portuguesa no Teatro Apolo e no Teatro Sá da Bandeira no Porto, de acordo com o *Boletim da União dos Grêmios dos Espectáculos*¹⁵². Este trecho expõe a análise da censora Liz Monteiro em termos literários e cênicos, refere que a vogal não via necessidade de inserir cortes na dramaturgia, apesar de orientações específicas para o ensaio geral, e, por fim, faz elogios dignos de serem postos em um dos programas do espetáculo, se Sandro e Maria tivessem tido a oportunidade de acessar estas informações naquela época. A censora termina seu relatório enfatizando a arte produzida pela Companhia Maria Della Costa: “Que sirva de exemplo e encorajamento a todos aqueles que pretendam revalorizar o nosso meio artistico.” (Processo DDP 7406: Arquivo Miroel Silveira). Este texto não parece se encaixar na linha de análise feita pela maioria dos censores – portugueses ou brasileiros –, por isso a relevância de mostrá-lo. Nota-se que os possíveis cortes e o comparecimento do censor no ensaio geral são procedimentos semelhantes em ambos os países.

¹⁵¹ Ver Anexo 61.

¹⁵² Ver Anexo 62.

3.3.1.2 A temporada de 1959/1960

A Companhia Maria Della Costa já era conhecida entre os portugueses desde a primeira temporada. É possível encontrar um número muito maior de reportagens referentes ao grupo nos anos de 1959 e 1960, pois já eram reconhecidos como uma grande companhia teatral, pelo menos por maior parte das críticas analisadas. O *Boletim da União dos Grêmios dos Espectáculos* ressaltou os nove teatros em funcionamento do final do ano de 1959¹⁵³:

Há muitos anos que se não registava semelhante «record». Em fins de Outubro ou princípios de Novembro estarão a funcionar em Lisboa nada menos do que nove teatros: D. Maria, Monumental, Trindade, Avenida, Maria Vitória, Variedades, e ABC e ainda os «novos» teatros Tivoli e Capitólio, os últimos dos quais com companhias brasileiras. (*Boletim da União dos Grêmios dos Espectáculos*, Outubro de 1959: 16)

No final do ano de 1959, estava estreando *Gimba, Presidente dos Valentos*, mais precisamente em 29 de Setembro. Rodrigues Piteira analisou o espetáculo na revista *Flama*, conforme segue¹⁵⁴:

Com uma sinceridade e fidelidade flagrante, Gianfrancesco Guarnieri procurou e conseguiu retratar o drama de uma das «favelas» cariocas. Transportou-nos ao morro e deu-nos a conhecer com verdade, a vida dessas «favelas» de negros, mulatos e... de brancos. Tema vigoroso e actual, «Gimba, Presidente dos Valentos», traduz denuncia arrojada, sem reticências nem artificios, de como o crime nasce e germina, nesses bairros de lata, onde impera a miséria social e moral. A sua localização, tanto pode ser no Brasil, como noutro país. (*Flama*, 16 de Outubro de 1959: 11)

Piteira ressaltou que o ritmo do espetáculo, por vezes, ficou arrastado, apesar de entendê-lo como intencional. Indicou, ainda, que a escola de samba cumpriu o papel de relembrar o folclore, no entanto “pecou por estar teatralizada”. Por fim, arrematou a reportagem louvando o desempenho do grupo, que teve uma interpretação equilibrada e homogênea, dando ao público “um espectáculo de muito interesse e com elevado nível”. (*Flama*, 16 de Outubro de 1959: 11)

A crítica de Manuel Grangeio Crespo destaca, negativamente, a atuação da CMDC na peça *Gimba*¹⁵⁵:

A meio caminho entre a comédia de costumes e o drama psicológico, com importunas e demasiado simplistas pretensões a tragédia [...]; recheada de «apontamentos» laterais satíricos

¹⁵³ Ver Anexo 63.

¹⁵⁴ Ver Anexo 64.

¹⁵⁵ Ver Anexo 65.

ou sociais, descabidos sempre e muitas vezes forçados, **Gimba** é uma peça sem unidade nem estilo, destinada apenas a permitir a «exibição» duma companhia de luxo, super-comercial, formada para servir as deformações do público e não para servir o teatro. Tudo, desde o dispositivo cénico à inutilidade dos «entremeses folklóricos», passando pelo uso injustificado do ciclorama e pela duração exagerada das cenas secundárias em paralelo com a escassez de desenvolvimento das cenas fundamentais, todas as coisas foram previstas para «distrair» o público, para «espantá-lo» e prendê-lo no luxo dos pormenores, para defender a pobreza e o academismo do espectáculo. [...] Em resumo: «mediocridade de grande espectáculo». (*Seara Nova*, Novembro de 1959: 362)

O crítico brasileiro Décio de Almeida Prado, ao analisar a obra de Guarnieri, diferentemente de Piteira (revista *Flama*) destacou que *Gimba* “contenta-se com mitos, idealizando romanticamente o morro”, pois não é “um exame de consciência, voltado para dentro, mas uma teatralização hábil da imagem convencional que se faz da Favela carioca, com todo seu prestígio poético.” (2002:132). Apesar da crítica à peça, Décio de Almeida Prado enfatiza que Guarnieri é “inegavelmente um homem de teatro, com um fortíssimo dom de comunicação dramática.” (*ibidem*:133).

Almeida Prado também analisou a peça *A Boa Alma de Se-Tsuan* e elogiou a encenação de Flaminio Bollini em 1958 no Brasil, mas destacou duas particularidades sobre ela: o fato de as canções serem recitadas e o sarcasmo sublinhado nas frases da peça. Em suas palavras: “Não cantá-las, essas canções, recitá-las apenas, embora com acompanhamento musical, é tirar-lhes quase todo o encanto, é torná-las ou banais ou enfáticas.” (*ibidem*: 98). O segundo ponto descrito pelo crítico “diz respeito à ironia. Brecht não faz graça pela graça. Mas um certo sarcasmo sublinha cada uma de suas frases. Ora, os nossos atores, com poucas exceções, não sabem manejar estas armas delicadas.” (*ibidem*: 98). Arremata, entretanto, enfatizando o desempenho da CMDC: “Não é fácil fazer restrições, quaisquer que sejam, a um espetáculo tão corajoso, tão inteligente, tão sério, tão trabalhado, tão limpo e honesto, tão novo entre nós, como o que acaba de estrear no Teatro Maria Della Costa.” (*ibidem*: 99).

Luiz Francisco Rebello descreveu com detalhes os incidentes que envolveram a peça brechtiana em Portugal, no *Jornal de Letras, Artes e Ideias* n° 732¹⁵⁶. Rebello ressaltou a forte pressão diplomática advinda do refúgio político de Humberto Delgado no Brasil e do comportamento exemplar do embaixador Álvaro Lins, fatores estes que estremeceram a relação entre Brasil e Portugal, o que fez com que a peça de Brecht fosse autorizada pela Comissão de Censura portuguesa. Cabe lembrar que *Novidades*, *A Voz* e *Diário da Manhã* publicaram reportagens contra Brecht e sua obra. A exemplo disso, *A Voz* deixou evidente

¹⁵⁶ Ver Anexo 55.

sua posição contrária ao autor alemão e à peça *A Alma Boa de Se-Tsuan*: «contra a invasão dos palcos pelos dramaturgos das esquerdas e por um teatro parece que empenhado em achincalhar todos os valores morais» (*Jornal de Letras, Artes e Ideias*, 21 de Outubro de 1998: 30-31).

No que respeita a CMDC, Fernando Sylvan descreve a presença da companhia em Lisboa como um “acontecimento de cultura de inegável valia” (*Flama*, 26 de Fevereiro de 1960: 17)¹⁵⁷. A reportagem descreve o grupo como um “conjunto magnífico dirigido por Sandro, nome conhecido e discutido em todos os centros de Teatro do mundo inteiro” (*idibem*: 17). É possível que haja um exagero por detrás do comentário, mas isto não poderá tirar a valia e a competência do encenador e ator. Maria e Sandro foram ainda designados como os “grandes embaixadores do Brasil” (*ibidem*:17). No fim do ano anterior, a mesma revista enfatizou duas companhias brasileiras em Portugal: “Maria Della Costa e a sua companhia no «Capitólio», Cacilda Becker no «Tivoli» – o melhor teatro do país irmão em Lisboa” (*Flama*, 2 de Outubro de 1959: 23)¹⁵⁸.

Em setembro de 1959, o *Boletim da União dos Grémios dos Espectáculos* enfatizou ambas as companhias, com reportagem cujo título foi *Duas Companhias Brasileiras em Lisboa: Maria Della Costa e Cacilda Becker*. Nota-se aí a ênfase à companhia aqui estudada, pois o nome de Maria antecede o próprio assunto principal da reportagem, ou seja, a chegada de Cacilda e de seus artistas. Segundo o *Boletim*, o Secretário da Embaixada do Brasil, Baena Soares, assinalou em seu discurso a “circunstância feliz de Lisboa poder assistir à actuação simultânea de duas das melhores companhias teatrais do seu país e que têm por titulares respectivamente Maria Della Costa e Cacilda Becker.” O Secretário evocou outros nomes “do surto do moderno teatro brasileiro”, como Celia Helena, Cleide Yaconis, Luís Tito, Paulo Rangel, Raul Cortês, Stenio Garcia, Walmor Chagas, dentre outros. Por fim, o diretor do cinema Tivoli, Augusto de Lima Mayer, esclareceu que o espaço “está aberto às companhias portuguesas, quando as mesmas se apresentem [sic] constituídas de forma a garantir espectáculos de nível artístico indiscutível.” (*Boletim da União dos Grémios dos Espectáculos*, Setembro de 1959: 15)¹⁵⁹. Portanto, a reportagem da *Flama* e do *Boletim* revelam a mesma posição favorável tanto à Della Costa como à Cacilda Becker e seus respectivos grupos.

¹⁵⁷ Ver Anexo 66.

¹⁵⁸ Ver Anexo 7.

¹⁵⁹ Ver Anexo 67.

A revista *Flama* não analisava as obras da CMDC somente de uma forma positiva e elogiosa. Em dezembro de 1959, Rodrigues Piteira alertou seus leitores sobre a peça *Sociedade em Pijama*, que não entrou neste estudo, todavia traz características interessantes em relação ao período histórico e ao grupo de Maria e Sandro¹⁶⁰:

Dizem-nos que, devido às dificuldades encontradas na apresentação de certas peças, que fazem parte do seu repertório, o «Teatro Popular de Arte do Brasil» foi forçado a levar à cena esta «sátira cor de rosa» à vida dos novos-ricos do Rio de Janeiro, e que causou, de certa maneira, desilusão no público português que estava a contar com a apresentação de obras mais vigorosas, pela Companhia de Maria Della Costa. (*Flama*, 11 de Dezembro de 1959: 21)

O motivo pelo qual a companhia teve dificuldades na “apresentação de certas peças” não foi revelado, o que sugere uma reflexão possível: a censura portuguesa e a dificuldade de aprovação das peças. Uma “sátira cor de rosa” é um modelo teatral visto como não “prejudicial” à defesa dos bons costumes da sociedade portuguesa. O crítico Rodrigues Piteira continuou:

«Sociedade em Pijama» é uma comediazinha distituída [sic] de interesse, que poderá levar muita gente à bilheteria, o que não traduzirá um êxito artístico para a companhia brasileira, e isso terão de reconhecer os seus elementos directivos. «Sociedade em Pijama» é uma peça onde não existem grandes papéis e, de todo o elenco, apenas Maria Della Costa, Eugénio Kusnet e Osvaldo Louzada se defenderam com brilho. (*Flama*, 11 de Dezembro de 1959: 21)

Neste trecho é possível verificar-se dois aspectos: o público e a atuação de Maria Della Costa. Compreende-se, segundo Piteira, que o espectador português procurava “digerir” elementos culturais que não fossem intelectualmente exigentes, assim como é comum verificar nos periódicos analisados o elogio à Maria Della Costa em detrimento de alguns atores que não desempenharam uma atuação louvável ou coerente com a obra. Exceto Kusnet e Louzada, os outros atores que foram citados posteriormente neste periódico ganharam poucos louvores por parte do crítico.

As críticas acima citadas em relação à Companhia Maria Della Costa foram, por vezes, duras e negativas, porém não se furtaram a apresentar aspectos positivos, o que pode ter acrescentado maior verossimilhança à opinião positiva. A contribuição da crítica para um bom andamento dos trabalhos cênicos é inegável, não só pelo fato de apontarem eventuais falhas, mas também por se tornarem a voz do público, trazendo, com isso, o retorno de

¹⁶⁰ Ver Anexo 68.

informação do que fora repassado no palco¹⁶¹.

A grandeza da Companhia Maria Della Costa fez-se através de erros e acertos, de lutas e louros. A persistência de Maria Della Costa¹⁶² e de Sandro Polônio refletiu-se na evolução do teatro moderno brasileiro e, disso, que ninguém tenha dúvida. O teatro é uma atividade coletiva e, assim sendo, a Companhia Maria Della Costa fez parte da evolução teatral brasileira, não sendo, portanto, o único grupo responsável pelo desenvolvimento cênico entre os anos 40 e 70 no Brasil. Em Portugal, a mesma companhia, já com dez anos de existência, trouxe um ímpeto libertador e uma experiência cênica, os quais, sem dúvida, acrescentaram-se positivamente ao teatro português.

¹⁶¹ Em uma consulta realizada no Centro Cultural São Paulo, localizou-se uma publicação do jornal *O Estado de São Paulo*, na qual cita que a CMDC contabilizou, segundo Maria Della Costa, “25 peças encenadas, 769.173 espectadores pagantes e 19.337 convidados” (*O Estado de São Paulo*, 27 de Outubro de 2004: D-3). A reportagem poderá ser encontrada no Anexo 69.

¹⁶² Ver Anexo 70 (Fotografia tirada em 21 de Janeiro de 2012).

Considerações finais

O primeiro capítulo deste estudo tratou de contextualizar os governos de António de Oliveira Salazar e Juscelino Kubitschek, delimitando-se ao período de 1957 e 1960. O momento político divergente entre Portugal de Salazar e Brasil de JK, no qual este crescia e se desenvolvia exponencialmente em um regime considerado democrático, e aquele vivenciava uma ditadura intitulada Estado Novo, não se tornou um entrave para o bom andamento das relações políticas entre os dois países. A partir dessa breve contextualização do Estado Novo português e do governo no Brasil, procurou-se compreender como a atividade teatral era tratada em seus respectivos países.

No segundo capítulo, sentiu-se a necessidade de uma contextualização da companhia brasileira, e, para tal, procurou-se definir o que se entende por teatro moderno brasileiro e quais as influências do grupo de Della Costa e de Sandro Polônio neste movimento teatral.

Não obstante o “perigo” sempre vinculado às atividades teatrais em tempos em que a liberdade de expressão é restringida pelo Estado, a Companhia Maria Della Costa (CMDC) levou sua arte ao país europeu e lutou, como pôde, para garantir que quinze peças teatrais pudessem ser levadas ao público lusitano. O capítulo três procurou analisar a atuação da censura portuguesa examinando quatro dentre as quinze peças apresentadas pela companhia: *A Respeitosa*, *Desejo*, *Gimba* e *A Alma Boa de Se-Tsuan*.

Para que a análise do contexto histórico e dos acontecimentos que circundaram o grupo de Della Costa fosse sólida e bem estruturada, foram utilizados documentos históricos, periódicos e duas entrevistas que se transformaram em apêndices neste estudo: Apêndice 1, com Maria Della Costa, e Apêndice 2, com Carlos Avilez. Ademais, a última parte deste capítulo trouxe especialmente críticas encontradas em periódicos.

A tentativa de análise dos cortes censórios é um trabalho instigante, porém complexo, pois lida com ideias e tendências individuais dos censores, o que dificulta o entendimento do pesquisador. Dentre os argumentos aqui descritos para se analisar os cortes e proibições, tentou-se basear ao máximo nas fontes documentais, como os processos e as atas, para que a análise atingisse uma confiabilidade maior e mais coerente no que diz respeito aos parâmetros científicos. Há, sem dúvida, a possibilidade de alguns motivos não terem sido revelados, ou ainda, de que tenha havido um número maior de argumentos do que aqueles levados em conta pelos membros da Comissão de Censura durante a análise das peças. Este

tipo de instabilidade permeia os estudos de censura, bem como de outras áreas do conhecimento.

Algumas questões se fazem pertinentes sobre a temática censória: os censores compreendiam as peças e seus autores? Eles eram capazes de antever como um trecho do texto seria expresso corporalmente pelos atores? As frases sequenciais cortadas dificultavam o entendimento dramaturgico e, conseqüentemente, a compreensão cênica? O corte de algumas palavras era menos prejudicial ao sentido do texto se comparado à eliminação de um trecho inteiro? Tais questionamentos permearam as análises das quatro peças aqui pesquisadas.

Focando-se a análise na peça de Jean-Paul Sartre, *A Respeitosa* (1957), podem ser enumeradas algumas conclusões: o fato de a personagem principal ser uma prostituta já é um indício preocupante no quesito moral, de acordo com as diretrizes do Estado Novo português. A capa de *A Respeitosa* localizada no Arquivo Nacional da Torre do Tombo (ANTT) é reveladora, no sentido em que mostra que a obra foi reprovada – a primeira determinação da Comissão em relação à peça – e depois teve revogada tal decisão por interferência do presidente da Comissão (como se pôde verificar no Anexo 21). O jogo político, sem dúvida, contribuiu para que a CMDC pudesse trazer *A Respeitosa* ao público português e, provavelmente, possa explicar o motivo de a Comissão ter proibido a representação da obra sartreana pelos atores portugueses em 1959, solicitada pelo empresário Vasco Morgado. Não se pode esquecer que já neste ano de 59 o governo salazarista proibiu uma maior quantidade de peças se comparado às obras dos anos 1956 e 1957.

A Respeitosa sofreu uma quantidade bastante grande de cortes efetuados pela Comissão, especialmente se for levado em conta o número total de páginas da peça. As censuras de natureza moral e social estiveram presentes nos cortes devido ao fato de o enredo girar, especialmente, em torno de uma prostituta e, ao mesmo tempo, questionar a exclusão racial em uma sociedade branca. A obra debilitou-se bastante devido à caneta azul da atividade censória portuguesa. Possivelmente, os atores da CMDC tiveram de se esmerar para que o público conseguisse compreender uma dramaturgia tão esfacelada. A parte mais problemática, portanto, foram os vários trechos cortados pela censura, o que deve ter dificultado o entendimento da peça.

Quanto à análise de *Desejo* (1959), eis a primeira questão suscitada: por que não há cortes e marcações nas páginas do processo do ANTT? Outro questionamento que se levantou foi a possibilidade de O'Neill ser malvisto pelos censores salazaristas, como foi o

ocorrido em relação a Jean-Paul Sartre. Ao longo da análise, pôde-se perceber que a temática da peça *Desejo* é que poderia ser considerada “inconveniente” e não necessariamente o dramaturgo, visto que os pareceres dos censores definiam adjetivos negativos à obra em si. Atentando-se também ao fato de o autor ter sido encenado algumas vezes antes da Companhia Maria Della Costa, a posição tomada pelos censores parece ter sido a análise da obra e não a questão da autoria da peça.

O ensaio geral de *Desejo* nunca existiu, o que traz à tona a discussão de que o texto foi vetado conforme a interpretação pessoal dos vogais portugueses, mas não a encenação. Há outra questão que Sandro Polônio expôs algumas vezes durante o recurso, no qual solicitava a reavaliação da obra proibida: o fato de o filme *Desejo sob os Ulmeiros* (título em Portugal) ter sido aprovado para a exibição nos cinemas portugueses anteriormente à chegada da CMDC. Outro questionamento que gira em torno desta peça é que Vasco Morgado conseguiu a aprovação da Comissão de Censura para a representação de *Desejo sob os Ulmeiros* (tradução de Jorge de Sena) em 1962.

Intrigante é também o fato de os oito censores portugueses terem vetado a peça para a Companhia Maria Della Costa, sem ao menos terem assistido ao ensaio geral ou feito cortes que “suavizassem” as cenas (recorda-se, aqui, a questão da diplomacia entre os dois países). No Brasil, é igualmente curioso que o processo de *Desejo* não tenha sido encontrado no Arquivo Miroel Silveira, no Arquivo Nacional do Rio de Janeiro ou sequer no Arquivo Nacional do Distrito Federal. O que se pode afirmar é que a peça de O’Neill tem um grande valor artístico e que ficou à mercê da Comissão, o que muito prejudicou a companhia brasileira, como confirmou Sandro no recurso enviado à Comissão de Censura: “[a CMDC] estará condenada irremediavelmente a um fracasso financeiro nesta sua digressão se a proibição recorrida se mantiver” (Anexo 12). E, de fato, a reprovação foi mantida pela Comissão de Exame e Classificação dos Espectáculos.

A terceira peça analisada foi *Gimba, Presidente dos Valentos* (1959). O anti-herói de Guarnieri parece ter sido “bem aceito” pela censura, visto que a peça recebeu poucos cortes. Dentre as partes censuradas, verificou-se que a censura moral foi justificativa para todas as modificações efetuadas pela Comissão no texto. Resta saber se o pequeno número de cortes seria explicado devido ao fato de a peça ter ido, após as apresentações em Lisboa, ao Festival do *Théâtre des Nations* em Paris, o que poderia deixar o governo salazarista exposto aos

comentários internacionais, ou porque *Gimba* era “politicamente inócuo”¹⁶³. Há, ainda, a possibilidade de a censura ter sido menos rigorosa por se tratar da primeira peça da temporada 1959/1960 da Companhia Maria Della Costa. Pode-se realmente confirmar que, segundo a Ata nº 113 (Anexo 40), o espetáculo foi “pormenorizadamente ponderado”, conforme as recomendações do próprio Ministro da Presidência, o que demonstra o importante vínculo político luso-brasileiro.

A última peça analisada foi *A Alma Boa de Se-Tsuan* (1960), a primeira obra brechtiana levada aos palcos portugueses. Pode-se notar que ela teve poucos cortes, considerando-se o fato de que Brecht era um dos autores excomungados pelo sistema. Censuras de cunho social e político foram identificadas nos trechos vetados pela Comissão, e, especialmente, a natureza política da peça era um aspecto perigoso sob os olhos dos censores, visto que o Estado Novo passava por momentos de instabilidade política nesta época que antecedeu ao início da Guerra Colonial (1961-1974).

Igualmente à peça sartreana, a capa de *Alma Boa* vem grafada “Reprovada” a lápis vermelho, ou seja, a obra foi vetada e, posteriormente, reavaliada, revelando que a alteração da decisão censória foi impulsionada pela diplomacia entre Brasil e Portugal. Apesar deste apoio, a CMDC não conseguiu terminar sua temporada em Portugal como havia almejado.

A obra de Brecht causou instabilidade no governo salazarista: a polícia do regime efetuou detenções de alguns manifestantes, que defendiam as diretrizes do Estado Novo. Um agente do governo salazarista analisou o acontecimento: “a desastrada actuação da Polícia” (Anexo 56). A necessidade de sair do país anteriormente ao tempo previsto fez com que a companhia brasileira ficasse suscetível a problemas financeiros, já que se deslocaria para Paris em seguida, e a uma questão diplomática delicada causada pela apresentação da peça. Em meio a muitas manifestações, que foram crescendo em proporção, na medida em que o espetáculo voltava a ser apresentado no Capitólio, a CMDC viu-se impossibilitada de continuar a levar ao público português a obra de Brecht, o autor considerado comunista e subversivo pelos jornais pró-regime daquela época. A confusão gerada pelos ataques das matérias jornalísticas contra Brecht e sua peça, dos manifestantes de extrema direita e da Mocidade Portuguesa (estes dois faziam parte do público que assistia ao espetáculo *Alma Boa*, com o intuito de causar desordem no Teatro Capitólio) deixou a companhia brasileira em uma situação bastante complicada. Sem saída, a única solução foi deixar o país.

¹⁶³ Delille, Maria M. G. et al. 1991. *Do Pobre B. B. em Portugal: Aspectos da Recepção de Bertolt Brecht antes e depois do 25 de Abril de 1974*. Aveiro: Estante, p. 263.

Em *A Respeitosa* e *Alma Boa* pôde-se notar que alguns trechos textuais foram cortados, ao contrário do ocorrido em *Gimba*. O corte de partes do texto é mais prejudicial ao entendimento dramaturgico se comparado à substituição de algumas palavras, como foi o caso da peça de Guarnieri, que teve xingamentos substituídos por palavras mais “amenas”.

É possível afirmar que havia censores com certa sensibilidade às questões teatrais, porém seguindo as regras ditadas pela Comissão de Censura e pelo Estado Novo. Dentre as quatro peças, não houve pareceres que possam ser considerados essencialmente positivos, já que vinham acompanhados de críticas destrutivas a respeito da obra e/ou do autor. A tarefa confiada aos censores era impedir que as peças disseminassem ideias subversivas, expressassem opiniões contra as autoridades (como foi o caso do Ministro da Justiça, citado em *Gimba*), tivessem ações cênicas atentatórias à moral e aos bons costumes e possuíssem cenários que expressassem ideais contrários ao que o Estado Novo defendia – por exemplo, um cenário que utilizasse a cor vermelha remetia ao comunismo, segundo o crivo censório –, dentre outras funções. Estes itens, entretanto, são exemplificações e não regras gerais que obrigatoriamente permeariam o trabalho de todos os censores.

Existe uma ambiguidade constante no que concerne à atividade censória. O censor, mesmo sem perceber seu papel diante das peças teatrais, acabava, forçosamente, fazendo parte da dramaturgia. O corte de trechos do texto ou a mudança de certas palavras é tarefa do dramaturgo, portanto, o vogal acabava por fazer parte dessa modificação textual. Ao encenador cabe a função de avaliar os cenários, os figurinos e a encenação em si, e, nestes quesitos, o censor também influía: mandava retirar cenários (como foi o caso de *Alma Boa*), modificar roupas que fossem “despudoradas” por deixar à mostra partes dos corpos dos atores, vetava sons e ações que remetesse ao ato sexual, e assim por diante. O que se observa é que o censor, indiretamente e utilizando seu poder de agente do Estado sobre os grupos teatrais, tinha sua parcela de contribuição, às avessas, como encenador e dramaturgo, sem dizer com isto que fosse necessariamente uma modificação positiva para o texto e para a cena.

De qualquer forma, a liberdade de criação dos autores, atores e encenadores era desrespeitada. Não se pode esquecer, porém, que algumas das imposições dos vogais foram acatadas pelos dramaturgos ou por seus respectivos tradutores mesmo depois da mudança para o regime democrático. Há, com certeza, casos bastante intrigantes dentre os processos de censura, que poderão fazer parte de um próximo estudo.

Há uma grande quantidade de material que ainda não foi analisado pelos pesquisadores da censura, ou ainda, por estudiosos de outras áreas que acabam se deparando

com os arquivos da Comissão de Censura ou com outras tantas fontes encontradas no Arquivo Nacional da Torre do Tombo. Especificamente a respeito do entrelaçar de informações entre a Companhia Maria Della Costa e a censura portuguesa, é ainda muito vasto o campo de atuação científica, visto que esta tese de Mestrado esmerou-se na análise de somente quatro peças, ou seja, ainda restariam onze obras da CMDC. E mesmo os arquivos de *A Respeitosa*, *Desejo*, *Gimba* e *A Alma Boa de Se-Tsuan* são tão ricos em informação que o trabalho possivelmente resultaria no dobro de páginas, se houvesse tempo hábil para isto. As possibilidades tornam-se ainda mais vastas se forem produzidos estudos que relacionem outras companhias teatrais à censura portuguesa ou à censura brasileira. Mais do que respostas, restam muitas questões a serem investigadas em futuros trabalhos.

Primou-se por uma averiguação detalhada dos documentos, mas, sem dúvida, um grande auxílio para um entendimento histórico e teatral adveio das entrevistas concedidas por Maria Della Costa e Carlos Avilez. Este, através de sua experiência teatral de décadas, trouxe ao trabalho uma maior compreensão sobre o contexto histórico teatral português das décadas de 50 e 60. Maria, a grande figura aqui representada, auxiliou muito convenientemente com uma quantidade imensa de informações durante quase uma hora e meia de entrevista.

A Companhia Maria Della, como se pôde compreender por meio dos periódicos citados ao longo dos três capítulos, foi inevitavelmente importante ao contexto teatral português daquela época. As críticas favoráveis e desfavoráveis a respeito da atuação da CMDC serviram para alimentar uma evolução teatral em que o cenário português tanto se esmerava.

As recompensas de se fazer teatro em um país de regime ditatorial são bastante incertas, entretanto compensadoras. A instabilidade política sentida pelos membros da Companhia Maria Della Costa não os deixou amedrontados. Lutaram pelo teatro brasileiro, assim como pela cena portuguesa. Como Della Costa enfatizou durante a entrevista: “É uma luta constante, unificada, total e universal.” E ela lamentou o fato de a censura salazarista ter sido tão severa: “eles [os artistas portugueses] eram muito massacrados com a política, com a censura portuguesa. Eles não deixavam passar praticamente nada.”¹⁶⁴.

É importante ressaltar que a censura não é uma violência necessariamente física, a “agressão” poderá estar mais vinculada ao aspecto moral, político e/ou social. Depois de anos de repressão, ao contrário do que se possa imaginar, os artistas podem continuar em um processo de autocensura como um reflexo psíquico, um resquício social traumático dos anos

¹⁶⁴ Ver Apêndice 1.

em que não se podia expressar uma opinião mais firmada em conceitos democráticos. A relevância deste estudo é, para além das questões teatrais, analisar os períodos em que a liberdade de expressão varia de acordo com os interesses restritos do Estado. Deve também servir para trazer ao presente e levar ao futuro a importância da democracia e da contestação da sociedade em que se vive.

Em fevereiro de 2006, Gianfrancesco Guarnieri, no prefácio do livro *Censura em Cena*, descreve sobre a temática censória na sociedade brasileira, que poderia ser visualizada também em Portugal:

Hoje estamos no terceiro momento da censura, que é muito pior. As pessoas continuam pensando do mesmo jeito, mas o sistema é perfeito, terrível. O próprio artista se censura e, se as autoridades não estão de acordo, não tem saída. Atualmente, quem manda é a ideologia do capitalismo, do levar vantagem em tudo, essa ideologia podre. (Costa 2006: 21)

A censura amordaçou os portugueses e, da mesma forma, fê-lo com os artistas da Companhia Maria Della Costa. A censura silenciou atores, dramaturgos e encenadores, restringiu os direitos dos cidadãos e influenciou, à sua maneira, obras teatrais e notícias dos meios de comunicação. Atualmente, a atividade censória é velada e, por vezes, aceita por uma parcela da população, que a defende. A censura, atualmente, é muito mais vinculada ao fator econômico, pois uma obra teatral só existirá se for publicada e só chegará ao seu intuito final se for levada ao palco. A peça teatral é escrita para ser posta em prática, necessita de ter um público. O teatro, possivelmente, só se concretizará por meio do patrocínio, o que restringe as artes a um interesse empresarial e/ou governamental. Antes, a censura governamental afunilava a produção cultural e, hoje, quem a faz é a censura econômica: o que será pior para o teatro?

Guarnieri termina sua contestação com a seguinte frase: “Há muito tráfico de influência, pouca ideologia e quase nenhum idealismo.” (Costa 2006: 21). Ao contrário disso, o epílogo de *A Alma Boa de Se-Tsuan*, cortado pela censura portuguesa, mostra-se mais esperançoso:

Querido Público: vamos! Busquem sem esmorecer! Deve haver uma saída, deve haver, e tem que haver! (*Processos de Censura*: 5983 SNI-DGE: ANTT)

O teatro poderá ser uma das formas de lutar contra a censura velada, contra uma sociedade constringida e pouco consciente. Esperamos que a passividade vivida por Chen-Tê não seja fato constante na sociedade atual. Almejamos que encontrar “a saída” seja possível.

REFERÊNCIAS

FONTES

ARQUIVO MIROEL SILVEIRA – USP

- DDP 3674 (*A Respeitosa* de Jean-Paul Sartre).
DDP 4714 (*Gimba, Presidente dos Valentes* de Gianfrancesco Guarnieri).
DDP 4631 (*A Alma Bôa de Se-Tsuan* de Bertolt Brecht).
DDP 7406 (*O Canto da Cotovia* de Jean Anouilh).

ARQUIVO NACIONAL DA TORRE DO TOMBO

Fundo do SNI – Processos da Direcção-Geral dos Serviços dos Espectáculos

- SNI-DGE 5345 (*A Respeitosa* de Jean-Paul Sartre).
SNI-DGE 3363 (*As Moscas* de Jean-Paul Sartre).
SNI-DGE 4031 (*À Porta Fechada* de Jean-Paul Sartre).
SNI-DGE 8484 (*Huis Clos* de Jean-Paul Sartre).
SNI-DGE 8485 (*La P... Respectueuse* de Jean-Paul Sartre).
SNI-DGE 5924 (*Desejo* de Eugene O'Neill).
SNI-DGE 6944 (*Desejo sob os Ulmeiros* de Eugene O'Neill).
SNI-DGE 2824 (*Ao Amanhecer* [?] de Eugene O'Neill).
SNI-DGE 5908 (*Gimba, Presidente dos Valentes* de Gianfrancesco Guarnieri).
SNI-DGE 5983 (*A Alma Bôa de Se-Tsuan* de Bertolt Brecht).
SNI-DGE 5305 (*A Rosa Tatuada* de Tennessee Williams).
SNI-DGE 5346 (*Do Tamanho de um Defunto* de Millôr Fernandes).
SNI-DGE 5097 (*O Canto da Cotovia* de Jean Anouilh).
SNI-DGE 5354 (*Vestido de Noiva* de Nelson Rodrigues).
SNI-DGE 5925 (*A Falecida em dó-ré-mi* de Nelson Rodrigues).
SNI-DGE 5943 (*A Sociedade em Pijamas* de Henrique Pongetti).
SNI-DGE 5966 (*Mirandolina* de Carlo Goldoni).
SNI-DGE 6003 (*Alô... 365499* de Abílio Pereira de Almeida).
SNI-DGE 6031 (*Vai Ver que É* de Sandro Polônio).

AOS Arquivo Salazar

- Arquivo Salazar PC-60, cx. 635, pt. 28 (*Relatório Confidencial dos Factos ocorridos no Capitólio*).

Actas das reuniões da Comissão de Exame e Classificação de Espectáculo

- Livro 8: Atas 1956-1957.
Livro 10: Atas 1959-1960.
Livro 13: Atas 1945-1948.
Livro 15: Atas 1949-1950.
Livro 22: Atas 1957-1958.

MUSEU NACIONAL DO TEATRO – MNT

- MNT 5287 (*Manequim* de Henrique Pongetti).
MNT 5288 (*Moral em Concordata* de Abílio Pereira de Almeida).

Programas de Espetáculos

- 1957 *A Respeitosa*. Teatro Popular de Arte – Companhia Maria Della Costa.
1959 *Gimba, Presidente dos Valentos*. Teatro Popular de Arte – Companhia Maria Della Costa.
1959 *Moral em Concordata*. Teatro Popular de Arte – Companhia Maria Della Costa.
1960 *A Alma Boa de Se-Tsuan*. Teatro Popular de Arte – Companhia Maria Della Costa.

LEGISLAÇÃO

- Constituição Federal de Portugal de 1933.
Lei n.º 2.041 de 16 de Junho de 1950.
Decreto-Lei n.º 13.564 de 6 de Maio de 1927.
Decreto-Lei n.º 41.051 de 01 de Abril de 1957.
Decreto-Lei n.º 42.660 de 20 de Novembro de 1959.

BIBLIOGRAFIA

- BASTOS, Glória & VASCONCELOS, Ana Isabel P. Teixeira
2004 *O Teatro em Lisboa no Tempo da Primeira República*. Lisboa: Museu Nacional do Teatro.
- BRANDÃO, Tania
2009 *Uma Empresa e Seus Segredos: Companhia Maria Della Costa*. São Paulo: Perspectiva.
- BRECHT, Bertolt
1957 *Estudos sobre Teatro*. Tradução de Fíamã Hasse Pais Brandão. Lisboa: Portugália.
- CABRERA, Ana
2009 “Censura ao teatro nos anos cinquenta: Política, censores, organização e procedimentos” in *Sinais de Cena APCT/CET*. Vol. 12, Dez. 2009. Porto: Campo das Letras, pp. 27-29.

Censura, teatro e o fim da ditadura em Portugal. Disponível em: <URL:http://pluralpluriel.org/index.php?option=com_content&view=article&id=117:censura-teatro-e-o-fim-da-ditadura-em-portugal&catid=52:numero-02&Itemid=55>
(Consultado a 20 de Agosto de 2012).
- CALDEIRA, Alfredo
2008 “A censura a que temos direito” in *Media & Jornalismo: Estudos de Teatro e Censura Portugal – Brasil*. N.º 12, Maio 2008. Coimbra: Minerva Coimbra, pp. 9-18.
- COELHO, Rui Pina
2009 *Casa da Comédia (1946-1975): um Palco para uma Ideia de Teatro*. Lisboa: Imprensa Nacional / Casa da Moeda.
- COSTA, Cristina

- 2006 *Censura em Cena: Teatro e Censura no Brasil*. São Paulo: Edusp / Fapesp / Imprensa Oficial.
- 2010 *Teatro e Censura: Vargas e Salazar*. São Paulo: Edusp / Fapesp.
- DELILLE, Maria M. G. *et al.*
- 1991 *Do Pobre B. B. em Portugal: Aspectos da Recepção de Bertolt Brecht antes e depois do 25 de Abril de 1974*. Aveiro: Estante.
- LÍVIO, Tito
- 2009 *Teatro Moderno de Lisboa (1961-1965): um Marco na História do Teatro Português*. Alfragide: Caminho.
- MAGALDI, Sábato
- 1962 *Panorama do Teatro Brasileiro*. São Paulo: Difusão Europeia do Livro.
- 2003 *Depois do Espetáculo*. São Paulo: Perspectiva.
- MARX, Warde
- 2008 *Maria Della Costa: seu Teatro, sua Vida*. Coleção Aplauso. 2ª edição. São Paulo: Imprensa Oficial.
- MENESES, Filipe Ribeiro de
- 2011 *Salazar: Biografia Definitiva*. Tradução de Teresa Casal. São Paulo: Leya.
- METZLER, Marta
- 2006 *O Teatro da Natureza: História e Idéias*. São Paulo: Perspectiva.
- NEGRÃO, Albano
- 1965 *“O Parque Mayer” : Cinquenta Anos de Vida*. Lisboa: Notícias.
- PRADO, Décio de Almeida
- 2002 *Teatro em Progresso: Crítica Teatral (1955-1964)*. São Paulo: Perspectiva.
- O’NEILL, Eugene
- 1970 *Desejo*. Tradução de Miroel Silveira. Rio de Janeiro: Bloch.
- REBELLO, Luiz Francisco
- 1977 *Combate por um Teatro de Combate*. Lisboa: Seara Nova.
- 2004 *O Palco Virtual*. Porto: Asa.
- REBELLO, Luiz Francisco (Dir.)
- 1970 *Dicionário do Teatro Português*. Lisboa: Prelo.
- REDOL, Alves *et al.*
- 1996 *Teatro Estúdio do Salitre: Lisboa 50 anos – Nove Peças em 1 Acto*. Lisboa: Dom Quixote.
- REIMÃO, Cassiano
- 2005 *Consciência, Dialéctica e Ética em J.-P. Sartre*. Lisboa: Imprensa Nacional / Casa da Moeda.
- RIBEIRO, Cristina
- 2004 “O Arquivo da PIDE no Arquivo Nacional” in *Olhares Cruzados entre Arquivistas e Historiadores: Mesas-Redondas na Torre do Tombo*. Lisboa: Ministério da Cultura / Torre do Tombo, pp. 19-22.
- RISSO, Carla
- 2012 *O ato da sociedade paulista – Opinião pública e censura ao teatro de 1957 a 1968: manifestações populares presentes nos processos do Arquivo Miroel Silveira da Biblioteca da ECA/USP*. Tese de Doutorado em Teoria e Pesquisa em Comunicação. São Paulo: Universidade de São Paulo (ECA).
- RODRIGUES, Marly
- 1992 *A Década de 50: Populismo e Metas Desenvolvimentistas no Brasil*. São Paulo: Ática.
- RODRIGUES, Urbano Tavares

- 1961 “*O Canto da Cotovia no Teatro Apolo*” in *Noites de Teatro*. Vol. 1. Lisboa: Ática, pp. 69-74.
- ROSAS, Fernando
1994 “A lenta agonia do Salazarismo” in *Estado Novo: 1926-1974*. Vol.7. *História de Portugal* (Dir. J. Mattoso). Lisboa: Estampa.
- SANTOS, Graça dos
2008 “‘Política do espírito’: o bom gosto obrigatório para embelezar a realidade” in *Media & Jornalismo: Estudos de teatro e censura Portugal – Brasil*. N.º 12, Maio 2008. Coimbra: Minerva Coimbra, pp. 59-72.
- SARTRE, Jean-Paul
1966 *A Prostituta Respeitosa*. Tradução de Miroel Silveira. 3ª edição. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.

REFERÊNCIAS ELETRÔNICAS

CETbase. Disponível em:

<URL:<http://ww3.fl.ul.pt/CETbase/reports/client/Report.htm?ObjType=Pessoa&ObjId=8010>>
> (Consultado a 20 de Agosto de 2012).

ITAÚ CULTURAL. Disponível em:

<URL:http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_teatro/index.cfm?fuseaction=cias_biografia&cd_verbete=627>
(Consultado a 17 de Junho de 2012).

ITAÚ CULTURAL. Disponível em:

<URL:http://www.itaucultural.org.br/aplicExternas/enciclopedia_teatro/index.cfm?fuseaction=cias_biografia&cd_verbete=656>
(Consultado a 17 de Junho de 2012).

WORLD MONUMENTS FUND PORTUGAL. Disponível em:

<URL:<http://www.wmfportugal.pt/capitolio.htm>>
(Consultado a 17 de Setembro de 2012).

PERIÓDICOS

CARVALHO, Luiz Maklouf

2000 “Cartas inéditas revelam ódio de JK à ditadura” in *O Estado de São Paulo*, 10 de Janeiro: A-5.

CRESPO, Manuel Grangeio

1959 “TEATRO” in *Seara Nova*, Novembro: 362-363.

NÉSPOLI, Beth

2004 “Apetesp celebra aniversário do Teatro Maria Della Costa” in *O Estado de São Paulo*, 27 de Outubro: D-3.

REBELLO, Luiz Francisco

1998 “A «ordem» perturbada” in *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, 21 de Outubro: 30-31.

RODRIGUES PITEIRA

1959 “A Companhia de Cacilda Becker em Lisboa” in *Flama*, 2 de Outubro: 23.

1959 “«Gimba», pelo Teatro Popular de Arte do Brasil” in *Flama*, 16 de Outubro: 11.

1959 “«Sociedade em Pijama» de Henrique Pongetti pela Companhia de Maria Della Costa” in *Flama*, 11 de Dezembro: 21-22.

SYLVAN, Fernando

1960 “Notícias do Brasil” in *Flama*, 26 de Fevereiro: 17.

VILAÇA, Mário

1957 “TEATRO” in *Vértice*, Junho: 350-352.

VILLA, Marco Antonio

2006 “Instabilidade política marcou o governo Juscelino” in *Folha de São Paulo*, 01 de Janeiro: E-3.

SEM AUTOR

1957 *Flama*, 7 de Junho.

1957 “Portugal e Brasil: face a face” in *Flama*, 7 de Junho: 3.

1957 “Iniciou-se a Grande Jornada Luso-Brasileira” in *Flama*, 14 junho: 3.

1959 “Entrevista com Luís Francisco Rebello” in *Vértice*, Janeiro/Fevereiro: 76-78.

1959 “Declara Cacilda Becker: Procuramos fazer teatro de equipa sem preocupações de «vedetismo»” in *Flama*, 23 de Outubro: 3.

1959 “Da persistência de um manequim, nasceu uma atriz: Maria Della Costa” in *Plateia*, de 1 de Novembro: 27.

1959 “Ivan de Paula, o criador da canção «Gimba», é um dos grandes divulgadores do folclore brasileiro” in *Flama*, 4 de Dezembro: 21.

1960 *Flama*, 26 de Fevereiro.

1957 *Boletim da União dos Grêmios dos Espectáculos*, Maio: 4.

1957 *Boletim da União dos Grêmios dos Espectáculos*, Maio: 25.

1957 *Boletim da União dos Grêmios dos Espectáculos*, Junho: 21.

1957 *Boletim da União dos Grêmios dos Espectáculos*, Julho: 22.

1959 *Boletim da União dos Grêmios dos Espectáculos*, Setembro: 15.

1959 *Boletim da União dos Grêmios dos Espectáculos*, Outubro: 16.

1959 *Boletim da União dos Grêmios dos Espectáculos*, Outubro: 22.

1959 *Boletim da União dos Grêmios dos Espectáculos*, Novembro: 18.

1959 *Boletim da União dos Grêmios dos Espectáculos*, Dezembro: 20.