

PUCRS

ESCOLA DE HUMANIDADES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA
DOUTORADO EM HISTÓRIA

ANDRELISE GAUTERIO SANTORUM

PALCOS DO IMPÉRIO: O TEATRO PORTUGUÊS EM ANGOLA DURANTE O ESTADO NOVO
(1930-1950)

Porto Alegre
2023

PÓS-GRADUAÇÃO - *STRICTO SENSU*



Pontifícia Universidade Católica
do Rio Grande do Sul

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DO RIO GRANDE DO SUL
ESCOLA DE HUMANIDADES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA

ANDRELISE GAUTERIO SANTORUM

**PALCOS DO IMPÉRIO:
O TEATRO PORTUGUÊS EM ANGOLA DURANTE O ESTADO NOVO
(1930-1950)**

Porto Alegre
2023

ANDRELISE GAUTERIO SANTORUM

**PALCOS DO IMPÉRIO:
O TEATRO PORTUGUÊS EM ANGOLA DURANTE O ESTADO NOVO
(1930-1950)**

Tese apresentada como requisito para a obtenção do título de Doutora pelo Programa de Pós-Graduação em História da Escola de Humanidades da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul.

Orientador: Prof. Dr. Marçal de Menezes Paredes

Porto Alegre
2023

Ficha Catalográfica

S237p Santorum, Andrelise Gauterio

Palcos do Império : O Teatro Português em Angola durante o Estado Novo (1930-1950) / Andrelise Gauterio Santorum. – 2023. 487.

Tese (Doutorado) – Programa de Pós-Graduação em História, PUCRS.

Orientador: Prof. Dr. Marçal de Menezes Paredes.

1. teatro português. 2. teatro em Angola. 3. teatro colonial. 4. teatro salazarista. I. Paredes, Marçal de Menezes. II. Título.

Elaborada pelo Sistema de Geração Automática de Ficha Catalográfica da PUCRS
com os dados fornecidos pelo(a) autor(a).

Bibliotecária responsável: Clarissa Jesinska Selbach CRB-10/2051

ANDRELISE GAUTERIO SANTORUM

**PALCOS DO IMPÉRIO:
O TEATRO PORTUGUÊS EM ANGOLA DURANTE O ESTADO NOVO
(1930-1950)**

Tese apresentada como requisito para a obtenção do título de Doutora pelo Programa de Pós-Graduação em História da Escola de Humanidades da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul.

Aprovada em: _____ de _____ de 2023.

BANCA EXAMINADORA:

Prof. Doutor Marçal de Menezes Paredes – PUCRS (orientador)

Prof. Doutor Leandro Pereira Gonçalves – Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF)

Prof. Doutor Luís Vide da Cunha Martins – Universidade de Coimbra (UC)

Prof. Doutor Sérgio Gonçalo Duarte Neto – Centro de Estudos Interdisciplinares do Século XX (CEIS20) da Universidade de Coimbra (UC)

Prof. Doutora Maria João Monteiro Brilhante – Centro de Estudos de Teatro (CET) da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa (FLUL/UL)

Porto Alegre
2023

Esta tese é dedicada a todos e todas os(as) artistas e demais profissionais do espetáculo que, ao longo da História, resistiram, e seguem resistindo, à violência dos autoritarismos e colonialismos que tentam reprimir a liberdade de criação e de expressão artística e teatral.

AGRADECIMENTOS

Ao final deste longo período de quatro anos de doutorado dedicados a esta investigação alguns sentimentos e emoções inevitavelmente vêm à tona. A felicidade pela conclusão da pesquisa; a nostalgia por perceber o término deste ciclo (e o início de um novo); a alegria de finalmente ter colocado estas minhas duas paixões, a história e o teatro, em uma mesma direção e de poder ver esta união agora ser transformada em uma tese; e, é claro, a gratidão infinita a todos e todas que caminharam ao meu lado durante esta trajetória e que, de alguma forma, contribuíram para a realização deste trabalho.

Agradeço, em primeiro lugar, à Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES) que através do Programa de Suporte à Pós-Graduação de Instituições Comunitárias de Educação Superior (PROSUC) financiou o meu doutoramento através da concessão de uma bolsa integral que cobriu os custos relativos as mensalidades da PUCRS e permitiu a minha dedicação exclusiva ao doutorado ao longo destes quatro anos.

Agradeço também ao Projeto Institucional de Internacionalização (PUCRS-PrInt) da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUCRS) que, através do financiamento do Programa Institucional de Internacionalização da CAPES oportunizou a realização do meu doutoramento-sanduíche em Portugal. Através desta bolsa foi possível a realização de 12 meses de pesquisa *in loco* nos principais arquivos portugueses como a Biblioteca Nacional de Portugal, o Arquivo Nacional da Torre do Tombo, o Museu Nacional do Teatro e da Dança e o Arquivo Histórico Ultramarino, digitalizando o amplo acervo de fontes históricas utilizadas para a produção desta tese. Sem este financiamento, esta investigação não teria sido possível.

À Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUCRS) e ao Programa de Pós-Graduação em História desta instituição, pelo acolhimento desde o meu mestrado e agora durante a realização deste doutorado e pela excelente estrutura concedida aos seus discentes, oferecendo disciplinas de qualidade, ministradas por um corpo docente extremamente qualificado, o que, sem a menor dúvida, contribuiu para a minha formação como pesquisadora.

Ao Doutor Marçal de Menezes Paredes, meu orientador e grande parceiro de trabalho, que topou embarcar comigo nesta pesquisa mesmo quando ela era apenas um conjunto de hipóteses. Agradeço o incentivo e a confiança ao longo destes quatro anos de doutorado. Além de ser um profissional com um conhecimento e currículo invejáveis, ele também é um pesquisador apaixonado pelo seu trabalho (e pelos trabalhos que conduz) e uma pessoa sensível e humana, com um estilo de orientação que ofereceu segurança e autonomia em todas as etapas

da construção deste trabalho. Tenho a plena certeza de que este processo não teria sido o mesmo sem esta relação de orientação que eu tive o privilégio de ter. É importante mencionar aqui que o Dr. Marçal foi na verdade o primeiro impulsionador desta investigação, quando ainda era meu professor no mestrado. Jamais esquecerei do dia em que, durante uma conversa, ele me instigou a unir as minhas duas áreas de atuação, a história e o teatro, em uma mesma pesquisa. Seu conselho na ocasião foi que eu jamais sentiria que o meio acadêmico era o meu lugar enquanto o teatro não estivesse nele. Hoje eu sei que ele tinha razão, pois a realização deste doutorado ressignificou a minha relação com a carreira docente, com a história, com o teatro e comigo mesma. Obrigada por isso, e também por ter me apresentado Angola.

Agradeço à Universidade de Coimbra pelo acolhimento prestado durante a minha estada em Portugal através do *Welcome Centre for Visiting Researchers* e do Departamento de História, Estudos Europeus, Arqueologia e Artes, oferecendo todo o auxílio necessário durante a realização desta investigação. No âmbito dos contatos feitos em Portugal, agradeço ao Doutor Rui Cunha Martins, da Universidade de Coimbra, pela orientação e acolhimento prestados durante a realização do meu doutoramento-sanduíche. Obrigada pelas conversas inspiradoras e pelas trocas, sugestões, conselhos e indicações de leituras feitas durante este período, e sobretudo por sempre acreditar em mim e nesta pesquisa. Ao Doutor Miguel Bandeira Jerónimo, por me acolher como aluna ouvinte na sua disciplina “Colonialismo e Pós-Colonialismo”, do Instituto de História e Teoria das Ideias da Universidade de Coimbra, durante os primeiros meses da minha estada em Portugal. Várias reflexões feitas no âmbito desta disciplina estão agora presentes nesta tese, assim como as tantas indicações de referências bibliográficas que foram gentilmente cedidas. Ao Doutor Fernando Matos de Oliveira, do Teatro Académico Gil Vicente (TAGV) da Universidade de Coimbra, pelas conversas e indicações teóricas feitas durante o doutoramento-sanduíche. E, por fim, não poderia deixar de agradecer também à Doutora Maria João Brilhante, da Universidade de Lisboa, pela acolhida tão gentil e pelo incentivo a esta investigação, estando sempre à disposição, presencialmente ou de forma virtual, para conversas e trocas importantes sobre a história do teatro português.

Agradeço a todos os funcionários dos arquivos onde eu pesquisei em Lisboa, especialmente ao Doutor Carlos Alvarez e à Doutora Sofia Patrão do Museu Nacional do Teatro e da Dança, pelo apoio e gentileza prestados a esta pesquisa, encontrando novas caixas de documentos escondidos a cada nova visita ao Museu, vibrando junto comigo a cada nova descoberta e acompanhando de perto a evolução de toda a pesquisa.

Agradeço ao Doutor Leandro Pereira Gonçalves, meu grande amigo e antigo orientador de mestrado, que me apresentou à PUCRS quando eu ainda era uma aluna de graduação em

início de formação enquanto pesquisadora. Obrigada pela parceria, incentivo e amizade sincera, pela generosidade de sempre e pela fé que, desde o início, depositou em mim e nesta investigação, sendo uma pessoa fundamental para a minha formação acadêmica e pessoal.

Aos meus pais, Heloisa e André, pelo apoio, carinho e cuidado. Por todos os ensinamentos que fazem parte de quem eu sou como profissional e como pessoa. Por sempre incentivarem os meus estudos e o meu amor pelo teatro, me dando coragem para conquistar todos os meus sonhos. Por acompanharem esta trajetória com tanto zelo, sempre enviando orações e boas energias, vibrando junto comigo em cada uma das minhas conquistas. Obrigada por tudo! Tenho muita sorte de ter vocês como pais.

A todos os demais familiares, em especial à minha irmã Cintia Gautério, e à minha madrinha Karen Santorum, pelo carinho, torcida e apoio de sempre.

Ao meu amor, amigo, marido, parceiro e cúmplice, Jéber Costa, por estes dez anos de apoio, incentivo e cuidado em cada uma das etapas da minha trajetória acadêmica. Por estar ao meu lado nas horas boas e nas ruins, me dando força e me encorajando a conquistar mais, estando sempre disposto a me ouvir e a me acolher em todos os momentos em que eu precisei de um ombro amigo. Pelo respeito, paciência e compreensão nos momentos em que a investigação exigiu que eu estivesse ausente. Por ser apaixonado por esta pesquisa tanto quanto eu sou, pelo interesse e torcida por esta tese e pela sensibilidade em ser o primeiro leitor-ouvinte de cada um dos capítulos deste trabalho. Agradeço a leveza, o diálogo e o bom-humor cotidianos que fizeram toda a diferença no contexto de escrita desta tese. É um prazer enorme dividir a vida contigo. Eu te escolheria por mais mil vidas como meu parceiro de jornada.

À minha filha de alma, Luna, que esteve presente em todo o processo do meu mestrado e agora também no meu doutorado, permanecendo ao meu lado, ou no meu colo, por dias e noites inteiras enquanto eu escrevia. Por me dar calma e tranquilidade, ser cura e amor diariamente, energizando a nossa casa e as nossas vidas.

À minha segunda família, Cleni, Luiz, Patrícia e Jefferson, pelo carinho e torcida de sempre, pelas boas vibrações e pelo acolhimento e amizade em todas as etapas deste processo. Tenho muita sorte em ter vocês na minha vida.

Aos queridos amigos Fabrício, Eduardo e Leka, família que Gramado me deu, por serem, ao lado do Jéber, a minha principal rede de apoio durante este e tantos outros processos. Pela presença constante ao longo desta jornada nos momentos bons e ruins, pela torcida, pelo interesse e pelo carinho por mim e por esta pesquisa. Por sempre terem uma palavra de incentivo quando eu preciso. Pelas conversas e trocas, desabafos e confissões, brindes e risadas que tornam a vida tão mais leve e prazerosa. Me sinto privilegiada todos os dias por termos

construído essa relação de cumplicidade, essa corrente de amor e de energia do bem, e por poder contar com essa amizade tão verdadeira e rara.

Aos colegas de doutorado, Julia e Pedro, pelos ensinamentos e trocas ao longo desta trajetória. Agradeço por terem me acolhido neste grupo de pesquisa com tanta gentileza. Deixo um agradecimento muito especial à colega e amiga Camille, um dos presentes que este doutorado me deu, pelo apoio e generosidade de sempre. Pelas trocas e ensinamentos, e pela disponibilidade em ler partes do meu texto, sugerindo referências e possíveis adaptações com tanto cuidado e carinho. Por estar sempre disposta a me ajudar, provando que o mundo acadêmico pode e deve ser humano e acolhedor.

Obrigada a todos que, de forma direta ou indireta, contribuíram com a construção desta tese de doutorado. Esta trajetória não seria a mesma sem cada uma das pessoas que me apoiaram e torceram pelo sucesso desta investigação.

Por fim agradeço aos integrantes da banca de defesa desta tese – Doutor Rui Cunha Martins, Doutora Maria João Brilhante, Doutor Sérgio Neto e Doutor Leandro Pereira Gonçalves – pela disponibilidade em avaliar este trabalho de forma tão atenciosa e gentil.

RESUMO

Esta tese investiga a presença do teatro português em Angola durante o Estado Novo de António de Oliveira Salazar através da análise das peças teatrais que foram representadas em palcos angolanos entre os anos 1930 e os anos 1950 pelas companhias teatrais portuguesas que durante este período partiram da metrópole rumo a África em turnê pelas colônias portuguesas. Para além do texto teatral, nosso objeto de análise primordial, trabalhamos com uma extensa gama de fontes históricas como programas e cartazes de espetáculos, periódicos, correspondências, ofícios, fotografias e documentos oficiais, digitalizados em arquivos portugueses como a Biblioteca Nacional de Portugal, o Arquivo Nacional da Torre do Tombo, o Museu Nacional do Teatro e da Dança e o Arquivo Histórico Ultramarino, no objetivo de compreender a dinâmica relacional operacionalizada entre o teatro português e o regime salazarista em Angola durante as três fases da história destas itinerâncias. À luz dos referenciais teórico-metodológicos da *História Global do Teatro*, pretende-se demonstrar que, entre 1932 e 1959, 17 companhias teatrais portuguesas promoveram digressões para o continente africano representando 153 peças teatrais em palcos angolanos, traçando um diálogo mútuo e constante com o regime na medida em que levavam para a cena imagens e personagens que legitimavam os valores mais caros do ideário salazarista e que promoviam a manutenção do poder colonial em Angola, exportando para além-mar um modelo teatral específico, essencialmente nacionalista, ruralista, tradicionalista e colonialista.

Palavras-chave: teatro português; teatro em Angola; teatro colonial; teatro salazarista.

ABSTRACT

This thesis investigates the presence of Portuguese theater in Angola during António de Oliveira Salazar's New Estate (Estado Novo), through the analysis of theatrical plays that were performed on Angolan stages between the 1930s and the 1950s by Portuguese theater companies, that during these period departed from the metropolis towards Africa on a tour of the portuguese colonies. In addition to the theatrical text, our main object of analysis, we work with an extensive range of historical sources, such as show programs and posters, newspapers, correspondences, official letters, photographs and official documents, digitalized in Portuguese archives, such as the Biblioteca Nacional de Portugal, the Arquivo Nacional da Torre do Tombo, the Museu Nacional do Teatro e da Dança, and the Arquivo Histórico Ultramarino, in order to understand the relational dynamics operationalized between the Portuguese theater and the Salazar's regime in Angola during the three phases of the history of these itinerances. In the light of the theoretical and methodological references of the Global History of Theater, we intend to demonstrate that between 1932 and 1959, seventeen portuguese theater companies promoted tours to the African continent, presenting 153 plays on Angolan stages, tracing a mutual and constant dialogue with the regime, in which they brought to the stages images and characters that legitimized the most cherished values of Salazar's ideology and that promoted the maintenance of colonial power in Angola, exporting a specific theatrical model overseas, essentially nationalist, ruralist, traditionalist and colonialist.

Keywords: portuguese theater; theater in Angola; colonial theater; salazarist theater.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO.....	13
1.1 Perspectivas teóricas e metodológicas.....	21
1.2 Levantamento Historiográfico	27
2 CAPÍTULO 1 – TEATRO PORTUGUÊS EM CONTEXTO SALAZARISTA.....	39
2.1 António Ferro e a teatralização da política	43
2.2 <i>Metteur-en-Scène</i>.....	51
2.3 A encenação de Salazar	56
2.4 O Estado Novo Português	62
2.5 Secretariado de Propaganda Nacional: as artes a serviço da nação	69
2.6 O Estado Novo e o Teatro Português	76
2.6.1 <i>Primeira via: a Censura</i>	84
2.6.2 <i>Segunda via: o Teatro do Povo</i>	91
2.6.3 <i>Terceira via: os subsídios financeiros</i>	97
3 CAPÍTULO 2 – PANORAMA GERAL DOS PALCOS DE LÁ.....	107
3.1 Angola, o novo Brasil?.....	109
3.2 “O Nacional é uma casa de espectáculos que honra o esforço colonizador dos portugueses em Angola”.....	114
3.3 “Nem só de pão vive o colono, é preciso também cuidar de lhe alimentar a alma”.....	135
3.4 Em cena... colonos e colonizados.....	140
3.4.1 <i>“Seis negros inverossímeis, com trajos estranhos feitos de rede de cisal e uma máscara vermelha dançam...”</i>	141
3.4.2 <i>Quando o Colono, “muito bem caracterizado de preto, fez rir a assistência...”</i>	150
3.5 Europa, Ásia e África em palcos angolanos.....	164
3.5.1 <i>“Zambeskos, Cartagenas e Vanhoves”</i>	165
3.5.2 <i>“LIU-WAN-TSENG” e “um bailarino e cançonetista africano em Luanda?”</i>	168
3.6 “Uma maior aproximação espiritual entre Portugal e o seu Império Ultramarino”.....	171
3.6.1 <i>“Para os pretos de África tudo serve?”</i>	181
3.6.2 <i>“Núcleos de artistas que andam pelas nossas Colónias a trazer-lhes um pouco de arte teatral portuguesa”</i>	186
3.6.3 <i>“Espectáculo em Homenagem ao Cruzeiro de Férias às Colónias”</i>	190
3.6.4 <i>“Changs e Fumanchus” em Angola</i>	198
4 CAPÍTULO 3 – TODOS A POSTOS? O ENSAIO VAI COMEÇAR!.....	204

4.1 As Companhias.....	210
4.1.1 <i>Companhia Hortense Luz – 1932.....</i>	<i>211</i>
4.1.2 <i>Companhia Berta de Bívar-Alves da Cunha – 1932.....</i>	<i>216</i>
4.1.3 <i>Companhia Ilda Stichini-Alves da Costa – 1934.....</i>	<i>224</i>
4.1.4 <i>Companhia Maria Matos – 1938.....</i>	<i>237</i>
4.2 Os Repertórios	246
4.3 Um <i>pout-pourri</i> pra lá de salazarista.....	254
4.3.1 <i>“Abaixo o five-o-clock tea e viva o Chá de Parreira”</i>	<i>254</i>
4.3.2 <i>“Como a nossa terra não há outra no mundo”</i>	<i>262</i>
4.3.3 <i>“Lisboa está uma sucursal do inferno”</i>	<i>271</i>
4.3.4 <i>“Acima da moda está o temor de Deus”</i>	<i>273</i>
4.4 “As estrofes da epopeia que teve por cantor Camões”	281
4.4.1 <i>“Aquele que por lá anda a moirer pela África”</i>	<i>285</i>
4.4.2 <i>“Na terra do blanco o plêto é Rei”</i>	<i>286</i>
4.5 “Schuu... Estão proibidos os gritos subversivos!”	288
4.5.1 <i>“Videirinhos, disfarçados no capote de salvadores da Pátria”</i>	<i>291</i>
4.5.2 <i>“Isso é o que diz o Sôr Soliveira d’Alisar”</i>	<i>293</i>
5 CAPÍTULO 4 – APAGUEM AS LUZES E SUBAM O PANO, É NOITE DE ESTREIA.....	297
5.1 Uma ditadura democrática e um colonialismo sem colônias?.....	301
5.2 As Companhias.....	307
5.2.1 <i>Companhia Embaixada da Saudade – 1941.....</i>	<i>307</i>
5.2.2 <i>Companhia Maria Alice – 1943.....</i>	<i>312</i>
5.2.3 <i>Companhia Artistas Reunidos – 1949.....</i>	<i>316</i>
5.3 Os Repertórios.....	319
5.4 Novos tempos, novos diálogos com o salazarismo.....	324
5.4.1 <i>“O fado é a alma de Portugal?”</i>	<i>326</i>
5.4.2 <i>“Um fadinho, uma mulher bonita, gostar da nossa terra... isto é que é sêr português!”</i>	<i>330</i>
5.4.3 <i>“A Guerra não chega cá porque AQUI É PORTUGAL!”</i>	<i>337</i>
5.5 “Traquinas por ser miúdo, quis descobrir o mistério, e tanto resolveu tudo, que descobriu um Império...”	345
5.6 “Allô! Allô! Veja se tem compostura! Não pense em vir a ter graça, pois daqui faça a Censura!”	350
5.7 E a Apoteose? Foi nos anos 1950.....	357
5.8 “O teatro nacional, se não morreu da doença, está prestes a finir-se com a ‘cura’”	361
5.9 A censura dupla em Angola.....	365
5.10 As itinerâncias nos anos 1950.....	377

<i>5.10.1 A Companhia Berta de Bivar-Alves da Cunha.....</i>	<i>391</i>
6 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	408
FONTES E BIBLIOGRAFIA	423
APÊNDICES.....	446
Apêndice A – Ficha técnica companhias teatrais portuguesas em angola (1932-1959).....	446
Apêndice B – A tabela movimentação artístico-teatral em angola por ano (1932-1950).....	457

1 INTRODUÇÃO

Esta tese investiga a presença do teatro português em Angola durante o Estado Novo, regime ditatorial implantado em Portugal em 1933 sob a chefia de António de Oliveira Salazar. Escolhemos como objeto de análise o conjunto de peças teatrais que foram representadas em palcos angolanos entre os anos 1930 e 1950 pela ocasião das turnês que neste período foram promovidas por companhias teatrais portuguesas que partiam da metrópole com destino a Luanda visando expandir o seu campo de ação para além-mar.

Com um olhar voltado especificamente para Angola, ex-colônia portuguesa localizada em África, nosso objetivo é compreender de que forma se operacionalizava a relação entre o teatro português e o regime salazarista ao longo das três fases da história destas itinerâncias, nos anos 1930, 1940 e 1950, observando os repertórios teatrais que foram levados para Angola e posteriormente representados para as plateias coloniais durante as temporadas de espetáculos promovidas por estas companhias nos cineteatros da colônia.

Optou-se por iniciar esta análise em 1932¹, um ano antes de instituição oficial do Estado Novo português, e por encerrá-la no final dos anos de 1950, tendo em vista que logo no início de 1961 se inicia a guerra colonial em Angola, transformando drasticamente o contexto angolano e o público-alvo das turnês que continuaram acontecendo, passando a ser destinadas para as tropas portuguesas. Esta temporalidade justifica-se, assim, por pretender analisar o surgimento (anos 1930), a reorganização estrutural (anos 1940) e o ápice (anos 1950) da história das itinerâncias do teatro português para Angola, três fases distintas que denominamos, respectivamente, de *ensaio*, *estreia* e *apoteose*.

Nos interessa perceber as mudanças que ocorreram no diálogo entre o teatro e o regime salazarista especialmente após a Segunda Guerra Mundial, tendo em vista que o contexto político da metrópole sofre uma série de alterações após 1945, momento em que o Estado Novo tentará mudar a sua imagem diante do cenário europeu². Este novo cenário terá a sua

¹ Em 1932 ocorre a inauguração do Nacional Cine-Teatro de Luanda, a primeira casa de espetáculos da colônia, por uma das mais renomadas companhias teatrais portuguesas do período, a Cia. Hortense Luz. Apesar de alguns indícios de turnês realizadas ainda no final dos anos 1920 e início dos anos 1930, o ano de 1932 marca de forma singular o início da história das itinerâncias do teatro português para Angola.

² Após a Segunda Guerra Mundial o regime irá defender a sua diferença em comparação com os fascismos da Itália e da Alemanha, afirmando ser também um poder colonial de características únicas. Conforme aponta Patrícia Ferraz de Matos, no período pós-guerra “como resultado das pressões anticoloniais, numa altura em que alguns países europeus já tinham concedido a independência às suas colônias, foi necessário proceder a uma reformulação da postura portuguesa face aos territórios ultramarinos e seus habitantes” (p. 153). Após a criação da Organização das Nações Unidas (ONU) em 1945 e em especial a partir de meados dos anos 1950 este contexto assume novas proporções, o cenário de pressão interna e externa aumenta em Portugal e, por isso, tentando se adaptar para sobreviver aos novos ventos antifascistas e anticoloniais que cada vez mais sopravam da Europa, o regime irá mudar a sua estratégia propagandística e operacionalizará mudanças na Constituição e na legislação colonial. Uma

repercussão no teatro português, e será interessante observarmos as continuidades e mudanças que aparecerão nas peças teatrais que subiram aos palcos angolanos nestes períodos tão distintos da história de Portugal.

A principal contribuição desta pesquisa para a história do teatro português se dá pelo fato de termos escolhido analisar especificamente o teatro que durante o contexto salazarista foi representado nos palcos de Angola, uma questão negligenciada pela historiografia até então, tendo em vista que os trabalhos que se dedicam a investigar o teatro português costumam manter seus recortes geográficos restritos às fronteiras metropolitanas, ampliando suas análises no máximo para as itinerâncias que ocorreram para o Brasil durante este período, ficando as digressões que aconteceram para as colônias portuguesas localizadas em África sem a devida atenção.

A escolha de um recorte geográfico que priorize Angola justifica-se, para além da relevância desta colônia no contexto do Império Colonial Português, pelo fato de que os indícios encontrados por esta pesquisa apontam para uma preferência das companhias teatrais portuguesas que partiam em turnê da metrópole com destino a África pelos palcos de Angola. Os itinerários às vezes também abarcavam as colônias de Moçambique e de São Tomé e Príncipe, mas a paragem em Angola para a realização de uma ou duas temporadas de espetáculos era um padrão nestas digressões³.

É válido mencionar que a presença do teatro português em Angola não só existiu como foi expressiva. Durante o Estado Novo ocorreu a deslocação periódica de inúmeras companhias teatrais portuguesas que partiram da metrópole com destino às colônias portuguesas localizadas em África no objetivo de apresentarem seus espetáculos para além das restritas fronteiras metropolitanas.

das questões centrais deste período será a apropriação que o regime irá fazer do luso-tropicalismo, teoria elaborada pelo sociólogo brasileiro Gilberto Freyre, no objetivo de legitimar a manutenção do colonialismo português. O discurso oficial do regime passa a ser pautado pela maneira particular, supostamente cristã, fraterna e sobretudo não racista com que os portugueses historicamente relacionavam-se com os trópicos (MATOS, Patrícia Ferraz de. *As Cores do Império*. Representações Raciais no Império Colonial Português. Lisboa: ICS, 2006; CASTELO, Cláudia. *O modo português de estar no mundo*. Porto: Edições Afrontamento, 2011).

³ Estas e outras informações mencionadas ao longo deste texto sobre a presença do teatro português em Angola durante o Estado Novo consistem em evidências encontradas por esta pesquisa ao longo do trabalho de investigação realizado através da leitura de fontes como periódicos, livros de memórias, fotografias, cartazes e programas teatrais. Estes documentos, salvaguardados em especial no Museu Nacional do Teatro e da Dança, localizado em Lisboa – Portugal, integram um amplo acervo de espólios das companhias teatrais portuguesas em atividade ao longo do século XX. Apesar de alguns trabalhos mencionarem de forma indireta a presença do teatro português nas colônias localizadas em África, existe um enorme vazio historiográfico sobre esta temática, conforme será abordado posteriormente no subtítulo “Levantamento Historiográfico”.

Os indícios encontrados por esta pesquisa demonstram que, entre 1932 e 1959, ocorreram pelo menos 29 turnês artísticas para Angola⁴. Dentre elas estão tanto companhias profissionais de maior relevância na cena teatral portuguesa quanto experiências individuais de artistas que partiram para Angola sozinhos para apresentar recitais de poesia declamada ou espetáculos de cunho mais musical, por exemplo; assim como companhias de menor peso como as universitárias, ou os agrupamentos formados por duos ou trios artísticos.

Neste período uma série de agrupamentos teatrais portugueses realizaram temporadas de espetáculos nos cineteatros angolanos, não só em Luanda, mas também em outras localidades como Benguela, Lobito, Moçâmedes, Malange e Nova Lisboa. Diferentemente das tradicionais plateias lisboetas que geralmente consumiam os seus espetáculos, em Angola o público-alvo eram os colonos portugueses que viviam na colônia, além das populações nativas, subdivididas pelo regime em “assimilados” e “indígenas”, nomenclaturas da política colonial vigente que serão explicadas posteriormente.

Apesar de muitas destas turnês serem mencionadas na tese, foram escolhidos para serem aqui analisados os textos apresentados por companhias teatrais portuguesas de caráter mais profissional, que apresentaram especificamente repertórios de gênero teatral em Angola. Assim, elencamos 17 companhias teatrais que promoveram temporadas de espetáculos em palcos angolanos entre 1932 e 1959, sendo elas, respectivamente: a Cia. Hortense Luz (1932); a Cia. Berta de Bívar-Alves da Cunha (1932); a Cia. Ilda Stichini-Alves da Costa (1934); a Cia. Maria Matos (1934); a Cia. Embaixada da Saudade (1941); a Cia. Maria Alice (1943); a Cia. Artistas Reunidos (1949); a Cia. Teatral Mirita Casimiro (1950); a Cia. Brunilde Júdice-Alves da Costa (1952); a Cia. de Revistas Teatro Avenida (1952/53); a Cia. Irene Isidro-António Silva (1953/54); a Cia. Alma Flora (1953/54); a Cia. Giuseppe Bastos (1954); a Cia. Berta de Bívar-Alves da Cunha (1954); a Cia. de Revistas Carlos Coelho (1955/56); a Cia. Vasco Santana (1955); e a Cia. Giuseppe Bastos com Beatriz Costa (1959/60)⁵.

Ao longo das três fases da história destas itinerâncias, estas companhias apresentaram o total de 153 peças teatrais⁶ em Angola, sendo 67 peças durante os anos 1930, 16 peças durante

⁴ Inserimos em apêndice a esta tese uma tabela que mapeia a movimentação artístico-teatral em Angola, mencionando os espetáculos nacionais, internacionais e/ou locais que foram apresentados, em especial nos palcos de Luanda, por mês e ano entre janeiro de 1932 e dezembro de 1950.

⁵ Outro apêndice desta tese consiste nas fichas técnicas de cada uma destas companhias, indicando o nome do grupo, o tempo total disponibilizado para a itinerância, o nome dos empresários e diretores responsáveis, a equipe técnica, o elenco artístico, o itinerário da turnê em África, as localidades visitadas em Angola, bem como a quantidade de peças apresentadas durante a digressão, e o gênero e nacionalidade destes repertórios.

⁶ Destas 153 peças teatrais, foram digitalizadas 116 por esta investigação. As outras 37 peças não foram encontradas nos arquivos portugueses: Biblioteca Nacional de Portugal, Arquivo Nacional da Torre do Tombo e Museu Nacional do Teatro e da Dança.

os anos 1940 e 70 na década de 1950⁷. Apesar destes três períodos serem contemplados durante esta tese, optamos por focar a nossa análise nas turnês realizadas durante os anos 1930 e 1940, abordando as digressões que ocorreram nos anos 1950 de forma mais sintética⁸. Muito embora grande parte destas peças tenham sido devidamente digitalizadas e lidas durante esta investigação para que fosse possível traçar um panorama geral do teatro apresentado em Angola ao longo deste período, foi feita uma seleção dos textos que melhor respondem às perguntas centrais desta pesquisa e, portanto, apenas as peças selecionadas serão diretamente citadas nesta tese.

A partir da leitura prévia deste material, aferimos que este diálogo ocorria através de três formas principais que funcionarão como categorias de análise através das quais analisaremos estes textos, sendo elas: (1) peças que dialogavam com o ideário salazarista, (2) peças que dialogavam com o colonialismo (3) e peças que apresentavam críticas ao contexto vigente⁹. Dessa forma, será possível compreender a dinâmica relacional operacionalizada entre o Estado Novo e o teatro português apresentado em Angola entre os anos 1930 e 1950, buscando averiguar de que forma estes espetáculos dialogavam com o regime em cada uma dessas categorias. Pretende-se aferir, assim, quais dessas peças de fato contribuíram para a difusão dos preceitos salazaristas, quais dialogavam mais especificamente com o colonialismo português e quais conseguiam burlar o controle da censura e apresentar críticas ao poder vigente, observando as continuidades e mudanças nesta dinâmica em cada uma das fases que serão abordadas.

⁷ Os títulos de todas estas peças teatrais estão listados na seção de Fontes e Bibliografia em ordem cronológica, indicando quantas e quais peças foram apresentadas em Angola por cada uma destas companhias teatrais.

⁸ Tendo em vista a quantidade significativa de peças teatrais apresentadas em Angola durante o nosso recorte temporal, optamos por analisar os repertórios dos anos 1930 e 1940 de uma forma mais detalhada, utilizando uma abordagem metodológica diferenciada para os anos 1950. Esta terceira fase da história das itinerâncias teatrais para Angola será analisada a partir de um estudo de caso mais específico, em que analisaremos apenas os textos teatrais que integram o repertório da Companhia Berta de Bivar Alves da Cunha, que promove a sua turnê para Angola em 1954. Esta escolha justifica-se pelo fato deste agrupamento promover a sua primeira digressão em 1932, deslocando-se uma segunda vez para Angola em 1954. Interessa-nos a possibilidade de comparação entre as peças teatrais representadas na primeira e na segunda ocasião, para que seja possível perceber as semelhanças e diferenças no diálogo traçado com o salazarismo através do teatro nestes dois períodos.

⁹ Após a leitura preliminar dos repertórios levados para Angola durante este período, elaboramos um mapeamento das temáticas que apareceram de forma mais assídua nestas peças teatrais, e que se repetiram nos textos que compõem os repertórios de cada uma das fases destas itinerâncias. A partir da listagem dos múltiplos temas que foram levados para a cena por estas companhias, selecionamos os textos que melhor exemplificam os diálogos traçados com o regime em cada uma das três categorias de análise que elencamos. Tais categorias, assim, funcionarão, metodologicamente enquanto guias para a análise destes textos. Contudo, torna-se válido ressaltar que a complexidade deste tipo específico de fonte, o texto teatral, exige que não sejam utilizadas réguas analíticas estáticas para a sua compreensão, mas sim categorias que permitam certa fluidez e elasticidade. Estas peças teatrais são caracterizadas pela pluralidade de temas que aparecem ao longo das suas ações dramáticas, fazendo com que seja reducionista pretender enquadrar estes textos em uma única categoria. Dessa forma, em uma única peça, e às vezes em uma mesma cena, aparecerão temáticas que, se de um lado, legitimam o salazarismo, de outro criticam o regime e, por conta disso, um mesmo texto poderá ser recortado e utilizado mais de uma vez para exemplificar as três formas distintas de diálogo com o regime.

Além de textos teatrais, utilizaremos como fontes de pesquisa outros documentos como fotografias, cartazes, programas teatrais, correspondências e registros de memória, além das notícias, entrevistas e críticas teatrais, que foram publicados no jornal *A Província de Angola*, periódico diário com sede em Luanda, sobre cada uma destas turnês. No âmbito das nossas fontes secundárias, também serão analisados obras, discursos e textos de autoria de António Ferro, em especial aqueles cujo tema é o teatro português; além de documentos oficiais como correspondências, ofícios, pareceres e decretos-lei emitidos pelo Secretariado de Propaganda Nacional (SPN/SNI), pelo Ministério das Colónias/Ultramar e/ou pelo Governo Geral de Angola. Acredita-se que, através da análise deste conjunto de fontes aqui mencionado, se tornará possível capturar parte da efemeridade intrínseca ao espetáculo teatral, realizando a reconstrução destas itinerâncias a partir dos vestígios que perduraram ao longo do tempo¹⁰.

As críticas teatrais publicadas no jornal *A Província de Angola* indicam informações como os títulos dos quadros e números dos espetáculos apresentados; as características dos cenários e figurinos; a qualidade de atuação dos artistas; bem como as reações da plateia a estes espetáculos, sugerindo que estas peças eram exportadas para Angola, sem qualquer alteração, pelo menos até os anos 1950. Este periódico consiste em uma fonte fundamental para esta pesquisa, auxiliando a nossa tentativa de reconstrução destes espetáculos.

Todas essas companhias que, entre os anos 1930 e 1950, partiram da metrópole com destino a Angola no objetivo de ampliar o seu campo de ação para os palcos do Império deslocaram-se por via marítima através dos vapores e paquetes da Companhia Nacional ou Colonial de Navegação. Essas viagens eram significativamente longas, chegando a durar cerca de um mês. Esse tempo irá diminuir somente nos anos 1950, época em que, não por acaso, ocorre o maior número de digressões para Angola. Mesmo após a inserção de linhas aéreas em 1947, promovendo voos entre Lisboa e Luanda, as viagens de navio continuaram a ser a opção escolhida por estes núcleos artísticos, tendo em vista que as deslocções marítimas possibilitavam o transporte de cargas como cenários, figurinos e objetos cênicos, que seriam utilizados nos espetáculos, além de serem a opção mais barata e confortável para viagens em grandes grupos.

¹⁰ Estas fontes estão atualmente salvaguardadas em Lisboa, nos arquivos da Biblioteca Nacional de Portugal, Arquivo Nacional da Torre do Tombo, Museu Nacional do Teatro e da Dança e Arquivo Histórico Ultramarino, e foram digitalizadas por esta investigação ao longo do ano de 2021 durante o nosso doutoramento-sanduiche em Portugal, realizado sob o acolhimento da Universidade de Coimbra, no âmbito do Projeto Institucional de Internacionalização (PUCRS-PrInt), financiado pela Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES). Este trabalho só foi possível por conta desta bolsa de doutoramento que permitiu a realização de 12 meses de investigação *in loco* nestes arquivos. Apesar dos desafios impostos pela pandemia de Covid-19, cujo *lockdown* fez com que arquivos, bibliotecas e museus portugueses precisassem fechar suas portas por cerca de três meses, digitalizamos esta ampla documentação que hoje consiste em nosso acervo pessoal de pesquisa.

Os empresários teatrais responsáveis por estas turnês organizavam ainda da metrópole todas as tratativas necessárias para o início da digressão. Trocavam correspondências com os gerentes das casas de espetáculos de Angola, a fim de definir as burocracias contratuais, organizavam os elencos artísticos e as equipes técnicas que trabalhariam nas temporadas de espetáculos, definiam os itinerários previstos e o tempo de duração da turnê, além dos custos prévios que o grupo iria ter com as passagens marítimas, as hospedagens e a alimentação dos artistas em Angola. Além disso, era preciso definir, junto aos diretores artísticos das companhias, um amplo e diversificado repertório de peças teatrais que seriam representadas durante a turnê, levando-se em consideração o tipo de público que iria assistir aos espetáculos e os gostos das plateias de Angola, para que fosse possível angariar, através dos ingressos vendidos, os lucros necessários para arcar com todos os custos destas digressões.

Os repertórios apresentados variaram bastante ao longo das três fases destas itinerâncias, indo do teatro declamado ao teatro ligeiro, contando com dramas, farsas, comédias, operetas, *vaudevilles* e revistas. Grande parte destas peças eram portuguesas, mas os repertórios também contavam com traduções de peças francesas, espanholas e italianas, por exemplo. Assim, “a nostalgia da pátria distante cria o principal apelo para a presença das companhias, explicando-se a diversidade no repertório como uma forma de oferecer uma gama de produtos que pudesse atender a gostos diferenciados do público e provocar a curiosidade de assistir a toda a programação”¹¹.

Algumas destas itinerâncias contaram com o subsídio financeiro do Estado Novo através de instituições como o Fundo do Desemprego, do Ministério de Obras Públicas, o Ministério do Ultramar e o Fundo de Teatro, do SNI, patrocinando os custos totais ou parciais destas turnês, desde que as companhias aceitassem montar os seus repertórios dentro do modelo teatral imposto pelo regime. Conforme veremos em nosso primeiro capítulo, ao lado da censura e do Teatro do Povo, estes subsídios oficiais eram, na verdade, uma das vias utilizadas pelo regime para o controle do teatro português, induzindo dramaturgos, diretores e artistas a sujeitarem as suas criações ao ideário salazarista. Apesar destes auxílios, que começam a ser concedidos nos anos 1950, é válido mencionar que as iniciativas destas digressões partiam sempre das próprias companhias ou dos empresários responsáveis pelas casas de espetáculos de Angola; e a maioria das companhias teatrais portuguesas que se deslocaram para Angola entre os anos 1930 e os anos 1950 promoveram as suas itinerâncias sem qualquer auxílio do poder oficial, arcando com todas as despesas das turnês.

¹¹ WERNECK, Maria Helena. A solução dos transatlânticos. *Rotas de teatro: entre Portugal e Brasil*. WERNECK, Maria Helena; REIS, Angela de Castro (Orgs.). Rio de Janeiro: 7Letras, 2012, p. 25.

Independentemente de qualquer patrocínio, direto ou indireto, a passagem pelo exigente crivo da censura para qualquer empreendimento teatral durante este período era obrigatória. O regime controlava toda a produção cultural que subiria aos palcos portugueses, sejam os palcos da metrópole ou os palcos de além-mar. Os textos a que tivemos acesso foram aprovados pela censura, com ou sem cortes, na ocasião da sua estreia em Lisboa¹², sendo exportados para Angola nas mesmas versões em que foram representados nos palcos lisboetas. O cerceamento do teatro apresentado nas colônias será aprimorado nos anos 1940, quando algumas peças passam a ser aprovadas especificamente para serem encenadas durante as temporadas em Angola, e, nos anos 1950, quando se inicia o processo de *censura dupla* a todas as peças que seriam encenadas na colônia, passando pela leitura prévia dos censores uma primeira vez na metrópole e uma vez mais em Angola.

Assim, seja pelo financiamento, seja pela permissão destas itinerâncias, o fato é que o Estado estava sempre presente condicionando o que poderia ou não subir aos palcos ultramarinos. Torna-se notável que a deslocação do teatro português para Angola interessava o regime na medida em que oferecia a possibilidade de promover um intercâmbio espiritual entre metrópole e colônia, realizando a manutenção de alguns dos princípios mais caros para o Estado Novo para as plateias de portugueses que viviam na colônia.

Historicamente, o teatro é uma forma de manifestação artística particularmente temida pelos regimes de caráter autoritário e conservador, cerceadores da liberdade de expressão – em especial a liberdade artística – sob a justificativa de que seria responsabilidade do Estado controlar a circulação de ideias no interior da sociedade, visando à “proteção” dos indivíduos contra ideias subversivas, prejudiciais à nação, à ordem estabelecida e, é claro, ao *status quo* vigente. A fama do teatro em fazer refletir o público, muitas vezes gerando o riso através da sátira política, faz com que ele seja visto com desconfiança pelos autoritarismos. É por conta disso que o teatro tradicionalmente é uma das formas artísticas mais perseguidas e controladas pelo poder autoritário. O Estado Novo é um exemplo disso.

Ainda em 1926, com o início da ditadura militar, e até 1974, quando ocorre a Revolução dos Cravos, ou seja, durante quase meio século, o teatro português viveu uma das piores fases da sua história. Sofreu uma vigilância constante, sendo submetido a um rígido processo de

¹² Apesar de não termos acesso aos textos teatrais que foram apresentados na colônia, mas sim aos originais que foram estreados na metrópole antes da digressão para Angola, a própria permissão e/ou incentivo financeiro a uns espetáculos e companhias teatrais em vez de outros denuncia uma série de questões relacionadas com as preferências do regime. A maioria das peças teatrais que foram digitalizadas por esta pesquisa estavam salvaguardadas no Arquivo Nacional da Torre do Tombo, tendo em vista que, na ocasião da leitura prévia destes textos pela censura, decidindo se eles seriam reprovados, aprovados com cortes ou aprovados sem cortes, as cópias destas peças devidamente analisadas ficavam registradas na Direção Geral dos Serviços de Espectáculos do Secretariado Nacional de Informação (SNI).

repressão que colocava uma série de barreiras para a sua existência. Interessava o regime salazarista controlar a forma como Portugal, a sociedade portuguesa ou o regime seriam retratados em cena, para que ele pudesse operar a favor dos seus interesses, agindo “a bem da nação”.

O teatro possui uma natureza essencialmente efêmera, caracterizada pela reunião de indivíduos em um mesmo espaço, enquanto plateia, e pela sua capacidade em conversar com pontos sensíveis, profundos e inalcançáveis do público. Através do texto teatral, das expressões dos artistas em cena, da luz, da cenografia ou do figurino o teatro opera provocando o riso ou a emoção, despertando inquietações e levando o público presente à reflexão sobre si mesmo, sobre a sociedade e sobre o seu próprio tempo. Ao longo da sua própria história, este é o objetivo do espetáculo teatral, que será cumprido com mais ou menos eficácia dependendo do contexto político em que ele opera e da liberdade de criação dos autores, diretores e artistas para dar ao teatro a função que tradicionalmente a ele pertence: atuar como um espelho da sociedade, refletindo as questões do seu próprio tempo e espaço no palco, à luz da ribalta.

Por conta dessas e outras especificidades do recurso teatral, inalcançáveis para outras formas de propaganda, o regime interessava-se em utilizá-lo como arma política para que, através do seu amplo poder lúdico, fosse possível ocorrer a difusão do ideário salazarista. Assim, através da censura e da instrumentalização impostas à arte teatral, estratégias que agiram de forma concomitante e em complemento mútuo durante a vigência do Estado Novo, o regime buscou controlar o teatro português a partir da determinação de um modelo imposto como única via possível para o fazer teatral.

A partir de um código de valores de certo e errado, permitido ou condenável, saudável ou corruptível à moral e aos bons costumes, tentava-se instituir um modelo teatral essencialmente salazarista, ou seja, um tipo de teatro que ou seria nacionalista, colonialista, ruralista e tradicionalista, ou não poderia acontecer. Destaca-se que esta ideia de teatro foi fundada e disseminada em especial pelo intelectual António Ferro, o jornalista, escritor, dramaturgo e crítico de teatro escolhido por Salazar para dirigir o Secretariado de Propaganda Nacional (SPN/SNI), órgão de propaganda do regime, e liderar a obra de regeneração da nação portuguesa através das belas-artes, no âmbito da sua *Política do Espírito*, uma das políticas centrais do Secretariado ao lado da *Propaganda Colonial*. A partir de um contexto de *Política Cultural*¹³, Ferro será o responsável por operacionalizar o processo de institucionalização do

¹³ O conceito de *política cultural* será central para esta problemática de pesquisa. Muitos autores convergem ao situar o surgimento das políticas culturais no século XX, a partir de alguns marcos que tornaram cada vez mais intrínsecas as relações entre política e cultura. O século XX é caracterizado pelo surgimento de um conjunto de práticas promovidas pelos Estados-nação em prol do desenvolvimento da cultura nacional, alicerçados na crença

teatro português criando vias estratégicas e dialogando com a classe teatral, buscando deixar claro o teatro que seria permitido e incentivado pelo regime para aqueles que aceitassem sujeitar a sua criação à lógica de um suposto interesse nacional. Para que este modelo teatral fosse instituído e, através dele, o cerceamento do teatro português fosse devidamente alcançado, seria necessário, contudo, ir além do controle exercido na metrópole. Os palcos de além-mar também deveriam ser reprimidos.

1.1 Perspectivas teóricas e metodológicas

Um dos posicionamentos teóricos centrais desta pesquisa parte da compreensão de que regimes de natureza colonialista como o Estado Novo não podem ser completamente compreendidos se analisados a partir de uma centralidade na metrópole¹⁴, acreditando que as pesquisas que compreendem este regime a partir de uma dinâmica relacional entre metrópole e colônias têm maiores possibilidades de fugir de análises reducionistas. O caráter transnacional¹⁵

de que a redenção das nações ocorreria somente a partir da elevação espiritual das sociedades. Acredita-se que a série de políticas culturais promovidas pelo Estado Novo português situam-se neste contexto. RUBIM, Antonio Albino Canelas. Panorama das políticas culturais no mundo *In*: RUBIM, A. A. C.; ROCHA, R. *Políticas culturais*. Salvador: EDUFBA, p. 13-27, 2012; e SANTOS, Maria de Lourdes Lima dos. Políticas Culturais em Portugal. *In*: BAYARDO, Rubens; RUBIM, Antonio Albino Canelas. *Políticas culturais na ibero-américa*. Salvador: EDUFBA, 2008, p. 291-322.

¹⁴ Esta investigação é pensada à luz de uma vertente teórica internacional que defende a fusão entre a história metropolitana e a história colonial de países como França e Portugal, afirmando ser tão reducionista quanto artificial a separação entre estas duas histórias. Esta é uma linha de estudos que vem sendo desenvolvida fundamentalmente pela Profa. Dra. Ruth Ginio, docente do departamento de História da Universidade Ben Gurion do Negev, em Israel. Utilizaremos como referência a obra intitulada *Colonialismo Francês Desmascarado: Os Anos Vichy na África Ocidental Francesa*, estudo publicado em 2006 onde a autora defende que “a história do período Vichy nas colônias em geral, e em FWA especificamente, prova a impossibilidade e a futilidade de separar essas duas histórias” (GINIO, Ruth. *French colonialism unmasked: the Vichy years in French West Africa*. University of Nebraska Press, 2006, p. 15).

¹⁵ O termo transnacional surgiu a partir da década de 1990, “período em que a retórica da globalização parecia minar o poder do Estado-nação e em que os historiadores começaram a procurar formas de transcender o nacionalismo metodológico das ciências sociais” (p. 22). A partir de então, os estudos transnacionais adquiriram ampla popularidade enquanto uma perspectiva espacial alternativa ao tradicional enfoque nas histórias nacionais. Todavia, é válido ressaltar que, longe de propor um abandono da história nacional, esta perspectiva pretende justamente “fazer das histórias nacionais mais dinâmicas e mais atentas às complexidades do processo histórico” (p. 22). Assim, a perspectiva transnacional “olha para as dimensões fluidas e interligadas do processo histórico, estudando as sociedades a partir do contexto de entrelaçamentos que as moldaram e para os quais, por sua vez, elas contribuíram” (p. 22), olhando atentamente para o “papel da mobilidade, da circulação e das transferências” (p. 22) que ocorrem para além das fronteiras restritivas da nação (CONRAD, Sebastian. *O que é história global?* Tradução de Teresa Furtado e Bernardo Cruz. Lisboa: Edições 70, 2019). Assim, conforme mencionam Maria Inácia Rezola e Leandro Pereira Gonçalves, a década de 1990 foi caracterizada pela historiografia como “a ‘viragem transnacional’ (SAUNIER, 2008; WEINSTEIN, 2013) e observado como uma ‘revolução historiográfica’ (IRIYE, 2013)” (p. 2), sendo o transnacionalismo uma perspectiva impulsionada “pela academia norte-americana, ainda que seja difícil determinar com precisão a sua origem” (p. 2). Neste período obtiveram destaque obras como *Conceptualizing Global History*, livro publicado em 1993 sob a coordenação de Bruce Mazlish e Ralph Bultjens, onde, pela primeira vez, é debatido que “o foco da nova história global seriam fenômenos transnacionais como a globalização econômica, questões ambientais, direitos humanos. A história transnacional resultaria, assim, da progressiva afirmação da história global sobre a história nacional, e constituiria, nesta perspectiva, uma subcategoria historiográfica ou uma nova abordagem para o estudo da história” (p. 2). A partir de então passa a ser construído na historiografia um amplo consenso sobre a utilidade da perspectiva transnacional para pensar a história, tendo em vista “as suas vantagens nomeadamente no que diz respeito à

desta problemática condicionará a uma compreensão mais ampla da relação que foi constituída neste período entre o teatro português e o regime salazarista e, a partir dela, da complexa relação mantida entre o Estado Novo e Angola, e mesmo entre o regime e a própria ideologia colonialista durante a sua vigência. Compreendendo-se questões como nacionalismo e colonialismo como profundamente indissociáveis, é válido lembrar que a gênese dos princípios mais essenciais do salazarismo situa-se ainda no final do século XIX, período em que o colonialismo irá se constituir “como vertente essencial de todos os discursos nacionalistas, de esquerda ou de direita”¹⁶ interessados na regeneração da nação. A partir da instituição oficial do Estado Novo, esta ligação intrínseca entre nacionalismo e colonialismo receberá novas proporções, sendo colocada na base essencial do ideário salazarista como uma espécie de fio condutor que guiará o pensamento teórico e a ação prática do regime, guiando, também, como veremos, o modelo de teatro imposto como ideal pelo salazarismo.

Esta investigação compreende a presença do teatro português em Angola a partir da perspectiva da *História Global do Teatro*, que defende uma renovação na historiografia do teatro e das artes cênicas a partir das perspectivas da *História Global*¹⁷. Esta linha de investigação surgiu em 2010 na Universidade Ludwig Maximilians, de Munique, liderada por Christopher Balme e Nic Leonardt, com o nome de *Global Theatre Histories*, cujo projeto intitulado *Histórias Globais do Teatro: Modernização, esferas públicas e redes teatrais transnacionais* conta com uma série de pesquisadores de países como Estados Unidos, Reino

recuperação da ideia de História como um processo ou, ainda, devido ao fato de colocar em evidência a fluidez das fronteiras e a ampla circulação de pessoas e ideias entre elas” (p. 2-3) (REZOLA, Maria Inácia; GONÇALVES, Leandro Pereira. Apresentação. Dossiê: Rompendo fronteiras: da história comparada à história transnacional. *Tempo e Argumento*, Florianópolis, v. 14, n. 35, p. 02-09, jan./abr. 2022).

¹⁶ ROSAS, Fernando. Estado Novo, império e ideologia imperial. *Revista de História das Ideias*, v. 17, p. 19-32. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 1995, p. 25.

¹⁷ De acordo com o historiador alemão Sebastian Conrad, docente na *Free University*, em Berlim, e autor do livro *O que é História Global?*, lançado em 2016, a chamada História Global começou a adquirir popularidade a partir da percepção de que “os instrumentos analíticos utilizados pelos historiadores para estudar o passado já não eram suficientemente adequados” (p. 5). Paulatinamente, as ciências sociais passaram a deslocar suas análises dos tradicionais reducionismos eurocêtricos, que partiam quase sempre de perspectivas analíticas baseadas nos Estados-nação, para, a partir de então, voltar seus olhares para as dinâmicas de interação, troca e entrelaçamentos, ou seja, focando-se “nas questões da mobilidade e do intercâmbio, nos processos que transcendem as fronteiras e as barreiras” (p. 6), tomando como ponto de partida as interconexões globais e a circulação e intercâmbio de coisas, pessoas, ideias e instituições. A História Global, assim, é: “uma forma de análise histórica que situa os fenômenos, os eventos e os processos em contextos globais” (p. 6), pois “nenhuma sociedade, nação ou civilização existe isoladamente” (p. 7). Desta forma, ela permite que os estudiosos ampliem seus ângulos de análise para além de fronteiras que, quando impostas, acabam por produzir versões limitadas acerca dos acontecimentos. Assim sendo, “as histórias globais são inerentemente relacionais” (p. 30) e “a preocupação particular do historiador global é, ou deveria ser, a história da ‘conectividade’ – e especialmente com aquelas formas de conectividade que são oceânicas e trans ou intercontinentais” (p. 31). O termo global, portanto, longe de fazer referência a uma espécie de história total de alcance planetário, sugere nada mais do que “uma abertura para prosseguir conexões e questões de causalidade além dos compartimentos e das unidades espaciais convencionais; revela simplesmente uma preocupação metodológica para ir além das familiares fronteiras geográficas” (p. 33) (CONRAD, Sebastian. *O que é história global?* Tradução de Teresa Furtado e Bernardo Cruz. Lisboa: Edições 70, 2019).

Unido, Alemanha, entre outros, “que reconhecem limitações ao entendimento das suas histórias se delas fossem excluídas atividades na área do espectáculo que apenas existem numa esfera transnacional ou global”¹⁸. A partir desta perspectiva, autores como Christine Junqueira, Maria Helena Werneck e Maria João Brilhante passaram a utilizar esta linha teórica para pensar preferencialmente os trânsitos teatrais que ocorreram entre países como Portugal e Brasil, defendendo também “a perspectiva de alargar futuramente a investigação aos circuitos de digressão pelas ex-colónias portuguesas em África”¹⁹, tendo em vista que as redes teatrais estabelecidas entre esses países possuem uma conectividade possibilitada por meio de um idioma comum, a língua portuguesa. Este campo de estudos, assim:

procura identificar e descrever redes de trocas artísticas, permitindo escrever histórias globais do teatro assentes nas conexões e envolvimento possibilitados pelas rotas comerciais nas quais circulam formas teatrais, modelos artísticos, agentes (atores, empresários, técnicos) e espectáculos. Trata-se de aceitar que o teatro é arte, indústria e comércio, procurando discernir como, quando e em que circunstâncias ele acontece²⁰.

Estes especialistas defendem, assim, que, a partir de finais do século XIX, em consequência dos colonialismos, imperialismos e do fenómeno da modernização, ocorreram mudanças significativas na forma como os Estados-nação e as suas culturas relacionavam-se entre si. Neste contexto, o teatro “deixa de ser uma forma cultural praticada localmente para adquirir alcance global”²¹, ocasionando na criação de *esferas públicas transnacionais*²² e de

¹⁸ BRILHANTE, Maria João. Uma aventura ligada pelo oceano: estudar as rotas de teatro entre Portugal e Brasil. In: WERNECK, Maria Helena; REIS, Angela (Ed.). *Rotas de teatro: entre Portugal e Brasil*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2012, p. 12.

¹⁹ *Idem.*

²⁰ *Ibid.*, p. 13.

²¹ JUNQUEIRA, Christine. Histórias globais do teatro: novas perspectivas para a historiografia. *Sala Preta*, v. 15, n. 1, p. 238-248, 2015, p. 239.

²² O conceito de *esfera pública* é entendido aqui como “arena onde ideias e instituições são debatidas e posicionadas. De um ponto de vista teatral-histórico, uma esfera pública teatral abrange o ambiente institucional, os públicos reais e imaginados, o estatuto cultural de uma instituição específica e o teatro como mídia”. Assim, para a compreensão da esfera pública são consideradas questões como “não só as críticas dos espetáculos, a publicidade gerada por uma produção teatral (cartazes, programas), as matérias na imprensa, mas também pela posição ocupada pelos teatros no contexto cultural e legal”. A partir dessa perspectiva, utiliza-se o conceito de *esfera pública transnacional* para referir as esferas públicas que foram ocasionadas a partir dos processos globais dos colonialismos e imperialismos. Esta ideia tem como base, assim, a percepção de que “o surgimento de instituições teatrais na época do surgimento do colonialismo, imperialismo e modernização criou esferas públicas nos países-alvo que eram, por definição, transnacionais”. Neste contexto, Balme explica que: “a instituição do teatro, sua sustentação por trupes itinerantes e a comunicação que se estabeleceu com os centros metropolitanos significou que plateias e públicos se definiram implícita ou explicitamente no sentido de estarem, de alguma forma, ‘em contato’ com outras nações ou culturas, ou mesmo com o ‘Ocidente’ como um imaginário cultural coletivo” (BALME, Christopher. Histórias globais do teatro: modernização, esferas públicas e redes teatrais transnacionais. In: WERNECK, Maria Helena; REIS, Angela (Eds.). *Rotas de teatro: entre Portugal e Brasil*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2012, p. 208-210).

plateias *transculturalmente interligadas*. Este período marcado por uma “acelerada ‘mobilização de povos, coisas, ideias e imagens, assim como sua difusão no espaço e no tempo’, e os esforços, tanto dos governantes locais quanto dos regimes globais (impérios) para acomodá-los”²³ forneceram, assim, transformações fundamentais “nas formas pelas quais o teatro foi organizado e disseminado, e na maneira como funcionou como força cultural”²⁴, tendo em vista que foi neste cenário que ocorreu “um crescimento sem precedentes do teatro ocidental em todos os centros metropolitanos, que inclui turnês extensas e o estabelecimento de redes teatrais internacionais, atravessando o globo”²⁵. Acredita-se que as turnês que serão aqui analisadas inserem-se neste contexto.

O enfoque das histórias globais do teatro concentra-se, portanto, na análise das estruturas e processos que ligam nações e culturas umas às outras através do suporte teatral, buscando compreender as redes de troca e de sociabilização que foram construídas a partir destes intercâmbios que transportavam, por exemplo, modelos teatrais, ou seja, formas específicas de fazer teatro, como ocorreu com o modelo teatral salazarista. As itinerâncias do teatro português para Angola faziam com que as peças apresentadas recebessem a função de “transnacionalização de conteúdos locais, representando imagens de ficção que promovem realidades imaginadas”²⁶, para que os sujeitos elencados como público-alvo pudessem desencadear, através dos conteúdos levados para a cena, processos de redefinição ou de manutenção de construções identitárias, questão cara para a lógica do Estado Novo. Estas perspectivas ligadas à História Global do Teatro, assim, serão fundamentais para esta investigação.

Para além da História Global do Teatro, a leitura e interpretação do vasto acervo de fontes elencado para esta investigação também utilizará como ferramentas teórico-metodológicas estudos desenvolvidos por autores da *História Intelectual*²⁷, da *Teoria Literária* e dos *Estudos Teatrais*. Trabalhando três diferentes categorias de fonte: a imprensa, a documentação oficial do regime e os textos teatrais, acredita-se que um olhar a partir de um

²³ *Ibid.*, p. 207.

²⁴ *Ibid.*, p. 208.

²⁵ *Idem.*

²⁶ JUNQUEIRA, Christine. Histórias globais do teatro: novas perspectivas para a historiografia. *Sala Preta*, v. 15, n. 1, p. 238-248, 2015, p. 246.

²⁷ A História Intelectual interessa-se pela compreensão de ideias inseridas em seus contextos, a partir do entendimento de sua circulação na intelectualidade de um dado contexto temporal e local e das possíveis redes de sociabilidade estabelecidas em torno delas. Utilizaremos autores como John Pocock e Dominick Lacapra, estabelecendo, a partir deles, um diálogo interdisciplinar com autores como Sonia Pascolati, Anne Ubersfeld e Patrice Pavis, teóricos da Teoria da Literatura e dos Estudos Teatrais.

quadro substancialmente interdisciplinar permitirá a produção de uma investigação com um maior rigor científico.

Existe uma polêmica teórica que polariza os debates no interior dos Estudos Teatrais entre aqueles que acreditam que o fenômeno teatral só pode ser capturado a partir da análise da sua encenação e os que acreditam que seja possível analisar o teatro a partir do texto do dramaturgo. A presente pesquisa concorda com o segundo posicionamento, considerando que “o espetáculo cênico se realiza sempre num presente irreproduzível. Ao contrário, o texto dramático é a porção perene do fenômeno teatral: findo o espetáculo, resta o texto a ser estudado, analisado, relido, reinterpretado, reencenado”²⁸. Acredita-se que, diferentemente da encenação que depende fundamentalmente do texto/ideia para acontecer, o texto teatral possui sua autonomia, podendo “atingir suas finalidades independentemente da representação cênica”²⁹.

Subestimar a importância do texto teatral como fonte histórica, preferindo a análise de documentos oficiais, por exemplo, em vez do estudo de peças teatrais, é uma tendência ainda presente na historiografia. Nesta investigação o conjunto de textos teatrais representados em Angola durante o salazarismo será o nosso objeto de análise por excelência, pois acreditamos que esta tipologia de fonte nos permite observar questões bastante específicas não apenas sobre o teatro português do período, mas também sobre o próprio regime salazarista e a sua relação com a cultura.

A possibilidade de análise da literatura dramática desvinculada da representação cênica possui uma série de desafios, mas acredita-se que ela seja possível por existir uma *dimensão espetacular* que é própria do texto teatral. Sua estrutura textual e retórica específicas formam esta dimensão, que é característica somente ao texto dramático na medida em que, ao ser escrito para ser encenado, faz com que a palavra adquira “uma dimensão espetacular ao conduzir à visualização de gestos, movimentos, expressões, etc.”³⁰. Conforme esclarece Anne Ubersfeld, um texto teatral “é composto de duas partes distintas, mas indissociáveis: o diálogo e as *didascálias* (ou indicações cênicas ou direção de cena)”³¹. Note-se, assim, que um dos elementos mais característicos do texto teatral é que, além dos diálogos, ele também apresenta indicações do dramaturgo em relação à iluminação cênica, à disposição de objetos e/ou outros elementos cênicos, à cenografia, aos figurinos dos personagens, assim como os gestos e

²⁸ PASCOLATI, Sonia Aparecida Vido. Operadores de leitura do texto dramático. *Teoria literária: abordagens históricas e tendências contemporâneas*, v. 3, p. 93-112, 2009, p. 95.

²⁹ *Ibid.*, p. 94.

³⁰ *Id.*, *ibid.*

³¹ UBERSFELD, Anne. *Para ler o teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2005, p. 6.

expressões corporais e faciais que deverão ser feitos pelos atores no momento de enunciação de determinadas falas. Estas indicações, ou *signos teatrais*³², normalmente aparecem entre parênteses ou em itálico no objetivo de diferenciá-las dos diálogos e, ao indicar o contexto dramaturgicamente em que o diálogo opera, situa o leitor em relação à estética do espetáculo envolvendo-o diretamente com o texto através deste recurso dramaturgicamente essencialmente imagético.

Considerando, assim, a literatura dramaturgicamente como um texto bastante específico por ser escrito no objetivo de uma posterior encenação, destaca-se que o discurso político – mas em especial o discurso político proferido através do recurso teatral – deve aqui ser pensado primordialmente enquanto ação ou, se preferirmos, como “atos de fala”³³. A compreensão de que todo discurso é um evento em si, que, ao ser escrito ou proferido, assume dimensões essencialmente práticas (de ação) é o que Pocock chama de *performance discursiva*³⁴ de textos. No que compete ao texto teatral, tal compreensão de discurso torna-se não só mais evidente como também funcional. Pascolati aponta que a própria etimologia do termo drama traz a ação enquanto característica essencial do texto dramático: “a ação é o elemento fundamental do texto dramático [...]. Ler uma peça de teatro é estar diante de uma série de ações não apenas concatenadas umas às outras, mas uma decorrendo diretamente da anterior”³⁵. Na medida em que se compreendem as palavras como ações, o diálogo estabelecido entre Pocock e Pascolati aponta, desta forma, para a possibilidade de análise do texto dramático independente da representação teatral.

Esta pesquisa compreende que o espetáculo teatral é um acontecimento essencialmente efêmero e que a sua *reconstituição histórica*³⁶ só é possível de forma parcial, através dos vestígios sobre a sua representação que perduraram ao longo do tempo, sendo o texto teatral apenas um destes vestígios que só foi elencado como objeto de análise primordial desta

³² Podemos chamar de sistema de signos teatrais: “palavra, tom, expressão facial, gesto, marcação, maquiagem, penteado, indumentária, acessórios, cenário, iluminação, música e som, todos eles evidentes na realização cênica, mas também passíveis de análise textual” (PASCOLATI, Sonia Aparecida Vido. Operadores de leitura do texto dramático. *Teoria literária: abordagens históricas e tendências contemporâneas*, v. 3, p. 93-112, 2009, p. 110).

³³ POCOCK, John Greville Agard. *Linguagens do Ideário Político*. Vol. 25. São Paulo: Edusp, 2003, p. 9.

³⁴ *Ibid*, p. 38.

³⁵ PASCOLATI, Sonia Aparecida Vido. Operadores de leitura do texto dramático. *Teoria literária: abordagens históricas e tendências contemporâneas*, v. 3, p. 93-112, 2009, p. 99.

³⁶ Patrice Pavis utiliza o termo análise-reconstituição para definir justamente as “reconstituições históricas das encenações do passado” (p. 6) no objetivo de “restituir uma parte da experiência estética que foi aquela do público” (p. 6) no momento da representação teatral através de recortes que documentam o fato teatral, como textos teatrais, fotografias, desenhos de cenários e figurinos, programas e cartazes teatrais. Este tipo de análise, portanto, “se dedica sobretudo ao estudo do contexto da representação, a questão sendo pois conhecer a natureza e a extensão desse ou desses contextos. Poderá se tratar do local e do público de uma certa noite, de suas expectativas, de sua composição sociocultural, mas também do local e das circunstâncias concretas da representação” (p. 7) (PAVIS, Patrice. *A Análise dos Espetáculos. Teatro, Mímica, Dança, Dança-Teatro, Cinema*. São Paulo: Perspectiva, 2008).

investigação por conta das perguntas a que esta tese pretende responder. Se o objetivo central desta pesquisa é compreender o diálogo operacionalizado entre o teatro português e o salazarismo nos palcos angolanos durante o nosso recorte temporal, a análise das peças teatrais representadas em Angola é o caminho de mais fácil acesso a esta questão, desde que estes textos sejam analisados em seus contextos de representação³⁷ com a contribuição de outras fontes como periódicos, programas, cartazes e fotografias.

1.2 Levantamento Historiográfico

Ainda na década de 1970 surgiram na historiografia pesquisas que se dedicaram ao estudo do Estado Novo português. Desde então, irrompeu não só da história, mas também das mais variadas áreas da pesquisa científica, um grande volume de trabalhos acadêmicos que se ativeram a analisar questões políticas, sociais, econômicas e culturais no interior da temática do salazarismo. Inicialmente, os primeiros estudos preocupavam-se principalmente com a caracterização política do regime³⁸. A partir de meados de 1980, note-se uma significativa

³⁷ Usamos aqui o termo contexto de representação e não contexto de produção porque o que nos interessa é observar a escolha de determinadas peças teatrais em vez de outras pelas companhias teatrais portuguesas que promoveram turnês para Angola, levando-se em consideração a censura e o modelo teatral definido pelo Estado Novo no período em que estas itinerâncias aconteceram. Muitos desses textos foram escritos ainda no século XIX, por exemplo, ou nos primeiros anos do século XX, antes da instituição oficial do regime, e por conta disso optamos pelo enfoque no contexto em que ocorreu a representação teatral e não necessariamente no contexto em que estas obras foram escritas.

³⁸ Conforme levantamento historiográfico feito pelo historiador Leandro Pereira Gonçalves em sua tese de doutorado, existe uma polêmica que polariza a historiografia em relação à caracterização política do regime salazarista. De um lado estão teóricos como Manuel Braga da Cruz, Philippe Schmitter e António Costa Pinto, que caracterizam o Estado Novo como um regime corporativista, monopartidário e conservador, ou seja, enquanto uma organização política não fascista que apresenta características distintivas do fascismo na base de sua construção institucional. De acordo com estes estudos, apesar de o regime estar inserido no contexto do fenômeno fascista e, por conta disso, ter sofrido influências do Fascismo Italiano, sua essência orgânica estaria no corporativismo e no conservadorismo católico, tendo em vista a estreita ligação de Salazar e, por consequência, do Estado Novo, com a Igreja Católica ao longo de toda a vigência do regime. Do lado oposto da polêmica, estão especialistas como Luís Reis Torgal e Fernando Rosas que, em seus trabalhos, apontam uma série de semelhanças entre o fascismo italiano e o salazarismo, afirmando que o regime se caracteriza como um fascismo sendo, porém, um “fascismo à portuguesa”. Sobre esta temática ver: GONÇALVES, Leandro Pereira. *Entre Brasil e Portugal: trajetória e pensamento de Plínio Salgado e a influência do conservadorismo português*. 2012. 668f. Tese (Doutorado em História) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2012; PINTO, António Costa. *O Salazarismo e o Fascismo Europeu: problemas de interpretação nas ciências sociais*. Lisboa: Editorial Estampa, 1992; TORRAL, Luís Reis. *Estados Novos, Estado Novo: Ensaio de História Política e Cultural*. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2009; ROSAS, Fernando. *Salazar e o Poder. A arte de saber durar*. Lisboa: 2012. Esta pesquisa advoga que é preciso compreender o fascismo não apenas como modelo de regime, mas antes enquanto “um fenômeno cultural” que marcou significativamente o século XX influenciando política e esteticamente os regimes de caráter conservador e autoritário que eclodiram durante os anos 1920 e 1930 na Europa, sendo o Estado Novo português um destes exemplos. Sobre este conceito ver: GRIFFIN, Roger. *Fascism*. Oxford: Oxford University Press, 1995; GRIFFIN, Roger. *International Fascism. Theories, Causes, and New Consensus*. Londres: Arnold, 1998; GRIFFIN, Roger. *Modernismo y fascismo: la sensación de comienzo bajo Mussolini y Hitler*. Madrid: Ediciones Akal, 2010; STERNHELL, Zeev; SZNAJDER, Mario; ASHERI, Maia. *El nacimiento de la ideología fascista*. Madrid: Siglo XXI de España Editores, 1994.

ampliação na historiografia sobre o tema, com o surgimento de monografias, dissertações, teses, dossiês temáticos e uma série de obras de maior peso que se empenharam, a partir de então, a compreender o Estado Novo a partir de suas especificidades. Tais pesquisas apontavam questões mais particulares como o corporativismo e a estrutura administrativa do regime.

Já a partir da década de 1990, a luz de uma nova abertura historiográfica, passaram a surgir pesquisas mais interessadas em analisar a questão da propaganda estado-novista, do discurso oficial do regime e dos diferentes mecanismos de doutrinação utilizados pelo governo para a legitimação do Estado Novo. Sendo reconhecida como sendo a terceira fase de estudos sobre o Estado Novo, esta época foi marcada pelo surgimento de relevantes trabalhos que passaram a trazer como temática a relação estabelecida entre o regime e a cultura portuguesa. Obtiveram destaque neste contexto, obras como *Salazarismo e Artes Plásticas*, de Artur Portela; *Os anos 40 em Portugal. O País, o Regime e as Artes. Restauração e Celebração*, de Margarida Acciaiuoli; *Estado Novo e a Propaganda em Portugal e no Brasil: o SPN/SNI e o DIP*, de Heloisa Paulo; *Os Anos de Ferro: o dispositivo cultural durante a Política do Espírito – 1933-1949*, de Jorge Ramos do Ó; *A arte e a sociedade portuguesa no século XX (1910-2000)*, de José Augusto França; e *Salazarismo e Cultura Popular. 1933-1958*, de Daniel Melo³⁹. Alguns destes autores já mencionam o teatro português durante o regime de forma indireta.

No que compete, em específico, a temática do teatro durante o Estado Novo, destaca-se a tese intitulada *O espectáculo desvirtuado: o teatro português sob o reinado de Salazar (1933-1968)*, de autoria de Maria Graça dos Santos, que traz como temática central de análise a instrumentalização da esfera teatral a partir da fundação do *Teatro do Povo*, companhia teatral oficialmente salazarista fundada por António Ferro em 1936 no âmbito do SPN. Graça dos Santos apresenta à historiografia um trabalho de fôlego notável que aborda a nada linear relação estabelecida entre o Estado Novo e o teatro, caracterizada historicamente por variados processos censórios, tentativas de institucionalização, apropriações e usos estratégicos, visando elevar a esfera teatral portuguesa a um patamar protagonista no contexto da propaganda operacionalizada pelo regime de Salazar. No terceiro capítulo de sua obra ela passa a abordar especificamente o *Teatro do Povo*. Apesar de debruçar-se em compreender, neste capítulo,

³⁹ PORTELA, Artur. *Salazarismo e Artes Plásticas*. Lisboa: ICLP, 1987. (Col. Biblioteca Breve); ACCIAIUOLI, Margarida. *Os anos 40 em Portugal. O País, o Regime e as Artes. Restauração e Celebração*. Lisboa: Universidade Nova de Lisboa, 1991, 2 volumes; PAULO, Heloísa. *Estado Novo e a Propaganda em Portugal e no Brasil: o SPN/SNI e o DIP*. Coimbra: Minerva, 1994; Ó, Jorge Ramos do. *Os Anos Ferro: o dispositivo cultural durante a Política do Espírito – 1933-1949*. Lisboa: Editorial Estampa, 1999; FRANÇA, José Augusto. *A arte e a sociedade portuguesa no século XX (1910-2000)*. Lisboa: Livros Horizonte, 2000; e MELO, Daniel. *Salazarismo e Cultura Popular. 1933-1958*. Lisboa: Edições ICS, 2001.

detalhadamente a legislação que regia o Teatro do Povo, suas possíveis inspirações e referências, as questões estéticas propostas por ele, sua estruturação mais prática, bem como algumas de suas principais finalidades políticas idealizadas por António Ferro, destaca-se que a obra não apresenta os textos ou programas teatrais dos espetáculos apresentados pelo Teatro do Povo. São utilizados como fontes documentos oficiais e textos de Salazar e de António Ferro. Por fim, os últimos capítulos da obra abordam o processo de decadência do Teatro do Povo e do estabelecimento do Teatro Nacional Popular nos anos 1950, 1960 e 1970.

Após a publicação da obra de Maria Graça dos Santos, surgiram outros trabalhos centrados na análise do teatro português durante o Estado Novo a partir de aspectos mais pontuais, como as pesquisas: *Indispensável Dirigismo Equilibrado. O Fundo de Teatro entre 1950 e 1974*, dissertação de mestrado de Nuno Moura; *Um olhar sobre a actividade teatral, em Portugal, nos anos trinta do século XX*, dissertação de mestrado de Isabel Vidal; e *Francisco Ribeiro: determinação e circunstância: cenas de um percurso de teatro, 1936-1960*, dissertação de mestrado de Ana Sofia Patrão⁴⁰. Ao lado das obras mais gerais sobre a história do teatro português, de autores como Luiz Francisco Rebello e Luciana Stegagno Picchio⁴¹, estes trabalhos são entendidos como referências fundamentais desta investigação, na medida em que auxiliam a compreender a relação estabelecida entre o Estado Novo e o teatro ao longo da vigência do regime. Todavia, é válido ressaltar que, dentre estes estudos, apenas a dissertação de mestrado de Nuno Moura aborda a relação entre o teatro e o regime para além da metrópole.

O autor analisa especificamente o Fundo do Teatro, criado em 1950 por António Ferro no objetivo de subsidiar financeiramente as companhias teatrais portuguesas independentes. Após traçar um panorama geral sobre o teatro durante o período em que o regime esteve no poder, mencionando a censura, o teatro do povo, as contratações diretas feitas pelo Secretariado, os vários grupos de teatro formados dentro da estrutura corporativa do regime e os subsídios esporádicos que outras instituições ofereciam para as companhias de teatro, o autor passa a analisar o Fundo do Teatro, apresentando questões como: os objetivos de António Ferro contidos no decreto-lei de criação do Fundo, supostamente relacionados com a proteção do teatro nacional;

⁴⁰ MOURA, Nuno Costa. *Indispensável Dirigismo Equilibrado. O Fundo de Teatro entre 1950 e 1974*. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 2007; VIDAL, Isabel Alice Radburn. *Um olhar sobre a actividade teatral, em Portugal, nos anos trinta do século XX*. Dissertação (Mestrado em Estudos de Teatro) – 2009; e PATRÃO, Ana Sofia Soares Caldeira. *Francisco Ribeiro: determinação e circunstância: cenas de um percurso de teatro, 1936-1960*. Dissertação (Mestrado em Estudos de Teatro) – 2012.

⁴¹ PICCHIO, Luciana Stegagno. *História do teatro português*. S.l.: Portugália Editora, 1969; REBELLO, Luiz Francisco. *100 Anos de Teatro Português (1880-1980)*. Porto: Brasília Editora, 1984; REBELLO, Luiz Francisco. *História do Teatro de Revista em Portugal*. Volume 1. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1984; REBELLO, Luiz Francisco. *História do Teatro de Revista em Portugal*. Volume 2. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1985; REBELLO, Luiz Francisco. *História do teatro português*. S.l.: Publicações Europa-América, 1988; REBELLO, Luiz Francisco. *Breve História do Teatro Português*. S.l.: Publicações Europa-América, 2000.

a estruturação administrativa do Fundo e os critérios utilizados para a distribuição da verba; as obrigações burocráticas das companhias interessadas em concorrer a este patrocínio; bem como os gráficos e tabelas que indicam quais companhias de fato receberam os auxílios do Fundo entre 1955 e 1973.

De acordo com esse autor, as modalidades de apoio do Fundo do Teatro eram divididas para áreas como: teatro declamado; comédia musicada e opereta; teatro itinerante; e teatro experimental. Apesar da preferência do regime de financiar o teatro regular fixo, os gráficos apresentados por Nuno Moura demonstram que 12,3% destes subsídios foram destinados para o teatro itinerante. De acordo com os dados que são apresentados em termos percentuais, os subsídios foram distribuídos da seguinte forma: “a Europa corresponde apenas a 1% dos subsídios à itinerância, seguida dos arquipélagos da Madeira e dos Açores (5%), do Brasil (6%), de Angola e de Moçambique (10%), e, com a maior fatia de todas, Portugal continental acumulando 78% do valor total”⁴².

Neste contexto, são mencionadas sete digressões de companhias teatrais portuguesas que realizaram turnês para Angola e Moçambique com o patrocínio do Fundo do Teatro, como a Companhia Teatral Vasco Santana, em 1955, e a Companhia Teatro Alegre de Vasco Morgado, em 1960, além de outras deslocações que ocorreram em 1964, 1966, 1969, 1970 e 1972. Também são mencionadas companhias como a Berta de Bívar-Alves da Cunha e Alma Flora que, nos anos 1950, realizaram digressões para Angola com o subsídio do Comissariado do Desemprego, ligado ao Ministério de Obras Públicas. Essas turnês, contudo, são apenas mencionadas a título de exemplificação dos dados quantitativos que são apresentados durante a pesquisa. A questão dos textos teatrais que foram apresentados durante essas itinerâncias bem como outras questões mais específicas não são mencionadas pelo autor. Além disso, todas as demais companhias que foram para Angola com apoios mais indiretos ou arcando com os seus próprios custos não são citadas.

É válido mencionar também algumas obras que analisam mais especificamente a censura ao teatro português durante o Estado Novo. O trabalho de Maria Cristina Castilho Costa⁴³, por exemplo, pesquisadora e docente em Ciências da Comunicação na Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (USP), analisa a relação operacionalizada entre o teatro e a censura durante o contexto salazarista em uma perspectiva comparada com o contexto da censura ao teatro promovida por Getúlio Vargas durante o Estado Novo brasileiro.

⁴² MOURA, Nuno Costa. *Indispensável Dirigismo Equilibrado*. O Fundo de Teatro entre 1950 e 1974. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, Lisboa, 2007, p. 108-109.

⁴³ COSTA, Maria Cristina Castilho. *Teatro & Censura*: Vargas e Salazar. São Paulo: Edusp, 2010.

A autora analisa os processos de censura prévia ao teatro localizados nos Arquivos Miroel Silveira, no Brasil, e no Arquivo Nacional da Torre do Tombo, em Portugal, buscando elencar aproximações e distanciamentos entre as políticas censórias dos dois regimes. Apesar de ser um trabalho de fôlego que apresenta uma série de fontes inéditas à historiografia, a autora acaba por fazer a mesma escolha de Maria Graça dos Santos, ignorar ou analisar apenas de forma breve os textos teatrais enquanto fontes de pesquisa centrais para compreender o teatro do período. Além disso, o foco é o teatro apresentado em Portugal e no Brasil. As turnês para o continente africano não são abordadas.

Outro trabalho sobre a temática da censura ao teatro português que merece destaque é a coletânea organizada por Ana Cabrera, intitulada “*Censura nunca mais!: a censura ao teatro e ao cinema no Estado Novo*”⁴⁴ e publicada em 2013. A obra conta com artigos de diversos especialistas como a própria organizadora, Ana Cabrera; Leonor Areal; Paulo Cunha; Maria Graça dos Santos; Cristina Costa; e Maria do Carmo Piçarra. No capítulo intitulado “Censura e Estratégias Censurantes na Sociedade Contemporânea”, Ana Cabrera faz uma análise que demonstra a história da legislação censória voltada para o teatro e o cinema e todas as redefinições que foram sendo feitas ao longo do período de vigência do regime. São analisados como fontes vários documentos como decretos-lei e atas da Comissão de Censura aos espetáculos. Alguns textos também são analisados a título de exemplo dos critérios que orientavam a ação dos censores para proibir ou permitir espetáculos. A questão do colonialismo é mencionada como temática de alguns espetáculos, mas o enfoque é o teatro apresentado na metrópole, assim como na maior parte dos artigos que fazem parte desta coletânea. O único capítulo do livro cujo enfoque da análise são as colônias localizadas em África é o texto intitulado *Do Minho a Timor somos todos... pássaros de asas cortadas*, de Maria do Carmo Piçarra. Apesar de mencionar algumas questões organizacionais da censura que acontecia em colônias como Angola e Moçambique, o objeto de estudo da autora é o cinema português, em especial aquele promovido pelos órgãos de propaganda do regime para difundir a ideologia colonialista. O teatro português levado para África não é analisado.

Especificamente em relação ao teatro português apresentado em Angola durante o Estado Novo, existe um enorme vazio historiográfico. Não existem trabalhos dedicados a investigar, como tema central, as turnês realizadas por companhias teatrais portuguesas em Angola. A maioria dos estudos situam seu campo de análise dentro dos restritos muros metropolitanos, e os poucos autores que de alguma forma mencionam as itinerâncias para as

⁴⁴ CABRERA, Ana (Ed.). *Censura nunca mais!: a censura ao teatro e ao cinema no Estado Novo*. S.l.: Aletheia, 2013.

colônias localizadas em África o fazem de uma forma indireta. É o caso da obra de autoria do jornalista e dramaturgo angolano José Mena Abrantes, intitulada *O Teatro em Angola*⁴⁵ e publicada no ano de 2005, em que o autor realiza um esboço de uma espécie de história geral do teatro em Angola antes e depois da independência do país. No que compete ao período em que o Estado Novo esteve em vigor, o autor menciona de forma muito sucinta os nomes de algumas companhias teatrais portuguesas que viajaram para Angola e lá apresentaram seus espetáculos. Tendo em vista que o objetivo do autor é traçar um quadro mais cronológico sobre o teatro em Angola, a obra não realiza nenhuma análise histórica sobre o conteúdo dos espetáculos apresentados, os atores e atrizes que integravam o elenco destas peças e suas relações com o Estado Novo português.

Ao lado de José Mena Abrantes está o investigador sul-africano Luís R. Mitras, docente da University of Maryland, cujo capítulo “Theatre in Portuguese-speaking African countries”, do livro *A History of Theatre in Africa*⁴⁶, merece ser aqui destacado. O texto trata da história do teatro em Angola, Guiné-Bissau, Moçambique, Cabo Verde e São Tomé e Príncipe, apresentando um esboço que se inicia falando sobre as formas teatrais pré-coloniais, passando posteriormente pelo teatro feito durante o período em que estes países eram colônias portuguesas, e se encerrando no pós-independência. Na parte intitulada “Colonial period”, Luís Mitras irá explicar sobre o processo de inserção das formas dramáticas ocidentais nestas colônias ainda no século XVI pelos missionários católicos, mencionando de forma muito breve o teatro colonial produzido a partir dos anos 1930 até o período da descolonização. De acordo com o autor, durante essa época, as turnês promovidas por companhias teatrais portuguesas teriam ressignificado os primeiros usos do teatro no contexto colonial, transportando para estas localidades um modelo de teatro essencialmente europeu, que, ao lado da imposição da língua portuguesa e da religião, agia como ferramenta de dominação colonial sobre as populações nativas. Ele irá afirmar que em Angola e Moçambique tornou-se popular, entre as plateias de colonos, o gênero do teatro de variedades ou *vaudevilles*, que consistia no que ele irá chamar de *teatro colonial*, ou seja, um teatro escrito por e para portugueses brancos, refletindo os gostos, pensamentos e visões de mundo dessa classe em palco e, portanto, contribuindo para a manutenção do poder colonial moderno.

Apesar de ser notável a contribuição deste texto para a historiografia, é possível notar que o autor apresenta apenas uma síntese sobre o teatro português produzido nas colônias

⁴⁵ ABRANTES, Jose Mena. *O teatro em Angola*. Vol. 1. Luanda: Nzila, 2005.

⁴⁶ MITRAS, Luís R. Theatre in Portuguese-speaking African countries. In: BANHAM, Martin (Ed.). *A history of theatre in Africa*. Cambridge: Cambridge University Press, 2004.

portuguesas localizadas em África, dedicando apenas um parágrafo do seu trabalho para abordar as itinerâncias que ocorreram durante o Estado Novo para Angola e Moçambique. Não são mencionados os nomes das companhias que realizaram turnês durante este período nem os repertórios teatrais transportados por elas para além-mar, por exemplo. Além disso, colônias como Angola, Moçambique e Guiné-Bissau são abordadas em conjunto, sendo ignoradas as especificidades de cada um destes contextos no âmbito do teatro português promovido ao longo do século XX.

É possível destacar também outros dois autores, João Menau e Duarte Ivo Cruz, que, em seus trabalhos intitulados respectivamente *A África no teatro em Portugal: Reflexos do colonialismo na dramaturgia dos anos 30*⁴⁷ e *A África na Dramaturgia portuguesa e africana de expressão portuguesa*⁴⁸, analisaram África e colonialismo em si enquanto temáticas inseridas na dramaturgia portuguesa. A dissertação de mestrado de João Menau demonstra a instrumentalização feita pelo regime do teatro português para propagar o colonialismo através das contratações que foram feitas no âmbito dos grandes eventos públicos do Estado Novo, tais como a Exposição Colonial do Porto e a Exposição do Mundo Português. Ele menciona as digressões do teatro português para as colônias em África de uma forma introdutória, citando a utilização do teatro feita pelos missionários para civilizar e cristianizar os nativos no século XIX e, em um segundo momento, falando sobre algumas companhias que, no século XX, mais especificamente durante os anos 1930, levaram espetáculos para além-mar. São citadas, assim, companhias como Hortense Luz, Berta de Bívar-Alves da Cunha, Ilda Stichini e Maria Matos, apresentando quadros informativos sobre as companhias que, ao longo dos anos 1930, realizaram turnês em Angola, Moçambique, São Tomé e Príncipe e Cabo Verde. Algumas peças de temática colonial são brevemente analisadas, assim como algumas notícias e críticas teatrais de jornais de Angola e Moçambique. Apesar deste trabalho ter sido fundamental para fornecer pistas necessárias no período em que a presente investigação teve início, note-se que o foco de análise do autor são os anos 1930 e os objetivos da dissertação não são as digressões, mas sim a temática do colonialismo nos textos teatrais portugueses escritos ou apresentados no período.

Da mesma forma, a obra de Duarte Ivo Cruz tem o objetivo de analisar a África enquanto temática presente na literatura dramática portuguesa e africana, traçando um panorama geral que se inicia no século XVI e vai até o século XX, terminando já no período da descolonização. São analisados autores como Carlos Selvagem e Henrique Galvão, escritores portugueses cuja

⁴⁷ MENAU, João. *A África no teatro em Portugal: Reflexos do colonialismo na dramaturgia dos anos 30*. Lisboa: Faculdade de Letras, 2004.

⁴⁸ CRUZ, Duarte Ivo. *A África na Dramaturgia portuguesa e africana de expressão portuguesa*. S.l.: Universidade Católica Portuguesa, 2013.

obra dramaturgica é profundamente marcada pelo colonialismo, mencionando através de quais personagens este tema aparecia nestas peças. Sendo um trabalho de caráter mais generalista, essa obra foca a sua análise na história da dramaturgia, não mencionando a questão das itinerâncias do teatro português para Angola.

Destaca-se, por fim, o artigo de José Carlos Alvarez, publicado em 2006 e intitulado *Rumo a África: Contribuição para o estudo da presença das companhias de teatro e dos actores portugueses em África (1900-1974)*⁴⁹, no claro objetivo de divulgar o acervo documental existente no Museu Nacional do Teatro e da Dança sobre turnês realizadas por companhias teatrais portuguesas nas colônias localizadas em África. No artigo, José Alvarez, que na época era diretor dessa instituição, traz à tona relevantes informações sobre a temática em questão, apresentando nomes de companhias teatrais e de atores e atrizes portugueses, fotografias e cartazes de espetáculos apresentados em Angola e Moçambique nas primeiras décadas do século XX. Todavia, considerando-se que o objetivo do artigo é o de realizar apenas um breve esboço destas turnês a fim de informar pesquisadores sobre a riqueza de fontes inéditas existentes no Museu, uma análise mais profunda acaba não sendo feita.

A partir desta explanação, torna-se possível perceber o ineditismo desta proposta de pesquisa, tendo em vista o enfoque metropolitano que tradicionalmente é dado nos trabalhos que analisam o teatro português durante o salazarismo. Note-se, assim, que, apesar de algumas destas digressões para Angola terem sido mencionadas anteriormente, estas itinerâncias não foram investigadas até o momento como objeto central de análise em nenhum destes estudos. A relevância desta tese para a historiografia justifica-se na medida em que pretende preencher esta considerável lacuna historiográfica ainda existente em torno da temática do teatro português em Angola.

Esta tese será dividida em quatro partes. No capítulo 1, intitulado “Teatro português em contexto salazarista”, analisaremos a construção do modelo de teatro instituído por António Ferro enquanto diretor do SPN/SNI, buscando compreender o que era a estética teatral salazarista imposta pelo regime durante a sua vigência e através de quais vias esta imposição acontecia. Para tanto, a primeira parte do capítulo traça um panorama geral do nacionalismo português em relação com a cultura, mostrando que a fusão entre nacionalismo e colonialismo e entre política e arte teve início muito antes da implantação do Estado Novo. Será possível perceber a partir dessa exposição a gênese das principais vertentes do nacionalismo salazarista

⁴⁹ ALVAREZ, José Carlos. *Rumo a África: Contribuição para o estudo da presença das companhias de teatro e dos actores portugueses em África (1900-1974)*. *Camões: Revista de Letras e Culturas Lusófonas*, n.º 19. Lisboa: Instituto Camões, 2006, p. 63-79.

composto por aqueles que mais tarde serão os valores mais sagrados do regime e que estarão na essência do modelo teatral que se tentará instituir. Em um segundo momento, sendo o António Ferro o fundador desta ideia de teatro a bem da nação e a bem do império, demonstraremos a ligação deste intelectual com o teatro e com a teatralidade ainda no início da sua trajetória, apontando a sua atuação como dramaturgo, ator e crítico de teatro e o princípio de surgimento do seu modelo teatral e do seu projeto de regeneração da nação através das belas-arts portuguesas. Serão analisadas, portanto, algumas obras deste intelectual, bem como alguns discursos e textos em periódicos. Para exemplificar o papel da teatralidade no discurso falado ou escrito de Ferro, serão abordadas as entrevistas realizadas com Salazar a fim de demonstrar de que forma o recurso da dramaturgia foi utilizado para a encenação da própria imagem pública de Ferro e, posteriormente, de Salazar.

Serão abordadas também neste capítulo as principais características que constituem a essência do Estado Novo e o papel do Secretariado de Propaganda Nacional na estrutura interna do salazarismo. Sobre o SPN/SNI, serão apontadas as principais funções deste órgão, assim como as duas políticas centrais operacionalizadas por ele: a Política do Espírito e a Propaganda Colonial, demonstrando que as belas-arts portuguesas, e também o teatro, serão instrumentalizadas a serviço destas políticas. Após a compreensão das bases que compunham a relação entre o Estado Novo e o campo artístico, será apontada mais especificamente a relação do regime com o teatro, mostrando as três principais vias tomadas no processo de institucionalização do teatro, ou seja, na tentativa de controle e instrumentalização do mesmo, em prol dos interesses do regime, sendo elas a Censura, o Teatro do Povo e os subsídios financeiros para companhias teatrais independentes. No âmbito dos patrocínios que foram concedidos pelo regime para o teatro português itinerante, serão apontadas as digressões que ocorreram para as colônias portuguesas localizadas em África, já introduzindo alguns exemplos que denunciam o interesse do regime em levar o teatro português para além-mar. Para além das obras, discursos e textos de autoria de António Ferro, utilizaremos como fontes documentos oficiais do SPN/SNI, no âmbito da Política do Espírito e da Propaganda Colonial, assim como decretos-lei que demonstram as políticas culturais voltadas para o teatro.

No segundo capítulo, intitulado “Panorama geral dos palcos de lá”, apresentaremos algumas questões contextuais sobre Angola, mostrando o papel desta colônia como a “pérola do Império” durante o Estado Novo, a sua relevância no âmbito da Propaganda Colonial operacionalizada pelo regime e o conseqüente aumento no número de portugueses em Angola gerando a necessidade de construção de uma indústria de entretenimento na colônia. Posteriormente, mostraremos o funcionamento da cena cultural de Luanda, indicando o

processo de construção de um mercado artístico-teatral na colônia através da construção de casas de espetáculos locais. Demonstraremos também a segregação que era incentivada nestes espaços, promovendo uma divisão entre os locais destinados a um público elitizado, branco e europeu, como o Nacional Cine-Teatro, e aqueles destinados aos nativos de Angola, como o Cine Colonial, sendo estes os dois primeiros cineteatros construídos em Luanda em 1932 e em 1940, respectivamente.

Indicaremos também, como exemplos, os produtos culturais, sejam eles teatrais, musicais ou coreográficos, que passaram a ser apresentados em Angola logo que ocorre o início da implementação de uma indústria do espetáculo na colônia, mostrando que existiam os espetáculos locais, em que atuavam os naturais de Angola ou os colonos portugueses; os espetáculos internacionais, promovidos por agrupamentos europeus, africanos e/ou asiáticos em turnê por Angola; e os espetáculos portugueses, oportunizados por artistas individuais ou por pequenos agrupamentos que partiam da metrópole com destino a Luanda e lá ofereciam espetáculos. Nesse capítulo serão utilizadas fontes como notícias e críticas teatrais publicadas em periódicos, programas e cartazes teatrais; e fotografias, no objetivo de traçar um panorama geral do contexto teatral existente em Angola durante os anos 1930 e 1940, para seja possível termos um pano de fundo para os capítulos que virão a seguir, inserindo as grandes companhias teatrais portuguesas que serão analisadas no cenário cultural já existente em Angola quando as turnês ocorriam.

O terceiro capítulo, intitulado “Tudo a postos? O ensaio vai começar!”, será dedicado a compreender a primeira fase da história das itinerâncias teatrais para Angola, período a que chamamos de *ensaio*, mencionando as quatro companhias teatrais portuguesas que promoveram espetáculos nos palcos angolanos durante os anos 1930: a Companhia Hortense Luz (1932), a Companhia Berta de Bivar-Alves da Cunha (1932), a Companhia Ilda Stichini-Alves da Costa (1934) e a Companhia Maria Matos (1938). Indicaremos, sobre cada um destes grupos, questões como os nomes dos empresários responsáveis pelo grupo, a quantidade de artistas que integravam estes elencos, os nomes e funções atribuídas a estes artistas, as equipes responsáveis pela operação técnica dos espetáculos bem como pelas encenações destes durante as turnês, o itinerário destas digressões em África e no interior de Angola, e o tempo total de duração da turnê.

Depois, serão observados em conjunto os repertórios de peças teatrais representadas em Angola nesta década, analisando os textos que melhor exemplificam cada uma das categorias de análise aqui já mencionadas. Além de peças teatrais, utilizaremos como fonte de pesquisa periódicos coloniais e metropolitanos, fotografias, programas e cartazes teatrais, e livros de

memória. Através das entrevistas concedidas por alguns destes artistas em turnê para a imprensa, poderemos compreender algumas questões sobre a logística destas itinerâncias, bem como as visões que circulavam na metrópole sobre o continente africano. Demonstraremos também, em alguns textos publicados nos jornais da época, especialmente no periódico *A Província de Angola*, que os autores cobram o poder público sobre a falta de subsídio financeiro para estas digressões e defendem os direitos das plateias de Angola em consumirem um teatro português de qualidade, em poderem ter um “alimento para o espírito” nos palcos angolanos, mostrando que, concomitantemente com a construção de uma indústria do espetáculo na colônia, se inicia também a formação de uma plateia significativamente exigente em relação ao tipo de teatro a que gostaria de assistir.

O quarto e último capítulo, intitulado “Apaguem as luzes e subam o pano, é noite de estreia”, é dividido em duas partes. Inicialmente utilizaremos a mesma abordagem do capítulo anterior, analisando cada uma das três companhias teatrais que, durante os anos 1940, promoveram itinerâncias para Angola, sendo elas as Cia. Embaixada da Saudade (1941), a Cia. Maria Alice (1943) e a Cia. Artistas Reunidos (1949), e os repertórios de peças teatrais que foram apresentadas por elas neste período, utilizando as mesmas categorias de análise já mencionadas. Através da análise de textos teatrais, programas e cartazes, fotografias e textos publicados na imprensa, será possível perceber as mudanças e continuidades no diálogo traçado entre o teatro e o regime nessa década, em comparação com os anos 1930, observando quais personagens e imagens subirão à cena nesta segunda fase, marcada pela ocorrência da Segunda Guerra Mundial.

Na segunda parte desse capítulo, mais precisamente a partir do subtítulo “E a Apoteose? Foi nos anos 1950”, abordaremos a terceira fase da história destas itinerâncias, demonstrando de forma mais sintetizada as 10 companhias teatrais portuguesas que promoveram turnês para Angola durante a década de 1950. Falaremos sobre as mudanças que ocorrem no contexto político da metrópole neste período e sobre a evolução da legislação censória voltada especificamente ao teatro representado em Angola, analisando alguns ofícios que indicam os critérios utilizados pelo regime para definir o que deveria ser proibido ou permitido de subir aos palcos da colônia nesta fase. Indicaremos os aspectos mais gerais das digressões que ocorreram entre 1950 e 1959, como o nome das companhias, o tempo de duração das turnês, os itinerários percorridos e a quantidade de peças levadas para Angola, buscando averiguar o que muda nesta década em comparação com as duas fases anteriores.

Também mencionaremos quais desses agrupamentos receberam o patrocínio oficial do regime para a sua itinerância e, por fim, falaremos especificamente sobre a turnê promovida em

1954 pela Companhia Berta de Bivar-Alves da Cunha, analisando as peças teatrais que foram apresentadas por ela nesta digressão e apontando as semelhanças e diferenças entre estas peças e aquelas que foram encenadas na ocasião da sua primeira turnê para a colônia, ainda em 1932. Nesse capítulo, portanto, utilizaremos fontes como textos teatrais, programas e cartazes teatrais, fotografias, periódicos e documentos como ofícios, decretos e correspondências trocadas entre o Governo Geral de Angola e o Ministério do Ultramar.

Este trabalho advoga que os textos teatrais que subiram aos palcos angolanos durante o contexto salazarista traçaram um diálogo mútuo e constante com o regime e que este processo atribuiu uma nova função ao teatro português: o de agir como ferramenta de legitimação não apenas do salazarismo, mas sobretudo do poder colonial. Ao lado da língua portuguesa, da religião católica, dos modos europeus de ser e de se vestir, a imposição em Angola de uma forma específica de se fazer teatro consistia em mais um instrumento de dominação colonial, questão que deixará um legado cultural difícil de ser desconstruído mesmo após a independência de Angola.

Longe de qualquer intenção de esgotar essa temática de pesquisa, o que esta tese propõe é a abertura de um novo capítulo da história do teatro português, esperando que novas pesquisas possam surgir a partir dessa investigação, contribuindo com uma nova vaga de estudos na historiografia dedicados a pensar, seja o teatro, seja o salazarismo, para além das fronteiras metropolitanas.

2 CAPÍTULO 1 – TEATRO PORTUGUÊS EM CONTEXTO SALAZARISTA

O teatro dialoga com níveis profundos e sensíveis do público, onde estão os ódios, as paixões, os sonhos, os medos e as expectativas dos indivíduos. Pretende fazer rir ou chorar, provocar conforto ou inquietação e, acima de tudo, gerar reflexão. E fazer pensar a sociedade ameaça o poder autoritário, a não ser que tal poder consiga controlar o teatro de tal modo que seja ele a ditar os limites das reflexões e/ou emoções que serão geradas no palco. Durante a vigência do Estado Novo definia-se um modelo único de teatro a ser seguido e, a partir dele, o tipo de teatro que deveria ser proibido de chegar até os palcos portugueses e aquele que deveria ser permitido e incentivado pelo regime. Tentava-se, através de variadas formas, institucionalizar o teatro e construir um *modelo teatral salazarista*.

O presente capítulo pretende compreender a ideia de teatro promovida pelo Estado Novo durante a vigência do regime, respondendo questões como: de que forma o salazarismo e o teatro relacionavam-se durante o Estado Novo? Qual era exatamente o tipo de estética teatral que se tentou instituir para condicionar o fazer teatral português? Quais eram os critérios utilizados pelo regime para criar o código de valores que determinava as ideias ou temas considerados saudáveis ou corruptíveis à nação? E quais foram as vias operacionalizadas pelo regime para o controle da arte teatral? Desta forma, se tornará possível entender o contexto político em que as companhias teatrais portuguesas que se deslocaram até Angola estavam inseridas para então perceber se este modelo teatral, que será aqui minuciado, restringia-se apenas aos muros metropolitanos ou entendia-se para além-mar.

Porém, antes de compreendermos o modelo de teatro instituído por António Ferro, é relevante se lembrar de alguns precursores que, ainda no século XIX, já falavam sobre a criação de um novo teatro nacional de fins patrióticos. Ainda antes da instituição do Estado Novo, os debates em torno da invenção de uma identidade nacional portuguesa ocorreram primeiramente no campo cultural, mais especificamente na literatura, trazendo a ideia de nacionalismo⁵⁰ e colonialismo como uma única base estruturante da identidade portuguesa. Concomitantemente com a gênese do nacionalismo-colonialismo em Portugal⁵¹, surge também certa visão

⁵⁰ Compreende-se aqui o nacionalismo a partir do teórico Anthony Smith que o define como “uma forma de cultura – uma ideologia, uma linguagem, uma mitologia, um simbolismo e uma consciência – que alcançou uma ressonância global” (p. 118), podendo evoluir para um “um movimento ideológico para atingir e conservar a autonomia, a unidade e a identidade em nome de uma população que alguns dos seus membros consideram constituir uma nação real ou potencial” (p. 97) (SMITH, Anthony. *A identidade nacional*. Lisboa: Gradiva, 1997).

⁵¹ O nacionalismo surge no centro dos debates intelectuais ainda no século XIX como resposta a uma série de questões traumáticas para a história do país, como a independência do Brasil e o *Ultimatum* britânico.

utilitarista acerca do papel da intelectualidade artística como responsável por inventar a nação, sendo as belas-artes a linguagem por excelência através da qual o nacionalismo se expressaria.

Almeida Garrett (1799-1854), poeta e dramaturgo português, precursor do romantismo em Portugal, defendia “um plano para a fundação e organização de um teatro nacional, o qual, sendo uma escola de bom gosto, contribua para a civilização e aperfeiçoamento moral da nação portuguesa”⁵². Para tanto, instituía-se a censura através da Inspeção Geral dos Teatros e Espectáculos e defendia-se a criação de um Conservatório Geral de Arte Dramática, de prêmios para autores dramáticos e de um Teatro Nacional. No legado deixado por Garrett para a intelectualidade, destacam-se obras como textos teatrais, poemas e novelas que traziam temáticas como a decadência do império e o materialismo corruptor do homem. Em 1839 estabelecia-se o primeiro concurso de peças teatrais, e todas as obras premiadas “versavam – como, aliás, a grande maioria das peças concorrentes – temas inspirados na história pátria”⁵³. Além de temas como a decadência da nação e a necessidade de regenerar a sociedade; o amor absoluto pela pátria e o orgulho imperial; a questão da ruralidade, que será central no Estado Novo, surge ainda no contexto de transição de século.

De acordo com Eduardo Lourenço, este foi o momento em que “pela primeira vez os portugueses (alguns) puseram em causa, sob todos os planos, a sua imagem de povo com vocação autónoma, tanto no ponto de vista político como cultural” (p. 30). Reagindo ao cenário de crise, sobretudo identitária, Portugal, “para fugir a essa imagem reles de si mesmo” (p. 30), verá eclodir um nacionalismo fortemente pautado na preocupação com a reconstrução da nação a partir de uma ideia fictícia e mitológica de grandeza e superioridade de Portugal perante a Europa. (LOURENÇO, Eduardo. *Psicanálise mítica do destino português. O labirinto da saudade*, v. 5, p. 23-66, 1978). Assim, “a noção de degenerescência constitui um tópico-chave da cultura europeia de finais do século XIX” (MATOS, Sérgio Campos. *História e ficção em Oliveira Martins. Imagens da degenerescência. Revista de História das Ideias*. Vol. 21. Coimbra: Faculdade de Letras, 2000, p.159-192, p. 182). Em Portugal, uma série de intelectuais refletiram o seu próprio tempo trazendo à tona a necessidade de regeneração da nação portuguesa. No campo da História, obtiveram destaque obras como *História de Portugal*, escrita em 1879 pelo historiador português Oliveira Martins, que considerava a independência do Brasil como um dos marcos da morte da nação, processo de decadência que teria iniciado ainda antes: “para Oliveira Martins, o processo de independência do Brasil começa na tragédia de Alcácer-Quibir – na morte de D. Sebastião, na perda de independência e em todos os fatos posteriores que, para a geração de 1870 em geral, constituem marcos da decadência portuguesa” (PAREDES, Marçal de Menezes. *Configurações Luso-Brasileiras: Fronteiras Culturais, Demarcações da História e Escalas Identitárias (1870-1910)*. Coimbra: Novas Edições Acadêmicas, 2013, p. 227). A ideia era a de que “a sociedade portuguesa mergulhara, desde o século XVI, na atonia e na decomposição – processo regressivo que se acentuaria até ao século XIX” (MATOS, Sérgio Campos. *História e ficção em Oliveira Martins. Imagens da degenerescência. Revista de História das Ideias*. Vol. 21. Coimbra: Faculdade de Letras, 2000, p.159-192, p. 186-187). Neste contexto, torna-se cada vez mais hegemônica a ideia de que tal regeneração precisaria ocorrer a partir do projeto colonial. Tal lógica seria o resultado de dois elementos fundamentais no nacionalismo português: “a consciência, sempre presente nas elites políticas, da vulnerabilidade de Portugal (que as torna especialmente sensíveis às ameaças externas); e sobretudo a ideia, muitas vezes expressa, de que a própria sobrevivência da nação dependia da existência do império” (ALEXANDRE, Valentim. *A África no imaginário político Português (séculos XIX-XX)*. *Penélope: Revista de História e Ciências Sociais*, n. 15, 1995, p. 41).

⁵² REBELLO, Luiz Francisco. *História do teatro português*. Publicações Europa-América, 1988, p. 72-73.

⁵³ *Ibid.*, p. 76.

Alberto de Oliveira inaugura, com a obra *Palavras Loucas*, de 1894, o chamado neogarretismo, que “constituirá uma das principais correntes do nacionalismo português”⁵⁴. A partir da oposição entre cidade e campo, o intelectual elege a aldeia como o lugar sagrado onde ainda resistiriam os últimos resquícios de soberania nacional. Seja através do teatro, da poesia ou do romance, o fato é que, já neste período, se faziam presentes na intelectualidade portuguesa debates sobre a reeducação artística e moral da sociedade, sobre a urgência em civilizar o seu espírito e criar um novo padrão de bom gosto, buscando, na grandiosidade do Império ou na pureza aldeã, os vestígios da alma nacional para, a partir deles, recriar Portugal e expressá-los através de uma arte essencialmente nacionalista, tal como António Ferro tentará fazer mais tarde na sua *Política do Espírito*. A partir de então, a intelectualidade portuguesa, colocando-se como porta-voz das inquietações nacionais, assumirá a missão de construir ou, se quisermos, de inventar uma nova imagem de Portugal e dos portugueses⁵⁵.

Nos primeiros anos do século XX, em torno dos tradicionais cafés do Chiado, um circunscrito núcleo de intelectuais, composto por uma elite literária, “organizava politicamente todo o país e construía as suas percepções sobre o mundo e o tempo”⁵⁶. Através das mais variadas formas de expressão artística, apareciam cada vez mais projetos de reconstrução da nação⁵⁷ por meio da exaltação de uma série de elementos considerados sagrados para a cultura e a tradição histórica do país, como a língua portuguesa, o folclore aldeão ou o talento para dar novos mundos ao mundo. Apesar de algumas evidentes divergências políticas dentre estes

⁵⁴ TRINDADE, Luís. Dar espetáculo: a cultura em Portugal no século XX. In: ROSAS, Fernando; LOUÇÃ, Francisco et al. *O Século XX Português*. Portugal: Tinta da China, 2020, p. 295.

⁵⁵ Quando utilizamos expressões como *inventar a nação* ou *inventar a identidade nacional*, evocamos conceitos teóricos que foram cunhados na historiografia por autores como Benedict Anderson e Anne-Marie Thiesse, que compreendem a nação como uma construção cultural, um legado de recordações transmitidos entre gerações através da história. Na visão de Thiesse, as formações identitárias são processos complexos que consistem em “determinar o património de cada nação e difundir o seu culto” (p. 16). A história que nos mantém ligados aos nossos antepassados através de memórias coletivas reais e/ou imaginadas, os heróis que representam as virtudes de uma dada nacionalidade, a língua, a cultura e o folclore típicos, as simbologias oficiais, as tradições, a mentalidade e as formas de pensar o mundo e os outros, entre outras questões, fazem parte de um conjunto de elementos que são elencados e difundidos como identitários, ou seja, como representantes da nação concreta. Dessa forma, a “nação nasce de um postulado e de uma invenção. Mas só se mantém viva com a adesão colectiva a essa ficção” (p. 18). (THIESSE, Anne-Marie. A criação das identidades nacionais: Europa, séculos XVIII-XX. *Temas e debates*, 2000). Através destes e de outros elementos a nação e a identidade nacional, assim, são inventadas a partir da ideia de uma comunidade política imaginada na medida em que é construída uma imagem de comunhão, ou seja, a ideia de indivíduos ligados uns aos outros através de uma herança cultural histórica compartilhada (ANDERSON, Benedict. *Comunidades imaginadas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015). Estas questões tornam-se evidentes em especial no século XX, com a eclosão dos nacionalismos.

⁵⁶ TRINDADE, Luís. *O estranho caso do nacionalismo Português*. O salazarismo entre a literatura e a política. Lisboa: Imprensa de Ciências Sociais, 2008, p. 82.

⁵⁷ Diferentemente das inquietações identitárias do século XIX, desta vez o nacionalismo assumia seu protagonismo enquanto reposta a questões como a crise do sistema liberal, os ventos da modernização, o conflito entre o poder republicano e a Igreja Católica, e o processo de massificação provocado pela expansão da imprensa e do consequente acesso das massas ao mundo da cultura letrada (TRINDADE, Luís. *O estranho caso do nacionalismo Português*. O salazarismo entre a literatura e a política. Lisboa: Imprensa de Ciências Sociais, 2008).

intelectuais, nacionalismo e colonialismo eram ideias predominantes, assim como a crença em uma superior aptidão da intelectualidade artística para forjar uma nova ideia de nação.

Em especial após a Primeira Grande Guerra, período em que o fascismo, enquanto solução política e enquanto estética artística, eclode na Europa, os discursos nacionalistas em torno da regeneração da nação recebem um novo tom de angústia e pessimismo, gerando uma retórica de preocupação obsessiva com a decadência da nação portuguesa. Na lógica autoritária, elitista e salvacionista já posta, tornava-se cada vez mais evidente que não só todas as instâncias da sociedade deveriam ser instrumentalizadas para tal fim, mas também que seriam os homens de letras, os intelectuais e/ou artistas, dotados de uma elevação moral e espiritual, que deveriam guiar a sociedade rumo a sua evolução.

Os problemas desta vez eram outros, assim como as lideranças intelectuais em voga, mas a solução elencada como única forma para regenerar a nação permanecia sendo o nacionalismo/colonialismo que, neste cenário, recebia um novo tom autoritário. Neste contexto destacavam-se intelectuais como Agostinho de Campos⁵⁸, Afonso Lopes Vieira, João Ameal, Leitão de Barros e, é claro, António Ferro. Torna-se notável nas duas primeiras décadas do século XX, assim, a efervescência de uma literatura de caráter cada vez mais moralizante que elencava não só “novas” soluções para o problema da decadência, como também novos culpados da crise⁵⁹. Se antes eram os romances ou poemas os meios de expressão destes intelectuais, a partir de então o meio privilegiado que dará voz a personalidades como João Ameal e António Ferro será o jornal ampliando de forma significativa o alcance das ideias nacionalistas. O protagonismo intelectual da vez passa a ser da nova geração de escritores vinculados ao modernismo, que, essencialmente através da imprensa, defendiam “uma outra política, mas acima de tudo referiam-se, de forma assumidamente arrogante e espectacular, a

⁵⁸ Conforme aponta Luís Trindade, para intelectuais como Augusto de Castro e Augustinho de Campos, por exemplo, a decadência da nação seria, sobretudo, linguística, em consequência da expansão da imprensa e do aumento do número de leitores e de escritores em Portugal. Assim, seria preciso controlar os limites da leitura, pois, dependendo do conteúdo das crônicas jornalísticas-literárias, que diariamente tornavam-se acessíveis através da imprensa, a literatura poderia tornar-se moralmente corruptora. De acordo com estes autores, “a defesa da linguagem, da língua, como síntese da tradição e da mundividência nacionalistas, parecia, assim, a forma do combate político próprio dos escritores” (p. 77). Obras como *Antologia Portuguesa*, de Augustinho de Campos, tiveram um relevante papel lançando as bases mais efetivas e perenes do nacionalismo português do início do século. O projeto de *reaportuguesamento* da sociedade, ou seja, a recuperação de uma identidade nacional perdida, deveria ocorrer, nesta lógica, essencialmente através da recuperação e exaltação da língua portuguesa. Para eles, “é a língua que unifica o povo. [...] Através dela, a identidade cultiva-se no quotidiano, reflete a vida comunitária e transforma-se com as relações sociais” (p. 298) (TRINDADE, Luís. *O estranho caso do nacionalismo Português*. O salazarismo entre a literatura e a política. Lisboa: Imprensa de Ciências Sociais, 2008).

⁵⁹ Os culpados, desta vez, eram “o desporto e o nudismo, o comunismo e a emancipação feminina, a América e a cultura negra – nestes últimos casos, sobretudo, através de duas manifestações culturais: o cinema e o jazz”, bem como a república, que recentemente havia aprovado o divórcio; o liberalismo e a política em si; ou o progresso citadino e o seu materialismo corruptor (TRINDADE, Luís. *O estranho caso do nacionalismo Português*. O salazarismo entre a literatura e a política. Lisboa: Imprensa de Ciências Sociais, 2008, p. 310).

uma ‘nova Europa’ e ‘um novo Portugal’, no qual surgiriam uma ‘nova cultura’ e uma ‘nova literatura’”⁶⁰. A geração da *Orpheu*, da qual faziam parte nomes como António Ferro, Mário Sá de Carneiro e Almada Negreiros, compreendia, assim, que “o seu êxito passava por não contrariarem, antes reforçarem com todos os novos meios à sua disposição, aquilo que a geração precedente levava três décadas a constituir em senso comum”⁶¹.

António Ferro, na visão de vários estudiosos, obteve um destaque singular neste período ao que tange esta nova retórica essencialmente imagética e performática. Será através dele que a fusão entre literatura, política e nacionalismo chegará até as suas últimas consequências. E o teatro será por ele elencado como via privilegiada para a expressão de suas ideias. Ocorre aqui a gênese do seu modelo de teatro salazarista e a própria visão utilitarista em relação às belas-artes em geral como forma de reconstruir Portugal.

2.1 António Ferro e a teatralização da política

Ainda no início do século António Ferro publica suas primeiras obras literárias como *Missal de Trovas* (1914), *As Grandes Trágicas do Silêncio* (1917) e *O Ritmo da Paisagem* (1918). Logo na sua primeira obra, *Missal de Trovas*, publicada em coautoria com Augusto Cunha, são transcritas opiniões de alguns escritores portugueses do período sobre o livro, como João de Barros, Fernando Pessoa, Mário de Sá-Carneiro, Júlio Dantas e Afonso Lopes Vieira demonstrando a inserção de António Ferro, ainda jovem, no círculo circunscrito da elite literária portuguesa. Sua estreia no mundo literário é feita, então, através de frases poéticas que já demonstravam uma estética nacionalista e fortemente imagética como: “Portugal é uma canção, Toda feita em redondilhas, Passa de avós para netos, Passa de mães para filhas”; “O Portugal, nau sem mastros, Desde a hora em que tu duras, Os teus marinheiros dormem, A sonhar com aventuras”; ou “Portugal, terra dos fados, E das mulheres ideaes, O sol quando por ti passa, Demora-se sempre mais”⁶². Pouco tempo depois em *As Grandes Trágicas do Silêncio*, a primeira conferência sobre cinema que acontece em Portugal, em 1917, António Ferro comenta sobre o animatógrafo afirmando o que, para ele, seriam as vantagens cívicas e as desvantagens desmoralizantes do cinema em Portugal. Torna-se claro já neste discurso o início do seu gosto estético, nacionalista e moralizante, assim como a sua definição sobre a arte e os artistas. Para

⁶⁰ TORGAL, Luís Reis. O modernismo português na formação do Estado Novo de Salazar. António Ferro e a Semana de Arte Moderna de São Paulo. *Estudos em homenagem a Luís Antonio de Olivera Ramos*, Faculdade de Letras da Universidade do Porto, p. 1085-1102, 2004, p. 1094.

⁶¹ TRINDADE, Luís. *O estranho caso do nacionalismo Português*. O salazarismo entre a literatura e a política. Lisboa: Imprensa de Ciências Sociais, 2008, p. 115.

⁶² FERRO, António; CUNHA, Augusto. *Missal de Trovas*. Lisboa: Livraria Ferreira, 1914.

ele, a missão dos artistas seria a de “vestir a Vida, menti-la o mais possível para melhor ser suportada”⁶³.

Assim, tendo em vista que as percepções reais sobre o país geravam, nesta época, o pessimismo, a angústia e a falta de fé no futuro português, o papel da arte seria fundamental para inventar a imagem do Portugal ideal, ou seja, inventar uma realidade fictícia capaz de fornecer esperança e orgulho nacional. Estaria em voga novamente a necessidade de regeneração da nação através das artes. Em 1918, na última obra que completa a tríade de lançamento de António Ferro no mundo literário, *O Ritmo da Paisagem*, o intelectual escreve um argumento de bailado exaltando justamente o despertar de Portugal: “Manhã Lusíada! Portugal desperta finalmente. Num gesto indolente, ergue-se do seu leito. Como quem encontra o talisman que o vai desencantar, recorda a Canção perdida...”⁶⁴. Porém, é em 1920 que António Ferro, no auge dos seus 22 anos, é oficialmente lançado como escritor através da obra *Teoria da Indiferença*⁶⁵.

No início dos anos 1920, já atuava como jornalista e crítico de teatro em diversos jornais da época como *O Jornal*, *O Século* e *Diário de Lisboa*. É, em nome do jornal *O Século*, que ele viaja a Fiume para entrevistar Gabriel D’Annunzio, cujas entrevistas ele publicará em 1922 em obra intitulada *Gabriel D’Annunzio e Eu* dando início a sua carreira de jornalista internacional. Também será diretor da revista *Ilustração Portuguesa*, em que defenderá a sua nova estética, profundamente teatral e performática, para pintar a nova imagem de Portugal:

A Ilustração Portuguesa procurará mostrar Portugal aos Portugueses, procurará, com auxílio de todos, estilizar a raça. A linha do bailado português, por exemplo, está por descobrir. Encontrada essa linha, Portugal pode ter a sua companhia de bailados, como os russos, bailados modernos, nas suas danças populares, nos seus trajes regionais, nos nossos costumes, temos matéria-prima para estilizações admiráveis, temos tinta de sobra para um grande cartaz a pôr na Europa, a pôr no mundo... Portugal, meu amigo, eu já o disse algures, ou será um “baile russo” – ou não será.⁶⁶

Tornava-se cada vez mais claro para Ferro que só a literatura e o jornalismo tradicionais não bastavam para transformar Portugal, ou a imagem que existia dele. Era preciso o apelo imagético, performático, teatral. No artigo “O Parlamento e os Artistas”, publicado no *Diário de Lisboa* em 1921, Ferro afirmará que “a política, em Portugal, tem estado sempre divorciada

⁶³ FERRO, António. *As Grandes Trágicas do Silêncio*. Lisboa: Monteiro & Companhia, 1917, p. 12-13.

⁶⁴ FERRO, António. *O Ritmo da Paisagem*. Lisboa: Oficina Abel de Oliveira, 1918, p. 8.

⁶⁵ BAPTISTA, Helena Márcia de Aço. *António Ferro Vanguardista: “Nós”, a experiência do teatro-manifesto*. Dissertação (Mestrado) – Universidade de Coimbra, Coimbra, 2013.

⁶⁶ FERRO, António. Entrevista a “O Homem que passa” (pseudónimo de José Leitão de Barros), *Ilustração Portuguesa*, n. 816, 8-X-1921, p. 233 *apud* BAPTISTA, Helena Márcia de Aço. *António Ferro Vanguardista: “Nós”, a experiência do teatro-manifesto*. Dissertação (Mestrado) – Universidade de Coimbra, Coimbra, 2013, p. 22-23.

da Arte. Os políticos, entre nós, com raras exceções, são os maiores inimigos dos artistas”⁶⁷. Para Ferro, que era jornalista e escritor, mas também era artista teatral, seria esse “o maior defeito da vida pública portuguesa. Ninguém cuida de vestir os sentimentos, de lhes dar forma, de lhes dar elegância, de os por apresentáveis...”⁶⁸. A palavra de ordem era ilusão. O grande problema da política era o excesso de realidade: “Ninguém tem fé, ninguém tem ilusões... Já não se tem o cuidado, já não se tem a delicadeza de nos iludir...”⁶⁹. Para Ferro, a solução era óbvia. Era preciso, em suma, fazer com que a política e a arte se tornassem uma só coisa. Era preciso que a política, de uma vez por todas, compreendesse o papel instrumental que a arte poderia ter se utilizada pelo poder: “Raros são aqueles que se distinguem pela sua cultura literária, raros são aqueles que sabem fazer política e literatura, ao mesmo tempo [...]”⁷⁰.

Por fim, será essa uma das primeiras vezes em que Ferro profetiza a obra que mais tarde tentará realizar a frente do Secretariado de Propaganda Nacional em prol da arte nacional. Ainda nos anos 1920 são lançadas, assim, as bases da sua *Política do Espírito*, que, nos anos 1930, ele irá sugerir para Salazar como o grande projeto para regenerar a nação e para construir um regime que perdurasse em Portugal.

Os artistas novos não têm uma voz no Parlamento. Os consagrados, uma vez por outra, ainda têm quem os defenda, ainda têm quem lhes zele pelos seus interesses. Os artistas novos, nunca. E são eles que mais precisam de ser ajudados, que mais precisam de ser estimulados. Está uma obra toda por fazer nesse sentido. Assim, urge reformar o teatro nacional; arejá-lo, varrê-lo, dar-lhe horizontes mais largos; urge reformar a Sociedade Nacional das Belas Artes, esse ‘Retiro dos Pacatos’, desses pacatos pintores de portas que andam para ahí consagrados... Urge tratar a sério da questão dos pensionistas do Estado, urge, numa palavra, modernizar Portugal.⁷¹

Note-se que várias ideias que irão mais tarde sustentar toda a visão política e artística de António Ferro no Estado Novo nascem ainda aqui, no início da sua trajetória intelectual, incluindo a sua ideia de teatro útil à nação. Destaca-se que, para além da sua atuação no jornalismo ou da publicação de obras literárias que aos poucos e de forma concomitante construía a imagem pública de António Ferro, é com o teatro que se dá a elevação de seu nome como principal liderança do modernismo português. Ainda em 1921, ele escreve um manifesto literário, em estilo futurista, tal como havia feito Marinetti em 1915, intitulado *Nós*. Sendo inicialmente publicado em folheto e distribuído pelo próprio autor na porta do café A

⁶⁷ FERRO, António. O Parlamento e os Artistas. *Diário de Lisboa*, 7 de julho de 1921, p. 8.

⁶⁸ *Idem.*

⁶⁹ *Idem.*

⁷⁰ *Idem.*

⁷¹ *Idem.*

Brasileira do Chiado⁷², ele é escrito em forma de diálogo entre dois “personagens”: Eu, inquieto e incompreendido, clamando por mudança; e A Multidão, que não ouve ou não compreende. Destacam-se, nestas breves páginas de manifesto, frases como “Morrã, morrã vocês, ó eteceteras da Vida!... Viva eu, viva EU, viva a Hora que passa... Nós somos a Hora oficial do Universo: meio dia em ponto com o sol a prumo!”⁷³, exaltando a juventude, a velocidade e a violência da hora que passa, e criticando o comodismo. Torna-se claro no diálogo a ideia de superioridade do Eu, intelectual e soberano, porta-voz de uma geração; em contraposição com a ideia da Multidão, amorfa, incapaz, necessitando do Eu para as guiar rumo à regeneração. Assim, conforme aponta Helene Baptista, esta obra “surge, por um lado, como manifesto e, por outro, como teatro enquanto espetáculo em si”⁷⁴, não tanto pelo conteúdo que é escrito, mas pela linguagem que é utilizada.

Em maio de 1922, Ferro, ao lado de outras figuras de renome no campo artístico-teatral, como Lucília Simões e Erico Braga, viaja em turnê para o Brasil para apresentar algumas conferências literárias, divulgando as suas ideias, o seu nome, e o seu estilo performático/teatral, ou seja, sendo o representante do modernismo português e o divulgador de uma nova visão de mundo e de uma nova estética. Dentre as conferências realizadas obtiveram destaque *A Arte de Bem Morrer* e *A Idade do Jazz-Band*, acompanhadas por recitais de poesia de Fernanda de Castro. Conforme lembra Helena Baptista, *A Idade do Jazz-Band* terminava à maneira performática, “terminava em *happening*, com a irrupção no palco de uma orquestra de *Jazz* e de uma mulher a dançar. Esta tendência para a teatralidade, para a pose mundana ou para a criação de efeitos surpresa está quase sempre presente em António Ferro”⁷⁵.

Na bagagem, Ferro levaria para a sua longa estadia no Brasil também a primeira peça de teatro de sua autoria, *Mar Alto*, drama em três atos, escrita em 1921/1922 e publicada posteriormente em livro. Seria no Brasil a sua estreia não só como dramaturgo, mas também como ator de teatro. No prefácio de *Mar Alto*, Ferro relembra a sua estadia em São Paulo e a recepção inicial da sua obra pela intelectualidade brasileira em 1922.

⁷² De acordo com Helena Baptista, o manifesto será publicado novamente um ano depois, no Brasil, na “revista brasileira *Klaxon*, órgão literário da Semana de Arte Moderna”⁷², com algumas adaptações (BAPTISTA, Helena Márcia de Aço. *António Ferro Vanguardista: “Nós”, a experiência do teatro-manifesto*. Dissertação (Mestrado) – Universidade de Coimbra, Coimbra, 2013, p. 46-47).

⁷³ FERRO, António. *Nós*. Lisboa: Edição do Autor, 921 *apud* BAPTISTA, Helena Márcia de Aço. *António Ferro Vanguardista: “Nós”, a experiência do teatro-manifesto*. Dissertação (Mestrado) – Universidade de Coimbra, Coimbra, 2013, p. 65.

⁷⁴ BAPTISTA, Helena Márcia de Aço. *António Ferro Vanguardista: “Nós”, a experiência do teatro-manifesto*. Dissertação (Mestrado) – Universidade de Coimbra, Coimbra, 2013, p. 68.

⁷⁵ *Ibid.*, p. 57.

Finda a temporada no Rio, a companhia de Lucília e eu seguimos destinos diferentes. Voltamo-nos a encontrar em S. Paulo onde eu realizara, com ruído e cartaz, várias conferências. Uma noite, sem qualquer intenção, li o meu drama a um grupo de intelectuais de S. Paulo. Esses intelectuais (entre os quais estavam Mario de Andrade, – porta-estandarte do modernismo brasileiro; Guilherme de Almeida, poeta paradoxal, audacioso e íntimo; Oswald de Andrade, – o estatuário dos “Condenados”) extraordinariamente interessados pela obra, incitaram-me a provocar a sua *prémière* em S. Paulo, no teatro de Sant’ Ana onde Lucília estava trabalhando.⁷⁶

A obra teve a sua estreia sendo sucesso de público e de crítica, e tendo como elenco Lucília Simões, que foi também a encenadora; Erico Braga, Georgina Cordeiro e o próprio António Ferro. Ainda no prefácio de sua obra Ferro relembra que logo “no final do primeiro acto, uma forte, uma calorosa salva de palmas, quente, unida, sem uma discordancia, sem um protesto”⁷⁷ recebera a estreia da peça. Conforme demonstram as críticas da imprensa portuguesa, trazidas pelo autor junto ao livro, Ferro adquire uma nova popularidade em Portugal por conta deste acontecimento. Aproveitando-se do momento, ele “conseguiu fazer da sua viagem ao Brasil o assunto do dia no interior do Chiado. [...] Depois foi o êxito a todos os níveis. Ferro encenava um acontecimento literário e encenava-se a si próprio como personagem literária moderna”⁷⁸. Note-se, assim, que foi através do teatro e ainda no início dos anos 1920 que ele conquistava oficialmente o seu lugar na intelectualidade portuguesa e a própria hegemonia do modernismo em Portugal.

Este cenário reforça-se quando António Ferro retorna do Brasil e decide apresentar *Mar Alto* em Lisboa, no Teatro São Carlos. Causando desagrado das plateias lisboetas, a peça acaba gerando um grande escândalo: “O público começou por rir, em troça, de expressões como ‘emprestava-te o corpo’. Mas da troça rapidamente se passou a irritação. A peça foi pateada, interrompida, e Lucília Simões, a intérprete principal, insultada”⁷⁹. Um dia depois da representação do espetáculo, a peça foi proibida pelo Governo sendo acusada de *imoral e pornográfica*⁸⁰. Em resposta, Aquilino Ribeiro organizara em defesa de António Ferro um documento, destinado ao Presidente do Conselho, e assinado por uma série de intelectuais portugueses, como Fernando Pessoa, Álvaro de Andrade, Robles Monteiro, Raul Brandão, Alfredo Cortez, João de Barros, Jaime Cortesão, entre outros. Neste abaixo-assinado os intelectuais exigiam que “a proibição lhe seja levantada e repelem a espécie de mesa censória,

⁷⁶ FERRO, António. *Mar Alto*. Lisboa: Portugália Editora, 1924, p. 17.

⁷⁷ *Ibid.*, p. 18.

⁷⁸ TRINDADE, Luís. *O estranho caso do nacionalismo Português*. O salazarismo entre a literatura e a política. Lisboa: Imprensa de Ciências Sociais, 2008, p. 191.

⁷⁹ *Ibid.*, p. 204-205.

⁸⁰ FERRO, António. *Mar Alto*. Lisboa: Portugália Editora, 1924, p. 45.

tão ominosa como inoportuna, em que a polícia se vem arvorando”⁸¹. O documento, porém, não chegou ao seu destino pois a proibição da peça foi retirada antes disso.

No prefácio de *Mar Alto*, Ferro também faz o seu protesto à proibição da peça, agradecendo a solidariedade de seus colegas. Clama para que “respeitemos a obra de arte como se respeita a obra humana. Desrespeitar a obra humana é ofender Deus. Desrespeitar a obra de arte é ofender o Artista, representante de Deus na terra...”⁸². Aproveita o momento também para comentar a necessária renovação do teatro português, para salvá-lo da decadência em que estaria inserido, mesmo que para isso tenha que sofrer as consequências dos ataques daqueles que não compreendem a necessidade de mudança. Ferro sugere, ainda, que teria sido proposital o apelo escandaloso da sua obra:

Que esperavam de mim? Julgavam talvez que eu iria estrear-me com uma peça calma, de fácil digestão, uma peça para rir e chorar... Julgavam talvez que eu iria dar-lhes o pretexto para me alcunharem de esperançoso dramaturgo... Ingenuos... A uma obra prometedora preferi escrever uma obra comprometedoras [...]. Eu não pertencço a essa raça de escritores, sem individualidade e sem anseio, que assinam, todas as manhãs, o livro do ponto da sua Arte, sem um rabisco a mais ou um rabisco a menos...⁸³

Por fim, ele encerra o prefácio de *Mar Alto* afirmando em apelo sebastianista: “Não. O *Mar Alto* não foi uma derrota. O *Mar Alto* foi o meu Alcacer-Kibir e Alcacer-Kibir⁸⁴ foi a maior

⁸¹ Este abaixo-assinado é publicado como anexo da peça na ocasião da sua publicação (FERRO, António. *Mar Alto*. Lisboa: Portugália Editora, 1924).

⁸² FERRO, António. *Mar Alto*. Lisboa: Portugália Editora, 1924, p. 53.

⁸³ *Ibid.*, p. 12.

⁸⁴ António Ferro refere-se aqui a um dos episódios mais marcantes da história de Portugal, a Batalha de Alcácer-Kibir, que ocorreu no Marrocos em 1578, ocasião em que morreu o Dom Sebastião, rei de Portugal entre 1568 e 1578. Além dele, “seus 1800 homens morreram ou foram feitos prisioneiros pelos árabes, um desastre total, deixando Portugal praticamente sem grande parte da elite governamental e sem homens de armas. Foi sucedido por D. Henrique e posteriormente por Felipe II, da Espanha, o que ocasionou a perda de independência de Portugal que passa às mãos dos espanhóis” (p. 75-76). Iniciava, assim, a União Ibérica, que duraria até 1640, ano em que ocorre a Restauração de Portugal. Conforme já mencionado anteriormente, seria um dos grandes marcos da “morte” de Portugal, de acordo com Oliveira Viana, o início de um processo de decadência que se estenderia até o século XIX. A relevância deste acontecimento histórico está no fato de, supostamente, ninguém ter visto o corpo do rei antes de este ser enterrado. Por conta disso, “a atmosfera de mistério, propositada ou não, acabou criando um mito, ou melhor, a partir da ideia messiânica, muito comum em culturas secularizadas, revestiu-se D. Sebastião e sua história de uma aura mítica” (p. 81-82). Desde as profecias de Gonçalo Annes, mais conhecido como Bandarra, cujas trovas, escritas entre 1510 e 1540, já nesta época cantavam sobre “a vinda de um rei-salvador que resgatará seu povo do sofrimento e do desespero. Esse rei-salvador fundará o Quinto Império que dominará o mundo” (p. 82), existiam na cultura portuguesa as bases precursoras do que mais tarde viria a ser o mito do sebastianismo. A partir de Alcácer-Kibir, contudo, esta mitologia assume novas proporções no imaginário coletivo através da difusão de versões que defendiam a ideia de que o rei teria sobrevivido na batalha e que iria retornar para salvar a nação e reconstruir a grandiosidade do Império Português, fazendo renascer, com isso, o orgulho nacional perdido. O messianismo sebastianista, com o tempo, se tornará “independente da figura do rei D. Sebastião, para se transformar numa ideologia” (p. 87). (GOMES, Álvaro Cardoso; CAMPOS, Alzira Lobo de Arruda; TEIXEIRA, Eliane de Alcântara. O sebastianismo: uma reflexão histórica e literária do mito. *Revista Lumen et Virtus*, v. 5, n. 10, mar. 2014, p. 72-94). Prova disso é que a literatura portuguesa do século XIX possui várias referências a D. Sebastião e à esperança do retorno do “Encoberto”. No século XX não só António Ferro como também outros intelectuais como Fernando Pessoa e Almada Negreiros também fazem alusão aos aspectos

vitória da Raça, a vitória que estilizou uma pátria e deu eternidade a um rei!”. Em carta destinada a Lucília Simões e também anexada à publicação da peça, ele afirma compreender, inclusive, a censura da sua obra: “Foi pelo que o *Mar Alto* continha de verdade que chocou certos burgueses e certos jornalistas. Eu falo alto demais. Era preciso amordaçar-me. Daí a pateada. Daí a proibição da polícia. Mas não me calarei”⁸⁵. O fato que aqui merece destaque é que “Ferro conseguia assim inverter a situação. Subitamente, transformava-se num génio perseguido e incompreendido”⁸⁶.

Sua primeira tentativa de construir um novo teatro em Portugal também acontece neste contexto. Em 1925, as vésperas do golpe militar que dá início à Ditadura Militar em Portugal, ele funda, em parceria com José Pacheco, o *Teatro Novo*, no *foyer* do Cinema Tivoli, em Lisboa. Apesar de ter sido uma experiência efêmera, ali são representadas peças como *Knock* ou a *Vitória da Medicina*, de Jules Romains, e *Uma Verdade para cada Um*, de Pirandello. Fazia parte do projeto representar também autores como Almada Negreiros, José Osório de Oliveira, Carlos Selvagem, além do próprio António Ferro⁸⁷. O objetivo era inovar a forma de se fazer teatro em Portugal, seja no repertório apresentado, seja na forma de representação teatral dos atores. Para ele, era urgente a “criação dum teatro nacional, com características próprias”⁸⁸. Em uma entrevista sobre a crise do teatro no país, ele dirá que, “Em Portugal, representa-se como há vinte anos. As marcações são as mesmas, se não peores”⁸⁹. Ele critica também a falta de uma estética nova para a cena portuguesa, mais plástica, haja vista que ele considerava o “cenário também um personagem, não o principal, mas o segundo, um personagem indispensável, que está encarregado de estabelecer as relações entre as várias figuras que dentro de ele se movem”⁹⁰. Porém, a experiência do seu Teatro Novo acaba por ser breve devido a dificuldades financeiras.

mitológicos do sebastianismo e do que ele historicamente evoca no imaginário coletivo, especialmente em períodos de crises identitárias. Sobre este assunto, ver também: MATOS, Sérgio Campos. História e ficção em Oliveira Martins. Imagens da degenerescência. *Revista de História das Ideias*. Vol. 21. Coimbra: Faculdade de Letras, 2000, p. 159-192; LOURENÇO, Eduardo. Sebastianismo: imagens e miragens. *Portugal como destino seguido de Mitologia da saudade*. 3. ed. Lisboa: Gradiva, 2001; e PAREDES, Marçal de Menezes. *Configurações Luso-Brasileiras: Fronteiras Culturais, Demarcações da História e Escalas Identitárias (1870-1910)*. Coimbra: Novas Edições Acadêmicas, 2013; e BELO, André. *Morte e ficção do rei Dom Sebastião*. Lisboa: Tinta da China, 2021.

⁸⁵ Carta a Lucília Simões (FERRO, António. *Mar Alto*. Lisboa: Portugália Editora, 1924, p. 14.

⁸⁶ TRINDADE, Luís. *O estranho caso do nacionalismo Português*. O salazarismo entre a literatura e a política. Lisboa: Imprensa de Ciências Sociais, 2008, p. 205.

⁸⁷ QUADROS, António. Bibliografia Cronológica de António Ferro. *Obras de António Ferro*. Intervenção Modernista. Lisboa: Editorial Verbo, 1987.

⁸⁸ BETTENCOURT, Rebelo de. O depoimento de António Ferro. *A Função Social do Teatro*. Açores: Diário dos Açores, 1929, p. 12.

⁸⁹ *Idem*.

⁹⁰ *Ibid.*, p. 14.

Este Teatro Novo será exaltado por António Ferro em 1929, em uma edição do *Notícias Ilustrado*, dedicado à história do modernismo em Portugal. Em artigo intitulado “Alguns Precursores”, ele divide o modernismo português em três fases distintas. Na primeira delas, estariam nomes da geração de *Orpheu*, como Mário de Sá Carneiro, Santa Rita Pintor e Fernando Pessoa; na segunda, estariam intelectuais ligados à revista *Contemporânea*, como José Pacheco; e, por último, António Ferro, na sua audácia individual, com o seu *Teatro Novo*: “primeiro, *Orpheu*, depois, a *Contemporânea* e, finalmente, o *Teatro Novo*. ‘A terceira parte da História do nosso ‘modernismo’ reivindica-a’, reivindicando o momento, aquele, em que a novidade tinha triunfado”⁹¹.

Antes da entrada nos anos 1930, assim, já estaria lançado um conjunto de ideias que, juntas, formavam um senso comum predominante na sociedade portuguesa como a construção da imagem de António Ferro como principal nome a ser escolhido enquanto guia dos portugueses e representante máximo da sua geração de intelectuais modernistas; a necessidade e a urgência em estreitar os laços entre o poder político e a arte, elevando o campo artístico como instrumento privilegiado para a regeneração da nação; e a imprescindibilidade em criar um novo modelo de teatro nacional e uma nova estética artística essencialmente nacionalista. Além disso, já estava posto como indiscutível a questão nacionalista em torno de temas como o colonialismo, o tradicionalismo, o ruralismo e o moralismo católico.

Torna-se possível perceber, assim, que a ideia de um teatro saudável e útil à nação, que será defendida através do SPN, está longe de ser uma criação original do salazarismo. A ideia de teatro salazarista instituída pelo regime nada mais é do que o modelo de teatro nacionalista, colonialista e moralista já existente em Portugal. A partir de 1932, então, “o Estado Novo não criou consensos. Geriu-os”⁹², ou seja, apenas administrou um imaginário já colocado, operacionalizando a sua divulgação constante e onipresente para que fosse possível construir um consenso em torno do próprio consenso, a manutenção de um *status quo* que já vinha sendo construído desde o século XIX. Em vez de tentar combatê-las, contentar-se em saber utilizar as ideias já presentes no imaginário, assim como as novas ferramentas disponíveis para a propaganda, é um dos fatores centrais que explicarão a durabilidade do regime e a própria relação entre o Estado Novo e o campo artístico ao longo da vigência do regime. Porém, as ideias de António Ferro para o teatro nacional têm a sua gênese ao longo dos anos 1920, mas elas só se tornarão concretas a partir dos anos 1930, quando ele se torna diretor do SPN.

⁹¹ TRINDADE, Luís. *O estranho caso do nacionalismo Português*. O salazarismo entre a literatura e a política. Lisboa: Imprensa de Ciências Sociais, 2008, p. 240-241.

⁹² *Ibid.*, p. 27.

2.2 Metteur-En-Scène

António Ferro demonstrava ter ligações cada vez mais íntimas com o teatro: subiu ao palco como ator; escreveu peças de teatro; lançou ideias para a renovação do teatro nacional; atuou como crítico de teatro; e utilizou aspectos da teatralidade em conferências públicas. Resta mencionar, contudo, um último fator característico desta ligação: a utilização do recurso dramaturgico na sua ação jornalística. Estando inserido em um contexto geracional em que o jornalismo se tornara um gênero literário, Ferro vai além dos outros intelectuais do período ao operacionalizar um formato específico de entrevista jornalística que mais parecia texto teatral do que reportagem. Nos anos 1930 ele irá alcançar o posto de jornalista internacional justamente com um novo método de conduzir entrevistas, um método fundamentalmente teatral, em que o jornalista que conduz as perguntas confunde-se com um dramaturgo ou encenador.

Suas famosas séries de entrevistas, sempre publicadas inicialmente na imprensa e depois reunidas em livro, iniciam-se ainda em 1922 com *Gabriele D'Annunzio e eu*. A tríade de obras que reúne as entrevistas realizadas por Ferro completava-se com *Viagem a Volta das Ditaduras e Praça da Concórdia*, publicadas respectivamente em 1927 e 1929. Era a fase de um António Ferro sedento por experimentação intelectual, período em que foi possível testar métodos e verificar a sua eficácia na prática. Além disso, sua atuação como repórter internacional possibilitava a realização de viagens em busca de novas inspirações para serem implementadas em Portugal, algo que o interessava.

Em *Viagem a Volta das Ditaduras* foram entrevistadas, sob a encomenda do *Diário de Notícias*, personalidades como Mussolini, Primo de Rivera e Mustapha Kemal. Sua viagem à volta das ditaduras se inicia ainda em 1923, em Roma, passando por Madri, pela Turquia e novamente pela Itália, antes de regressar a Portugal em 1926. Os entrevistados, conforme aponta Raquel Pereira Henriques, em relação ao conteúdo das entrevistas, são “os chefes imprescindíveis ao momento do pós-guerra, os novos Césares, os Desejados, os ‘grande[s] mestre[s] da política moderna’”⁹³. Consistia no claro elogio não só do autoritarismo, mas do próprio casamento deste com o campo artístico, tendo em vista que “escrevendo, discursando, socorrendo-se da música e da cor para ilustrar pensamentos e atitudes, eles são os ‘poetas da acção’, como Ferro os intitula – nome que depois da sua morte reverte ironicamente para si próprio”⁹⁴.

⁹³ HENRIQUES, Raquel Pereira. *António Ferro: estudo e antologia*. Lisboa: Alfa, 1990, p. 28.

⁹⁴ *Idem*.

Antes da entrevista com Mussolini, Ferro descreve a sua chegada a Itália em 1923, na ocasião do primeiro aniversário da marcha sobre Roma, em que presenciou os cortejos em torno do túmulo do soldado desconhecido, o Altar da Pátria, através de trechos como:

Aproxima-se o cortejo. O fascismo vai passar, finalmente, em carne e ôsso, perante os meus olhos curiosos, esfomeados...

Ao passar pela Piazza Colonna a serpente humana detém-se respeitosa e aguarda, humilde e paciente, que Mussolini desça a escadaria do Palácio Chigi e se incorpore no cortejo. Ei-lo que surge no portão do Palácio. Veste sobrecasaca e veste, no rosto, uma expressão severa. Ao meio da Piazza Colonna, alto, forte, expressivo, faz uma concorrência singular à coluna Driano... Mussolini é também uma coluna, mas uma coluna que pensa, uma coluna que marcha...

Respira-se, em volta do túmulo, uma atmosfera de ressurreição. Há uma chuva constante de pétalas e de lágrimas... Mussolini, soldado da Grande Guerra, ajoelha. Ajoelham todos. O ditador, agora, é o Soldado Desconhecido. Olho a medo, num pressentimento, o túmulo simples e severo. Sinto que êle se vai abrir, adivinho uma ressurreição... Mussolini, depois duns minutos de recolhimento, ergue-se, iluminado. E, no momento em que êle se ergue, a minha Alma diz-me, convicta e persuasiva, que o túmulo está vazio...

Ele presenciava a política transformada em espetáculo. A esperança do retorno do soldado desconhecido, ou do Encoberto, para salvar a nação. Ferro respondia também de forma *espetacular*. Descrevia o cenário de Roma com esta notável riqueza de detalhes, minuciando as cores, os sons, as vestimentas, as expressões nos rostos e as suas próprias reações ou pensamentos diante do que assistia. Torna-se possível para o leitor quase que presenciar o cortejo, através dos olhos de Ferro. O caráter imagético do seu texto caracteriza a clara teatralidade do que escreve, recurso da linguagem dramática que ele saberá utilizar com maestria, seja para descrever os eventos que presencia durante as suas viagens, seja para conduzir as próprias entrevistas que realiza.

Neste mesmo período, entre 1924 e 1926, também ocorrem as entrevistas que posteriormente serão publicadas em *Praça da Concórdia*. Os protagonistas aqui serão personalidades ligadas às letras, moda, teatro e artes em geral; e o cenário será apenas um, Paris. Dentre os entrevistados estão nomes como Jean Cocteau e François-Marsal. Após ter visto com seus próprios olhos as cores possíveis do autoritarismo na Espanha, na Itália e na Turquia, ele buscava em Paris o grande centro artístico da Europa, as novas fórmulas estéticas que poderiam ser exportadas para Portugal. De acordo com as suas próprias palavras, a *Praça da Concórdia* seria “o livro dos triunfadores, dos que venceram Paris, dos que brilham no céu de Paris: os cartazes luminosos, as ‘vitrines’, os *gros-plans* da cidade múltipla – catálogo da Europa”⁹⁵.

⁹⁵ FERRO, António. *Praça da Concórdia*. Lisboa: Empresa Nacional de Publicidade, 1929.

Tanto em *Viagem a Volta das Ditaduras* quanto em *Praça da Concórdia*, o recurso da teatralidade se faz presente.

Tendo em vista que António Ferro costumava tomar poucas notas das respostas dos entrevistados, o protagonismo das entrevistas acaba sendo das suas próprias perguntas e da forma como descreveria a ambiência dos espaços; a aparência dos entrevistados; as expressões faciais que as suas questões arrancavam destas personalidades, mencionando quando as perguntas causavam o riso e quando causavam o desconforto. Assim, faz questão de não esconder “os momentos de hesitação e de silêncio dos seus entrevistados, nem as perguntas que ficaram sem resposta. Além disso, deixa também expressas as expectativas que tinha e os resultados que acaba por alcançar”⁹⁶, não escondendo nem mesmo as suas próprias hesitações ou desconfortos como entrevistador. Ferro sabia que, mais do que o conteúdo das respostas, o que prenderia mais tarde o leitor junto aos seus textos seria este tipo de linguagem, ou seja, seria o recurso da teatralidade que, quando utilizado, gera expectativas dramáticas no receptor, causa sentimentos e emoções, e transporta o público para a atmosfera que está sendo descrita, como se ele estivesse assistindo a uma peça de teatro. Note-se, assim, que tais entrevistas diziam respeito muito mais às perguntas de António Ferro e às suas opiniões sobre os entrevistados do que ao conteúdo em si das entrevistas. Este percurso que trará consistência para o seu modelo de jornalismo literário, ou, se quisermos, de jornalismo teatral, será, na verdade, um ensaio para aquelas que seriam as entrevistas mais importantes da sua trajetória: as entrevistas com Salazar. No início dos anos 1930, portanto, seu modelo de jornalismo já estava definido, com ideias e métodos prontos a serem utilizados para a encenação da figura do novo chefe português.

Ao longo de 1932, ano-chave para a ascensão de Salazar⁹⁷ e de António Ferro ao poder, o jornalista coloca em prática toda a inspiração recebida durante as suas viagens. Passa a utilizar o espaço da imprensa de forma muito mais constante para proclamar as suas próprias opiniões sobre todas as questões problemáticas que precisariam ser transformadas em Portugal enumerando uma série de caminhos que deveriam ser tomados para a regeneração da nação. A grande mudança a partir deste ano é que “não há, praticamente, nenhum artigo seu que não aponte para a intenção de se envolver politicamente”⁹⁸. Assim, antes de encenar a figura de Salazar, Ferro encena a sua própria figura, a fim de construir uma imagem pública a seu

⁹⁶ ACCIAIUOLI, Margarida. *António Ferro: a vertigem da palavra. Retórica, Política e Propaganda no Estado Novo*. Lisboa: Bizâncio, 2013, p. 83-84.

⁹⁷ Lembrando que Salazar já ocupava a pasta das finanças desde abril de 1928, assumindo cargo de Ministro das Colónias em 1930. Em julho de 1932 ele será nomeado, pelo presidente da República Óscar Carmona, como presidente do Conselho de Ministros.

⁹⁸ ACCIAIUOLI, Margarida. *António Ferro: a vertigem da palavra. Retórica, Política e Propaganda no Estado Novo*. Lisboa: Bizâncio, 2013, p. 71.

respeito: a de único intelectual com as qualidades necessárias para liderar a obra de reconstrução cultural do país.

Dentre os seus artigos mais notáveis publicados no *Diário de Notícias* ao longo deste ano, torna-se relevante destacar três deles: “Vida” e “Falta um Realizador”, publicados em maio; e “Política do Espírito”, publicado em novembro, um mês antes de serem publicadas as entrevistas com Salazar. Em “Vida”, ele se dirige aos “governantes, aos orientadores do Portugal de hoje”⁹⁹, afirmando que “não basta olhar, numa hora de renascença, os problemas graves e profundos da nacionalidade”¹⁰⁰. Era necessário, de acordo com Ferro, instrumentalizar as artes para criar uma fábrica de alegria. Este seria o caminho para modificar a alma do povo:

Criando, talvez, fontes de vida, criando multidões alegres, criando multidões que se reúnem para construir e não para destruir... Construamos parques, estádios, inventemos cerimónias em que o povo encontre um pretexto para vibrar, estimulemos o desporto, **protejamos o teatro**, a pintura, o livro, todos os instrumentos dessa vida saudável [...] Há uma crise na nossa produção... faltam “actualidades gráficas”! Faltam páginas de *magazine*! Façamos tudo para diminuir a crise, para criar movimento, para fabricar alegria!¹⁰¹

Era a solução colocada por Ferro: estruturar a obra de renascimento da nação essencialmente através das artes. No mesmo mês ele publicava outro artigo, intitulado “Falta um Realizador”. Nele, fica ainda mais clara a sua visão sobre a utilidade do campo artístico para a política. Recordando as viagens que fez, ele menciona países como a França, a Alemanha, a Itália e os Estados Unidos cujos governantes procuram, “para se movimentarem, para se defenderem da vida com a própria vida, os seus realizadores, os seus animadores”¹⁰². Entendendo a importância fundamental da contribuição artística, eles “esforçam-se, no entanto, pela criação duma alegria para uso próprio, mesmo que essa alegria seja artificial... Se não é possível, na nossa época, fabricar certezas, fabriquem-se ilusões!”¹⁰³. Portugal, de acordo com Ferro, ainda estaria em atraso nestas questões e, portanto, deveria olhar com atenção para o exemplo dado por outras nações. Ele exalta os trabalhos que a todo instante estão sendo criados pelos artistas portugueses, deixando claro que o problema do país não é a falta de qualidade artística. O problema seria que estas atividades ainda seriam “possessões dispersas, cada um com a sua bandeirinha, ilhas férteis mas desertas [...]”. Tudo nos seus lugares, tudo à espera de

⁹⁹ FERRO, António. Vida. *Diário de Notícias*, 7 de maio de 1932. In: HENRIQUES, Raquel Pereira. *António Ferro: estudo e antologia*. Lisboa: Alfa, 1990, p. 131.

¹⁰⁰ *Idem*.

¹⁰¹ *Ibid.*, p. 131-132.

¹⁰² FERRO, António. Falta um Realizador. *Diário de Notícias*, 14 de maio de 1932. In: HENRIQUES, Raquel Pereira. *António Ferro: estudo e antologia*. Lisboa: Alfa, 1990, p. 132.

¹⁰³ *Idem*.

ordens, tudo à espera dum traço de união”¹⁰⁴. Para promover esta união, esta articulação de todo o campo artístico em uma mesma direção, faltaria um realizador:

O que falta, para fazer o filme, para criar movimento, para criar alegria, alegria de viver, o tónico das raças fortes, das raças com futuro? Falta um *metteur-en-scène*, falta alguém que junte esses elementos dispersos, inimigos, quase sempre, que dê as entradas e saídas, que faça as marcações, que conduza o baile... Enquanto esse *metteur-en-scène* não se revelar – um homem ou o espírito de alguns homens – a vida portuguesa continuará a marcar passo, a fingir que anda...¹⁰⁵

Tornava-se claro que para Ferro este *metteur-en-scène*, ou seja, este realizador ou encenador, deveria ser ele. Estrategicamente, após apontar os problemas que estariam atrasando o renascimento da nação e o melhor caminho para solucionar estes problemas, ele subia ao palco do *Diário de Notícias* e proclamava que em Portugal só existia uma pessoa capaz de realizar esta obra de guiar o campo artístico português, de transformar os intelectuais e artistas em obreiros da causa nacional, e esta pessoa se chamava António Ferro. Todas estas questões tornam-se ainda mais evidentes em novembro de 1932 quando ele publica no mesmo jornal o artigo intitulado “Política do Espírito”. É a primeira vez que ele utiliza o termo que mais tarde irá nomear a política central que ele irá realizar como diretor do SPN. Criticando uma vez mais os políticos que desprezam as belas-artes, ele afirmará que “o desenvolvimento premeditado, consciente, da arte e da literatura é tão necessário, afinal, ao progresso duma nação como o desenvolvimento das suas ciências, das suas obras públicas, da sua indústria, do seu comércio e da sua agricultura”¹⁰⁶. Ele cita novamente o exemplo dado por Mussolini que “teve a preocupação dessa utilíssima política do espírito, desde a primeira hora do seu governo”¹⁰⁷, afirmando que a realização de uma política do espírito em Portugal não seria somente necessária, mas fundamental para construir uma nova imagem do país:

A política do espírito (Paul Valéry acaba de fazer uma conferência com o mesmo título) não é apenas necessária, se bem que indispensável em tal aspecto, ao prestígio exterior da nação. Ela é também necessária ao seu prestígio interior, à sua razão de existir. Um povo que não vê, que não lê, que não ouve, que não vibra, que não sai da sua vida material, do Dever e Haver, torna-se um povo inútil e mal-humorado. A beleza – desde a beleza moral à beleza plástica – deve constituir a aspiração suprema dos homens e das raças. A literatura e a arte são os dois grandes órgãos dessa aspiração, dois órgãos que precisam duma afinação constante, que contêm, nos seus tubos, a essência e a finalidade da Criação.¹⁰⁸

¹⁰⁴ *Ibid.*, p. 132-133.

¹⁰⁵ *Ibid.*, p. 133.

¹⁰⁶ FERRO, António. Política do Espírito. Diário de Notícias, 21 de novembro de 1932. In: HENRIQUES, Raquel Pereira. *António Ferro: estudo e antologia*. Lisboa: Alfa, 1990, p. 136-137.

¹⁰⁷ *Ibid.*, p. 137.

¹⁰⁸ *Ibid.*, p. 138.

Neste artigo ele reconhece a obra iniciada pela ditadura já imposta desde 1926, citando de forma elogiosa o Ministério da Instrução e a Junta de Educação Nacional. Também menciona os progressos promovidos em Portugal no setor econômico, sob a liderança de Salazar, mas diz que as questões do espírito continuavam ignoradas. Era urgente a realização de uma “política do espírito, inteligente e constante, consolidando a descoberta, dando-lhe altura, significação e eternidade”¹⁰⁹. O segredo para a durabilidade de um governo estaria, então, nas coisas do espírito, ou seja, na expressão artística nacional. Estaria, em suma, em entender o que ele chama de espírito “como uma ideia definida, concreta, como uma presença necessária, como uma arma indispensável para o nosso ressurgimento. O espírito, afinal, também é matéria, uma preciosa matéria, a matéria-prima da alma dos homens e da alma dos novos...”¹¹⁰. Estariam lançadas, assim, duas questões fundamentais para compreendermos a importância de António Ferro no Estado Novo e da obra que será operacionalizada por ele em prol das artes portuguesas, estando entre elas o teatro. Mas, antes disso, seria preciso ainda convencer Salazar sobre a necessidade da sua “Política do Espírito”. Após encenar a sua própria imagem diante do público, era chegada a hora de encenar a imagem de Salazar.

2.3 A Encenação de Salazar

No início dos anos 1930 já estava montado o cenário propício para a implantação oficial do Estado Novo. O imaginário nacionalista e colonialista já havia a esta altura se tornado senso comum no imaginário português. Existia um grande medo coletivo da decadência da nação; opiniões já formadas sobre os culpados pela crise imposta; um sentimento de esperança em torno da possibilidade de um herói salvador que possa suprimir as ameaças, proteger e conduzir o povo, reerguer a nação; e uma disponibilidade pública para as alternativas autoritárias, para a violência e supressão de liberdades impostas como necessárias para um bem maior, para o bem da nação.

Ao mesmo tempo, para além do consenso acerca da necessidade de um Estado forte e autoritário e do projeto colonial como principal via para o ressurgimento da nação, também já estava colocado o projeto da política do espírito como veículo onde todas estas questões já definidas no imaginário operariam para a reconstrução da nação; assim como já estava instituído o nome de António Ferro como única liderança capaz de representar toda uma geração de intelectuais, de proteger e elevar as belas-artes portuguesas enquanto últimos resquícios

¹⁰⁹ *Ibid.*, p. 139.

¹¹⁰ *Idem.*

sobreviventes da alma e grandeza nacionais, e de convencer toda uma classe artística a colaborar com a nação, a assumir a sua responsabilidade sagrada perante a história de Portugal. Faltava, porém, o herói salvador, um chefe que apostaria no projeto de Ferro e lhe daria os poderes necessários para dar início a sua política do espírito. Para tanto, Ferro iria vender o seu próprio nome e projeto cultural para o futuro chefe do Estado Novo, colocando em prática o seu método teatral de entrevistas desta vez para promover Salazar.

Em dezembro de 1932 serão publicadas no *Diário de Notícias* as cinco célebres entrevistas que Salazar concede a António Ferro e que mais tarde serão publicadas no livro *Salazar, o Homem e sua Obra*. Na visão de muitos especialistas, elas foram cruciais para construir a imagem pública do novo chefe, que já vinha adquirindo fama pela sua obra como Ministro das Finanças. Fernando Rosas, na sua reedição das entrevistas, escreve um prefácio justamente chamando atenção para a teatralização da linguagem utilizada por Ferro que agora, mais do que em qualquer outra das suas entrevistas, utiliza amplamente o recurso dramático para descrever suas conversas com Salazar, agindo de fato menos como jornalista e mais como encenador de uma peça de teatro.

Ferro desempenhou-se desta magna e, para ele, decisiva tarefa como se fora de uma peça de teatro. Não toma apontamentos das conversas com Salazar, retém ideias e encena-as. Na realidade, como o próprio deixa entender, não estamos, em rigor, perante a transcrição de uma entrevista, mas de um discurso teatralizado, de um diálogo onde laboriosamente se trabalham as ideias e o perfil do chefe. O jornalista não é neutro nem jornalista. Ele próprio se assume como o ‘intermediário’ de Salazar ‘junto do povo’. Mas é mais do que isso: é o *metteur en scène* de um personagem que se empenha assumidamente em valorizar, mitificar e engrandecer, confrontando-o, ou fingindo confrontá-lo, com alguns dos principais desafios políticos, económicos e sociais da actualidade de então.¹¹¹

António Ferro confessa que há muito tempo “desejava fazer todas essas perguntas ao dr. Salazar, para responder à curiosidade do País, à inquietação dos seus amigos e à minha própria inquietação”¹¹², mas Salazar sempre recusava o convite. Não gostava de exposições. Desta vez, o convite finalmente foi aceito. Assim, “durante cinco dias seguidos, duas a três horas cada tarde, no seu gabinete, na sua casa, no automóvel do seu ministério”¹¹³, Ferro conversou com Salazar, buscando incessantemente desvendar o político e o homem, retirando-lhe a habitual máscara da seriedade, da frieza, desconstruindo a imagem pública do reservado

¹¹¹ ROSAS, Fernando. Prefácio. In: FERRO, António. *Entrevistas de António Ferro a Salazar*. Lisboa: Parceria A. M. Pereira, 2003, p. XVI.

¹¹² FERRO, António. *Salazar, o Homem e sua Obra*. Lisboa: Empresa Nacional de Publicidade, 1933, p. 11.

¹¹³ *Ibid.*, p. 12.

professor de Coimbra, do Ministro das Finanças que nunca sorri e que jamais fala sobre a sua vida pessoal. O objetivo era humanizar Salazar. Teatralmente, então, Ferro, encenador confesso, encerra a introdução do seu livro anunciando que o espetáculo iria começar: “O pano vai subir. Quando êle descer sobre o ultimo acto, voltarei ao proscênio...”¹¹⁴.

Com a característica fortemente imagética da sua escrita, ele narra os ambientes, descreve os seus próprios sentimentos e expectativas em relação a Salazar, e as reações suscitadas por cada pergunta, como o sorriso, a respiração e os momentos de silêncio antes das respostas, assim como a forma ou, se quisermos, a intenção com que cada resposta era dada. Desta forma, antes da reprodução das respostas, vinha sempre a indicação, no mesmo estilo das *didascálias* dos textos teatrais, do tom de Salazar através de uma estrutura frasal sempre presente: Salazar responde/calmamente, diretamente; com um vago meio sorriso, sem hesitação, com firmeza, com suavidade na voz, com energia/o conteúdo da resposta de Salazar. Note-se, portanto, que o que auxiliava no objetivo de romper com o perfil desumano de Salazar não eram as respostas que ele dava, mas a forma com que Ferro descrevia estas respostas e as suas próprias impressões acerca delas. Encenava-se aos poucos a ideia de que “Salazar não é o homem terrível, hostil, que me tinham anunciado, mas uma pessoa naturalmente acolhedora e amável”¹¹⁵, conforme menciona Ferro quando conta as suas primeiras impressões sobre Salazar, logo na primeira entrevista.

A decisão de preferir ouvir em vez de tomar notas durante as entrevistas é assumida por Ferro, com a justificativa das dificuldades impostas pelo fato de grande parte destas conversas ocorrerem em uma espécie de gabinete móvel de Salazar, no seu automóvel, “a 60 quilometros à hora”¹¹⁶, o fazendo ter dificuldades com o seu bloco de notas e com o seu lápis “que dança desvairado sobre o papel, que me obriga a trocar as letras, desorientado com o balanço do carro, que me escreve um t quando lhe mando escrever um l”¹¹⁷. Ferro decide então guardar o seu bloco e seguir a metodologia que já havia ensaiado em suas primeiras entrevistas: “Regresso ao meu antigo processo: ouvir os homens, as ideias dos homens, e esquecer, possivelmente, algumas das suas palavras...”¹¹⁸. Salazar também menciona o método de Ferro no prefácio que escreve para o livro, elogiando “a formidável vantagem duma memória que lhe permitiu reproduzir com fidelidade, muitos dias passados e sem o auxílio duma nota escrita, longos

¹¹⁴ FERRO, António. *Salazar, o Homem e sua Obra*. Lisboa: Empresa Nacional de Publicidade, 1933, p. 13.

¹¹⁵ *Ibid.*, p. 18.

¹¹⁶ *Ibid.*, p. 25.

¹¹⁷ *Ibid.*, 1933, p. 25.

¹¹⁸ *Idem.*

trechos de conversa trocada por essas estradas dos arredores”¹¹⁹. Todavia, considerando-se o cenário já implementado e o imaginário comum já existente, Ferro não teria nenhuma dificuldade para expressar as ideias do seu entrevistado. As opiniões de Salazar confundiam-se facilmente com as suas. “O que um dizia não era muito diferente do que o outro escrevia, porque nenhum andava muito distante daquilo que era o *sensu comum* político constituído no interior da sociedade portuguesa no momento em que o regime político se ia institucionalizar”¹²⁰.

As perguntas feitas por Ferro nestas entrevistas são mais específicas e possuem uma sequência mais lógica e consistente. Os questionamentos giram em torno de temas como a questão social dos operários; os privilégios do exército no governo; o papel dos católicos para a nação; os objetivos da União Nacional; a justificativa da censura; a ameaça do comunismo e do socialismo; o problema do desemprego e da mendicidade em Portugal; a questão do analfabetismo; o fator econômico e a política fiscal; o posicionamento antiparlamentar e contra os partidos políticos; entre outros assuntos relacionados com os principais problemas em voga no país e com as possíveis soluções a serem adotadas para resolvê-los. A postura de Ferro é variável: “umas vezes adopta um registo impertinente e pressiona o entrevistado para que não se afaste da questão; outras vezes escolhe ficar fora de cena e coloca-se na posição passiva de espectador”¹²¹. Ora interpreta o papel do jornalista insistente, que encurrala o seu entrevistado obrigando-o a responder questões desconfortáveis; ora interpreta o papel de homem português que assiste encantado à sua frente a solução para todos os problemas da nação.

O objetivo era o de construir uma imagem de Salazar representativa para os setores conservadores, e suficientemente patriarcal para a sociedade que aguardava o surgimento do seu chefe, carismático ou não. Tratava-se da encenação da figura de Salazar a partir de uma perspectiva mitológica e providencial: “o ‘mago das finanças’, o ‘ditador catedrático’, em suma, o pai austero [...] devotado à nação, em vigília tutelar permanente sobre um povo alegre e esforçado, mas essencialmente volátil, infantil e incapaz de ascender à compreensão dos seus verdadeiros interesses”¹²². Além disso, era preciso publicizar suas principais ideias de uma forma clara. Assim, “o que ambos fizeram, político e jornalista (porque se tratou de um trabalho

¹¹⁹ SALAZAR, António de Oliveira. Prefácio. In: FERRO, António. *Salazar, o Homem e sua Obra*. Lisboa: Empresa Nacional de Publicidade, 1933, p. XIII.

¹²⁰ TRINDADE, Luís. *O estranho caso do nacionalismo Português*. O salazarismo entre a literatura e a política. Lisboa: Imprensa de Ciências Sociais, 2008, p. 27.

¹²¹ ACCIAIUOLI, Margarida. *António Ferro: a vertigem da palavra*. Retórica, Política e Propaganda no Estado Novo. Lisboa: Bizâncio, 2013, p. 84.

¹²² ROSAS, Fernando. Os quatro regimes. In: ROSAS, Fernando; LOUÇÃ, Francisco et. al. *O Século XX Português*. Portugal: Tinta da China, 2020, p. 45.

a dois), foi elaborar a leitura legitimadora do significado histórico do Estado Novo, que correspondia, no essencial, ao que o público pensava e esperava ouvir”¹²³.

Duas temáticas que surgiram durante estas entrevistas merecem ser ainda destacadas: a *Política do Espírito* e o *Problema da Censura*. Ferro aproveita-se desta aproximação com Salazar para falar sobre o cenário cultural do país. Esta seria a guinada decisiva na carreira de Ferro para sair do terreno da expressão de ideias e entrar finalmente no terreno da ação política. Expor as suas opiniões sobre a crise do setor artístico e o papel das artes para o ressurgimento da nação seria a sua estratégia para ser convocado por Salazar para o futuro cargo de diretor do órgão de propaganda do regime e, ao mesmo tempo, para conquistar legitimidade perante a classe intelectual e artística, cujo apoio seria indispensável. Para tanto ele assume o papel de um novo personagem, o de artista português, humildemente interessado em falar em nome de todos os trabalhadores do espírito, com a sincera intenção de proteger as artes e os artistas, afinal, ele já teria sofrido, como artista, as consequências do abandono da política em relação às artes e aos efeitos da censura sobre a sua própria criação artística.

Com o tipo de abordagem incisiva que é encenada nas conversas com Salazar, ele objetiva também obter o apoio do setor artístico português, gerando nele o sentimento de que finalmente havia surgido aquele realizador que faltava, alguém que entraria na política com a intenção de lutar pela causa artística, de representar os anseios da classe e de garantir a proteção da sua liberdade de expressão. E, para que não restem dúvidas a este respeito, ele questiona Salazar sobre o problema da censura, questionando se com a nova Constituição “será permitida a propaganda livre de ideias? Não terá chegado o momento, por exemplo, de acabar com a censura?”¹²⁴. Salazar responde mostrando-se compreensivo acerca do desconforto gerado pela censura, admitindo, inclusive, que ela seria “uma instituição defeituosa, injusta, por vezes, sujeita ao livre arbítrio dos censores, às variantes do seu temperamento, às consequências do seu mau humor”¹²⁵. Porém, citando como exemplo a imprensa, ele define a censura como um corretivo necessário para a nação: “Temos agora o aspecto moralizador da censura, a sua intervenção necessária nos ataques e nos desmandos de linguagem. [...] Ora [se] o jornal é o alimento espiritual do povo deve ser fiscalizado como todos os alimentos”¹²⁶. Esclarece, ainda, que a censura agia pelo bem da nação, a fim de proteger a sociedade contra as doutrinas subversivas que ameaçavam o país, deixando clara a única forma de liberdade que, para ele,

¹²³ TRINDADE, Luís. *O estranho caso do nacionalismo Português*. O salazarismo entre a literatura e a política. Lisboa: Imprensa de Ciências Sociais, 2008, p. 27-28.

¹²⁴ FERRO, António. *Salazar, o Homem e sua Obra*. Lisboa: Empresa Nacional de Publicidade, 1933, p. 45.

¹²⁵ *Ibid.*, p. 46.

¹²⁶ *Ibid.*, p. 48.

poderia ser permitida: “A liberdade garantida pelo Estado, condicionada pela autoridade, é a única possível, aquela que pode conduzir, não digo à felicidade do homem, mas à felicidade dos homens...”¹²⁷.

Ferro mostra-se irredutível ao longo de toda a condução da conversa sobre este tema, questionando Salazar sobre as possibilidades de abolição da censura em Portugal ou sobre soluções alternativas que poderiam ser tomadas, como a instituição de uma Lei de Imprensa menos severa, buscando deixar clara uma imagem específica a seu respeito, em especial quando Salazar pergunta se ele estaria de acordo sobre a necessidade da censura, e ele responde: “De modo algum! É possível que a minha inteligência concorde consigo [...], mas a minha sensibilidade e a minha epiderme de jornalista não-de sempre revoltar-se com as vergastadas da censura, que já me têm deixado traços sobre a pele, traços azues que não esquecem”¹²⁸. Note-se que o seu público-alvo, neste caso, é justamente aquele a quem a abolição da censura mais interessa, o setor intelectual e artístico, cujo ofício torna a liberdade de expressão fundamental. Este interesse duplo de Ferro torna-se ainda mais perceptível quando chega o momento de tocar no assunto da “Política do Espírito”. Novamente utilizando uma abordagem mais direta e incisiva, ele questiona Salazar:

Permita-me, sr. Presidente, que aborde um problema, que chega na sua altura própria e que me interessa especialmente: o problema da arte, das letras e das ciências. Não lhe parece que essa frieza do momento, que essa falta de elevação e de animação se devem atribuir, em grande parte, à ausência duma inteligente e premeditada Política do Espírito dirigida às gerações novas, que as traga à superfície, que lhes dê um papel nesta hora de insofismável renovação? Todos os grandes chefes, grandes condutores de povos, assim o fizeram. Desde os Médicis e Mussolinis, desde Francisco I a Napoleão, as artes e as letras foram sempre consideradas como instrumentos indispensáveis à elevação dum povo e ao esplendor duma época. É que a arte, a literatura e a ciência constituem a grande fachada duma nacionalidade, o que se vê lá de fora... Em Portugal – triste é dizê-lo – essa Política do Espírito, que já foi seguida por alguns reis e por alguns estadistas portugueses, tem sido abandonada lamentavelmente pelos poderes públicos nestes últimos cinquenta anos.¹²⁹

Tal como fez no seu último artigo para o *Diário de Notícias*, intitulado “Política do Espírito”, Ferro admite serem notáveis os avanços que têm ocorrido em Portugal em torno do equilíbrio das finanças e no setor das obras públicas, mas afirma “que nada se fez ainda pelo desenvolvimento da literatura e das artes plásticas, que sufocam, sem poder alargar os seus horizontes, no saguão do nosso meio”¹³⁰. Ele exemplifica as questões que mereceriam a atenção

¹²⁷ FERRO, António. *Salazar, o Homem e sua Obra*. Lisboa: Empresa Nacional de Publicidade, 1933, p. 51.

¹²⁸ *Idem*.

¹²⁹ *Ibid.*, p. 86.

¹³⁰ *Ibid.*, p. 87.

do governo no campo artístico dando foco para os problemas que, na opinião dele, contribuíssem para o atraso do teatro português:

O Teatro de S. Carlos, cheio de tradições, está fechado para a música. O problema do Teatro Nacional, que tem merecido ao sr. ministro algum interesse, foi atamancado mas não resolvido. Não temos uma única cena de vanguarda, um teatro de arte, porque o Estado não admitiria, sequer, a ideia de lhe dar um subsídio.¹³¹

De acordo com a descrição dada por Ferro, após ouvir pacientemente todas as questões esboçadas por ele, Salazar responde concordando com o cenário problemático exposto pelo entrevistador e com a necessidade de encontrar soluções para o campo artístico. Contudo, Salazar faz questão de lembrar que somente agora o governo poderia dar atenção a estas questões, pois antes existiam problemas mais graves e urgentes a serem resolvidas no país: “Como queria que eu encomendasse para os palácios nacionais uma estátua ou um quadro, se nalguns chovia como na rua, quando tomei conta do Ministério das Finanças?”¹³². Após serem resolvidos os problemas, por ordem de prioridade, os assuntos culturais “hão-de ser resolvidos, lentamente mas definitivamente”¹³³.

Ferro mostra-se como ainda insatisfeito com as respostas dadas por Salazar ao problema das artes nacionais, reforçando que a preocupação do governo não poderia ser somente com o patrimônio cultural do país. Para além disso, os políticos e governantes deveriam “pensar na arte viva que deve acompanhar a nossa evolução, que deve ser a expressão do nosso momento. Há aí duas dúzias de rapazes, cheios de talento e mocidade, que esperam, ansiosamente, para serem uteis ao seu País, que o Estado se resolva a olhar para eles”¹³⁴. O assunto se encerra quando Salazar responde: “Estamos de acordo. O pensamento e o espírito não devem parar. Há que estimulá-los e dar-lhes um movimento contínuo. Diga, portanto, a esses rapazes que tenham confiança e que saibam esperar...”¹³⁵. Um destes rapazes seria António Ferro, e ele precisaria esperar apenas mais alguns meses para ser útil ao Estado. Já o setor artístico, ao contrário do que esperava, ganharia a proibição ainda mais severa da sua expressão artística, a não ser que aceitassem criar dentro de um modelo artístico único que seria imposto por Ferro.

2.4 O Estado Novo Português

O papel decisivo das entrevistas realizadas em 1932 foi de um lado reforçar ideias já preestabelecidas em torno de Salazar e, de outro, construir uma imagem humanizada do novo

¹³¹ FERRO, António. *Salazar, o Homem e sua Obra*. Lisboa: Empresa Nacional de Publicidade, 1933, p. 51.

¹³² *Ibid.*, p. 88.

¹³³ *Ibid.*, p. 89.

¹³⁴ *Idem.*

¹³⁵ *Idem.*

chefe, corrigindo a questão da falta de carisma do professor, no objetivo de gerar representatividade e de contribuir para um processo de legitimação já em curso.

A Ditadura Militar, instituída em Portugal a partir de 1926, é considerada como um período de transição para o Estado Novo, fase em que se deu a consolidação dos principais valores do regime, assim como da própria legitimidade da figura de Salazar. Ao contrário do que tanto Ferro quanto o futuro chefe tentaram fazer parecer com as entrevistas, Salazar não chega aos anos 1930 como um jovem lente de Coimbra conhecido somente pelos seus pares acadêmicos, nem mesmo como um simples professor desinteressado na política e no poder, mas “como homem só, acima da intriga e das combinações políticas, sem aliados nem alianças, que só aceita, contrariamente, sair do seu esplêndido isolamento para salvar a pátria”¹³⁶. Esta construção da imagem de Salazar, teria sido “um dos principais eixos em que assentará a encenação da figura do ‘chefe’ criada a partir das entrevistas”¹³⁷, e respondia a questões significativas do contexto deste período como a descrença na política tradicional, advinda da crise da república liberal e a mitologia sebastianista já tão arraigada no imaginário português que tinha como consequência o sentimento de esperança na possibilidade de retorno do Encoberto, do herói redentor que surgiria para salvar a nação.

A verdade é que, desde os anos 1920, com o agravamento da crise da Primeira República em Portugal, os debates em torno do nacionalismo já haviam despertado “a intuição e a ambição do professor de Economia e Finanças quanto ao papel que possa vir a ter na ‘regeneração nacional’”¹³⁸. Ainda no início dos anos 1920 Salazar já era um conhecido líder do Centro Católico, defensor dos valores do conservadorismo católico ameaçados pela República. Conforme aponta Fernando Rosas, em 1922, ele conquistará legitimidade no país devido a sua “apologia de uma espécie de transpolítica acima dos partidos que unificasse as direitas conservadoras em redor das reivindicações do catolicismo e da Igreja, da sua moral e das suas prioridades”¹³⁹. Nas vésperas do golpe militar de 1926, assim, ele já era considerado um dos principais ideólogos do catolicismo conservador e, além disso, um renomado professor de finanças na Universidade de Coimbra, que parecia saber solucionar a grave crise econômica vivida em Portugal. Com o apoio de importantes setores da alta hierarquia da Igreja Católica, ele assumirá em 1928 a pasta do Ministério das Finanças da Ditadura Militar. Seria legitimada aqui a construção da imagem do Mago das Finanças, que teria uma solução milagrosa para equilibrar as contas públicas e salvar o país da ruína.

¹³⁶ ROSAS, Fernando. *Salazar e o poder: a arte de saber durar*. Lisboa: Tinta da China, 2012, p. 49.

¹³⁷ *Idem*.

¹³⁸ *Ibid.*, p. 50.

¹³⁹ *Idem*.

O que muda no final da década de 1920 é que “o milagreiro das finanças públicas em crise torna-se candidato à chefia do campo social e político da contra-revolução antiliberal e anti-socialista que germinava nas direitas portuguesas desde o início dos anos 20”¹⁴⁰. Os objetivos de Salazar passam a ser mais amplos: construir um programa político que vá além da imediata solução da crise financeira, estabelecendo possíveis soluções para alguns dos problemas mais urgentes do país, reforçando a ameaça de decadência da nação e a urgência em uma solução política nova e essencialmente salvacionista. Aos poucos, tornava-se hegemônica, no interior da própria Ditadura Militar instalada, a ideia de que a melhor solução para regenerar a nação estaria em um modelo de regime político autoritário e corporativo, em uma ditadura fundamentalmente nacionalista e colonialista de natureza antiliberal, anticomunista, antissocialista e, em suma, antidemocrática. Note-se, assim, que o Estado Novo surge primeiro como conceito e depois como regime: “o conceito de «Estado Novo» vai surgindo, sobretudo, a partir do momento em que Salazar ocupa a pasta das Finanças, em 27 de Abril de 1928 [...], tendo-se plasmado no vocabulário político em especial depois de 1930”¹⁴¹. Era o conjunto de ideias já transformadas em senso comum através do campo literário e jornalístico desde final do século XIX e início do XX, agora transferidas para o campo político. Era o agrupamento das “várias direitas da direita antiliberal”¹⁴².

Parte destas ideias seriam claramente expressas por Salazar em 1929 em um de seus discursos dirigidos às Câmaras Municipais, ocasião em que surge a célebre frase slogan do Estado Novo: *Nada contra a Nação, Tudo pela Nação*¹⁴³, já demonstrando que a solução defendida por Salazar passaria por uma lógica intervencionista, em que todos os setores da sociedade deveriam colaborar com a nação para construir uma nova mentalidade portuguesa e para solucionar a ameaça da desordem que, na visão de Salazar, assolava o campo político, financeiro, econômico e social do país¹⁴⁴. Para ele, a nação era sobretudo uma *entidade moral*; e a ordem, em uma perspectiva autoritária, a melhor forma de proteção da moral.

Ao lado da lógica de *a bem da nação*, instaurava-se também a lógica de *a bem do império*. Conforme já mencionado, nacionalismo e colonialismo constituíram-se em Portugal como profundamente interligados. Em 1930, após terem sido estabelecidos os principais fatores do projeto político do futuro Estado Novo, bem como as bases orgânicas da União Nacional,

¹⁴⁰ *Ibid.*, p. 88.

¹⁴¹ TORGAL, Luís Reis. *Estados Novos. Estado Novo*. Ensaios de História Política e Cultural. 2. ed. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2009, p. 67-68.

¹⁴² ROSAS, Fernando. Os quatro regimes. In: ROSAS, Fernando; LOUÇÃ, Francisco *et al.* *O Século XX Português*. Portugal: Tinta da China, 2020, p. 38.

¹⁴³ TORGAL, Luís Reis. *Estados Novos. Estado Novo*. Ensaios de História Política e Cultural. 2. ed. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2009.

¹⁴⁴ ROSAS, Fernando. *Salazar e o poder: a arte de saber durar*. Lisboa: Tinta da China, 2012.

publica-se o *Acto Colonial*¹⁴⁵, documento escrito por Salazar enquanto Ministro Interino das Colónias. Este primeiro documento constitucional, futuramente anexado à Constituição de 1933, afirmaria os princípios fundamentais da ideologia colonialista como: a noção de que “os domínios ultramarinos de Portugal denominam-se colónias e constituem o Império Colonial Português”¹⁴⁶; a ideia de que seria “da essência orgânica da Nação Portuguesa desempenhar a função histórica de possuir e colonizar domínios ultramarinos e de civilizar as populações indígenas que nêles se compreendam”¹⁴⁷; o princípio de que tal colonização teria como base uma solidariedade moral, que uniria as partes componentes deste Império com a Mãe-Pátria; e, o mais importante, a ideia de que a integridade da nação passaria obrigatoriamente pela defesa do Império.

Seja na metrópole, seja nas colônias, a ideia era a de paternalismo. A população portuguesa da metrópole era infantil e ingênua, suscetível à corrupção das forças subversivas, e por isso precisaria ser constantemente vigiada e protegida, assim como guiada pela intelectualidade; e a população nativa das colônias era inferior por ser não europeia¹⁴⁸, vista

¹⁴⁵ Ao lado do Acto Colonial, existiam outros documentos como: “o Código do Trabalho dos Indígenas das Colónias Portuguesas de África de 1928, o Diploma Orgânico das Relações de Direito Privado entre Indígenas e Não Indígenas de 1929, a Carta Orgânica do Império Colonial Português e a Reforma Administrativa Ultramarina, ambas de 1933”. Juntos eles integram a legislação colonial do período, através da qual se dará a relação entre metrópole e colônias durante o salazarismo (MATOS, Patrícia Ferraz de. *As Cores do Império*. Representações Raciais no Império Colonial Português. Lisboa: ICS, 2006, p. 64).

¹⁴⁶ Decreto-Lei nº 18.570. *Diário de Governo*, 1º série, nº. 156, 8 de julho de 1930, Art. 3º.

¹⁴⁷ Decreto-Lei nº 18.570. *Diário de Governo*, 1º série, nº. 156, 8 de julho de 1930, Art. 2º.

¹⁴⁸ De acordo com Patrícia Ferraz, a maioria dos investigadores situam o surgimento do racismo ainda no século XVIII, época marcada pelo surgimento de uma série de debates sobre a origem da humanidade. Os ideais de beleza promovidos pelo Iluminismo conduziram “à discriminação de todos aqueles que não se enquadravam no ideal estético clássico que viria a tornar-se a ‘norma’ a partir da qual os seres humanos eram avaliados” (p. 19-20). Neste contexto, os cientistas “observaram, mediram e compararam crânios, procuraram explicações para as diferenças de pigmentação da pele e colocaram os indivíduos numa ‘escala racial’ hierarquizada, na qual os ocidentais ocupavam os lugares cimeiros” (p. 19-20). Compreendendo o racismo enquanto o conjunto de manifestações discriminatórias baseadas na crença na existência de raças desiguais entre si e, por consequência, na crença da superioridade da raça branca, esta autora explica que a Europa historicamente foi constituída a partir de noções de superioridade em que a Europa estaria no topo da escala hierárquica e “os outros”, africanos, nativos americanos e orientais, estariam em uma posição de inferioridade. A partir do século XIX, “designado por ‘idade do racismo científico’, a ênfase de diferenças entre os homens parece ser a tendência mais influente, uma vez que começam a estabelecer-se relações e implicações entre dados genéricos, capacidades intelectuais e comportamentos morais” (p. 39). Note-se, desta forma, que “as teorias raciais foram racistas porque não só defenderam a existência de diferentes ‘raças’, como também as colocaram numa hierarquia” (p. 42). E, de acordo com estes preceitos hierárquicos, os brancos (europeus) seriam biologicamente e moralmente superiores, e por isso seriam os grandes divulgadores da civilização ocidental. Abaixo deles estariam “os ‘amarelos’, depois os índios americanos e, por último, os negros africanos. Estes últimos, considerados incapazes de iniciativa e de qualquer acto criativo, eram os que estavam mais próximos da animalidade” (p. 42). A partir da difusão da obra de Charles Darwin, em 1859, ganhou popularidade a teoria do darwinismo social que tinha o propósito de “enaltecer a existência de ‘tipos puros’ – não sujeitos a processos de miscigenação – e condenar a mestiçagem por ser um fenómeno de degeneração ‘racial’ e social” (p. 47). A condenação da mestiçagem seria posteriormente reforçada com os estudos eugenistas. Em Portugal, a ideia de que as raças consideradas inferiores deviam ser submetidas às superiores foi introduzida pelo já mencionado historiador Oliveira Martins. No século XX, de acordo com a Carta Orgânica publicada em 1933, o Império Português divide-se em oito colônias, sendo elas: Angola, Moçambique, Cabo Verde, São Tomé e Príncipe, Guiné, Estado da Índia (Goa, Damão e Diu), Macau e Timor (MATOS, Patrícia Ferraz de. *As Cores do Império*. Representações Raciais no Império Colonial Português. Lisboa: ICS, 2006).

como infantil e selvagem, que por ainda não ter atingido um nível intelectual e cultural suficientemente elevado, não poderia ser considerada enquanto civilizada e, portanto, precisaria ser “protegida” e assimilada pelos portugueses. A partir do *Acto Colonial*¹⁴⁹, assim, estavam postas as principais bases da ideologia salazarista. Para além de nacionalista, corporativista, tradicionalista e ruralista, o Estado Novo português também seria elitista e racista.

Marcado por uma notável desconfiança em relação às massas, a ideia era a de que “o povo não podia (não estava nem preparado nem destinado a) ser o sujeito, mas sim o objeto da política que o ‘escol’ definia”¹⁵⁰. Por conta disso, defendia-se a desmobilização política da sociedade. O povo português deveria ser passivo, submisso ao novo regime imposto, e o seu papel na obra de regeneração da nação seria apenas o de respeitar a ordem vigente, estando disponível a renunciar a qualquer egoísmo individual em prol do bem da nação.

A mais longa ditadura da Europa do século XX oficialmente terá início em 1933, a partir do plebiscito constitucional do novo regime. Salazar publica, então, o seu “pacote da legislação social-corporativa: Estatuto do Trabalho Nacional, criação dos Grémios, Sindicatos Nacionais e Casas do Povo, criação do Subsecretariado das Corporações e do Instituto Nacional do Trabalho e Previdência (INTP)”¹⁵¹. A lógica do corporativismo seria invisibilizar o conflito de classes no país determinando que todos estariam integrados em uma perspectiva de todo orgânico e, além disso, facilitar o controle e a vigilância da sociedade. Para o Estado Novo, a questão mais urgente a ser resolvida seria “a integração da Nação autêntica, os ‘agrupamentos espontâneos dos homens à volta dos seus interesses ou actividades’, no Estado. Esse era o grande desígnio, o Estado social e corporativo, organizador e representante da nação orgânica”¹⁵². Através da proibição de partidos ou de sindicatos e do estabelecimento de corporações estatais, seria alcançada a pretendida integração da sociedade em uma harmonia social, em prol da nação e a partir da tríade *Deus, Pátria e Família*.

Já com a promulgação da Constituição foram estabelecidas as *Comissões de Censura*, destinadas ao controle da imprensa especialmente através da censura prévia. Conforme aponta Ana Cabrera, o artigo 3º definia que: “A censura terá somente por fim impedir a perversão da

¹⁴⁹ O Acto Colonial foi inicialmente discutido no III Congresso Colonial Nacional, que ocorreu em maio de 1930. Foi aprovado em julho de 1930 pelo Decreto-Lei nº 18570, permanecendo em vigor até 1951. Ele inaugura uma nova fase na administração colonial, estabelecendo diferenças “de direitos e deveres entre os nascidos na metrópole e nas colónias e entre os assimilados e os ‘indígenas’”. Estas diferenças eram estabelecidas a partir da observação da sua maneira de vestir, educação escolar e comportamento social – se fossem significativas, poder-se-iam distinguir os assimilados dos ‘indígenas’ e os assimilados podiam vir a ser ‘verdadeiros’ portugueses” (MATOS, Patrícia Ferraz de. *As Cores do Império*. Representações Raciais no Império Colonial Português. Lisboa: ICS, 2006, p. 63).

¹⁵⁰ ROSAS, Fernando. *Salazar e o poder: a arte de saber durar*. Lisboa: Tinta da China, 2012, p. 32-33.

¹⁵¹ *Ibid.*, p. 81-82.

¹⁵² *Ibid.*, p. 39.

opinião pública na sua função de força social e deverá ser exercida por forma a defendê-la de todos os factores que a desorientem contra a verdade, a justiça, a moral, a boa administração e o bem comum”¹⁵³. Temia-se a propagação de ideias subversivas em Portugal, em especial as ideias comunistas. O combate ao comunismo, destaca-se, estaria relacionado com outros aspectos do regime, como “a defesa do Estado corporativo, da boa moral cristã, do Império colonial. Trata-se de uma luta da ‘Civilização cristã’ e da ‘Cruz de Cristo’, contra o ‘Dragão comunista’ que ameaça ‘despedaçar nas suas garras a península Ibérica católica e europeia’”¹⁵⁴.

Note-se, assim, que tanto a imagem de um povo português ingênuo e incapaz da sua própria defesa quanto a ideia de uma ameaça onipresente interessada na corrupção da sociedade e na consequente decadência moral da nação tornavam legítimo o recurso da violência. A partir de então, e durante toda a vigência do Estado Novo, o regime utilizaria a retórica de proteção da sociedade para justificar não só as proibições da censura a todas as formas de expressão, mas também para justificar outras ações como as prisões e perseguições orquestradas pela polícia política. Greves, reuniões, manifestações e quaisquer formas de expressão de descontentamento seriam vistas como uma ofensa à ordem imposta e, portanto, como uma ameaça à própria nação. Conforme aponta Fernando Rosas, esta seria a *violência punitiva*. Contudo, na lógica do regime, ela agiria somente quando estritamente necessário, tendo em vista que, para Salazar, “deve o Estado ser tão forte que não precise ser violento”¹⁵⁵.

Mais importante do que a repressão direta, seria a *violência preventiva*¹⁵⁶, ou seja, a vigilância constante da sociedade em todos os espaços onde a socialização de indivíduos acontecia: no trabalho, no lar, no desporto, na escola, e até mesmo nos momentos de lazer e de entretenimento como as idas ao teatro ou ao cinema. A instituição de um clima de medo coletivo tornaria a repressão direta desnecessária quando “os sistemas de organização do ‘consenso’, de inculcação da aceitação”¹⁵⁷ deixassem claro, diante da sociedade, o código moral de valores entendidos como saudáveis ou subversivos para a nação. Estas duas facetas da violência agiam, assim, de forma complementar uma à outra, sendo a violência preventiva “a forma mais

¹⁵³ Decreto-Lei nº 22.460, artigo 3º *apud* CABRERA, Ana. Censura e Estratégias Censurantes na Sociedade Contemporânea *In*: CABRERA, Ana (org.). *Censura nunca mais!:* a censura ao teatro e ao cinema no Estado Novo. Lisboa: Alêtheia Editores, 2013, p. 22.

¹⁵⁴ PAULO, Heloísa. *Estado Novo e a Propaganda em Portugal e no Brasil:* o SPN/SNI e o DIP. Coimbra: Minerva, 1994, p. 56.

¹⁵⁵ SALAZAR, A. de Oliveira, Discursos..., vol. 1, p. 81 *apud* ROSAS, Fernando. *Salazar e o poder:* a arte de saber durar. Lisboa: Tinta da China, 2012, p. 39.

¹⁵⁶ Os conceitos de Violência Punitiva e Violência Preventiva são definições de Fernando Rosas. Ver: ROSAS, Fernando. *Salazar e o poder:* a arte de saber durar. Lisboa: Tinta da China, 2012; ROSAS, Fernando. Os quatro regimes. *In*: ROSAS, Fernando; LOUÇÃ, Francisco et al. *O Século XX Português*. Portugal: Tinta da China, 2020.

¹⁵⁷ ROSAS, Fernando. *Salazar e o poder:* a arte de saber durar. Lisboa: Tinta da China, 2012, p. 16-17.

constante, mais omnipresente, mas mais ‘silenciosa’ ou ‘invisível’, da violência”¹⁵⁸, e a mais eficaz na fabricação, ou na gerência, de consensos e, portanto, na manutenção da legitimidade do salazarismo ao longo de mais de quarenta anos. Sua operação ficava a cargo em especial do Secretariado de Propaganda Nacional, dirigido por António Ferro. Estas conceituações serão fundamentais para a compreensão do modelo de arte saudável à nação que será definido e, a partir dele, das vias tomadas pelo regime na tentativa de institucionalizar o teatro.

O conceito-chave para o regime era o de *lusitanidade exemplar*¹⁵⁹. A partir dele seriam fabricadas uma série de construções imagéticas que tentavam redefinir o que seria Portugal: país exemplo das nações, oásis de paz e de harmonia diante de uma Europa em conflito, refúgio espiritual diante de um mundo já corrompido moralmente; o farol da Europa rumo à modernidade e à civilização, devido ao seu talento colonizador para dar novos mundos ao mundo, como representante máximo dos valores europeus; Portugal não como um país pequeno mas como um grande Império, cuja ação civilizadora seria caracterizada pela solidariedade cristã e não por interesses materiais.

A faceta tradicionalista do salazarismo adivinha de uma nova versão da história oficial do país, que exaltava o período dos descobrimentos como prova da superioridade portuguesa, e a faceta ruralista consistia no lugar português escolhido como espaço de excelência onde a alma nacional ainda sobreviveria intacta, o campo, onde vivia a personificação da lusitanidade exemplar: o homem simples, aldeão, sem interesses políticos, sem ambições materiais, interessado em servir a sua pátria através do trabalho, feliz na sua pobreza honrada, disposto a sofrer com resignação pelo bem da nação, orgulhoso da sua própria história, disseminador das tradições mais antigas da sua aldeia, temente a Deus e submisso à ordem estabelecida. Ao seu lado, obviamente, estaria a mulher cumprindo o seu desígnio sagrado como esposa e mãe, cuidado dos filhos e do marido, e protegendo a pureza moral da família. Operavam-se assim alteridades como campo *versus* cidade:

A crítica da mundividência urbana tem, implícita, a negação do indivíduo como cidadão, como senhor de si mesmo e do seu destino. A referência à ruralidade advém, também, desta apetência pela conservação ou restauração de uma ordem antiga, mentalmente historicizada, e que tem as suas raízes na reação à evolução recente do regime político português, especialmente no período da I República [...].¹⁶⁰

¹⁵⁸ ROSAS, Fernando; LOUÇÃ, Francisco *et al.* *O Século XX Português*. Portugal: Tinta da China, 2020, p. 49.

¹⁵⁹ LOURENÇO, Eduardo. *O labirinto da saudade: psicanálise mítica do destino português*. Lisboa: Dom Quixote, 1978, p. 33.

¹⁶⁰ MELO, Daniel. *Salazarismo e cultura popular (1933-1958)*. Imprensa de Ciências Sociais, 2001, p. 45.

Para a lógica do Estado Novo, a solução para regenerar a nação era reaportuguesar a sociedade a partir da ideia de lusitanidade exemplar, que pretendia em suma, forjar um novo homem português, inspirado nesta mencionada imagética do homem/mulher do campo. Este projeto de reaportuguesamento de Portugal pretendia, assim, promover “o reencontro da nação consigo mesma, o retorno às origens, a convocação da tradição como valor central para a acção (política)”¹⁶¹. Promover este reencontro, fabricar esta nova pátria, então, seria a missão de António Ferro através do SPN. E, para colaborar, nenhum outro setor seria melhor do que o artístico, que teria sensibilidade e criatividade o suficiente para dar vida a tamanha ficção que se queria transformar em realidade. Após terem sido estabelecidas as bases constitucionais do regime, era o momento de construir a sua base estética, ou seja, a roupagem retórica, simbólica e imagética que seria o envoltório dos princípios salazaristas.

2.5 Secretariado de Propaganda Nacional: as artes a serviço da nação

António Ferro, após encenar a imagem do próprio chefe, será o intelectual escolhido por Salazar para encenar a imagem da nação e do império como diretor do Secretariado de Propaganda Nacional (SPN). Ele irá condensar os objetivos do Estado Novo no novo órgão de propaganda do regime, criado ainda em 1933, junto da Presidência do Conselho, com o objetivo de “integrar os portugueses no pensamento moral que deve dirigir a Nação”¹⁶², coordenando a propaganda interna e externa do Estado Novo, realizando a difusão das ações realizadas pela Presidência do Conselho e por todos os demais Ministérios, no país e no estrangeiro. Nele seriam operacionalizadas uma série de ações voltadas para a inculcação dos valores nacionalistas e colonialistas defendidos pelo regime.

Na sua seção interna, deveria regular as relações entre a imprensa e o Estado; fomentar o surgimento de publicações periódicas destinadas à propaganda do regime; organizar manifestações e festas públicas de caráter educativo ou de propaganda; combater a penetração no país de ideias subversivas que prejudiquem o interesse nacional e a moral vigente; estimular a solução “de todos os problemas referentes à vida do espírito, colaborando com os artistas e escritores portugueses e podendo estabelecer prémios que se destinem ao desenvolvimento de uma arte e de uma literatura acentuadamente nacionais”; e, ainda, “utilizar a rádio-difusão, o cinema e o teatro como meios indispensáveis à sua acção”¹⁶³. Note-se a visão utilitarista do

¹⁶¹ *Ibid.*, p. 375.

¹⁶² Decreto-Lei n.º 23.054, que institui a criação do Secretariado de Propaganda Nacional. *Diário do Governo*, I Série, n.º 218, 25 de setembro de 1933, parágrafo único.

¹⁶³ Decreto-Lei n.º 23.054, que institui a criação do Secretariado de Propaganda Nacional. *Diário do Governo*, I Série, n.º 218, 25 de setembro de 1933. Artigo 4.º, alíneas a), b), c), d), e), f), g) e h).

regime em relação às belas-artes portuguesas, noção que definiria a relação estabelecida entre o regime e o campo artístico durante toda a sua vigência.

Na lógica fortemente interventora do regime, as mais variadas instâncias da sociedade deveriam agir a serviço da obra de regeneração da nação, ou seja, a serviço dos interesses do Estado Novo. No contexto do novo Secretariado, a imprensa, a rádio, o cinema, o livro, o teatro e todas as demais formas de manifestação artística serão coagidos a colaborar. António Ferro conhecia bem o poder das artes para gerar emoções coletivas e, para ele, era primordial que um grande sentimento de amor à pátria fosse disseminado em Portugal.

Ao que compete a seção externa seria responsabilidade do SPN: a colaboração com a imprensa estrangeira, divulgando informações sobre a ação do Estado Novo; promover conferências e exposições internacionais; “elucidar a opinião internacional sobre a acção exercida nas colónias e o progresso do nosso Império Ultramarino”; e “promover a expansão, nos grandes centros, de todas as manifestações da arte e da literatura nacionais”¹⁶⁴.

Seja no âmbito interno ou externo, o novo órgão teria a responsabilidade de promover uma nova imagem sobre Portugal, instrumentalizando a imprensa e as belas-artes em prol dos interesses do regime, na divulgação da nação e do Império. Além de elaborar representações identitárias do regime, de Salazar, de Portugal ou dos portugueses; a propaganda do SPN agiria em estreita colaboração com a censura na já mencionada delimitação de um código moral de certo e errado, divulgando para a intelectualidade quais temas ou ideias eram consideradas saudáveis e úteis à nação e, portanto, seriam permitidas e incentivadas; e quais eram consideradas subversivas ou ofensivas aos princípios do regime e por isso seriam proibidas. Assim, a centralização, em um mesmo órgão, do controle de toda a informação que chegaria até a sociedade cumpria com o objetivo da manutenção de consensos considerando-se que, conforme afirma Salazar no discurso de inauguração do Secretariado: “politicamente só existe o que o público sabe que existe”¹⁶⁵. O objetivo do SPN seria, assim, o de “elevar o espírito da gente portuguesa no conhecimento do que realmente é e vale, como grupo étnico, como meio cultural, como força de produção, como capacidade civilizadora, como unidade independente no concerto das nações [...]”¹⁶⁶.

As duas principais propagandas do SPN serão a “Política do Espírito” e a “Propaganda Colonial”, que agirão em colaboração mútua e constante em prol dos objetivos do Secretariado.

¹⁶⁴ Decreto-Lei n° 23.054, que institui a criação do Secretariado de Propaganda Nacional. *Diário do Governo*, I Série, n° 218, 25 de setembro de 1933, Artigo 5°, alíneas a), b) e c).

¹⁶⁵ SALAZAR, António de Oliveira. Discurso pronunciado em 26 de outubro de 1933. In: FERRO, António. *Catorze anos de Política do Espírito*. Lisboa: SNI, 1948, p. 13.

¹⁶⁶ *Idem*.

Ambas utilizarão a imprensa, a literatura e as belas-artes como veículos de expressão. A “Política do Espírito” visava de um lado proteger as coisas do espírito e de outro instrumentalizá-las, tornando realidade a tão desejada união entre política e arte que António Ferro dizia ainda nos anos 1920 ser necessária para a regeneração da nação. Através dela, o SPN pretendia “fazer reviver as nossas tradições populares, o nosso folclore, como fonte de soberania espiritual e fonte inspiradora dos nossos artistas, que podem ser modernos sem deixar de ser portugueses”¹⁶⁷. As facetas ruralista, tradicionalista e colonialista do nacionalismo defendido pelo Estado Novo seriam a partir desta Política transformados em estética, tendo como base um forte conservadorismo católico personificados em torno da ideia do que seria moralmente saudável para a nação, tendo em vista que “as tradições católicas foram entendidas como reserva moral e definidoras da identidade do povo português, aqui identificada com a própria nação”¹⁶⁸. Esta seria a essência do modelo de arte imposto pelo regime. Os intelectuais e artistas interessados em colaborar precisariam falar esta linguagem, ou seja, precisariam criar dentro de uma *estética salazarista* que condensava em si mesma todos os valores do Estado Novo. António Ferro definia assim a sua Política do Espírito:

Política do Espírito não é apenas, repetimos, fomentar o desenvolvimento da literatura, da arte e da ciência, acarinhar os artistas e os pensadores, fazendo-os viver numa atmosfera em que lhes seja fácil criar. Política do Espírito é aquela que se opõe, fundamental e estruturalmente, à política da matéria. Política do Espírito, por exemplo, neste momento que atravessamos, não só em Portugal como no Mundo, é estabelecer e organizar o combate contra tudo o que suja o espírito, fazer o necessário para evitar certas pinturas viciosas do vício que prejudicam a beleza, a felicidade da beleza, como certos crimes e taras ofendem a humanidade, a felicidade do homem.¹⁶⁹

Desta forma, Ferro deixava claro que a sua Política do Espírito seria “aquela que procura proteger todos os criadores da Beleza não só estimulando-os a produzir obras de arte como preparando-lhes aquela atmosfera moral em que o Espírito seja Espírito”¹⁷⁰, afirmando, em nome do regime, que “o que defendemos – e defenderemos sempre – é uma vida saudável e uma arte saudável!”¹⁷¹. E para Ferro arte saudável era sinónimo de arte nacionalista. Assim, a ideia de espiritualismo “faz parte de uma política que difunde uma dada visão da sociedade, pacificada, disciplinada e ordeira, alheia à lógica do conflito social como fator de mudança

¹⁶⁷ FERRO, António. Apontamentos para uma exposição. *Catorze anos de Política do Espírito*. Lisboa: SNI, 1948, s.p.

¹⁶⁸ MELO, Daniel. *Salazarismo e cultura popular (1933-1958)*. Lisboa: Imprensa de Ciências Sociais, 2001, p. 375.

¹⁶⁹ FERRO, António. *Prémios Literários (1934-1947)*. Lisboa: SNI, 1950, p. 18-19.

¹⁷⁰ *Ibid.*, p. 20.

¹⁷¹ *Ibid.*, p. 36.

social, porque auto-realizada no prosseguimento da tradição”¹⁷², e a ideia de cultura popular ou cultura tradicional que se pretende proteger e exaltar consiste “num repositório de ensinamentos morais, por norma, socialmente reguladores e apaziguadores, logo, um meio para atingir a ordem social. [...] Uma nostalgia das raízes rurais, transformada em utopia, mas desejada e procurada pela acção política”¹⁷³.

Para convencer a intelectualidade artística a colaborar com a Política do Espírito, ele relembra os artistas que a política jamais havia se interessado por eles, e que agora o SPN estava oferecendo inclusive a possibilidade de contratações diretas, oferecendo emprego em troca das criações artísticas que exaltassem a pátria. Em suas palavras: “no escritor ou no artista interessa-me, acima de tudo, a sua obra. Se esta fôr nacional, se tiver raízes nacionais, apesar das ideias avançadas do seu autor, não tenho escrúpulos em me servir dela, em utilizá-la”¹⁷⁴. Neste contexto, serão promovidas ações como prêmios literários; exposições artísticas; espetáculos de teatro, música ou bailado; missões culturais; serões para os trabalhadores; além da criação de atividades itinerantes como as bibliotecas e o cinema ambulantes. Obtiveram destaque ações como o *Concurso da Aldeia mais Portuguesa de Portugal*, os *Ballets Verde-Gaio* e o *Teatro do Povo*. Para tanto foram convocados a participar artistas dos mais variados setores: música, teatro, dança, escultura, pintura, artes decorativas e artes gráficas. Assim, um dos cartazes do Secretariado fazia o seguinte apelo aos artistas:

Artistas! Intelectuais! A política sempre foi o inimigo das artes e das letras. Apenas o Estado Novo soube criar e concretizar a ‘Política do Espírito’. Uma obra cultural completa: Prêmios literários e artísticos – Centros de investigação científica – Exposições nacionais e internacionais – Bolsas de estudos – Criação de orquestras – Subsídios para os compositores – Concertos – Sessões culturais – Companhias portuguesas de bailado – A grande apoteose do ano dos centenários e a maravilhosa Exposição do Mundo Português – Protecção a todas as artes e artistas – Toda uma obra de renovação e de revelação dos valores de que os artistas tanto se beneficiaram mesmo alguns que hoje se proclamam inimigos do Estado Novo’.¹⁷⁵

Através destas políticas culturais legitimava-se também a censura, tendo em vista que o objetivo do regime era propagar a ideia de que só seria proibida a arte considerada como não saudável à nação. Existia uma alternativa para além das proibições da censura, e esta alternativa era dada pelo próprio Estado através do seu modelo de estética artística.

¹⁷² MELO, Daniel. *Salazarismo e cultura popular (1933-1958)*. Lisboa: Imprensa de Ciências Sociais, 2001, p. 48.

¹⁷³ *Idem*.

¹⁷⁴ FERRO, António. *Dez anos de Política do Espírito (1933-1945)*. Lisboa: SPN, 1943, p. 19.

¹⁷⁵ Cartaz divulgado entre 1940 e 1949. *Cartazes de Propaganda Política do Estado Novo (1933-1949)*, Lisboa: BNL, 1988.

Salazar tornava indiscutível a ideia de arte nacionalista ao mencionar a responsabilidade deste setor na obra de regeneração da nação: “Que ideia fazem das suas responsabilidades os espíritos de primeira ordem do actual momento português, os que, por terem recebido maior parte na distribuição dos dons divinos, estão naturalmente constituídos em guia e exemplo dos demais?”¹⁷⁶. Condenando a arte pela arte, ele diz ainda que, “neste momento histórico, em que determinados objetivos foram propostos à vontade nacional, não há remédio senão levar às últimas consequências as bases ideológicas sobre as quais se constrói o novo Portugal”¹⁷⁷.

É válido ressaltar que este conjunto de ações culturais que, se de um lado, subsidiavam, de outro controlavam e instrumentalizavam as belas-artes portuguesas, o que acontecia essencialmente no contexto do Secretariado de Propaganda Nacional, mas se estendia para além dele, em outras instituições do regime. Algumas destas promoções do SPN, como as Bibliotecas Ambulantes, o Cinema Ambulante e o Teatro do Povo, por exemplo, colaboravam com o corporativismo salazarista na medida em que ofereciam sessões também nas Casas do Povo e Casas dos Pescadores, que sendo “destinadas a desempenhar as ‘funções de representação profissional, assistência e previdência, educação e fomento do progresso local’, acabam por ficar mais conhecidas pelas suas atividades relacionadas com a ‘cultura moral e física’ ou com o ‘recreio’”¹⁷⁸. Todas as instituições estatais agiam em mútua colaboração, entre si e com a censura, visando atingir um mesmo objetivo em relação ao campo artístico: institucionalizar a arte portuguesa e transformar os artistas em uma espécie de funcionários do Estado, para que assim fosse possível utilizar estas formas de expressão para oferecer um modelo único de arte. A lógica, assim, era não deixar outra escapatória para a arte nacional que não fosse aceitar o modelo artístico imposto: “um modelo nacionalista-ruralista-tradicionalista de cultura popular, com o duplo objetivo de legitimar politicamente o regime e de estabelecer um consenso social em torno de um conjunto de valores, imagens e práticas culturais”¹⁷⁹.

Estas manifestações, contudo, nem sempre atingiam o público-alvo pretendido, “privilegiando frequentemente as classes médias urbanas e, no caso do bailado, as próprias elites sociais, mas tendo como principal elemento estruturador uma leitura sobre a cultura e a identidade populares”¹⁸⁰.

¹⁷⁶ SALAZAR, António de Oliveira. Discurso pronunciado na primeira festa da distribuição dos Prémios Literários do SPN em 21 de fevereiro de 1935. In: FERRO, António. *Prémios Literários (1934-1947)*. Lisboa: SNI, 1950, p. 10.

¹⁷⁷ *Ibid.*, p. 12.

¹⁷⁸ PAULO, Heloísa. *Estado Novo e a Propaganda em Portugal e no Brasil: o SPN/SNI e o DIP*. Coimbra: Minerva, 1994, p. 36-37.

¹⁷⁹ MELO, Daniel. *Salazarismo e cultura popular (1933-1958)*. Lisboa: Imprensa de Ciências Sociais, 2001, p. 375.

¹⁸⁰ *Ibid.*, p. 239.

No âmbito da *Propaganda Colonial*, cujo foco primordial era o de realizar a defesa do Império, foram organizadas feiras, congressos, exposições coloniais, espetáculos teatrais e cruzeiros de férias às colônias¹⁸¹. Além disso, obteve destaque o surgimento de uma série de jornais e revistas voltados especificamente para difundir a ação realizada pelo regime nas colônias, construindo uma imagem positiva e fictícia da presença portuguesa em África. A ideia era a de “formar uma ‘consciência colonial’, despertar o interesse pela colonização”¹⁸². É neste contexto, “mais do que em qualquer outro período anterior, que os homens de letras, arte e pensamento são chamados a se pronunciarem sobre a obra portuguesa de colonização”¹⁸³. Na lógica do regime, colonizar significava, antes de qualquer coisa, “dominar recursos físicos e humanos, mas também dominar discursivamente, pensar e falar sobre os indivíduos e territórios subjugados, e com isto afirmar o poder colonial”¹⁸⁴. Para tanto, era necessário convocar a intelectualidade, fazê-la assumir um compromisso cívico com o projeto colonial, pois apenas ele restituiria a grandeza nacional. Assim, o renascimento do Império, a recuperação da glória vivida no período das grandes navegações, “teria que dar-se em todos os sentidos, no domínio, ocupação e exploração efetivos dos territórios africanos e orientais, mas, e sobretudo, na capacidade de produzir um determinado tipo de saber sobre as colônias alicerçado em sólidas instituições”¹⁸⁵.

¹⁸¹ Entre 1931 e 1935, sendo Armindo Monteiro o Ministro das Colônias, foram promovidas diversas conferências e Congressos como: “a I Exposição Colonial Portuguesa (1934), o Congresso de Agricultura Colonial, o I Congresso Nacional de Antropologia Colonial, o I Congresso Nacional de Colonização, o Congresso de Ensino Colonial na Metrópole, o I Congresso da União Nacional, o I Congresso de Intercâmbio Comercial com as Colônias e o I Congresso Militar e Colonial, tendo sido todos estes realizados em 1934” (MATOS, Patrícia Ferraz de. *As Cores do Império*. Representações Raciais no Império Colonial Português. Lisboa: ICS, 2006, p. 71). Sobre o Congresso de Antropologia Colonial, realizado em 1934 no objetivo de incentivar os estudos científicos sobre as colônias e os nativos que nelas viviam, Matos menciona que vários nativos viajaram para a metrópole para serem “estudados”. O Instituto de Antropologia do Porto analisou durante alguns meses um “material humano” composto por: “79 guineenses, 40 angolanos, 139 moçambicanos, 4 bosquímanes e vários indivíduos de Timor, Macau e Índia”, entendidos, de forma generalizada, como representativos das populações nativas de suas respectivas localidades (MATOS, Patrícia Ferraz de. *As Cores do Império*. Representações Raciais no Império Colonial Português. Lisboa: ICS, 2006, p. 72).

¹⁸² MATOS, Patrícia Ferraz de. *As Cores do Império*. Representações Raciais no Império Colonial Português. Lisboa: ICS, 2006, p. 70.

¹⁸³ THOMAZ, Omar Ribeiro. Do Saber Colonial ao Luso-tropicalismo: ‘Raça’ e ‘Nação’ nas Primeiras Décadas do Salazarismo. In: MAIO, M. C.; SANTOS, R.V. (orgs.). *Raça, ciência e sociedade*. Rio de Janeiro: Editora FIOCRUZ, 1996, p. 84-106, p. 88.

¹⁸⁴ THOMAZ, Omar Ribeiro. Do Saber Colonial ao Luso-tropicalismo: ‘Raça’ e ‘Nação’ nas Primeiras Décadas do Salazarismo. In: MAIO, M. C.; SANTOS, R.V. (orgs.). *Raça, ciência e sociedade*. Rio de Janeiro: Editora FIOCRUZ, 1996, pp. 84-106, p. 88.

¹⁸⁵ *Ibid.*, p. 89.

Em 1935 o periódico *O Mundo Português*, organizado pelo SPN em parceria com a Agência Geral das Colónias¹⁸⁶, promove o *Primeiro Cruzeiro de Férias às Colónias*¹⁸⁷, para Cabo Verde, Guiné, São Tomé e Angola, no objetivo de dar a conhecer os domínios de Portugal, suas riquezas materiais e humanas. Destaca-se, a título de exemplo, parte do texto publicado no roteiro do Cruzeiro para apresentar Angola:

Colónia imensa, que é por si só um império. Nessa vastíssima região Portugal está criando um novo Brasil, a-pesar-de tôdas as dificuldades desta hora no Mundo. [...] Tudo Angola produz ou é capaz de produzir: o café, as oleaginosas, as fibras, os cereais. É grande a sua riqueza animal e enormes as possibilidades de a desenvolver. O seu sub-solo é riquíssimo; o potencial humano das populações indígenas uma reserva de valor incalculável. Regiões há, como as dos planaltos ou a de Mossamedes, em que o homem branco, o europeu, vive como na Europa quanto ao clima. O esforço constante e prolongado do nosso país acabará por implantar completamente nessas regiões a própria civilização europeia.¹⁸⁸

Note-se que estas ações também visavam atrair potenciais colonos em especial para Angola. A difusão deste tipo de imagética sobre os territórios coloniais tinha o objetivo de conduzir os “portugueses a convencerem-se da sua missão civilizadora e evangelizadora”¹⁸⁹, do seu talento pioneiro para “criar novos Brasis”, para dar novos mundos ao mundo. O papel dos colonos¹⁹⁰ seria fundamental para legitimar a colonização, na medida em que, de acordo com o discurso oficial do Estado Novo, “o africano encontrava-se ainda no ‘berço da humanidade’ e, por isso, tinha um longo caminho a percorrer. Porém, através do contacto com os colonos poder-se-ia afastar do seu mundo bárbaro e ascender a um nível civilizacional superior”¹⁹¹. A estratégia destas viagens para as colônias, tal como das exposições que serão

¹⁸⁶ Criada em 1924, esta instituição existiu durante cinquenta anos. Em 1951 seu nome é alterado para Agência Geral do Ultramar (AGU). De acordo com Matos, ela “foi um dos órgãos mais importantes a nível de produção de eventos e divulgação de conhecimentos sobre as colónias” (MATOS, Patrícia Ferraz de. *As Cores do Império. Representações Raciais no Império Colonial Português*. Lisboa: ICS, 2006, p. 69).

¹⁸⁷ Foram várias as iniciativas que promoveram viagens ou cruzeiros às colónias. Este, em específico, gerou no ano seguinte a produção de um documentário intitulado *I Cruzeiro de Férias às Colónias do Ocidente* (1936), de San-Payo, em que “podemos ver os nativos a fazerem a animação dos eventos sociais dos colonos com os seus ‘bataques’ ou ‘danças típicas’” (MATOS, Patrícia Ferraz de. *As Cores do Império. Representações Raciais no Império Colonial Português*. Lisboa: ICS, 2006, p. 99).

¹⁸⁸ Roteiro do 1º Cruzeiro de Férias às Colónias, p. 14. *O Mundo Português*, 1935 (Lisboa: Of. Gráf. da Sociedade Ind. de Tipografia. Biblioteca Particular Fernando Pessoa, cota 0039222).

¹⁸⁹ MATOS, Patrícia Ferraz de. *As Cores do Império. Representações Raciais no Império Colonial Português*. Lisboa: ICS, 2006, p. 82.

¹⁹⁰ Como exemplo de outras formas de incentivo à colonização portuguesa na África destacamos o documentário *No País das Laurentinas – Colonos* (1934), de Ismael Costa, que: “dedicado aos ‘velhos colonos’, mas também aos ‘novos’, mostra exemplos de ‘velhos colonos’ cujas características são a ‘saúde de ferro’, a ‘alegria’, a ‘lucidez’, o sucesso na vida e no trabalho”, aliados do Estado na grandiosa obra cristã de civilizar a África (MATOS, Patrícia Ferraz de. *As Cores do Império. Representações Raciais no Império Colonial Português*. Lisboa: ICS, 2006, p. 102). Lembrando que nesta época era expressiva a emigração portuguesa para os Estados Unidos ou para o Brasil, por exemplo, e o regime tentava inverter esta situação incentivando a ida de colonos para as colônias portuguesas.

¹⁹¹ MATOS, Patrícia Ferraz de. *As Cores do Império. Representações Raciais no Império Colonial Português*. Lisboa: ICS, 2006, p. 91-92.

mencionadas de forma mais detalhada posteriormente, era a de mostrar de um lado os nativos exóticos e ainda distantes da civilização, o que justificava a necessidade da presença portuguesa na África; e, de outro, alguns nativos já assimilados a cultura europeia, vestidos, falando a língua portuguesa, demonstrando hábitos de higiene e comportamentos cordiais para transmitir a ideia de que “são estes os nativos assimilados que demonstram o sucesso da colonização portuguesa”¹⁹².

O Secretariado organizava também a edição de livros voltados para a intelectualidade portuguesa que consistiam na publicação de discursos promovidos por Salazar ou António Ferro e reunidos em torno de temáticas específicas. É o caso da obra *A Fé e o Império*, que traz à tona um discurso pronunciado por Ferro na Sociedade de Geografia em 1935. Nele é exaltado o nome de Armindo Monteiro, Ministro das Colônias neste período, que, segundo as palavras de Ferro, “aproximou as colônias da metrópole, que demonstrou aos seus compatriotas e aos estrangeiros que ‘Portugal não é um país pequeno’. São dele estas palavras de bronze que apetece repetir, de quando em quando, como se elas fossem a oração do Império”¹⁹³. Dentro da programação de eventos especificamente voltados para a Propaganda Colonial, estimulava-se também a organização de espetáculos teatrais de temática colonialista, conforme abordaremos a seguir a título de exemplo do modelo de teatro salazarista.

2.6 O Estado Novo e o Teatro Português

A tipologia específica de estética imposta pelo Estado Novo estendia-se a todas as formas de expressão, visando estabelecer uma forma padronizada de criação artística em Portugal. O objetivo era, a um só tempo, controlar e instrumentalizar as belas-artes a seu favor. A possibilidade de diálogo com a sociedade através de um suporte de ideias marcado pela criatividade e pelo recurso imagético, que não raras vezes se comunicava com pontos tão profundos e inacessíveis dos indivíduos, era vista pelo regime como arma fundamental na sua luta pela criação ou manutenção de consensos.

A arte portuguesa, se instrumentalizada, poderia servir de cartão-postal do Estado Novo dentro e fora do país, transmitindo aquela imagem “do país da ordem, de Portugal de Salazar, de aldeões que trabalham e cantam a tradição nas suas aldeias, que choram e rezam pedindo a protecção divina em Fátima”¹⁹⁴. António Ferro já sabia que o segredo para um regime durar não era a difusão de verdades, de realidade, mas sim a produção de ilusões, de imagens fictícias

¹⁹² *Ibid.*, p. 100.

¹⁹³ FERRO, António. *A Fé e o Império*. Lisboa: SPN, 1935, p. 15.

¹⁹⁴ PAULO, Heloísa. *Estado Novo e propaganda em Portugal e no Brasil: o SPN/SNI e o DIP*. Coimbra: Livraria Minerva, 1994, p. 137.

sobre Portugal, e da sua difusão em massa, até que pela constante repetição elas se tornassem verdade no imaginário coletivo. A propaganda, assim, em especial através das artes, propagaria a imagem de “um país sem problemas, oásis da paz, exemplo das nações, arquétipo da solução ideal [...]. Não vivíamos num país real, mas numa ‘Disneylandia’ qualquer, sem escândalos, nem suicídios, nem verdadeiros problemas”¹⁹⁵.

Neste contexto, o teatro receberia uma atenção bastante particular do regime, que explica-se por uma série de fatores: a íntima ligação de António Ferro com o teatro desde a sua juventude e a sua ânsia de criar um teatro novo em Portugal, que transforma-se em uma obsessão quando ele recebe o cargo de diretor do SPN/SNI; a já mencionada natureza intrínseca da arte teatral, caracterizada pela reunião de indivíduos em um mesmo espaço e pela sua potência em gerar emoções no público, questões que por si só já eram vistas como potencialmente ameaçadores para o regime; além da própria popularidade, em especial do teatro de revista neste período, comprovada pelo sucesso de público em torno do Parque Mayer. Para além disso, a histórica fama subversiva do teatro de revista e a sua estrutura dinâmica que se diferenciava do cinema pela sua efemeridade e possibilidade de improvisação dos atores alertavam o regime sobre a importância de estabelecer uma vigilância constante do teatro português. Assim, foram arquitetados pelo regime, entre os anos 1930 e 1950, uma série de tentativas para controlar e instrumentalizar o teatro no objetivo de instituir uma estética teatral salazarista obrigatória ao teatro português.

Fazia parte do teatro oficial do regime a companhia teatral dirigida por Amélia Rey Colaço e Robles Monteiro, a quem era concedida a exclusiva exploração do Teatro Nacional Dona Maria II desde 1929, cujas constantes renovações contratuais promoveriam a manutenção desta concessão até 1964. Conforme aponta Rebello, “a actividade dessa companhia, nos trinta e cinco anos que ocupou o palco do Teatro Nacional, resume paradigmaticamente a história do moderno teatro português”¹⁹⁶. Durante os anos em que esteve à frente deste teatro, seria bastante comum a encomenda de trabalhos teatrais para os eventos oficiais do regime. O tipo de teatro promovido por esta companhia, considerada como sendo a de maior renome da história do teatro português, seria frequentemente chamado de “estilo D. Maria II” ou de “estilo nacional”, “em referência à elegância de Amélia Rey Colaço, ao refinamento de suas escolhas para os trajes ou os cenários e às encenações de seu marido Robles Monteiro”¹⁹⁷. Existia, portanto, uma

¹⁹⁵ LOURENÇO, Eduardo. *O labirinto da saudade: psicanálise mítica do destino português*. Lisboa: Dom Quixote, 1978, p. 33-34.

¹⁹⁶ REBELLO, Luiz Francisco. *História do teatro português*. Publicações Europa-América, 1988, p. 104.

¹⁹⁷ SANTOS, Graça dos. Teatro possível e impossível durante o Salazarismo. Coimbra: *Estudos do Século XX*, nº 1, 2001, p. 99-115, p. 113.

“identificação da estética do teatro realizado no D. Maria II com a ‘unidade de estilo’ promovida pelo SPN”¹⁹⁸, tendo em vista que a companhia era caracterizada por um repertório de peças clássicas do teatro português, de autores como Gil Vicente, Almeida Garrett, Carlos Selvagem e Júlio Dantas, apresentadas a partir de uma estética marcada pela “sofisticação, ‘bom gosto’ e dicção julgada declamatória”¹⁹⁹, com cenários e figurinos assinados por nomes como José Barbosa ou Almada Negreiros.

As constantes renovações da tão desejada concessão do Teatro Nacional Dona Maria II obviamente teriam um preço, a sujeição à vontade do regime, colocando o seu potencial artístico a serviço dos interesses do Estado Novo. Exemplo disso foi a participação desta companhia em eventos como a 1º Exposição Colonial do Porto ou a Exposição do Mundo Português, que deixa clara a utilização do teatro no âmbito da Propaganda Colonial.

A *I Exposição Colonial Portuguesa*²⁰⁰, promovida em 1934, sob a direção de Henrique Galvão, integrava as ações da Propaganda Colonial do Secretariado e tinha como objetivo “mostrar a grandeza do Império Colonial e, simultaneamente, explicar a alegada função pedagógica, libertadora e civilizacional da presença lusa em África e na Ásia”²⁰¹. A ideia do Secretariado em promover tais exposições era encenar a imagem do Império, ou seja, promover “uma representação do país e de tudo o que dele fazia parte, inclusivamente os espaços coloniais”²⁰². Era necessário

reforçar a imagem de Portugal enquanto país colonial e um dos meios para alcançar esse objetivo eram as exposições, enquanto modos de legitimarem o colonialismo; nelas evidenciava-se que o objetivo dessa dominação era a elevação dos povos colonizados e, portanto, o cumprimento de uma missão humanitária²⁰³.

Assim,

Enquanto apresentações selecionadas da realidade, as exposições tinham uma componente pedagógica e procuravam mostrar uma ordem. Elas passaram a ser locais

¹⁹⁸ *Idem.*

¹⁹⁹ *Idem.*

²⁰⁰ Ver: SKOLAUDE, Mateus Silva (2017), *Raça e Nação em Disputa*: Instituto Luso-Brasileiro de Alta Cultura, 1ª Exposição Colonial Portuguesa e o 1º Congresso Afro-Brasileiro (1934-1937). Porto Alegre, Programa de Pós-Graduação em História da PUCRS (Tese de Doutoramento em História).

²⁰¹ MENAU, João. *A África no Teatro em Portugal*: Reflexos do colonialismo na dramaturgia dos anos 30. Dissertação de Mestrado (Mestrado em Estudos de Teatro) – Faculdade de Letras, Universidade de Lisboa, Lisboa, 2004, p. 49.

²⁰² MATOS, Patrícia Ferraz de. *As Cores do Império*. Representações Raciais no Império Colonial Português. Lisboa: ICS, 2006, p. 168.

²⁰³ *Ibid.*, p. 166-167.

onde se encenava a lógica dos modelos coloniais, se reproduziam as supostas tribos e os seus denominados “usos e costumes”. Nesse processo, as “culturas” eram organizadas e expostas como se estivessem numa escala evolutiva que ia do estado de selvageria ao estado da civilização, podendo aí encontrar-se desde os menos aos mais negros da distante África, passando pelos amarelos ou quase brancos da Ásia. As ideias evolutivas associadas muitas vezes a uma escala construída a partir da cor da pele (espectro cromático) foram reproduzidas não só nas grandes exposições, como na teoria antropológica e na consciência popular das massas. Foi assim que os europeus e os americanos foram convidados a ver “em casa” os povos nativos (colonizados ou não) que anteriormente só conheciam, provavelmente, dos livros²⁰⁴.

Esta exposição aconteceu no Palácio de Cristal, no Porto, de 16 de junho a 30 de setembro de 1934, contou com mais de 400 pavilhões e foi visitada por cerca de um milhão de pessoas. Pretendia-se mostrar aspectos como “os recursos ultramarinos, naturais e humanos, as actividades económicas e industriais, demonstrando o carácter ‘utilitário’ do evento, e o investimento que estava a ser feito com as populações ao nível de catequização e ensino”²⁰⁵. Passando por uma série de pavilhões que representavam cada uma das colónias portuguesas, “a pé ou no ‘comboio colonial’, os visitantes podiam ter a sensação de estarem a viajar pelo mundo e deslumbrar-se com a sua diversidade ao nível de arquitectura, paisagens e, claro, dos seus habitantes”²⁰⁶. A imagem a ser transmitida era a de Portugal como um grande império, com métodos coloniais pioneiros, vastidão territorial e riquezas naturais variadas, e “pretendia ainda lembrar que as colónias eram a razão de ser de Portugal enquanto nação e que o período das descobertas devia constituir um motivo de orgulho nacional”²⁰⁷.

No âmbito dos espaços de diversão da Exposição estavam “o ‘Parque Zoológico’ (onde se encontravam em liberdade exemplares da fauna africana), o ‘Luna Parque’, o ‘comboio colonial’ e o ‘Teatro’”²⁰⁸. Ocorriam também amostras de “arte indígena”, que divertia os visitantes pois consistia em “um ‘repositório’ de ‘manifestações artísticas’ dos ‘naturais’ das colónias, onde se evidenciava o facto de estas manifestações ‘toscas’ de ‘cultura’ serem

²⁰⁴ *Ibid.*, p. 161-162.

²⁰⁵ MATOS, Patrícia Ferraz de. *As Cores do Império*. Representações Raciais no Império Colonial Português. Lisboa: ICS, 2006, p. 189-190.

²⁰⁶ De acordo com Patrícia Ferraz, a exposição promoveu uma grande mostra de “artefatos vivos”. O governo organizou a vinda de nativos da África, Índia, Macau e Timor para o evento, o que suscitou grande curiosidade nos visitantes, tendo sido a exposição de “indígenas” a maior atração do evento. A ideia seria oferecer aos portugueses a oportunidade de conhecer os tipos humanos de todos os domínios de Portugal em pavilhões que remontavam o seu “hábitat natural”. Assim, “a razão não era tanto porque ali fossem transmitidos grandes conhecimentos acerca do interesse e originalidade desses povos, mas porque eles carregavam consigo um exotismo com o qual os habitantes da metrópole não estavam familiarizados; eles eram os ‘primitivos’ (muitos deles estavam nus, não sabiam português ou não eram católicos) que justificavam a permanência de Portugal nos territórios de além-mar. Embora ‘primitivos’, tinham sido pacificados e, por isso, podiam evoluir e tornarem-se civilizados, ou seja, verdadeiros cidadãos” (MATOS, Patrícia Ferraz de. *As Cores do Império*. Representações Raciais no Império Colonial Português. Lisboa: ICS, 2006, p. 190-195).

²⁰⁷ MATOS, Patrícia Ferraz de. *As Cores do Império*. Representações Raciais no Império Colonial Português. Lisboa: ICS, 2006, p. 190.

²⁰⁸ *Idem.*

demonstrativas do estádio inferior de civilização de quem as executava”²⁰⁹. Para os interessados na verdadeira cultura, branca e ocidental, promovia-se o Teatro da Exposição Colonial que oferecia espetáculos teatrais, dentro da programação da Exposição, no Teatro Gil Vicente do Porto, durante os três meses em que o evento acontecia.

Neste contexto a Cia. Rey Colaço-Robles Monteiro apresentou peças de temática nacionalista e colonialista como *Viagem Maravilhosa*, de autoria de Gustavo Matos Sequeira, Pereira Coelho e Hugo Rocha; e *Nobre Povo*, de João Bastos. Em *Viagem Maravilhosa* atuaram grandes nomes do teatro português deste período como Estevão Amarante, Maria Lalande, Raul de Carvalho e João Villaret, e contava também com a participação de nativos das colônias que atuavam como coro cênico ou interpretavam personagens cômicos, que eram representados como infantis e ingênuos. O espetáculo era um claro elogio ao colonialismo português, fazendo referência à época dos descobrimentos, enaltecendo os grandes navegadores como Vasco da Gama. Os personagens negros participavam com seus batuques e cantos guerreiros demonstrando a grandeza e a diversidade do Império nos dias de então, e a estética exótica da África. Destaca-se, a título de exemplo, que o primeiro ato da peça encerrava com vários “indígenas” em cena cantando a seguinte canção:

Raça negra tem tristeza
Deixa-la ter, inda bem
É que a alma portuguesa
Está dentro dela também.
A morna, a dor que contém
É que lhe empresta beleza.
É sempre o gosto que tem
Toda a canção portuguesa.

As raparigas do Minho
São como as de S. Tomé,
Umhas fiando no linho
Outras torrando café.
Todas merecem carinho
Todas trabalham com fé.
Há portuguesas no Minho
Como as há em S. Tomé.²¹⁰

Nota-se nesta passagem a tentativa de reforçar a imagem de Portugal como uma grande nação una e indivisível, em que os habitantes, no Minho ou em São Tomé, seriam todos portugueses e conviveriam em ordem e harmonia. Esta forma de representar o Império ou o

²⁰⁹ *Ibid.*, p. 193.

²¹⁰ MENAU, João. *A África no Teatro em Portugal: Reflexos do colonialismo na dramaturgia dos anos 30*. Dissertação de Mestrado (Mestrado em Estudos de Teatro) – Faculdade de Letras, Universidade de Lisboa, Lisboa, 2004, p. 54.

próprio colonialismo português esteve presente durante toda a programação da Exposição. Tudo parecia querer mostrar “um mundo fantástico, o que terá levado um jornalista a comentar ‘como deve ser divertido (em Portugal) fazer estradas e partir pedras’ ou ‘como deve ser divertido ser negro nas colónias portuguesas’”²¹¹.

O teatro também esteve presente nos cortejos patrióticos na Exposição Colonial do Porto²¹² e, em 1940, na *Exposição do Mundo Português*, através da participação de atores e atrizes que nestes desfiles interpretaram personagens considerados como os grandes vultos da história portuguesa. É válido ressaltar que “as comemorações conseguiram reunir pessoas vindas de várias áreas e quadrantes, no âmbito intelectual e artístico, com posições políticas diametralmente opostas”²¹³, e que alguns destes artistas participaram da Exposição não por simpatizarem com o Estado Novo “mas porque viam nela um empreendimento nacionalista em que se reconheciam e que transcendia o regime”²¹⁴. Era visto como um ato de fé patriótica, apesar de seu caráter ideológico.

A Exposição do Mundo Português integrava as comemorações da fundação, em 1140, e da restauração de Portugal, em 1640. Aconteceu durante seis meses sendo dividida em várias localidades do país, sendo a maior parte das atividades centralizada em Lisboa, na “Praça do Império”, entre o rio Tejo e o mosteiro dos Jerónimos. Recebeu cerca de três milhões de visitantes, representando “um grande investimento em termos materiais e humanos. Os seus gastos ultrapassaram os 35.000 contos e há quem defenda ter sido o maior acontecimento político-cultural que ocorreu durante o Estado Novo”²¹⁵. Contava com quatro seções, sendo elas: Seção Histórica, Centro Regional, Seção Colonial e Seção Diversos. No “Pavilhão Portugueses no Mundo”, por exemplo, “o visitante podia dar-se conta de quão longe tinham ido os portugueses desde o Ocidente ao Oriente – Japão, Abissínia, Canadá, etc.”²¹⁶, pois a representação do Mundo Português abarcava “não só os espaços que em 1940 estavam sob a soberania portuguesa, mas outros que outrora tinham estado sob domínio português, como Malaca, Ceilão, ou Japão, evocados como se tivessem ficado eternamente ligados a

²¹¹ MATOS, Patrícia Ferraz de. *As Cores do Império*. Representações Raciais no Império Colonial Português. Lisboa: ICS, 2006, p. 203.

²¹² O Cortejo Colonial encerrou a exposição em setembro de 1934. Nele desfilaram “os vários episódios das descobertas e da colonização portuguesa, dos quais fizeram parte os habitantes dos territórios de além-mar. Do cortejo faziam parte quatro secções – ‘histórica’, ‘política’, ‘económica’ e ‘moral e espiritual’. Desde a Foz até ao Palácio de Cristal, num percurso de 6 quilómetros, desfilou um conjunto de carros alegóricos relativos àquelas secções” (MATOS, Patrícia Ferraz de. *As Cores do Império*. Representações Raciais no Império Colonial Português. Lisboa: ICS, 2006, p. 199).

²¹³ MATOS, Patrícia Ferraz de. *As Cores do Império*. Representações Raciais no Império Colonial Português. Lisboa: ICS, 2006, p. 207.

²¹⁴ *Idem*.

²¹⁵ *Ibid.*, p. 206.

²¹⁶ *Ibid.*, p. 208-209.

Portugal”²¹⁷. O Brasil, por exemplo, foi representado na exposição com um Pavilhão próprio como prova do sucesso da colonização portuguesa e legitimação do projeto colonial desta vez em outros espaços, ainda que nesta altura o luso-tropicalismo ainda não tenha sido apropriado pelo regime²¹⁸.

Uma vez mais o objetivo do regime era “consagrar Portugal como Império”²¹⁹. Assim como aconteceu na Exposição Colonial do Porto em 1934, porém de uma forma menos expressiva desta vez, o evento contou com a participação de nativos²²⁰ na sua Seção Colonial que “permitia ‘em duas horas’ dar a conhecer ao visitante todo o império ‘da África ao Pacífico’”²²¹ e foi montada no Jardim Colonial no objetivo de instalar um cenário artificialmente tropical “cujo objetivo era proporcionar ao visitante a sensação de estar nos trópicos, imaginar o seu calor, ver as suas gentes e desfrutar das suas riquezas naturais”²²².

No que compete à utilização do teatro para a Propaganda Colonial destaca-se que Henrique Galvão, que participa ao lado de António Ferro na organização destes dois eventos, havia feito um apelo direto aos artistas portugueses no catálogo da Exposição do Mundo Português afirmando que “precisava do apoio dos artistas portugueses, a quem pediu que não se esquecessem de incluir as colónias na sua arte”²²³. Criticando o fato de a arte portuguesa não ser suficientemente nacionalista, com a exceção de um ou outro artista, ele pede que os artistas coloquem o seu espírito criador a serviço da nação e do império, pois, para ele, era impossível compreender “uma arte portuguesa sem inspiração ultramarina, sem a intervenção das colónias”²²⁴.

²¹⁷ *Idem.*

²¹⁸ No Capítulo 2 falaremos de forma mais detalhada sobre a utilização do Brasil na retórica salazarista como símbolo do sucesso do colonialismo português, visando legitimar a manutenção do poder colonial em especial em Angola.

²¹⁹ CATROGA, 1996, p. 598 *apud* MATOS, Patrícia Ferraz de. *As Cores do Império*. Representações Raciais no Império Colonial Português. Lisboa: ICS, 2006, p. 210.

²²⁰ Conforme aponta Matos, “os representantes do ultramar ficaram marginalizados no centro, constituído pelos Jerónimos e pela Praça do Império. Além disso, eles eram exemplos dos mais ‘exóticos’ e ‘estranhos’ que podia existir: entre os ‘indivíduos das colónias, com os seus exóticos trajes de gala’ salientavam-se ‘as mulheres quinpungas com os seus bizarros e complicadíssimos penteados, as anilhas e os colares que lhes rodeavam o pescoço e ainda o grupo dos músicos com os seus instrumentos estranhos que por vezes faziam soar na execução de esquisitas melopeias bárbaras’ (*Diário de Notícias*, 28-6-1940)” (MATOS, Patrícia Ferraz de. *As Cores do Império*. Representações Raciais no Império Colonial Português. Lisboa: ICS, 2006, p. 211).

²²¹ MATOS, Patrícia Ferraz de. *As Cores do Império*. Representações Raciais no Império Colonial Português. Lisboa: ICS, 2006, p. 210.

²²² *Ibid.*, p. 211.

²²³ MENAU, João. *A África no Teatro em Portugal*: Reflexos do colonialismo na dramaturgia dos anos 30. Dissertação de Mestrado (Mestrado em Estudos de Teatro) – Faculdade de Letras, Universidade de Lisboa, Lisboa, 2004, p. 44.

²²⁴ GALVÃO, Henrique. Catálogo da Exposição do Mundo Português 1940: s.p. *apud* MENAU, João. *A África no Teatro em Portugal*: Reflexos do colonialismo na dramaturgia dos anos 30. Dissertação de Mestrado (Mestrado em Estudos de Teatro) – Faculdade de Letras, Universidade de Lisboa, Lisboa, 2004, p. 44.

Para além dos artistas ligados ao meio teatral, personalidades das artes plásticas como Jorge Barradas, António Amorim e Fausto Sampaio responderam ao apelo submetendo as suas criações à temática das colónias. O pintor Fausto Sampaio, por exemplo, promoveria em 1940 uma exposição na Sociedade Nacional de Belas Artes com telas que retratavam São Tomé, Macau e Timor. É exemplo da repercussão desta exposição uma conferência lida na Sociedade Nacional de Belas Artes, na ocasião da exposição, por Lopo Vaz de Sampaio e Melo intitulada *A Arte ao Serviço do Império*. Ele reconhece a obra de propaganda da colonização que estava sendo feita pela palavra falada ou escrita, mas diz que “a palavra e o livro falam principalmente às elites, dirigindo-se mais à inteligência e muito pouco aos sentimentos e à imaginação”²²⁵. Para ele, seria:

[...] incomparavelmente mais eficaz a influência das artes, devendo entre estas, a meu ver, sobressair a da pintura. Esta arte, quando evocadora de aspectos coloniais, pode e deve acordar, no espírito da grei, aquêlê acendrado interesse, aquela viva curiosidade e aquêlê admirativo carinho pelo meio colonial que são, talvez, o melhor terreno em que pode germinar, brotar, crescer, desenvolver-se e frutificar o verdadeiro espírito colonial.²²⁶

O apelo estava feito. Todas as artes portuguesas precisariam seguir o exemplo de Fausto Sampaio, “prestar inestimáveis serviços à ideia imperialista em Portugal e à causa do Império”²²⁷ para que fosse possível convencer o povo português e “convencer o Mundo, de que Portugal não é apenas este pequeno jardim à beira-mar plantado, mas, sim, um grande Império que ainda hoje se estende, em diversíssimas latitudes”²²⁸. Precisariam trazer uma imagem positiva da presença portuguesa na África e relembrar a memória do período dos descobrimentos, reconstituir a identidade nacional dos portugueses através do orgulho em torno do talento português para fabricar novos Brasis, para dar novos mundos ao mundo, exaltando a ideia de que o povo português teria o seu *modo português de estar no mundo*, um modo fraternal, cristão, ou seja, “uma maneira particular, específica, de se relacionar com os outros povos, culturas e espaços físicos, de maneira que o distingue e individualiza no conjunto da humanidade”²²⁹. O regime, assim, “apercebeu-se que era preciso encontrar uma via de acesso ao passado, que organizasse a sua relação com ele, e entregou aos artistas plásticos o que

²²⁵ SAMPAIO, Lopo Vaz. *A Arte ao Serviço do Império*. *Boletim Geral das Colónias*. Abril de 1941. PORTUGAL. Agência Geral das Colónias, Vol. XVII – 190, 1941, 163 p., p. 22.

²²⁶ *Ibid.*, p. 22-23.

²²⁷ *Ibid.*, p. 26.

²²⁸ *Ibid.*, p. 27.

²²⁹ CASTELO, Cláudia. *O Modo Português de estar no mundo*. O luso-tropicalismo e a ideologia colonial portuguesa (1933-1961). Porto: Edições Afrontamento, 2011, p. 13.

deveremos caracterizar como a tarefa de constituir o *vivido* da memória colectiva”²³⁰. Não bastava que as artes portuguesas fossem nacionalistas, ruralistas e tradicionalistas. Para serem nacionalistas, obrigatoriamente elas precisariam ser colonialistas e imperialistas. Era este o resumo de modelo artístico, de modelo teatral, que se queria instituir.

Após termos compreendido qual seria este modelo de teatro saudável e útil, torna-se possível analisarmos as formas que foram utilizadas pelo regime para impor este modelo. Parte-se da hipótese de que a institucionalização do teatro português ocorreu, na metrópole, fundamentalmente através de três vias diferenciadas que agiam concomitantemente e de forma complementar uma à outra. Seriam elas: a Censura; o Teatro do Povo; e o subsídio financeiro, total ou parcial, de companhias teatrais independentes.

2.6.1 *Primeira via: a Censura*

A censura prévia ao teatro já havia sido instituída em Portugal em 1927, ainda durante a Ditadura Militar, através da criação da Inspeção-Geral dos Teatros (IGT), que funcionava junto ao Ministério da Instrução Pública. O decreto-lei que determina a criação deste órgão censório faz alusão ao antecessor de António Ferro na ideia de construção de um teatro essencialmente nacional em Portugal, Almeida Garrett, afirmando que a criação da Inspeção fazia parte de um projeto mais amplo, integrando um conjunto de providências que seriam adotadas no objetivo de criar “atmosfera propícia ao desenvolvimento do repertório nacional, pois que sem este não pode existir, como Garrett assinalou, autêntico teatro português”²³¹.

O objetivo primordial era, assim, o de “fiscalizar os espectáculos e promover a repressão de quaisquer factos ofensivos da lei, da moral e dos bons costumes”²³², sendo função deste órgão questões como a concessão de licenças tanto a empresas e companhias teatrais quanto a artistas integrantes das companhias interessadas na exploração de espetáculos públicos (atores e atrizes, coristas, diretores, ensaiadores, coreógrafos, cenógrafos, figurinistas e pontos) e a aplicação de multas disciplinares quando as normas e disposições legais impostas fossem desrespeitadas, além da fiscalização de companhias teatrais fixas e “das que pretendam realizar excursões pela província, ilhas adjacentes, colónias e estrangeiro”²³³. Determinava-se, também, a organização de um Conselho Teatral para funcionar junto desta Inspeção como uma espécie

²³⁰ Ó, Jorge Ramos do. *Os Anos Ferro: o dispositivo cultural durante a Política do Espírito – 1933-1949*. Lisboa: Editorial Estampa, 1999, p. 167.

²³¹ Decreto-Lei nº 13.564, de 6 de maio de 1927. *Diário de Governo*, I Série, Nº 92.

²³² *Ibid.*, Art. 4º., item 11).

²³³ Decreto-Lei nº 13.564, de 6 de maio de 1927. *Diário de Governo*, I Série, Nº. 92, Art. 4º., item 4).

de tribunal de segunda instância, com a função de emitir pareceres a respeito de todos os assuntos referentes a espetáculos públicos, quando solicitado pelo governo.

Em 1929 esta Inspeção passaria a se chamar Inspeção-Geral dos Espectáculos (IGE), junto ao mesmo Ministério, e manteria o objetivo de fiscalizar espetáculos teatrais de acordo com os critérios do que seria considerado ofensivo ou não à moral e aos bons costumes. Os registros do Conselho Superior da Inspeção demonstram que “os processos para fins de censura eram instruídos de forma muito simples. Muitas vezes, as observações eram escritas a lápis nas páginas e os traços sobre o texto indicavam as partes, ou páginas, que deviam ser cortadas. Esta foi uma prática seguida até 1933”²³⁴. Com a instituição do Estado Novo a censura ao teatro aprimora-se, recebendo uma estrutura mais complexa e critérios mais rígidos.

Conforme mencionado anteriormente, a Constituição de 1933 já instaurava as Comissões de Censura sob a justificativa de proteção da opinião pública contra ideias desmoralizantes. A Direção-Geral dos Serviços de Censura nesta fase inicial fazia parte do Ministério do Interior e era voltada especificamente para o controle da imprensa. Nos primeiros anos do Estado Novo, a censura aos espetáculos públicos era competência do Ministério do Interior, inicialmente, e do Ministério de Educação Nacional, em um segundo momento.

A Junta Nacional da Educação (JNE), aprovada em 1936 junto ao Ministério da Educação Nacional, tinha como objetivo “o estudo dos problemas relativos à formação do carácter, ao ensino e à cultura do cidadão português”²³⁵, e era organizado em 7 seções: *Educação moral e física; Ensino primário; Ensino secundário; Ensino superior; Ensino técnico; Belas Artes e Alta Cultura*. A 6ª Seção, intitulada *Belas Artes*, era dirigida pelo presidente da Academia Nacional de Belas Artes e subdividida em áreas como *música, arte cénica e canto coral*, cuja competência era “promover o desenvolvimento e a expansão da música, da arte cénica e do canto coral, como instrumentos de espiritualização da vida, da educação colectiva e de coesão nacional”²³⁶, além de

promover a realização das condições materiais e artísticas que assegurem a existência da ópera portuguesa, elevem e nacionalizem o teatro, fazendo reviver o teatro histórico construtivo, e tornem possível a expansão do espectáculo popular e do teatro infantil como fontes de alegria sã²³⁷,

²³⁴ CABRERA, Ana. Censura e Estratégias Censurantes na Sociedade Contemporânea. In: CABRERA, Ana (org.). *Censura nunca mais!:* a censura ao teatro e ao cinema no Estado Novo. Lisboa: Alêtheia Editores, 2013, p. 21.

²³⁵ *Diário do Govêrno* n.º 116/1936, Série I de 1936-05-19, Decreto-Lei 26.611, Título I – Fins gerais.

²³⁶ *Diário do Govêrno* n.º 116/1936, Série I de 1936-05-19, Decreto-Lei 26.611. Secção 6, subsecção 3, artigos 3º e 7º.

²³⁷ *Idem*.

tendo também a função de emitir pareceres sobre as peças teatrais realizadas em Portugal informando se estariam sendo asseguradas as funções cívicas e educativas determinadas pelo regime como obrigatórias para o teatro.

A censura a todas as formas de expressão torna-se mais organizada a partir de 1940 com a criação do Gabinete de Coordenação dos Serviços de Propaganda e Informações, que “aproximava a censura do SPN e, por conseguinte, do Presidente do Conselho, Salazar”²³⁸. A centralização da censura junto ao órgão de propaganda ocorre de fato a partir de 1944, quando o SPN é remodelado transformando-se em SNI²³⁹. A partir deste ano, a principal mudança é que a Inspeção dos Espetáculos, que até então era competência do Ministério da Educação Nacional, passa a fazer parte integrante do SNI, sendo competência deste órgão “a fiscalização e o fornecimento de registo, licenças e vistos para toda e qualquer manifestação artística ou casa de espectáculo aberta ao público, exercendo desta forma forte vigilância sobre a vida cultural e artística do país”²⁴⁰. A ação da censura se tornará, assim, mais centralizada, agindo de forma ainda mais colaborativa com a propaganda, fazendo com que o modelo artístico de arte imposta seja cada vez mais difícil de ser violado.

Inicialmente o controle do teatro era feito apenas através da censura prévia ao texto teatral. As companhias teatrais interessadas em explorar as casas de espetáculos do país precisariam obrigatoriamente apresentar o seu repertório para a fiscalização da censura que, após a leitura, emitiria um parecer informando se o texto estaria aprovado, reprovado ou aprovado com cortes e sugestões de adaptações. Considerando-se a lógica da violência preventiva do regime, bem como o seu interesse em instrumentalizar o teatro, o parecer “aprovado com cortes” era significativamente mais comum do que a proibição dos espetáculos²⁴¹. A censura prévia assumia, assim, “antes do mais um papel de orientação e de

²³⁸ MOURA, Nuno Costa. *Indispensável Dirigismo Equilibrado*. O Fundo de Teatro entre 1950 e 1974. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Letras, Universidade de Lisboa, 2007, p. 42.

²³⁹ Em 1944, quando o SPN sofre uma reestruturação transformando-se em Secretariado Nacional de Informação, Cultura Popular e Turismo (SNI), o controle do regime sobre a arte nacional aprimora-se. A estruturação do Secretariado a partir de 1944 passa a ser mais complexa e especializada sendo subdividida em seções como *Cultura Popular*, *Turismo* e *Administração Central*. O grande enfoque nesta fase pós-remodelação passa a ser a *Cultura Popular*, cuja subseção era dividida em áreas como *exposições e realizações diversas*; *cinema*; *etnografia*, *teatro e música*; e objetivava “reafirmar os ideais nacionalistas, compilando a herança prática da ação do SPN, com a finalidade de ‘elevar o nível moral e intelectual do povo português’ e ‘exaltar e valorizar a sua individualidade nacional’” (PAULO, Heloísa. *Estado Novo e a Propaganda em Portugal e no Brasil: o SPN/SNI e o DIP*. Coimbra: Minerva, 1994, p. 80).

²⁴⁰ PAULO, Heloísa. *Estado Novo e a Propaganda em Portugal e no Brasil: o SPN/SNI e o DIP*. Coimbra: Minerva, 1994, p. 78.

²⁴¹ De acordo com Ana Cabrera, segundo os números que aparecem nas Atas de Comissão de Censura entre 1950-1960, o número de peças proibidas é significativamente menor do que aquele que indica as peças aprovadas, com ou sem cortes. Em 1950, por exemplo, das 59 peças submetidas a censura, apenas 5 foram proibidas. Em 1951, 16 peças foram proibidas de um total de 166 e, em 1952, 5 foram proibidas, dentre 83 peças. Este padrão se mantém o mesmo até 1959. Em termos percentuais, o único ano que registrou mais de 10% de peças proibidas foi o ano de

direção; o corte funcionava como punição, mas também como indicação”²⁴², na medida em que todas estas indicações tinham como base o modelo teatral imposto como saudável. O relatório preenchido pelos censores durante a leitura do texto indicava questões como o título da peça; o número de atos e quadros; o gênero teatral a que ele pertencia; a temática central abordada no espetáculo; a ação da peça; o seu valor literário, dramático e moral; a possível repercussão que teria sobre o público e, por fim, a decisão do censor com a indicação das páginas em que os cortes e as sugestões foram feitos. A partir de 1936, determinava-se que o início dos ensaios e a divulgação dos cartazes dos espetáculos fossem iniciadas somente após a aprovação do texto pela censura prévia, no objetivo de evitar possíveis críticas da imprensa caso as peças fossem proibidas. Porém, não demoraria muito para que os censores percebessem que só a censura prévia não seria o suficiente para o controle do teatro português.

O teatro de revista, cada vez mais comum em Portugal, substituía aos poucos os dramas históricos e regionais ou as comédias de costumes mais tradicionais nos palcos portugueses. Inspirado nas revistas francesas, este gênero era caracterizado pela sátira social e pela união do teatro, da dança e da música em um mesmo espetáculo. Eram chamados inicialmente de Revistas do Ano e depois apenas de Revistas, “porque passavam em revista, com intenção crítica, os acontecimentos mais salientes da vida nacional ocorridos durante o ano”²⁴³, de uma forma cômica e através de vários quadros independentes entre si, utilizando a figura do *Compère*, personagem protagonista que conduzia o espetáculo, como único elemento de permanência que apresentava os quadros e guiava a passagem de um quadro ou número para outro. Era comum, nestes espetáculos, a construção de personagens baseados na imitação de figuras públicas de poder e o uso de metáforas, através das quais os dramaturgos construíam uma espécie de código de linguagem específica para que o texto fosse compreendido pelo público, mas não pelos censores. Era a criatividade dos escritores tentando burlar a censura imposta.

Além disso, a criatividade dos artistas também assumia um papel protagonista no teatro de revista, tendo em vista que era característico a este gênero teatral o uso da improvisação cênica. A essência cômica do espetáculo muitas vezes não estava contida no texto em si, mas na forma em que ele era interpretado pelo artista através da sua expressão corporal, facial e

1955, em que 25 peças foram proibidas de um total de 148 (16,8%). (CABRERA, Ana. *Censura e Estratégias Censurantes na Sociedade Contemporânea*. In: CABRERA, Ana (org.). *Censura nunca mais! a censura ao teatro e ao cinema no Estado Novo*. Lisboa: Alêtheia Editores, 2013, p. 36.

²⁴² DOS SANTOS, Graça. *O espetáculo desvirtuado: o teatro português sob o reinado de Salazar (1933-1968)*. Ed. Caminho, Lisboa, 2004, p. 57.

²⁴³ REBELLO, Luiz Francisco. *História do teatro português*. Mem-Martins: Publicações Europa-América, 1988, p. 91.

vocal, ou seja, por meio de variações no tom de voz, de gestos, de formas de caminhar e de agir, ou de trejeitos feitos com a boca e com os olhos, que muitas vezes davam um outro tom ao que estava sendo dito em cena arrancando gargalhadas da plateia ali presente. Sendo caracterizado também por cenários e figurinos extravagantes, o teatro de revista utilizará muitas vezes o apelo visual para transmitir mensagens que estavam para além do texto ou da forma de interpretação dos artistas.

Seja no caso dos dramaturgos, dos artistas, dos cenógrafos ou dos figurinistas, o fato é que todos empenhavam-se para burlar a censura imposta. E na medida que estas tentativas, às vezes eficazes, iam acontecendo, o regime ia sentindo a necessidade de adaptar a legislação censória vigente, estabelecendo critérios mais rígidos e orientações mais detalhadas aos censores. Ocorrem alterações na própria escolha dos censores que inicialmente faziam parte do meio militar e depois passam a ser substituídos por críticos de teatro e dramaturgos, com um conhecimento mais técnico sobre o teatro. Outro exemplo disso é a criação, em 1945, das Comissões de Censura ao Cinema e Teatro, determinando que, a partir de então, a censura ao teatro não agiria mais apenas sobre o texto, mas também sobre o ensaio geral e sobre a própria representação do espetáculo.

Após a aprovação prévia do texto, a companhia teatral precisaria agendar o chamado *ensaio da censura* que “supervisionava se a criatividade dos encenadores e atores não tinham dado outros sentidos ao texto, como forma de contornar as proibições da censura”²⁴⁴, determinando que “o texto aprovado pela Comissão de Censura será rigorosamente observado durante a representação. As infrações podem levar à suspensão temporária ou definitiva do espetáculo”²⁴⁵. O ensaio era apresentado exclusivamente para a equipe de censores, que deveriam ser os mesmos que realizaram a censura prévia do texto, e precisaria acontecer com todos os elementos que iriam ser utilizados no dia da estreia, como cenários, figurinos, adereços e demais elementos de cena, para que a estética visual do espetáculo também pudesse ser verificada. As instruções aprovadas pela Comissão e passadas aos censores, orientavam que, em caso de não cumprimento destas regras, eles proibissem a realização do ensaio exigindo a remarcação do mesmo para uma nova data. Além disso, determinava-se que: “A Comissão designará os censores que devem assistir a cada ensaio de censura, mas o seu número será de dois, pelo menos, quando se trate de ensaios de revista”²⁴⁶, para que, em caso de um dos

²⁴⁴ CABRERA, Ana. Censura e Estratégias Censurantes na Sociedade Contemporânea. In: CABRERA, Ana (org.). *Censura nunca mais!:* a censura ao teatro e ao cinema no Estado Novo. Lisboa: Alêtheia Editores, 2013, p. 31.

²⁴⁵ *Ibid.*, p. 32-33.

²⁴⁶ *Ibid.*, p. 31.

elementos não perceber alguma piada colocada em cena sob o já mencionado disfarce dos códigos de linguagem utilizados, o outro pudesse fornecer um segundo olhar. Após o ensaio, a próxima etapa consistia na elaboração de um relatório detalhado:

Após o visionamento do ensaio, era elaborado um Relatório que incluía a indicação de todo o elenco (actrizes, actores, artistas do género musicado ou variedades, «artistas bailarinos», chefes de quadro, estagiários, atracções, número de coristas, director da orquestra e encenador), a descrição da indumentária, dos cenários, e por fim, as observações feitas pelos censores. Depois de informado o empresário sobre as alterações e os cortes dos censores, era passada a Licença de Representação, que permitia estrear o espectáculo.²⁴⁷

Estes relatórios também traziam informações como o número de atos e quadros da peça, o nome dos dramaturgos; o horário de início e de término do ensaio; o nome dos censores presentes; e a data prevista de estreia. As observações feitas pelos censores indicavam os cortes que eram feitos.

Destaca-se, a título de exemplo, a revista *Fogo no Pandeiro*²⁴⁸, de autoria de Max Nunes, J. Maia e Roberto Ruiz, submetida à censura pela Empresa do Teatro Avenida, dirigida pelo empresário teatral Giuseppe Bastos. O relatório de fiscalização do ensaio, feito em 1958, trazia observações como: “Foi determinado que 3 actrizes tapassem os seios”; e “Foi bastante recomendado que a atriz Neyda Landi a não meter-se com o público no seu quadro A menina do Boliche”. Note-se, assim, que os critérios morais utilizados pelos censores para a fiscalização dos figurinos femininos, que no teatro de revista traziam muito frequentemente um carácter sensual. Além disso, a segunda indicação denuncia a proibição de qualquer tipo de interação direta com o público presente, questão relacionada com a nova forma de teatro criada pelo dramaturgo alemão Bertold Brecht, um dos autores proibidos em Portugal, e disseminada pela Europa. Conforme menciona Sérgio Neto, “a fórmula do ‘teatro épico’ de Brecht, apelando ao individualismo, na medida em que o público de um espectáculo – normalmente passivo – era chamado a participar no desenrolar da acção, tendiam a inquietar as almas mais apaziguadas”²⁴⁹.

²⁴⁷ MOURA, Nuno Costa. *Indispensável Dirigismo Equilibrado*. O Fundo de Teatro entre 1950 e 1974. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Letras, Universidade de Lisboa, Lisboa, 2007, p. 42.

²⁴⁸ *Fogo no Pandeiro*. Revista em 2 atos e 21 quadros. Original de J. Maia, Max Nunes e Roberto Ruiz. Acervo Secretariado Nacional de Informação, Direcção Geral dos Serviços de Espectáculos, proc. 5562. Arquivo Nacional da Torre do Tombo. Código de Referência: PT/TT/SNI-DGE/1/5562. ID DOC: 4319950.

²⁴⁹ NETO, Sérgio. Para o estudo da ‘Estética Oficial’ do Estado Novo, Os prémios de teatro ‘Gil Vicente’ do SPN/SNI (1935-1949). Coimbra: *Estudos do Século XX*, nº 1, 2001, p. 117-155, p. 128-129.

Em seu livro de memórias, a atriz Beatriz Costa recorda sobre estes ensaios afirmando o quanto a censura era detestada pelos artistas de teatro:

O que essa gente sempre detestou foi essa ‘velha gorda’, que tanto a tem prejudicado: a D. Censura! Em dia de ensaio para ela, todos nós somos acometidos de tiques e diarreias nervosas; eu nunca cheguei a tanto porque sempre fui uma mulher de poucos medos... Aqueles senhores com ar grave, que cortam tudo da gente (salvo seja), amedrontam até criança recém-nascida... Conheci um, que usava colete cor de “casca de formiga”, que parecia aquele carrasco inglês, aposentado há tempos por “Sua Graciosa Majestade” com honras de sacerdote, P.Q.P.! Havia outro que dormir durante o ensaio e quando acordava cortava até recitativo sobre o cinquentenário da Senhora de Fátima!²⁵⁰

Beatriz Costa, uma das mais famosas vedetas do teatro de revista em Portugal, menciona uma vez mais os censores que acabavam pegando no sono durante os ensaios, contando sobre um ensaio da censura à revista *Arre Burro!*, apresentada no Teatro Variedades ao lado de Vasco Santana, em que ela “não tirava estes olhos grandes do tal senhor, que estava ali para controlar os nossos improvisos. De vez em quando, ele era vencido pelo sono e eu, que não o perdia de vista, avisava o Vasco: ‘Acordou!’”²⁵¹.

Após a censura ao texto e ao ensaio geral, a apresentação do espetáculo também seria vigiada como uma última etapa para garantir se todas as orientações da censura estavam sendo cumpridas e se os artistas iriam controlar as suas ânsias de improviso diante do público. Além disso, as reações da plateia também seriam cuidadosamente observadas, conferindo se nenhuma piada teria passado despercebida pelos censores. Assim, as cadeiras da primeira fila da plateia deveriam ser reservadas para os censores e para os funcionários do SPN/SNI que tinham entrada livre em todas as casas de espetáculos do país. Beatriz Costa relembra também das vezes que chorava no camarim do teatro, entre uma sessão e outra do espetáculo, “quando recebia ordem do ‘cabrão da 1.º fila’ para não repetir na 2.º sessão a brincadeira que tinha improvisado na 1.º”²⁵². A proibição do espetáculo poderia acontecer, portanto, mesmo após a sua estreia caso os critérios da censura não fossem respeitados.

Aos poucos a autocensura dos criadores teatrais também passa a se fazer presente. Conforme aponta Luiz Francisco Rebello, em seu livro escrito em 1977:

Somos o país em que a percentagem de peças nacionais estreadas em cada temporada é a mais baixa do mundo. Isto, que já seria grave, ainda mais grave se torna pelo facto de todos os anos se publicarem, não obstante, peças de alto nível artístico, às quais é, todavia, sistematicamente recusado o acesso ao palco. E já não falo sequer nas peças

²⁵⁰ COSTA, Beatriz. *Sem papas na língua*. Civilização Brasileira, 1974, p. 67.

²⁵¹ *Ibid.*, p. 263.

²⁵² *Ibid.*, 1974, p. 140.

que os autores portugueses, privados do estímulo da representação, desistem de escrever...²⁵³

Assim, na medida em que compreendiam o tipo de teatro considerado útil ou subversivo para o regime, em especial através da censura que será constante até a Revolução dos Cravos, os dramaturgos adaptavam-se às regras impostas visando a sua própria sobrevivência financeira e, alguns deles, acabavam por desistir de submeter as suas peças à censura ou até mesmo de escrever uma nova peça.

É possível perceber que a censura ao teatro foi sendo adaptada ao longo da vigência do regime, agindo sempre em resposta, em especial, ao teatro de revista. Os cortes e as adaptações orquestrados por ela tentavam modular o teatro nacional à estética considerada saudável pelo regime, sendo este o motivo de ela ser considerada a primeira via no projeto de construção de um teatro salazarista.

2.6.2 *Segunda Via: o Teatro do Povo*

No objetivo de deixar ainda mais claro o modelo teatral desejado pelo regime, será criado em 1936 o *Teatro do Povo* para agir ao lado da censura: uma companhia de teatro oficial, fundada por António Ferro através do SPN. Após a tentativa frustrada de implantar um Teatro Novo em Portugal nos anos 1920, agora, como diretor do Secretariado, Ferro decidiria colocar em prática as suas ideias para a construção de um teatro nacional à imagem e semelhança da visão utilitarista que defendia em relação às artes. A ideia era clara: promover um modelo exemplar de teatro para ser seguido por todas as demais companhias portuguesas. Para ele, o propósito do teatro em relação ao povo deveria ser o de “divertir, sem dúvida, mas educando-o, civilizando-o sem ele dar por isso, isto é, dirigindo-se ao que nele há de melhor, à sua ânsia de elevação, a essa fome de poesia e de beleza que existe em todos os seres humanos [...]”²⁵⁴.

O Teatro do Povo, assim, consistia em uma companhia teatral itinerante e oficialmente salazarista que promoveria espetáculos gratuitos no país, um teatro simples para um povo simples, tendo como público-alvo a população rural das aldeias que geralmente não tinha acesso à programação teatral oferecida em Lisboa e no Porto. No discurso de inauguração do Teatro do Povo, no Jardim da Estrela, em Lisboa, ele explicará a sua mais nova criação:

O Teatro do Povo, do S.P.N., que hoje se inaugura, iniciativa que se conjuga com a da Exposição de Arte Popular, é uma tentativa modesta e sã que tem como objetivo

²⁵³ REBELLO, Luiz Francisco. *Combate por um Teatro de Combate*. Lisboa: Seara Nova, 1977, p. 21.

²⁵⁴ FERRO, António. *Teatro e Cinema*. Lisboa: SNI, 1950, p. 25-26.

principal espalhar um pouco de ensinamento, alegria e poesia pelas aldeias e lugarejos da nossa terra, pelas romarias, que são as grandes recepções do povo, pelas cidades escondidas e solitárias.²⁵⁵

A companhia oficial do SPN percorria, então, o país propagando a Política do Espírito através do teatro. Através de três caminhões eram transportados uma estrutura de palco desmontável, “uma plateia com 300 lugares, sistema de som e de iluminação próprio, camarins e cenários. A equipa era constituída não só por actores, como também por pessoal técnico (pessoal de cena, motoristas, auxiliares, etc...)”²⁵⁶. As digressões duravam cerca de três meses e faziam duas apresentações por região, em espetáculos em praça pública. António Ferro escolheu Francisco Ribeiro²⁵⁷, renomado ator português conhecido como Ribeirinho, para ser o diretor do Teatro do Povo. A partir de 1941 ele será sucedido por outros diretores como Alfredo Ruas, Joaquim de Oliveira e Alberto Ghira²⁵⁸. Os cenários e figurinos eram assinados por Carlos Botelho²⁵⁹. Conforme menciona Maria Graça dos Santos, “na véspera do lançamento do projecto teatral sob a égide de Ferro, F. Ribeiro dizia à imprensa: “[...] que o público compreenda esta tentativa de tão elevados intuitos artísticos em que todos pomos o melhor das nossas esperanças, pelo amor que temos ao Teatro”²⁶⁰.

²⁵⁵ *Ibid.*, p. 13.

²⁵⁶ PATRÃO, Ana Sofia Soares Caldeira. *Francisco Ribeiro: determinação e circunstância: cenas de um percurso de teatro, 1936-1960*. Dissertação (Mestrado) – Universidade de Lisboa: Lisboa, 2012, p. 61-62.

²⁵⁷ Francisco Ribeiro (1911-1984), mais conhecido pelo nome artístico de Ribeirinho, foi um dos mais renomados atores portugueses do século XX. Era irmão de António Lopes Ribeiro, o cineasta do Estado Novo. Estreou como ator no teatro profissional em 1929. Ao longo de sua trajetória atuou como ator de teatro em dramas, farsas, comédias, teatro ligeiro e teatro de revista. Foi escolhido por Ferro em 1936, com apenas 24 anos de idade, para ser o primeiro diretor artístico e encenador do Teatro do Povo, cargo que ocupou até 1941. Retorna para o Teatro do Povo em 1952, novamente como diretor artístico e encenador, já em um contexto em que António Ferro não era mais o diretor do Secretariado e permanece nesta companhia até 1955, ano que o Teatro do Povo é extinto para dar lugar ao Teatro Nacional Popular, desta vez fundado pelo próprio Ribeirinho. Tornou-se conhecido em Portugal também pelo sucesso alcançado através da sua participação, como ator de cinema, em filmes como *O Pai Tirano* e *A Vizinha do Lado*. (PATRÃO, Ana Sofia Soares Caldeira. *Francisco Ribeiro: determinação e circunstância: cenas de um percurso de teatro, 1936-1960*. Dissertação (Mestrado) – Universidade de Lisboa, Lisboa, 2012).

²⁵⁸ Alfredo Ruas (1892-1966), ator e dramaturgo português. Realizou várias turnês para o Brasil. Atuou no Teatro do Povo como ator e encenador; Joaquim de Oliveira (1893-?) ator e encenador português, que havia participado ainda em 1925 ao lado de António Ferro no seu *Teatro Novo*; e Alberto Ghira (1888-1971), ator e dramaturgo português, que obteve relevância na cena teatral do período pela sua participação em espetáculos de teatro sério e de teatro de revista. Foi o último a dirigir o Teatro do Povo antes da sua fase de reformulação em 1952 (DOS SANTOS, Graça. *O espectáculo desvirtuado: o teatro português sob o reinado de Salazar (1933-1968)*. Lisboa: Caminho, 2004). Tanto Alberto Ghira quanto Alfredo Ruas integraram o elenco da Cia. Hortense Luz na ocasião da turnê realizada em Angola em 1932.

²⁵⁹ Carlos Botelho (1899-1982) foi um pintor, ilustrador e caricaturista português. Foi responsável pela cenografia de alguns dos espetáculos do Teatro do Povo e do Grupo Português Bailado Verde Gaio (PATRÃO, Ana Sofia Soares Caldeira. *Francisco Ribeiro: determinação e circunstância: cenas de um percurso de teatro, 1936-1960*. Dissertação (Mestrado) – Universidade de Lisboa, Lisboa, 2012).

²⁶⁰ DOS SANTOS, Graça. *O espectáculo desvirtuado: o teatro português sob o reinado de Salazar (1933-1968)*. Lisboa: Caminho, 2004, p. 173-174.

A divulgação dos espetáculos era feita através da imprensa e também por meio de cartazes distribuídos pelas Casas do Povo. Ainda no seu discurso de inauguração Ferro descreverá, na sua já conhecida linguagem teatral, como seria a chegada do Teatro do Povo nas aldeias onde vive esquecido o povo que trabalha de sol a sol e vai dormir todos os dias sem motivos para sonhar, sem nenhuma distração que não sejam as suas idas à Igreja aos domingos. Mas o Teatro do Povo chegaria para responder a esta pergunta: “Quem se lembra desse lugarejo perdido na cor da terra, prega ou simples dobra da encosta escondida pela encosta fronteira?”²⁶¹. Para provar a eles que: “Salazar mandou fazer este teatrinho para to dar (outros virão depois) com a mesma ternura com que te ofereceu a ponte sobre o riacho, tua velha aspiração, ou o marco fontenário que te matou a sede”²⁶². Para ele, a chegada do Teatro do Povo nestas aldeias seria assim:

Mas eis que apontam à única rua da aldeia os caminhões que transportam o Teatro do Povo, majestosos como elefantes de circo. Que será? Que não será? Velhos e novos saem dos seus buracos e fazem roda em volta das bizarmas. Pouco a pouco, perante os olhos incrédulos, atónitos, daqueles deserdados da vida que nunca viram um palco, cuja dura realidade desconhece a ficção, o castelo começa a erguer-se assim a modos de mágica, obra que dir-se-ia de bruxedo se não fosse levantada tábua a tábua, por mãos rudes e calosas como as do povo. E na noite desse mesmo dia, velhos, novos e meninos, diante dessa casa tão linda onde se diziam coisas tão bonitas, podem sonhar despertos quando a verdade é que até ali nunca tinham podido sonhar dormindo...²⁶³

Ferro encerraria o discurso de inauguração falando: “Aqui tens o teu lindo teatro! Tem paciência que ele já lá vai ter contigo... Vê como o Estado Novo pensa em ti. Depois da realidade, a poesia. Depois do ‘pão nosso de cada dia’ – o sonho vosso de cada noite!”²⁶⁴.

Após o discurso, o espetáculo começava. Foram escolhidas para o repertório as peças *Cavalgada nas Nuvens*, de Carlos Selvagem; *Os três desenhos*, de Armando Pinto Vieira; e *Um pedido de Casamento*, de Tchekov. Note-se, a partir da escolha de tais peças, que este teatro se destinava “muito mais à elite culta, interessada em conhecer curiosidades sobre o ‘povo’, do que ao próprio ‘povo’ ali retratado com cores e imagens simples e belas”²⁶⁵. *Cavalgada nas Nuvens*, por exemplo, é um texto escrito em 1915 que conta uma versão triunfal da batalha de Alcácer Quibir. O enredo conta a história de Ruy Vaz, um jovem soldado sobrevivente da

²⁶¹ FERRO, António. *Teatro e Cinema*. Lisboa: SNI, 1950, p. 14.

²⁶² *Ibid.*, p. 15.

²⁶³ *Ibid.*, p. 14-15.

²⁶⁴ *Ibid.*, p. 15.

²⁶⁵ PAULO, Heloísa. *Estado Novo e propaganda em Portugal e no Brasil: o SPN/SNI e o DIP*. Coimbra: Livraria Minerva, 1994, p. 116-117.

batalha que regressa a sua casa e não tem coragem para contar ao seu velho pai, Gonçalo Vaz, sobre a derrota, inventando uma versão em que Portugal sairia vencedor. De acordo com a análise feita por Heloisa Paulo,

O texto é marcado pela visão dupla de um Portugal ameaçado pelo fim do Império, pela descrença, representada pelos personagens mais jovens, em especial Ruy Vaz, o jovem soldado, e sua irmã Branca de Sá, e pela fé patriótica, simbolizada pela crença do velho combatente Gonçalo Vaz, que, tendo participado nas “Armadas da Índia” e nas “guarnições de África”, acredita que “El-Rei D. Sebastião cumprirá o seu signo, salvará o Reyno”, e Portugal terá novamente: “...Um novo Império Portuguez estabelecido no Mundo aos olhos da Europa! De novo as Armadas começando suas rotas, sem dobrar o Cabo nem mester d’aguadas”. No último acto, assiste-se à morte de Gonçalo Vaz, que não resiste ao relato de glória traçado pelo filho. A crença messiânica de um Portugal novo, tão presente no ideário do regime, aparece metaforicamente nas afirmações do desaparecimento de D. Sebastião, pois não se afirma a sua morte, e na alusão da visão de alguns “calafates” em Lisboa, uma “cavalgada nas nuvens que foi vista ao pôr do sol”, sinal de “mau agouro” para os descrentes, como Branca, e de “bom agouro” e esperança para o velho soldado.²⁶⁶

Nacionalismo e Colonialismo, os pontos mais sagrados do modelo teatral salazarista, aparecem, assim, já na estreia do Teatro do Povo que, portanto, servia não só à Política do Espírito como também à Propaganda Colonial. Ainda durante o seu primeiro ano de funcionamento seriam apresentadas peças como *Auto da Visitação*, de Gil Vicente, e *Três Episódios do Alfageme de Santarém*, de Almeida Garrett. Contrariando a ideia de teatro simples para um povo simples difundida por Ferro, o repertório de peças escolhidas para o Teatro do Povo durante o ano de 1936 caracteriza-se pela significativa presença de clássicos da dramaturgia nacional e internacional que fazem parte de um teatro mais erudito marcado por uma linguagem arcaica.

A partir da segunda fase do Teatro do Povo, que se inicia em 1937 e perdura até meados de 1940, o teatro erudito sairá de cena dando lugar a um teatro mais popular, com peças inéditas escolhidas a partir de um *Concurso de Peças para o Teatro do Povo*, promovido por António Ferro no objetivo de “criar a nova dramaturgia popular e estabelecer um fundo coeso de peças para o teatro ambulante”²⁶⁷. Foram inscritos no concurso mais de duzentas peças teatrais, todas portuguesas e assinadas por pseudônimos, conforme orientava o regulamento. O júri era composto por António Ferro e por outros intelectuais do campo artístico-teatral como Vitoriano Braga, Alfredo Cortês e Jorge de Faria²⁶⁸. As peças escolhidas no concurso trarão uma

²⁶⁶ *Ibid.*, p. 130.

²⁶⁷ MELO, Daniel. *Salazarismo e cultura popular (1933-1958)*. Imprensa de Ciências Sociais, 2001, p. 243.

²⁶⁸ Vitoriano Braga (1888-1940), dramaturgo português. Sua primeira peça a subir a cena foi *A Bi*, em 1911, no Teatro Nacional. Atuou também como tradutor e crítico de teatro; Alfredo Cortês (1880-1946), um dos mais relevantes dramaturgos portugueses do período, em atividade desde 1921; e Jorge de Faria (1888-1960), crítico teatral português que atuava em diversos periódicos do período como *Diário de Lisboa*, *Diário da Manhã* e *Diário*

linguagem mais simples e consistirão em “pequenas histórias, narradas em um ou três actos com um máximo de sete personagens e, preferivelmente, inseridas no contexto da realidade do seu público ideal, a aldeia”²⁶⁹. Estarão presentes nesta segunda fase de forma ainda mais notável não só o nacionalismo e o colonialismo, mas também o ruralismo defendido pelo regime. Alteridades como campo *versus* cidade, tradição *versus* progresso e materialismo *versus* espiritualismo também ganharão espaço neste novo contexto, assim como os códigos de certo e errado, as temáticas ligadas ao conservadorismo moralista e católico; e as imagens de lusitanidade exemplar personificadas nos personagens que estarão em cena e nos seus comportamentos, que exemplificavam as virtudes esperadas pelo regime do novo homem/mulher portugueses.

Era um teatro que visava provocar a submissão em torno do consenso daqueles que seriam os valores mais sagrados do Estado Novo. O modelo teatral de António Ferro tinha como base a ideia de que o teatro “não precisa da política para nada [...] porque a política é sempre a realidade e o teatro ligeiro, cuja matéria-prima é fantasia, deve ser o sonho, a irrealidade que nos liberte do quotidiano, dos nossos azedumes e rancores, das nossas divergências”²⁷⁰. Uma vez mais a palavra de ordem seria ilusão neste trecho em que Ferro falava da necessidade de renovação do teatro de revista português, demasiado político, de acordo com ele. Tornava-se clara, assim, a noção de que “o teatro, sobretudo se for bem orientado, deve ser antes considerado uma escola, uma escola livremente frequentada, mas óptima para a formação do gosto, da sensibilidade, do próprio carácter, até das boas maneiras”²⁷¹.

Em *Apontamentos para uma Exposição*, Ferro mencionará várias ações promovidas pelo Secretariado ao longo dos Catorze anos de existência da Política do Espírito, exaltando o Teatro do Povo de forma orgulhosa, como mais feliz resultado da obra de regeneração da nação através das artes, que trabalhando ao longo de todos estes anos sem interrupções “tem levado a todo o país um pouco de arte e de beleza. É um pequeno teatro desmontável que em qualquer parte, no largo duma aldeia, na praça duma vila, se levanta e faz as suas popularíssimas representações”²⁷². De acordo com ele, entre 1936 e 1947, o Teatro do Povo: “realizou 799

Popular. Atuou também como professor do Conservatório Nacional. Este presente como júri dos concursos de peças do Teatro do Povo em todas as edições (REBELLO, Luiz Francisco. *Dicionário do teatro português*. Lisboa: Prelo, 1970).

²⁶⁹ PAULO, Heloísa. *Estado Novo e propaganda em Portugal e no Brasil: o SPN/SNI e o DIP*. Coimbra: Livraria Minerva, 1994, p. 130-131.

²⁷⁰ FERRO, António. *Teatro e Cinema*. Lisboa: SNI, 1950, p. 27-28.

²⁷¹ *Ibid.*, p. 95.

²⁷² FERRO, António. *Apontamentos para uma exposição. Catorze anos de Política do Espírito*, Lisboa, SNI, 1948, s.p.

espectáculos, visitou 389 povoações a que assistiram 2.088.100 espectadores”²⁷³. Em 1955 seria feito um novo balanço do Teatro do Povo com os seguintes dados: “divulgação de 64 peças [...], visita a 550 localidades, 1134 espectáculos (quase sempre compostos por mais de uma peça) para um cômputo global de cerca de 3 milhões de espectadores”²⁷⁴.

É possível perceber, contudo, que estes espetáculos aconteciam somente no âmbito do Portugal Continental²⁷⁵, não abarcando as plateias do restante do Império, o que contradiz o discurso oficial do regime em relação à unicidade de Portugal, como um todo indivisível²⁷⁶. As iniciativas do Secretariado em prol da itinerância para além da escala metropolitana se iniciariam somente em 1950 com o Fundo do Teatro, que visava subsidiar as itinerâncias das companhias teatrais portuguesas, conforme será abordado posteriormente. Ainda assim, a preferência do Estado Novo permanecerá sendo promover, incentivar ou financiar o teatro português apresentado na metrópole²⁷⁷.

Apesar das tentativas da propaganda oficial em divulgar estes dados sobre as atividades do Teatro do Povo no objetivo de comprovar a amplitude de alcance da companhia oficial do regime, os números de peças teatrais apresentados, por exemplo, comprovam que as iniciativas teatrais independentes que viajavam em turnê para Angola eram não só significativamente mais abrangentes, tendo em vista que não se limitavam à metrópole, como também ofereciam um repertório de peças mais numeroso: enquanto o Teatro do Povo apresentou 64 peças de teatro entre 1936 e 1955, as companhias teatrais portuguesas que realizaram digressões para Angola apresentaram 85 peças de teatro diferentes só entre 1932 e 1949²⁷⁸.

Oficialmente o Teatro do Povo será extinto em 1955, sendo substituído pelo Teatro Nacional Popular, companhia itinerante de Francisco Ribeiro. A partir de então, “já não é a

²⁷³ FERRO, António. Apontamentos para uma exposição. *Catorze anos de Política do Espírito*, Lisboa, SNI, 1948, s.p.

²⁷⁴ MELO, Daniel. *Salazarismo e cultura popular (1933-1958)*. Imprensa de Ciências Sociais, 2001, p. 246-247.

²⁷⁵ Sobre as localidades visitadas pelo Teatro do Povo ver: DOS SANTOS, Graça. *O espectáculo desvirtuado: o teatro português sob o reinado de Salazar (1933-1968)*. Lisboa: Caminho, 2004; e PATRÃO, Ana Sofia Soares Caldeira. *Francisco Ribeiro: determinação e circunstância: cenas de um percurso de teatro, 1936-1960*. Dissertação (Mestrado) – Universidade de Lisboa: Lisboa, 2012.

²⁷⁶ No Capítulo 2 abordaremos novamente a questão do Teatro do Povo e de outras ações da Política do Espírito de António Ferro terem permanecido restritas à metrópole, mostrando as críticas feitas ao regime em consequência dessa restrição e as cobranças que eram constantemente feitas pelos colonos portugueses que viviam em Angola para que o itinerário do Teatro do Povo incluísse as colônias portuguesas localizadas em África.

²⁷⁷ MOURA, Nuno Costa. *Indispensável Dirigismo Equilibrado*. O Fundo de Teatro entre 1950 e 1974. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Letras, Universidade de Lisboa, Lisboa, 2007.

²⁷⁸ Os indícios encontrados até o momento por esta pesquisa mostram que, entre 1932 e 1960, mais de 130 textos teatrais foram apresentados em palcos angolanos. Curiosamente, conforme mencionado no Levantamento Historiográfico, na Introdução, ainda assim existe uma notável preferência da historiografia sobre o teatro português durante o Estado Novo em analisar o Teatro do Povo e as demais iniciativas que ocorreram neste contexto no âmbito da metrópole. As itinerâncias para as colônias seguem invisibilizadas. É esta lacuna que a presente investigação pretende preencher.

companhia oficial do SNI, mas a de Francisco Ribeiro, empresa privada oficialmente declarada”²⁷⁹. Conforme aponta Daniel Melo, o Teatro do Povo correspondeu, assim, a duas finalidades:

a) criar um modelo oficial que servisse de referência; b) desenvolver um projecto de itinerância que conseguisse ocupar os lugares carentes deste género de actividade, ou seja, o mundo rural e/ou da província. No que diz respeito à criação de um modelo oficial, a sua justificação era reforçada pelo facto dos agentes deste meio cultural não estarem sintonizados com o regime [...].²⁸⁰

Através dos critérios utilizados pela censura e do Teatro do Povo, instituía-se o modelo teatral salazarista: “um modelo nacionalista-ruralista-tradicionalista de cultura popular”²⁸¹, caracterizado também pela manutenção do colonialismo no imaginário coletivo no objetivo de “legitimar politicamente o regime e de estabelecer um consenso social em torno de um conjunto de valores, imagens e práticas culturais”²⁸².

2.6.3 Terceira via: os subsídios financeiros

A terceira via deste processo que tentava controlar e instrumentalizar o teatro português a partir de uma visão única de estética teatral salazarista consiste na concessão de subsídios financeiros para companhias teatrais independentes interessadas em receber o fomento do regime para as suas criações. Estes subsídios aconteciam principalmente através do *Fundo do Teatro*, uma última iniciativa criada por António Ferro em 1950, antes de seu desligamento do Secretariado. Por meio de formas de patrocínio, diretos ou indiretos, operacionaliza-se o que alguns autores chamam de censura econômica²⁸³, que colaborava com a censura ideológica na medida em que só seria concedido o apoio financeiro às companhias que aceitassem enquadrar o seu teatro dentro do modelo desejado pelo Estado Novo. Justificados por um suposto interesse

²⁷⁹ DOS SANTOS, Graça. *O espectáculo desvirtuado: o teatro português sob o reinado de Salazar (1933-1968)*. Lisboa: Caminho, 2004, p. 186.

²⁸⁰ MELO, Daniel. *Salazarismo e cultura popular (1933-1958)*. Imprensa de Ciências Sociais, 2001, p. 241.

²⁸¹ *Ibid.*, p. 375.

²⁸² *Idem.*

²⁸³ De acordo com Luiz Francisco Rebello, durante a vigência do Estado Novo o teatro português foi submetido a uma censura tríplice: ideológica, geográfica e econômica. A censura ideológica seria a principal e permearia todas as outras. Consistia no controle e vigilância sobre textos e espetáculos teatrais que criavam “uma autêntica barreira entre os trabalhadores teatrais (autores, actores, encenadores, técnicos) e o público, impedindo-lhe o acesso àqueles que considerava ‘subversivos’, ‘perigosos’ ou simplesmente suspeitos”. Já a censura geográfica seria a concentração da atividade teatral portuguesa em Lisboa e no Porto, impedindo o acesso ao teatro no restante do país. E, por último, a censura econômica seria a preferência dos empresários teatrais em promover espetáculos em função da sua possível rentabilidade, condicionando o teatro português aos gostos e preferências do público burguês a cujo consumo se destinavam, considerando-se os altos preços que eram cobrados pelos bilhetes. De acordo com o autor esta escolha por textos ou companhias em vez de outras estava relacionada com uma lógica capitalista, mas também com opções ideológicas (REBELLO, Luiz Francisco. *Combate por um Teatro de Combate*. Lisboa: Seara Nova, 1977, p. 25-26).

em proteger o teatro e colaborar com a grave crise em que o teatro português estava inserido no período, com um significativo número de artistas desempregados, António Ferro colaborava com a censura direta e com o Teatro do Povo através de subsídios que, quando concedidos, na verdade tentavam transformar o teatro em arma de propaganda doutrinária do regime.

Neste contexto, uma das primeiras ações promovidas pelo SPN foi a organização de concursos literários que concederiam prêmios em dinheiro aos artistas das mais variadas áreas. Os *Prêmios Literários* são criados em 1934, com o objetivo de premiar “as obras consideradas as melhores no género da História (Prémio ‘Alexandre Herculano’); Ensaio (‘Ramalho Ortigão’); Poesia (‘Antero de Quental’); Romance (‘Eça de Queiroz’); Doutrina ou Polémica (‘António Ennes’)”²⁸⁴. Posteriormente, serão criados o *Prémio Gil Vicente*, para a melhor obra dramática do ano; e o *Prémio Marcos Portugal*, para a melhor composição sinfônica. Na ocasião da primeira festa de distribuição dos prêmios literários, António Ferro profere um discurso que deixará claro o modelo de arte que seria bem-vindo nos concursos promovidos pelo SPN ao mencionar que, como escritor, ele até poderia “admirar certas obras literárias inconformistas, que consideramos dissolventes e perigosas quanto mais fortes. Como dirigente dum organismo que se enquadra dentro do Estado Novo, não podemos aceitar nem premiar essas obras”²⁸⁵. Assim, ele falava das intenções *amplamente construtivas* dos prêmios do Secretariado e alertava àqueles interessados em concorrer:

As intenções *amplamente construtivas* dos nossos prêmios são, portanto, facilmente compreensíveis. Para não serem classificadas como um problema de quebra-cabeças, bastará lembrarem-se os concorrentes de que o S.P.N. é um órgão da Presidência do Conselho e que o Presidente do Conselho é Salazar. Quem ler, atentamente, os seus discursos e os princípios morais que neles se contêm, compreenderá logo, *sem quebrar a cabeça*, o que nós entendemos por intenções *amplamente construtivas*. Quem não concordar com tais princípios – e com toda a acção que deles deriva no seu aspecto moral e racional – só tem um caminho a seguir: não concorrer aos nossos prêmios.²⁸⁶

Para aqueles que discordavam do modelo imposto restava a proibição da censura ou a não participação das ações do SPN. A ideia que se queria tornar hegemônica era: por que criar fora deste modelo, se ele contribuirá para o bem da nação e do império? O índice de desemprego em meio ao setor intelectual e artístico neste período era expressivo e, portanto, desconsiderar os prêmios e demais subsídios promovidos pelo Secretariado era tido como incompreensível pelo regime. Em relação ao *Prémio Gil Vicente*, destinado ao teatro, o regulamento do concurso

²⁸⁴ PAULO, Heloísa. *Estado Novo e propaganda em Portugal e no Brasil: o SPN/SNI e o DIP*. Coimbra: Livraria Minerva, 1994, p. 83.

²⁸⁵ FERRO, António. *Prêmios Literários (1934-1947)*. Lisboa: SNI, 1950, p. 30.

²⁸⁶ *Idem*.

exigia que “as peças concorrentes deveriam ter subido ao palco no ano anterior à candidatura”²⁸⁷ e que as peças submetidas estivessem “acompanhadas, no acto da inscrição, por uma certidão passada pela Inspeção Geral de Espectáculos”. Dentre os dramaturgos vencedores estão nomes como Vasco Mendonça Alves, Alfredo Cortês, Carlos Selvagem, Virgínia Victorino e Eduardo Schwalbach²⁸⁸. Todas elas falavam a mesma linguagem da estética promovida pelo regime, trazendo valores nacionalistas e colonialistas; temáticas ligadas ao moralismo conservador e cristão, tão caras ao Estado Novo; e questões que exaltavam a paisagem rural e aldeã, promovendo aquela imagem harmônica de Portugal.

Em outro discurso proferido em 1949, desta vez no âmbito da festa de distribuição dos *Prémios de Teatro e Cinema*, Ferro admite uma “tendência para o exagero do intervencionismo do Estado em certas actividades puramente privadas”²⁸⁹, reconhecendo que, em relação ao teatro, “demasiadas peças se opõem, por exemplo, ao aparecimento espontâneo de novos artistas”, afirmando que a falta de liberdade e o excesso de dirigismo do Estado poderiam estar prejudicando a evolução do teatro português. Todavia, ele assume o papel de artista que já foi um dia censurado para lembrar a todos que “a limitação da Censura da qual se fala como dum espectro, como dum fantasma criado pelo Estado Novo” já existia em Portugal muito antes da instauração da Ditadura. Relembrando de forma nostálgica a sua ligação com o teatro, ele diz: “Não me esqueci, porém, do meu combate nem traí o meu amor pelo teatro quando fui investido em funções em que poderia ser útil, dentro do meu campo de acção, a uma arte que tanto amei na minha juventude”, colocando como prova deste amor o *Teatro do Povo*, iniciativa de que tanto se orgulha.

De acordo com Ferro, apesar de muito ter sido feito pelo teatro ao longo destes anos em que esteve à frente do Secretariado, ainda perdurariam o que ele chama de defeitos do teatro português, como: a falta de ensaiadores renomados à frente das companhias; o tom declamatório que ainda persistia na forma de interpretação dos atores e que tornava os espetáculos irrealis e monótonos; o insistente desprezo das companhias ou empresários teatrais pelo papel que os artistas plásticos poderiam exercer na estética visual das peças; o mau gosto das companhias na escolha de seus repertórios, que muitas vezes eram compostos por obras estrangeiras que não estavam traduzidas ou adaptadas da forma correta; o problema da carência de salas de espetáculos no país e a falta de estruturas físicas de qualidade nos teatros existentes; e a falta

²⁸⁷ NETO, Sergio. Para o estudo da ‘Estética Oficial’ do Estado Novo, Os prémios de teatro ‘Gil Vicente’ do SPN/SNI (1935-1949). Coimbra: *Estudos do Século XX*, nº 1, 2001, p. 117-155, p. 124-125.

²⁸⁸ *Idem*.

²⁸⁹ Discurso pronunciado no Teatro da Trindade, na festa de distribuição de Prémios de Teatro e Cinema de 1947 e 1948, em 21 de novembro de 1949. In: FERRO, António. *Teatro e Cinema*. Lisboa: SNI, 1950, p. 94.

de uma homogeneidade na classe teatral em relação aos problemas do meio²⁹⁰. Um exemplo expressivo destes defeitos do teatro português seria, para ele, o teatro de revista, em especial aquele que acontecia no *Parque Mayer*, “espécie de acampamento cigano que já deveria ter desaparecido”²⁹¹, cujas peças de teatro ligeiro apresentadas “através dos seus altos e baixos, das suas graças pesadas ou leves, mantém a sua tradição que apenas desejaríamos mais lavada, com mais sólidas bases morais, melhor espírito construtivo”²⁹². Contudo, ele diz: “O que vos garanto é que o problema do teatro não está, neste momento, abandonado: Salazar pensa nele”²⁹³.

A crise que abalava o teatro português ainda poderia ser solucionada através do seu mais novo projeto, o *Fundo do Teatro*, uma proposta do SNI, construída por uma equipe presidida por Ferro e composta pelo presidente da União de Grémios dos Espectáculos, pelo presidente do Sindicato dos Profissionais do Teatro e pelo Inspector-Geral dos Espectáculos. Este projeto já teria sido entregue à Presidência do Conselho e estaria aguardando pela sua aprovação que, se fosse confirmada:

[...] estariam encontrados os meios de subsidiar uma ou duas companhias de declamação, eventualmente de opereta, de fomentar a ida de núcleos de artistas às províncias, e de fazer um ensaio, com segurança de continuidade, dum teatro experimental. Não seria tudo mas seria alguma coisa, evitar-se-ia, desta forma, pelo menos, que grandes artistas, como Alves da Cunha, por exemplo, se encontrassem desocupados e, pior ainda, sem recursos.²⁹⁴

Após ter admitido, então, o excesso de dirigismo da intervenção do Estado no meio teatral, Ferro propõe um *dirigismo equilibrado* que para ele seria indispensável para a proteção do teatro nacional e para a resolução da crise vivida pelo meio, “dirigismo exigido, aliás, estranho, mas compreensível paradoxo dentro duma época paradoxal, por aqueles que o criticam, mas pedem ao Estado auxílios de toda a ordem: subsídios, empréstimos, teatros, controle sobre empresas, etc.”²⁹⁵. Para Ferro, era chegada a hora de os artistas teatrais decidirem de forma coerente se afinal querem ou não querem a intervenção do regime no teatro português: “dirigismo ou não dirigismo? Quer o teatro que o deixem entregue aos seus próprios recursos? Quer que o ajudem? Mas, neste caso, terá de sujeitar-se, é lógico, às responsabilidades e aos

²⁹⁰ Discurso pronunciado no Teatro da Trindade, na festa de distribuição de Prémios de Teatro e Cinema de 1947 e 1948, em 21 de novembro de 1949 (FERRO, António. *Teatro e Cinema*. Lisboa: SNI, 1950, p. 101-106).

²⁹¹ *Ibid.*, p. 107.

²⁹² *Idem.*

²⁹³ *Ibid.*, p. 100-101.

²⁹⁴ *Ibid.*, p. 106-107.

²⁹⁵ *Ibid.*, p. 96.

deveremos inerentes a essa ajuda”²⁹⁶. Para aqueles que decidissem aceitar os subsídios do Estado o recado era claro. A única condição era que estes aceitassem enquadrar a sua arte dentro do modelo teatral tido como saudável pelo regime. O Fundo do Teatro, assim, supostamente criado para auxiliar os artistas teatrais era na verdade apenas mais uma “estratégia de ocultação da finalidade principal dos diplomas que era a de censurar para controlar”²⁹⁷.

O projeto de criação do Fundo do Teatro decretava que fosse criado um fundo especificamente voltado para a “concessão de subsídios às empresas cujo plano de exploração se coadune com a finalidade de estimular o gosto pelo bom teatro, favorecendo a sua penetração no público”²⁹⁸, pois o governo reconhecia que “o teatro, quando exerce verdadeiramente a sua missão de cultura, não deve desaparecer nem definhir numa sociedade civilizada”²⁹⁹. O objetivo seria “assegurar proteção ao teatro, com o fim de estimular a sua acção na cultura geral e elevar o seu nível artístico”³⁰⁰, concedendo, então, subsídios a “empresas singulares e colectivas que explorem espectáculos do teatro declamado e, excepcionalmente, comédia musicada e opereta”³⁰¹. Definia-se, também, que este Fundo fosse gerido por um Conselho Administrativo constituído “pelo Secretário Nacional da Informação, que presidirá, pelo Inspector dos espectáculos e pelo representante da Junta Nacional de Educação no Conselho Teatral”³⁰², além de um representante do Ministério das Finanças.

Em relação às orientações para as companhias teatrais interessadas em concorrerem aos subsídios do Fundo, decretava-se que fossem apresentados, no ato da sua inscrição, documentos como o repertório e plano geral de espetáculos da época; uma declaração afirmando que a companhia se comprometia em representar originais portugueses durante a temporada que seria subsidiada; a relação do elenco artístico da Companhia, incluindo os nomes do diretor e ensaiador responsáveis pela encenação dos espetáculos; além de um certificado comprovando que a Companhia não teria quaisquer pendências a serem regularizadas junto à Inspeção dos Espectáculos³⁰³. Para as companhias itinerantes, exigia-se ainda que fossem anexados junto ao restante da documentação informações como o “itinerário previsto; a relação do elenco e folha

²⁹⁶ Discurso pronunciado no Teatro da Trindade, na festa de distribuição de Prémios de Teatro e Cinema de 1947 e 1948, em 21 de novembro de 1949 (FERRO, António. *Teatro e Cinema*. Lisboa: SNI, 1950, p. 96).

²⁹⁷ CABRERA, Ana. *Censura e Estratégias Censurantes na Sociedade Contemporânea*. In: CABRERA, Ana (org.). *Censura nunca mais! : a censura ao teatro e ao cinema no Estado Novo*. Lisboa: Alêtheia Editores, 2013, p. 69.

²⁹⁸ Projeto do Fundo do Teatro (FERRO, António. *Teatro e Cinema*. Lisboa: SNI, 1950, p. 137).

²⁹⁹ *Idem*.

³⁰⁰ *Idem*.

³⁰¹ *Ibid.*, p. 138.

³⁰² *Idem*.

³⁰³ Projeto do Fundo do Teatro Art. 7º., alíneas c), d), e) e f) (FERRO, António. *Teatro e Cinema*. Lisboa: SNI, 1950, p. 139).

de despesa mensal da companhia, discriminada quanto aos vencimentos dos artistas”³⁰⁴. Após a concessão, seria competência do SNI “fiscalizar as explorações subsidiadas, a fim de garantir o escrupuloso cumprimento das obrigações assumidas perante o Conselho Teatral”³⁰⁵.

De acordo com Nuno Moura, existia uma ordem de prioridade para a distribuição dos subsídios, explicadas no Decreto-Lei 2.041, de 16 de junho de 1950, que oficializava a criação do Fundo do Teatro. O teatro declamado seria a prioridade do Fundo:

O destino principal do apoio eram as empresas, singulares ou colectivas, que explorassem, de «forma estável, regular e permanente» (art. 6º), «espectáculos de teatro declamado e, excepcionalmente, comédia musicada e opereta» (art. 3º). Se houvesse disponibilidade financeira depois da primeira distribuição, poderiam ser contempladas companhias itinerantes organizadas que se propusessem difundir «dentro e fora do país, a literatura dramática nacional» (art. 3º). Se a circunstância financeira ainda o permitisse, seriam apoiadas «pequenas companhias de teatro experimental destinadas a dar satisfação a correntes de renovação estética» (art. 3º). Finalmente, caso permanecesse alguma parte do fundo não aplicada, ela poderia ser destinada a «construir ou participar na construção de casas» de espectáculo que explorassem teatro declamado, comédias musicadas ou operetas (art. 3º).³⁰⁶

Os critérios que orientavam o Conselho para a escolha das Companhias que receberiam os subsídios obviamente tinham como base o modelo de teatro instituído pelo regime. Seriam cuidadosamente avaliadas questões como “qualidade literária, valor moral, social e pertinência. Quando o conteúdo dos textos entrava em desacordo com os requisitos dessa comissão informal, as peças eram retiradas da programação, podendo ser apresentadas alternativas pelo próprio Conselho”³⁰⁷. Assim,

As condições de preferência para a concessão de subsídios passavam pela exploração de casas de espectáculos arrendadas ou cedidas ao Fundo de Teatro, a idoneidade da direcção, a categoria artística do elenco, o repertório proposto, designadamente o número de peças de teatro português, e a duração da exploração. Os candidatos que no ano anterior tivessem sido subsidiados e desempenhado um trabalho com «dignidade, agrado público e manifesta vantagem para a arte e para a literatura dramática nacional» (n.º 3, art. 9º) tinham preferência no apoio do ano seguinte para assegurar a continuidade da exploração. Caso não tivessem cumprido todas as obrigações assumidas na época precedente ou não justificassem o seu incumprimento, não seriam admitidas a novo concurso (n.º 2, art. 9º).³⁰⁸

³⁰⁴ MOURA, Nuno Costa. *Indispensável Dirigismo Equilibrado*. O Fundo de Teatro entre 1950 e 1974. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Letras, Universidade de Lisboa, Lisboa, 2007, p. 72.

³⁰⁵ Projeto do Fundo do Teatro Art. 9º. (FERRO, António. *Teatro e Cinema*. Lisboa: SNI, 1950, p. 140).

³⁰⁶ *Op. cit.*, 2007, p. 69-70.

³⁰⁷ *Ibid.*, p. 77.

³⁰⁸ *Ibid.*, p. 73.

A partir de 1955, ano de início do funcionamento efetivo do Fundo, foram concedidos subsídios para várias personalidades de renome na cena teatral portuguesa do período. O número significativo de apoios concedidos bem como a quantidade expressiva de artistas que concorreram ao Fundo³⁰⁹ demonstram que a autocensura, último objetivo de Salazar e de Ferro na sua preferência pela violência preventiva, teria sido finalmente atingida. No caso do teatro, a violência punitiva, ou seja, a proibição de peças através da censura direta, estaria se tornando praticamente desnecessária na medida em que o teatro português ia se tornando o teatro salazarista.

Nuno Moura apresenta alguns gráficos que demonstram a distribuição das verbas em percentagem para cada modalidade de apoio contemplada pelo Fundo. De acordo com estes dados, entre 1955 e 1973, 53,3% da verba teriam sido destinadas ao teatro declamado, sobrando apenas 12,7% para o teatro experimental e 12,3% para o teatro itinerante³¹⁰. Note-se, desta forma, que 65,8% da verba eram destinados para o teatro regular fixo³¹¹, ou seja, o teatro declamado ou comédia musicada e opereta que acontecia na metrópole. Francisco Ribeiro, que também era empresário teatral e havia sido diretor do Teatro do Povo, acumulou a maior fatia dos subsídios do Fundo do Teatro durante estas duas décadas, ficando Vasco Morgado em segundo lugar e Giuseppe Bastos em terceiro, na lista de empresários ou companhias que foram mais beneficiadas pelo Fundo. Destaca-se que estes eram os três maiores nomes do teatro português do período, juntando-se à lista outros nomes como Couto Viana e Amélia Rey Colaço.

Até 1950, estes auxílios financeiros eram fornecidos de forma esporádica por instituições como o Ministério de Obras Públicas, através do Commissariado do Desemprego. Várias companhias teatrais portuguesas interessadas em realizar temporadas na metrópole, nas

³⁰⁹ É importante ressaltar que não se pode compreender a sujeição destes artistas, seja daqueles que aceitavam as propostas de contratação direta do regime, seja estes que aceitavam concorrer aos prêmios e subsídios, a partir da tradicional dicotomia resistência *versus* adesão. Acredita-se que tais artistas situavam-se em uma espécie de *zona cinzenta*, não apresentando necessariamente claras simpatias ou oposições aos ideais do Estado Novo, mas sim posicionamentos ambivalentes que não poderiam ser reduzidos a duplicidades reducionistas. Tais intelectuais remetem à ideia do *pensar duplo*, de Pierre Laborie, forma de ser e de pensar que aparece em situações de crise e conflito como única alternativa de resposta social possível diante de contextos carregados de medos, angústias e ansiedades. Assim, estes artistas não necessariamente contribuíam com o regime por suas simpatias a ele, mas por medo, coerção, ou mesmo por estratégia de sobrevivência financeira enquanto artistas. LABORIE, Pierre. 1940-1944. Os franceses do “pensar-duplo” (ROLLEMBERG, Denise; QUADRAT, Samantha Viz. (orgs.). *A construção social dos regimes autoritários: legitimidade, consenso e consentimento no século XX*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010).

³¹⁰ MOURA, Nuno Costa. *Indispensável Dirigismo Equilibrado*. O Fundo de Teatro entre 1950 e 1974. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Letras, Universidade de Lisboa, Lisboa, 2007, p. 91.

³¹¹ *Ibid.*, p. 92.

ilhas adjacentes ou nas colônias localizadas na África, e que não tinham recursos para tirar seus projetos do papel, procuravam este órgão em busca de apoio. A partir de 1955, estes auxílios continuam sendo concedidos de forma concomitante com os subsídios distribuídos pelo Fundo do Teatro.

Em relação às digressões do teatro português para as colônias localizadas na África, em especial Angola e Moçambique, destaca-se que, inicialmente, a concessão de apoios era competência da Agência-Geral das Colônias (AGC) que cria em 1948 um “serviço especial para o intercâmbio espiritual entre a metrópole e as Colônias, o qual ficará integrado na Divisão de Propaganda”³¹². A Casa da Metrópole sediada em Angola teria a incumbência de prezar pela “realização de espectáculos por companhias teatrais metropolitanas devidamente selecionadas ou por grupos locais, aos quais poderá subsidiar”³¹³.

Além da AGC, o Ministério das Obras Públicas, por meio do seu Comissariado do Desemprego, visava auxiliar os artistas teatrais desempregados a partir da ideia “de que não se iria dar esmolas, mas sim trabalho”³¹⁴, financiando “empresas artísticas para que estas tivessem condições para contratar actores e outros profissionais desempregados”³¹⁵. Em relação às itinerâncias para Angola, destaca-se que, entre os anos 1953 e 1954, pelo menos três companhias teatrais receberam empréstimos deste Comissariado para arcar com as expressivas despesas que envolviam a sua deslocação para África, sendo elas as Companhias: Alma Flora; João Villaret; e Berta de Bívar-Alves da Cunha.

A partir de 1955, com início do funcionamento efetivo do Fundo do Teatro, a modalidade destinada a subsidiar o teatro itinerante destinaria 10% da sua verba para digressões para Angola e Moçambique, sendo 6% para as itinerâncias ao Brasil, 5% para as turnês com destino às ilhas adjacentes; e 1% para as digressões pela Europa, ficando o restante da verba para as digressões no interior do próprio Portugal continental³¹⁶. Apesar da notável preferência do Fundo para o teatro regular fixo, é válido ressaltar que foram subsidiadas, ao todo, sete digressões com destino a Angola entre os anos de 1955 e 1972.³¹⁷

³¹² Portaria nº 12.304, de 10 de março de 1948 (*Boletim Geral das Colônias*. XXIV – 274 PORTUGAL. Agência Geral das Colônias, Vol. XXIV, 274, 1948, p. 176).

³¹³ *Idem.*

³¹⁴ MOURA, Nuno Costa. *Indispensável Dirigismo Equilibrado*. O Fundo de Teatro entre 1950 e 1974. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Letras, Universidade de Lisboa, Lisboa, 2007, p. 62.

³¹⁵ *Idem.*

³¹⁶ *Idem.*

³¹⁷ Conforme veremos no capítulo seguinte, apesar de existirem órgãos oficiais que visavam subsidiar companhias ou artistas portugueses interessados em promover turnês para as colônias em África, na prática a maioria das digressões para Angola promovidas entre os anos 1930 e 1950 ocorreram sem nenhum apoio oficial, sendo iniciativas das próprias companhias portuguesas ou mesmo dos colonos que administravam as casas de espetáculo de Luanda.

Estes apoios que subsidiaram, de forma direta ou indireta, algumas companhias teatrais portuguesas interessadas em apresentar seus espetáculos nos palcos angolanos demonstram o interesse do Estado em exportar o seu modelo de teatro salazarista para além da metrópole, visando instrumentalizar o teatro para dialogar com o público cada vez mais amplo de colonos portugueses que viviam em Angola. A título de exemplo, destaca-se o relato de Beatriz Costa que, em seu livro de memórias, conta sobre um telefonema que recebeu de António Ferro a convocando para uma reunião com ele e com Salazar. De acordo com ela, o motivo da ligação de Ferro era que “havia um projecto importante para uma tournée à África e eu e Vasco Santana éramos figuras desejadas”³¹⁸, pois “Salazar, que nunca se dignou sair da concha para prestigiar fosse que espectáculo fosse, tinha ‘ouvido dizer’ que eu era a artista popular que convinha a essa forma de propaganda, e queria falar comigo”³¹⁹.

Apesar de não ter interesse em comparecer à reunião, Beatriz conta que seus amigos a alertaram sobre os riscos que tal recusa poderia trazer, tendo em vista que o telefonema teria acontecido nas vésperas de mais uma das inúmeras turnês de Beatriz ao Brasil: “Podia ser proibida de sair de Portugal. E a tournée ao Brasil? Fiquei em pânico e fui, para salvar a viagem ao país que eu tanto amava! Vivíamos uma época em que falar era perigoso, por isso se ‘cochichava’”. A sua descrição sobre a reunião é a seguinte:

É difícil descrever o que foram esses quarenta e cinco minutos de conversa com o homem que durante quase meio século pôs este país de óculos escuros, à luz da candeia. Falou-me da peça, que eu tinha feito no Teatro Avenida, o *Santo António*. Pediu-me que lhe recitasse alguns trechos. Deve ter sido a primeira vez que tal aconteceu: ver uma artista ‘sem papas na língua’. Foi a única virgindade que lhe consegui arrancar... Disse-lhe uma parte do célebre sermão, que era muito espirituoso [...]. Perguntou-me quem era o autor. ‘Silva Tavares’. ‘Tem espírito’... ‘E mais teria, Sr. Presidente do Conselho, se não fosse a porca da censura, que nos faz a vida negra’. Fingiu não ter ouvido e mudou as agulhas... Falou-me na tal possibilidade de uma importante digressão por África. Que quando voltado do Brasil fosse falar com António Ferro. Prometi que sim, mas nessa época eu prometia muito e dava pouco...³²⁰

De acordo com Beatriz, ela jamais se submeteria a qualquer proposta do Estado. Fazendo referência indireta a alguns de seus colegas que aceitavam os subsídios do regime ela diz: “Felizmente, não fui lá pedir favores. Fui chamada, não chamei. Nunca recebi nada das entidades oficiais. Até hoje, só fui favorecida por uma entidade, que se chama público, que vive

³¹⁸ COSTA, Beatriz. *Sem papas na língua*. Civilização Brasileira, 1974, p. 140.

³¹⁹ *Idem*.

³²⁰ *Ibid.*, p. 141-142.

e morrerá comigo”³²¹. Note-se a partir deste registro o interesse do próprio Salazar em utilizar o papel do teatro visando atingir as plateias portuguesas das colônias na África, em especial Angola, tendo em vista o enorme crescimento da população portuguesa nesta colônia entre os anos 1940 e 1960. A manutenção do consenso em torno dos valores indiscutíveis do Estado Novo precisaria abarcar todo o Império, e o teatro seria visto como um veículo altamente valioso para tal.

Seja na metrópole, seja além-mar, o fato é que o Estado Novo promoveu uma vigilância constante do teatro português, utilizando vias como a censura, o Teatro do Povo e a concessão de subsídios financeiro para controlar e instrumentalizar o teatro de acordo com seus interesses, buscando a todo momento impor um modelo único de teatro em Portugal, uma estética que reuniria em si as facetas mais essenciais do nacionalismo salazarista.

Resta saber quais pontos desta estética teatral eram mantidos quando o teatro português subia aos palcos angolanos e quais sofriam adaptações. Além disso, a partir de agora, será possível perceber questões como: se na metrópole o processo de institucionalização do teatro era operacionalizado através das três vias que foram aqui minuciadas, quais destas vias eram exportadas para Angola, e quais não eram? Existiam outras formas de controle e instrumentalização do teatro português especificamente voltadas para Angola? Estas e outras perguntas serão respondidas nos próximos capítulos.

³²¹ *Ibid.*, p. 142.

3 CAPÍTULO 2 – PANORAMA GERAL DOS PALCOS DE LÁ

A tentativa de reconstituição histórica de algo tão efêmero como o espetáculo teatral já é um desafio por si só. Quando se trata de espetáculos teatrais apresentados em palcos angolanos, o desafio se torna ainda maior. O vazio historiográfico sobre a temática, a complexidade do contexto político e social de Angola e a própria dimensão do recorte temporal desta investigação fazem com que a ideia de tentar traçar um panorama geral da movimentação artístico-teatral em Angola durante as décadas de 1930 e 1940 não seja uma tarefa simples.

Não existe a possibilidade de respostas reducionistas para qualquer pergunta sobre a temática do teatro português em Angola. Neste contexto são várias as perspectivas que existiam de forma concomitante e em constante e mútuo diálogo. Se fizermos o simples exercício de nos perguntarmos se as turnês do teatro português para Angola eram satisfatórias, a única resposta possível seria: depende. No sentido político, cultural ou econômico? Para quem? Para o regime salazarista? Para os artistas que viajavam em turnê? Para os empresários responsáveis pelos teatros de Angola? Para as plateias que assistiam aos espetáculos? As plateias de colonos portugueses, de luso-angolanos, de “assimilados” ou de “indígenas”³²²? As plateias de Luanda, de Benguela, de Malange, de Nova Lisboa ou de Moçâmedes? Depende para qual parte desta memória iremos dar voz. E ainda que escolhas sejam feitas – e elas serão, porque toda pesquisa é feita de escolhas –, a tarefa segue sendo desafiadora, pois essas múltiplas perspectivas ou, se quisermos, pontos de vista plurais, existiam e estavam intrinsecamente relacionados entre si, de modo que o enfoque em um deles necessita dos demais para poder ser compreendido.

³²² Conforme já mencionado no primeiro capítulo, os termos “assimilado” e “indígena” são nomenclaturas criadas pela legislação colonial do período, estabelecidas por documentos como o *Estatuto Político, Civil e Criminal dos Indígenas das Colônias de Angola, Guiné e Moçambique* (1926), o *Acto Colonial* (1930) e a *Carta Orgânica do Império Colonial Português* (1933). A nova política colonial portuguesa, ou, se preferirmos, a “política do indigenato”, estruturada pelo Estado Novo, criou o termo “indígena” para designar os nativos das colônias portuguesas localizadas em África, entendidos como elementos juridicamente diferenciados da população que deveriam passar por um processo de assimilação à cultura portuguesa e europeia para então poder ser promovidos à categoria de não indígena, ou seja, de “assimilados”. Esta política vigorou de 1926 até 1961 expressando a cultura e o imaginário que existiam em Portugal, em torno da suposta missão civilizadora do país, e do talento português para criar Brasis e dar novos mundos ao mundo. A lógica colonialista, profundamente carregada de racismo, entendia os povos nativos, em especial os naturais das colônias em África, mas também aqueles nascidos nos domínios portugueses localizados no continente asiático, como seres inferiores, povos selvagens ou bárbaros, ingênuos e infantis, que deveriam ser “educados” por Portugal, assimilados aos valores culturais europeus, tidos como superiores, para então poderem ser considerados como civilizados. É importante destacar que esta investigação de forma alguma endossa o ideário da política colonial portuguesa e só utiliza os termos “indígena” e “assimilado” porque era esta a nomenclatura vigente no período analisado (WHEELER, Douglas; PÉLISSIER, René. *História de Angola*. Lisboa: Tinta-da-china, 2009; CASTELO, Cláudia. *O modo português de estar no mundo*. Porto: Edições Afrontamento, 2011; MATOS, Patrícia Ferraz de. *As Cores do Império*. Representações Raciais no Império Colonial Português. Lisboa: ICS, 2006).

É sabido que esta investigação optou por direcionar o seu olhar especificamente para as turnês das companhias teatrais portuguesas que, periodicamente, deslocavam-se da metrópole para Angola, analisando as peças teatrais que subiram aos palcos angolanos entre os anos 1930 e 1950. Todavia, não é possível compreender a dinâmica destas itinerâncias e os seus repertórios sem antes entender o contexto que existia em Angola, espaço onde estes espetáculos eram apresentados.

Este capítulo irá apresentar um esboço geral do contexto cultural de Angola durante as décadas de 1930 e 1940, mostrando as casas de espetáculos existentes na colônia, as plateias que frequentavam estes espaços, bem como o mercado artístico-teatral e as tipologias de teatro existentes em Angola. Em um segundo momento, abordaremos especificamente os pequenos agrupamentos artísticos portugueses que viajaram em digressão para a colônia, indicando o porquê do interesse dos artistas da metrópole em levarem seus espetáculos para além-mar, a logística das digressões, os custos deste tipo de empreendimento, e os subsídios (ou a falta deles) fornecidos pelo Estado Novo para estes agrupamentos. A partir disso, será possível compreender o papel do teatro português em Angola durante o salazarismo, assim como as dinâmicas relacionais estabelecidas entre este teatro e o regime, e entre este teatro e a colônia de Angola e todos que a habitavam nesta época. O objetivo é que este “panorama geral” sirva como um pano de fundo para os próximos capítulos que abordarão especificamente as grandes companhias teatrais portuguesas que promoveram turnês para Angola entre os anos 1930 e 1950.

Para tanto, utilizaremos como fontes de pesquisa: periódicos editados na metrópole, como os jornais *Acção Colonial* e *Vida Colonial* e a revista *Espectáculo*; periódicos editados em Angola, como a revista *Ilustração Colonial* e o jornal *A Província de Angola*; além de fotografias, cartazes e programas teatrais, correspondências, ofícios e livros de memórias. Destaca-se, todavia, que o jornal *A Província de Angola*³²³ será a principal fonte utilizada neste capítulo para a apreensão do cotidiano artístico-teatral da colônia durante este período.

³²³ Este jornal foi fundado em Luanda no ano 1923 pelo jornalista português Adolfo Pina (1890-1935), natural do Porto, que residia na Angola desde 1910, inicialmente em Benguela e depois em Luanda. Era propriedade da Empresa Gráfica de Angola e tinha como diretor António Joaquim Alfaro Cardoso, até 1932, Adolfo Pina, até 1935, e António Correia de Freitas, a partir deste ano. Ele já foi semanário e bissemanário, passando a ser o primeiro jornal diário de Angola a partir de 1926. Foram digitalizados e analisados por esta investigação, os exemplares que circularam entre 1932 e 1960, período em que ele atuava como *Diário da Tarde* e, a partir de 1933, como *Diário da Manhã*. Apesar de publicar frequentemente notícias sobre a metrópole e o estrangeiro, através dos seus correspondentes, a maior parte das notícias publicadas neste periódico são sobre Luanda, pois a sede do jornal situava-se na capital. Porém, a partir de 1933, sua direção estabelece uma rede de correspondentes telegráficos nos principais pontos de Angola, passando a publicar também notícias de outras localidades da colônia. A circulação do jornal abrangia Angola, Colônias do Ocidente, Colônias do Oriente, Portugal e Ilhas adjacentes, e estrangeiro (*A Província de Angola*, 5 de agosto de 1933. Luanda, ano X, n° 2356; *A Província de Angola*, 5 de junho de 1935. Luanda, ano XII, n° 2904). O jornal era visado pela censura e demonstrava um posicionamento

3.1 Angola, o novo Brasil?

Tal como aconteceu no Brasil, o teatro, na sua forma clássica, foi introduzido em Angola pelo colonialismo português através dos movimentos missionários interessados em utilizar o teatro como ferramenta para a catequização dos povos nativos³²⁴. A imposição da crença, da língua, e da cultura metropolitanas nos países colonizados é parte fundamental da afirmação do poder colonial e, posteriormente, da sua manutenção ao longo do tempo. A exportação de um modelo teatral branco, europeu e português da metrópole para as colônias simbolizava a arte civilizada, a expressão artística superior que representava, portanto, a superioridade do próprio poder colonial e que, por isso, deveria ser disseminada e imposta como forma correta de manifestação artística. Todavia, este modelo artístico português só se tornou de fato hegemônico em Angola entre o final do século XIX e o início do século XX, em especial durante a vigência do regime salazarista, fase em que a política colonial alcança um novo patamar no âmbito das ressignificações da mística imperial.

Outras manifestações artísticas espetaculares tradicionais³²⁵ existiram e resistiram ao longo do tempo em que Angola esteve sobre o domínio português, ocupando um lugar protagonista no centro do mercado artístico e cultural da colônia. Conforme aponta Douglas Wheeler, até o início do século XX, Luanda “era uma cidade africana com poucos elementos de vida europeia”³²⁶, com habitantes usando vestes tradicionais e falando especialmente em quimbundo.

No âmbito artístico, “a Luanda crioula tinha a sua própria vida social e de entretenimento africana, que atraía sempre alguns visitantes e residentes europeus”³²⁷, pois “a

político favorável ao regime. O periódico está salvaguardado na Biblioteca Nacional de Portugal, em Lisboa, e pode ser consultado através do número de cota: FP 165 – J2068G.

³²⁴ ABRANTES, Jose Mena. *O teatro em Angola*. Luanda: Nzila, 2005, Volume 1.

³²⁵ Aqui utiliza-se a expressão *manifestações artísticas espetaculares*, pois, de acordo com José Mena Abrantes, não é possível “chamar Teatro a qualquer manifestação artística aparentada (como, por exemplo, certos rituais, certas danças tradicionais africanas ou certas coreografias carnavalescas angolanas) sob o risco de diluir e de tornar inútil esse conceito”. Assim, entende-se por Teatro aquele gênero e conceito que “nasceu formalmente na Grécia e envolve uma prática artística muito concreta, que obedece a normas mais ou menos flexíveis, mas relativamente estáveis, que se organiza com propósitos bem definidos no quadro de convenções mais ou menos aceites universalmente”. O que existia em Angola, no âmbito da expressão artística dos povos nativos, eram, pois, outras formas de arte que, embora utilizassem técnicas espetaculares, não poderiam ser consideradas como teatro propriamente dito. Segundo este autor, assim, “o teatro – precisamente pelo seu carácter de força viva e aglutinadora – foi sempre impedido de constituir-se em síntese artística de um projecto de transformação”, “não pôde nunca cumprir o seu papel de **mediatizador das aspirações mais profundas** do nosso povo, não pôde nunca cumprir o seu papel de **aglutinador das emoções e criações artísticas dispersas** capazes de veicular as revoltas, os sofrimentos, as perplexidades e alienações em que se debate o homem angolano” (ABRANTES, Jose Mena. *O teatro em Angola*. Luanda: Nzila, 2005, Volume 1, p. 41 e p. 20, grifo nosso).

³²⁶ WHEELER, Douglas; PELISSIER, René. *História de Angola*. Lisboa: Tinta-da-china, 2009, p. 115.

³²⁷ *Idem*.

dança e a música quimbundo produziram a ‘massemba’, uma dança de grupo que durante décadas se manteve popular nas ocasiões festivas de Luanda, que também atraíam os portugueses³²⁸. Durante o Carnaval, por exemplo, um dos eventos mais importantes para a colônia, celebrado anualmente,

os dançarinos e músicos dos bairros africanos criavam para cada carnaval novas músicas e danças que satirizavam e caracterizavam a vida em Luanda – uma parte significativa das celebrações eram as inevitáveis imitações africanas do vestuário e das maneiras dos europeus³²⁹.

Uma inversão completa deste cenário acontece nos anos 1930³³⁰, com a chegada de Salazar ao poder. A hegemonia artística passa a ser dos colonos que emigraram em massa para Angola, e a figura satirizada deixa de ser o europeu e passa a ser o nativo angolano, conforme veremos depois. Para que possamos compreender tal inversão na ordem dos fatores e os consequentes conflitos sociais ocasionados em Angola, e manifestados no âmbito cultural, é válido pensarmos sobre a própria estrutura mental do colonialismo português.

A relação construída entre Portugal e as suas colônias, e entre os colonos portugueses e os povos nativos, explica-se por uma “conjunção de um complexo de inferioridade e superioridade”³³¹ presentes no imaginário português: de um lado a *inferioridade* do país pequeno que historicamente alimentava “o temor constante de invasões por parte de Espanha, França ou Inglaterra, o receio de que as colônias fossem usurpadas por inimigos ou perdidas em virtude de movimentos de rebelião e o medo de que Portugal fosse objecto de uma divisão”³³² e que, por isso, necessitava entender-se enquanto um grande e soberano império e não como uma pequena e vulnerável nação; e de outro a *superioridade* do povo português, com

³²⁸ WHEELER, Douglas; PELISSIER, René. *História de Angola*. Lisboa: Tinta-da-china, 2009, p. 116.

³²⁹ *Idem*.

³³⁰ Segundo Douglas Wheeler, esta inversão na ordem das coisas se inicia, na verdade, ainda no final do século XIX, com uma nova vaga de imigração de colonos europeus para Angola. Neste período existia um número expressivo de assimilados que dominavam as profissões da colônia e que, muitas vezes, ocupavam cargos importantes de chefia, sem grandes restrições no acesso à educação e ao trabalho. Existia em Luanda uma pequena elite formada por africanos e mestiços assimilados, que vivia o seu apogeu de protagonismo na sociedade na virada para o século XX. Com a nova vaga de imigração europeia, este cenário altera-se por conta da competição por empregos; do estabelecimento de novas regras para o acesso a empregos administrativos, que passam a exigir habilitações literárias que apenas os europeus possuíam; e pelo aumento da discriminação racial nos espaços de convívio social. O cenário agravava-se conforme a chegada de mais colonos europeus, fazendo com que estes assimilados fossem neutralizados e jogados para a margem da sociedade. Assim, “os assimilados que não cooperassem eram deportados para Lisboa ou outros locais mais remotos e desagradáveis, ou então presos”, e “os assimilados, já mais velhos, cujas esperanças tinham sido inflacionadas pela república, tentaram salvar o que podiam dos seus empregos e posições”. Este contexto irá assumir proporções gigantescas justamente com as novas ondas de imigração promovidas, mais tarde, pela Propaganda Colonial salazarista (WHEELER, Douglas; PELISSIER, René. *História de Angola*. Lisboa: Tinta-da-china, 2009, p. 189 e 190).

³³¹ LOURENÇO, Eduardo. Psicanálise mítica do destino português. *O labirinto da saudade*, v. 5, p. 23-66, 1978, p. 25.

³³² WHEELER, Douglas; PELISSIER, René. *História de Angola*. Lisboa: Tinta-da-china, 2009, p. 41.

a sua missão providencial, o seu fardo do homem branco, levando a civilização europeia para os povos tidos como inferiores e criando Brasis. Nota-se, assim, que “o comportamento português em Angola reflectia a força da tradição, a insegurança psicológica dos portugueses e uma tendência para o nacionalismo intenso”³³³.

Conforme já foi abordado no primeiro capítulo, colonialismo e nacionalismo surgem como profundamente interligados na história portuguesa e alcançam novas proporções nas primeiras décadas do século XX, em especial após a primeira grande guerra, com o sentimento da decadência nacional que auxilia na construção de toda uma mística colonial pautada na ideia de que o necessário ressurgimento da nação só seria possível através das colônias em África.

A ideologia colonial, assim, foi “herdada da monarquia constitucional e da Primeira República e aprofundada e desenvolvida pelo Estado Novo”³³⁴. Com a instituição oficial do regime em 1933, o colonialismo português assume novas proporções a partir do reforço da ideia de que “defender as colónias era defender a própria independência nacional, ou seja, de que a salvaguarda da soberania portuguesa metropolitana estava indissociavelmente ligada à manutenção do império”³³⁵. A chamada missão civilizadora atuaria no processo de reinvenção da identidade nacional, sendo “acima de tudo um processo de autodescoberta, mais do que uma questão de altruísmo. [...] Na verdade, se a histórica definição portuguesa do acto de civilizar era criar mais portugueses, com mais portugueses a sobrevivência nacional tornava-se mais segura”³³⁶.

A solução para o sentimento de inferioridade e fragilidade do país seria ressignificar a memória histórica do passado glorioso português, da era de ouro das descobertas. E para que esta memória fosse cristalizada em um espaço concreto, suficientemente palpável, Angola será eleita a pérola do Império Português, “o novo Brasil”, como anunciava em 1932 o periódico *Acção Colonial*, que publica em sua capa uma imagem do mapa de Angola com o mencionado subtítulo, onde logo abaixo do mapa é possível ler uma legenda indicando que Angola tem uma superfície que representa quinze vezes o tamanho de Portugal, tendo “o melhor clima e mais fértil solo para a fixação de todos os portugueses que desejem emigrar do Continente”³³⁷. De fato, Angola representava “uma das maiores unidades geográficas do continente africano: mais

³³³ WHEELER, Douglas; PELISSIER, René. *História de Angola*. Lisboa: Tinta-da-china, 2009, p. 47.

³³⁴ ROSAS, Fernando. Os quatro regimes. In: ROSAS, Fernando; LOUÇÃ, Francisco *et al.* *O Século XX Português*. Lisboa: Tinta da China, 2020, p. 61.

³³⁵ ROSAS, Fernando. Estado Novo, império e ideologia imperial. *Revista de História das Ideias*, v. 17, p. 19-32. Imprensa da Universidade de Coimbra: Coimbra, 1995, p. 25.

³³⁶ WHEELER, Douglas; PELISSIER, René. *História de Angola*. Lisboa: Tinta-da-china, 2009, p. 47.

³³⁷ *Acção Colonial*. Jornal de Informação e Propaganda das Colónias. Junho de 1932. Ano 3, 2.ª série, n.º 2. BNP, COTA J3173 - 1M.

de 1,24 milhões de quilómetros quadrados de área, o equivalente às áreas somadas dos estados do Texas e do Arizona, ou do conjunto das áreas de França, Inglaterra e Espanha [...]”³³⁸.

Essa construção de Angola como o novo Brasil será muito frequente durante o Estado Novo, estando presente em grande parte da Propaganda Colonial promovida pelo regime, e explica-se pelo papel significativo que historicamente o Brasil sempre representou para a ideia de grandeza do império e para a memória dos descobrimentos, e pela independência do Brasil ter se configurado na memória coletiva do país como um dos principais traumas para a soberania da nação e do império³³⁹. A imagem de Angola passaria, assim, a atuar como a nova cura para o ego português ferido.

Através de Angola, Portugal não seria mais um país pequeno, como diria a célebre frase de Armindo Monteiro, Ministro das Colónias entre 1933 e 1935. E a riqueza do solo angolano, que há muito representava o *Mito do Eldorado*, que “tem como pano de fundo a crença inabalável na riqueza das colónias de África, na sua extrema fertilidade, nos tesouros de suas minas por explorar”³⁴⁰, agora era utilizada para atrair a atenção de potenciais colonos para Angola.

Ainda em 1932 outro periódico, desta vez editado em Luanda, *A Província de Angola*, traria na sua capa um mapa do império português, indicando a localização de Angola e afirmando no título: “Angola, a Colónia mais Portuguesa do Império Colonial”³⁴¹, reafirmando o protagonismo desta colônia no âmbito do império e o seu papel na política colonial do Estado Novo. O início do regime salazarista representa uma grande viragem na história da presença portuguesa na colônia. A obsessão da mística colonial em nome da salvaguarda da soberania nacional tem como consequência o projeto de transformação de Angola em um reflexo e prolongamento da pátria. A Luanda essencialmente africana, descrita anteriormente, “mudou radicalmente com a destruição maciça de residências africanas na cidade baixa e a concentração dos negros nos ‘musseques’ (‘lugares de areia’) por trás de Luanda, uma vastíssima favela de palhotas”³⁴².

Passa a acontecer, de fato, “um redesenho demográfico na capital e a expulsão dos negros angolanos das zonas centrais (como o Bairro das Ingombotas) para regiões mais

³³⁸ WHEELER, Douglas; PELISSIER, René. *História de Angola*. Lisboa: Tinta-da-china, 2009, p. 26.

³³⁹ Abordamos esta questão em nosso Capítulo 1.

³⁴⁰ ALEXANDRE, Valentim. A África no imaginário político Português (séculos XIX-XX). *Penélope: revista de história e ciências sociais*, n. 15, p. 39-52, 1995, p. 40.

³⁴¹ *A Província de Angola*, 28 de junho de 1932. Luanda, ano IX, n° 2016/8. BNP: COTA F.P. 165/J2068G.

³⁴² WHEELER, Douglas; PELISSIER, René. *História de Angola*. Lisboa: Tinta-da-china, 2009, p. 115.

periféricas (a exemplo do Bairro Operário)”³⁴³. Luanda será referenciada nos anos 1960 como “a ‘terceira cidade’ portuguesa em dimensão e lealdade, ultrapassando todas as demais, com exceção de Lisboa e Porto”³⁴⁴.

Durante os primeiros anos do Estado Novo, “os angolanos experimentaram as mais intensas influências europeias alguma vez observadas na história de Angola e perceberam que os portugueses não só tinham vindo para ficar também no interior, e não apenas na costa, como talvez ficassem para sempre”³⁴⁵. Nos anos 1940, é justamente a europeização de Angola e a sua transformação em *colônia padrão* do império que fará com que o Cardeal Manuel Gonçalves Cerejeira, na ocasião da sua viagem ao Ultramar, diga que, “se Portugal está em todo o Império, bem pode dizer-se que o seu coração está em Angola”³⁴⁶ e que pôde ver “em África os novos Brasis que os portugueses por lá andam a erguer”³⁴⁷. Em 1948, referência semelhante será feita por José Agapito da Silva Carvalho, Governador-Geral de Angola entre 1947 e 1955, ao afirmar que Angola “se tornou na mais portuguesa de todas as colónias portuguesas”³⁴⁸, representando o “magnífico padrão da colonização portuguesa”³⁴⁹, graças à obra dos portugueses que “impuseram ao Mundo, para todo o sempre, que Angola, como Trás-os-Montes ou Algarve, é parte integrante de Portugal”³⁵⁰. A missão civilizadora dos portugueses em Angola seria justamente continuar “erguendo nesta pacífica terra portuguesa um florescente e progressivo prolongamento da nossa Pátria”³⁵¹.

O processo de transformação de Angola em uma província à imagem e semelhança de Portugal é fruto da nova vaga de imigração portuguesa para Angola durante as duas primeiras décadas do Estado Novo, gerada pelo exorbitante crescimento da produção de café e pelo significativo investimento do regime na Propaganda Colonial para atrair novos colonos. Conforme demonstra Douglas Wheeler, “a população portuguesa residente aumentou perto de 400 por cento entre 1940 e 1960, um desenvolvimento surpreendente à luz da taxa de imigração baixa dos anos anteriores”³⁵².

³⁴³ NASCIMENTO, Washington Santos; DAS FLORES, Marilda dos Santos Monteiro. Luanda e suas Segregações: Uma Análise a partir das Salas de Cinema (1940-1960). *Revista Mulemba*, v. 9, nº 17, p. 80-89, p. 80.

³⁴⁴ WHEELER, Douglas; PELISSIER, René. *História de Angola*. Lisboa: Tinta-da-china, 2009, p. 213.

³⁴⁵ *Ibid.*, p. 194.

³⁴⁶ *A Província de Angola*, 31 de julho de 1944. Luanda. Ano XXI. N. 5704, capa.

³⁴⁷ *A Província de Angola*, 2 de outubro de 1944. Luanda. Ano XXII. N. 5757, capa.

³⁴⁸ *A Província de Angola*, 13 de agosto de 1948. Luanda. Ano XXV. N. 6930, capa.

³⁴⁹ *Idem.*

³⁵⁰ *Idem.*

³⁵¹ *Idem.*

³⁵² WHEELER, Douglas; PELISSIER, René. *História de Angola*. Lisboa: Tinta-da-china, 2009, p. 205.

É com o aumento da população europeia em Angola que a inversão de fatores mencionada anteriormente é levada até as últimas consequências. A segregação racial aumenta e com ela cresce também a marginalização das populações nativas que pouco a pouco perdem o seu espaço na sociedade, até mesmo nos chamados musseques.

Um texto publicado na imprensa de Angola em 1940 demonstra bem este contexto ao falar da necessidade da construção de “bairros indígenas” em Luanda, pois os musseques já estavam sendo ocupados pelos portugueses recém-chegados que precisavam conviver com o incômodo de construir as suas casas europeias “rodeadas de reles habitações de preto”³⁵³. O texto afirma que, para além dos problemas higiênicos ocasionados pela presença destes nativos, “sob o ponto de vista administrativo e policial, a dispersão dos pretos traz inconvenientes manifestos, pela dificuldade que há de reprimir a vadiagem”³⁵⁴, e sob o ponto de vista material tal dispersão “torna muitíssimo difícil a cobrança do Imposto Indígena”³⁵⁵. A solução, de acordo com o autor, seria a construção de “um Bairro próprio, onde, obrigatoriamente, habitem e vivam todos os pretos”³⁵⁶, de preferência longe das zonas mais centrais de Luanda, para que o bem-estar dos colonos pudesse ser preservado.

A presença do teatro português em Angola reflete exatamente este cenário, tendo em vista que a chegada crescente de colonos faz surgir a necessidade de criação de uma indústria do entretenimento na colônia. Obviamente, um entretenimento feito por brancos, para brancos, em espaços destinados aos brancos, como veremos a seguir.

3.2 “O Nacional é uma casa de espectáculos que honra o esforço colonizador dos portugueses em Angola”

Entre o final do século XIX e o início do século XX, surge em Angola o primeiro esboço de uma indústria do espetáculo colonial, “com os concertos semanais no palácio do governador-geral na zona alta da cidade e com a organização de várias sociedades musicais, tais como a Filarmónica Africana em 1889”³⁵⁷. No âmbito do entretenimento, “as primeiras touradas, com touros importados de Portugal, tiveram lugar em Luanda em 1867. A forma mais comum de entretenimento para todas as raças em Luanda era, aparentemente, o jogo nas ‘tabernas’ da zona baixa da cidade”³⁵⁸.

³⁵³ *A Província de Angola*, 10 de fevereiro de 1940. Luanda, ano XVIII, n° 4335, capa.

³⁵⁴ *Idem*.

³⁵⁵ *Idem*.

³⁵⁶ *Idem*.

³⁵⁷ WHEELER, Douglas; PELISSIER, René. *História de Angola*. Lisboa: Tinta-da-china, 2009, p. 115.

³⁵⁸ *Idem*.

Neste período, também “encontramos referências precisas sobre um teatro em Luanda, pretexto de diversão e convívio mundano das *élites* coloniais da capital”³⁵⁹, com peças teatrais que tinham a função de “atenuar as agruras do exílio (colonizador)”³⁶⁰, pois o teatro era entendido “como diversão ‘recreativa e útil’, ‘decente passatempo’ capaz de ‘suavizar os costumes e civilizar os homens’ [...]”³⁶¹. O teatro inicialmente limitava-se a estas iniciativas promovidas por Sociedades Dramáticas locais³⁶² que reuniam, dentre os colonos, alguns amadores, escolhiam repertórios e levavam para a cena espetáculos apresentados em espaços ainda improvisados. Com o avanço das vagas de imigração portuguesa para Angola, surge um apelo da parte dos colonos para que se crie um mercado de entretenimento mais vasto e salas de espetáculo adequadas na colônia.

No início do século XX obteve destaque o nome de Carlos Ervedosa³⁶³, um dos primeiros colonos portugueses a assumir a iniciativa de promover espetáculos teatrais na colônia. Em 1934 o jornal *A Província de Angola* publica uma entrevista com os empresários responsáveis pelo primeiro cineteatro de Luanda, inaugurado em 1932, em que eles afirmam que “o primeiro e verdadeiro cinema de Luanda foi explorado há mais de 23 anos pelo sr. Carlos Ervedosa, no salão da Associação dos Empregados do Comércio, quando essa colectividade estava instalada no edifício em que vemos hoje o Hotel Internacional”³⁶⁴. Ele, que na metrópole havia sido “ensaiador de dramas e comédias e construíra o primeiro teatro na sua terra natal, em Portugal”³⁶⁵, trazia para Angola “o seu gosto pelo teatro e constituíra mesmo, em fins de 1910, ‘uma empresa dedicada a espectáculos de cinema e teatro, denominada Empreza Carlos Ervedosa & Cia.’”³⁶⁶.

Com o tempo outras tentativas de criação de uma vida teatral em Angola foram surgindo, mas nenhuma apresentava resultados satisfatórios. Depois de Ervedosa, “todos quantos empregaram seus capitais e energias na exploração do mesmo negócio, ou em Luanda ou pela colônia fora – não foram mais felizes. O mal – dizia-se – era de não haver aqui uma boa

³⁵⁹ ABRANTES, Jose Mena. *O teatro em Angola*. Luanda: Nzila, 2005, Volume 1, p. 69.

³⁶⁰ *Idem*.

³⁶¹ *Idem*.

³⁶² Apesar de estas manifestações locais serem mais comuns neste período, o dramaturgo angolano José Mena Abrantes menciona a representação de um vaudeville representado em 1848, em Luanda, por marinheiros franceses, intitulado *Le Turlourou de Mlle. Warin et Desverges*, e diz que “é esta a mais antiga referência por nós encontrada sobre uma representação teatral na capital angolana, vinda do exterior” (ABRANTES, Jose Mena. *O teatro em Angola*. Luanda: Nzila, 2005, Volume 1, p. 82). O teatro itinerante, todavia, só vai existir de forma expressiva em Angola no século XX, a partir de meados dos anos 1920.

³⁶³ Não foram encontradas informações sobre esta personalidade.

³⁶⁴ *A Província de Angola*, 14 de novembro de 1934. Luanda, ano XII, nº 2741, p. 3.

³⁶⁵ ABRANTES, Jose Mena. *O teatro em Angola*. Luanda: Nzila, 2005, Volume 1, p. 75.

³⁶⁶ *Idem*.

casa de espectáculos, especialmente construída para esse fim”³⁶⁷. Ainda na mencionada entrevista, os empresários afirmam que:

Nós não temos elementos que nos permitam conhecer com exactidão, o que foi a vida da indústria de espetáculos públicos em Luanda, até 1932. A Repartição de Estatística não existia ainda, para que nós possamos socorrer dos seus boletins. De uma coisa, contudo, estamos certos: de que não foi de riquezas e prosperidades. O primeiro teatro, na verdade, que aqui se constitui, há mais de 40 anos, no local onde hoje se encontra a estação de incêndios, a breve trecho caiu em ruínas, abandonado. Os cinemas que funcionaram nos prédios de Diogo & C.^a, na Praça da República, e de Matos, Vaz & C.^a, Ltda., na Rua Salvador Correia, pouco duraram também, seguindo-lhes o exemplo o “Olimpia”, constituído depois. O que viveu mais e em melhor tempo, o Cine-Parque, não desafogou Gabriel de Oliveira & Costa, e a firma que a esta sucedeu só criou dívidas, ainda não totalmente liquidadas. O Avenida-Parque foi-nos trespassado pelo preço de inventário, com largos prazos de pagamento e evidente satisfação do seu proprietário, o nosso amigo D. António Fiuza. É impossível explicar esta longa série de fracassos por qualquer crise económica, que não existia. Só a falta de público os pode ter originado³⁶⁸.

Seja pela falta de público, pela falta de teatros adequados, ou mesmo pela falta de capital financeiro destes colonos, o fato é que pelo menos até os anos 1930 os espetáculos teatrais aconteceram de forma esporádica e em espaços não tradicionais. Este cenário começa a ser modificado após 1910, período em que “inicia-se uma certa movimentação de companhias teatrais portuguesas para África”³⁶⁹, com uma constância, porém, que só será expressiva nos anos 1950.

Já em relação às casas de espetáculo, a situação muda em 1932 com a construção do Nacional Cine-Teatro, em Luanda, “a primeira sala de cinema de Angola, com uma capacidade de 900 lugares”³⁷⁰ projetada pelo arquiteto austríaco Franz Schacherl³⁷¹. Este teatro, “localizado no centro da cidade de Luanda, na Av. Álvaro Ferreira, próximo do largo de D. Afonso Henriques”³⁷², estabeleceu um *modelo-tipo*³⁷³ para as futuras construções de casas de

³⁶⁷ A *Província de Angola*, 14 de novembro de 1934 (quarta). Luanda, ano XII, n° 2741, p. 3.

³⁶⁸ *Idem*.

³⁶⁹ ABRANTES, Jose Mena. *O teatro em Angola*. Luanda: Nzila, 2005, Volume 1, p. 82.

³⁷⁰ QUINTÃ, Afonso (2017). *Cineteatros Angolanos: Tipologias (1932-75)*. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Arquitetura da Universidade do Porto, setembro de 2017, p. 18.

³⁷¹ Franz Schacherl (1895-1943) era um arquiteto judeu austríaco, falecido em 1943 em Nova Lisboa. Ele fazia parte da equipe de arquitetos liderada pelo engenheiro Manuel Francisco Goulart de Medeiros, da Missão de Estudos e Construção de Edifícios, montada durante os anos 1930/1940 no âmbito do Plano de Urbanização Colonial no objetivo de nacionalizar as colônias através da arquitetura portuguesa. Em Luanda, ele foi o responsável pela criação de projetos de uma série de construções públicas como o Colégio e internato para a Irmandade de S. José de Cluny, o edifício da Repartição de Geologia e Minas, e o Nacional Cine-Teatro (MILHEIRO, Ana Vaz. *Fazer Escola: a arquitectura pública do Gabinete de Urbanização Colonial para Luanda*. In: PRADO, R. G.; MARTÍ, P. N. *La Modernidad ignorada – arquitectura moderna em Luanda, Angola*. Madrid: Universidad de Alcalá, p. 98-131, 2011).

³⁷² LEMOS, Yolana Ariel Azevedo de. *Os cinemas em Angola nas décadas de 60 e 70 do séc. XX: de um passado para um futuro*. Dissertação (Mestrado Integrado em Arquitetura) – Universidade Lusíada Faculdade de Arquitetura e Artes, Lisboa 2019, p. 84.

³⁷³ QUINTÃ, Afonso. *Cineteatros Angolanos: Tipologias (1932-75)*. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Arquitetura da Universidade do Porto, setembro de 2017, p. 4.

espetáculos da colônia. A construção não teve qualquer subsídio oficial. O investimento partiu de um grupo de colonos³⁷⁴ instalados em Luanda, de acordo com o relato dos empresários que dirigiam o teatro: “Em 1929 ou 1930, um grupo de pessoas tão cheias de ilusões como de boa vontade, deitou ombros á empresa, reuniu 1.500 contos de capital – e o Nacional surgiu, como um melhoramento cidadão importante [...]”³⁷⁵.

A inauguração do Nacional, como ele era chamado, aconteceu no dia 1º de janeiro de 1932. A sua construção representa um marco para a colônia que com ele ganhava a sua primeira casa de espetáculos em moldes europeus. Assim, a iniciativa de algumas pessoas, com destaque para o nome de Alfredo Pereira Gil³⁷⁶, o principal sócio e diretor do teatro permitiu “o facto de Luanda, capital de Colónia, ter um teatro á altura da sua importância, deixando de estar sujeita a um velho e desmantelado barracão onde chovia como na rua”³⁷⁷.

Para além disso, o teatro abriu suas portas com um segundo marco para Angola: a estreia da Companhia de Revistas Hortense Luz, a primeira grande companhia teatral metropolitana devidamente organizada a viajar em turnê para a África. De acordo com os diretores da casa, “foi um verdadeiro acontecimento, a inauguração. O público entusiasmou-se com o teatro, e a Câmara Municipal mandou-nos um lindo ofício, felicitando-nos pelo melhoramento trazido á terra”³⁷⁸. No periódico *Ilustração Colonial*, uma revista quinzenal dirigida por Pereira Gil, foi reproduzida a foto do teatro, “uma casa de espectáculos digna de qualquer cidade moderna”³⁷⁹, noticiando alguns detalhes sobre a sua inauguração:

A nossa terra, terra adoptiva, esta em que vivemos, em que trabalhamos, a quem queremos como a um filho querido, sente-se justamente orgulhosa com a sua nova casa de espectáculos – o Nacional Cine-Teatro, de que reproduzimos com o maior prazer, nesta página, um aspecto exterior, para que possa ser conhecido não só em toda a grande Colónia de Angola, como na Metrópole e no estrangeiro. O Nacional

³⁷⁴ Segundo o jornal *A Província de Angola*, a sociedade de empresários responsável pela construção e posterior direção do Nacional Cine-Teatro era composta por vários colonos portugueses, sendo Alfredo Mendes Pereira Gil o principal deles. Os outros empresários não são citados. Contudo, o jornal publica em 1935 o nome dos funcionários do teatro e suas respectivas funções: Burt Costa, secretário da Empresa; António Monteiro Pinto, mecânico operador do teatro; Carlos Martins Ramos, electricista e encarregado geral dos vários serviços; Francisco de Sá Chaves, bilheteiro e cartazista do teatro; e Alfredo Mendes Pereira Gil, diretor da casa, o principal sócio da Empresa que tinha também a responsabilidade da escolha de filmes e documentários que seriam expostos no cineteatro. Conforme veremos depois, muitas vezes também partia dele a iniciativa de contratação das Companhias Teatrais da metrópole. (*A Província de Angola*, 31 de dezembro de 1935. Luanda, ano XIII, nº 3082, p. 02).

³⁷⁵ *A Província de Angola*, 14 de novembro de 1934. Luanda, ano XII, nº 2741, p. 3.

³⁷⁶ De acordo com as informações encontradas por esta investigação, Alfredo Mendes Pereira Gil era um colono português instalado em Angola há muitos anos, natural de Castelo Branco e filho de Joaquim Pereira Gil de Matos. O único documento que encontramos sobre ele foi uma nota inserida em um índice de alunos da Universidade de Coimbra que indica que Pereira Gil cursou Direito nesta instituição entre 1906 e 1909. Esta informação pode ser consultada no acervo on-line do Arquivo da Universidade de Coimbra em: <https://pesquisa.auc.uc.pt/details?id=177733&ht=coimbra&detailsType=Description>.

³⁷⁷ *A Província de Angola*, 3 de janeiro de 1934. Luanda, ano XI, nº 2478.

³⁷⁸ *A Província de Angola*, 14 de novembro de 1934 (quarta). Luanda, ano XII, nº 2741, p. 3.

³⁷⁹ *Ilustração Colonial*. Revista quinzenal de propaganda e actualidade de Angola. 30 de janeiro de 1932, ano 1, número 1.

Cine-Teatro é, em qualquer parte, uma esplêndida casa de espectáculos. A sala é de uma simplicidade elegante e cabem nela 1.000 pessoas; o palco é bastante amplo e podem montar-se nele quaisquer cenas por mais complicada que seja a sua maquinaria. A iluminação, pode dizer-se, é de muito bom gosto e dá ao teatro um efeito surpreendente. A sua inauguração foi feita pela grande Companhia de Revista e Vaudeville Hortense Luz, na noite de 1 de janeiro, e constituiu um grande acontecimento mundano. Representou-se a revista Zabumba que colheu fortes e justificados aplausos. Na noite da inauguração assistiram ao espectáculo S. Ex.^a o Senhor Governador Geral de Angola, acompanhado de sua gentilíssima filha, mademoiselle Maria Augusta, Chefe do Gabinete, capitão sr. Raimundo Serrão, ajudante de campo, tenente sr. Henrique Moniz e capitão sr. Francisco de Barros, oficial ás ordens, além da melhor sociedade de Luanda. A sala estava completamente cheia, vendo-se inúmeras senhoras e interessantes creanças que lhe davam um aspecto encantador. Felicitamos calorosamente o grupo de homens que converteu em realidade uma das mais velhas e justas aspirações da população desta progressiva cidade – a construção de um teatro. Queremos, porém, pedir licença para destacar o nome prestigioso do nosso querido amigo e ilustre director, sr. Dr. Alfredo Mendes Pereira Gil, que, se melindre para qualquer dos seus sócios e amigos, foi um dos mais entusiastas trabalhadores em favor do Nacional Cine-Teatro. A Hortense Luz, a artista ilustre que nos visitou acompanhada por uma grande Companhia, e a seu marido, o inteligente e activo empresário, Mario Pombeiro, abraçamos muito e muito afectuosamente reconhecidos pelo grande prazer espiritual que vieram trazer-nos a estas terras de África³⁸⁰.

O grupo de sócios responsáveis pela construção decide inclusive eternizar a ocasião da abertura da casa, colocando uma lápide na frente do teatro com a seguinte frase gravada: “Este teatro foi inaugurado pela Companhia Hortense Luz em 1-1-1932”³⁸¹. Reproduzimos abaixo uma imagem do referido teatro, guardada pela atriz Hortense Luz.



Figura 1 – Espólio Museu Nacional do Teatro e da Dança.
Fonte: Álbum de Fotografias de Hortense Luz. Cota: MNT 1-B-4

É possível ler na fotografia uma legenda escrita pela própria atriz, que diz: “Neste teatro em Luanda, quando fiz a inauguração, ficou lá uma lápide em meu nome, mas como sou

³⁸⁰ *Idem.*

³⁸¹ Ver: LEMOS, Yolana Ariel Azevedo de. *Os cinemas em Angola nas décadas de 60 e 70 do séc. XX: de um passado para um futuro*. Dissertação (Mestrado Integrado em Arquitetura) – Universidade Lusíada Faculdade de Arquitetura e Artes, Lisboa, 2019, Ilustração 32, p. 85.

portuguesa, já a tiraram de lá... com certeza...”. A fotografia não está datada, mas, por conta da referência a ser portuguesa, é provável que a nota tenha sido escrita durante o período da Guerra Colonial ou mesmo após a independência de Angola.

Antes de falarmos sobre a atuação das companhias teatrais portuguesas em Angola, é preciso seguirmos abordando o Nacional Cine-Teatro e a sua representatividade para a colônia, pois será nele que grande parte das companhias vindas da metrópole promoverão seus espetáculos ao longo dos anos 1930 e 1940.

Em 31 de dezembro de 1934, foi publicada, na imprensa local, uma matéria especial pela ocasião do aniversário do teatro. O jornalista dizia que “a geração de hoje, quando passa pelo largo fronteiro às Obras Públicas, onde se ergue, com suas linhas modernas, o esplendido edifício do Nacional, não avalia, com certeza, o importante melhoramento citadino que representa aquele teatro”³⁸², recordando quantos colonos durante os anos 1920 falavam sobre a necessidade da construção de um teatro municipal em Luanda, tendo em vista “um teatro ser indispensável elemento de civilização de um povo”³⁸³. Antes da inauguração do Nacional, Luanda, “como única casa de espetáculos, veio a ter, durante uns poucos de anos, no quintal do antigo Hotel Areias, o Cine-Parque, justamente conhecido pelo nome de ‘Cine-Palha’ com que o público o crismou, para bem definir a porcaria de tal pardiêiro”³⁸⁴. A matéria homenageia, portanto, a existência do Nacional, afirmando que:

Só há três anos, a falta, que tanto se fazia sentir de um teatro digno deste nome, foi finalmente suprida. Em 1 de Janeiro de 1932, o Cine Nacional abria as suas portas, mercê da corajosa iniciativa de um grupo de homens, que se reuniram para dotar Luanda com um melhoramento tão importante e valioso. De entre eles, justo é destacar o nome do nosso querido amigo sr. Dr. Alfredo Mendes Pereira Gil, o mais forte e dedicado impulsionador da construção e da exploração do Nacional, sem a vontade enérgica e decidida do qual a cidade ainda hoje, por certo, não teria a magnífica casa de espetáculos que possui, e é um seguro padrão indicar do progresso e civilização de uma terra³⁸⁵.

Embora a construção deste teatro não tenha sido uma iniciativa do poder público, mas sim dos colonos que viviam em Angola, são várias as referências que aparecem neste e em outros jornais editados na colônia, associando o edifício teatral como símbolo de progresso e de civilização, legitimando, portanto, o poder colonial. Conforme diria uma matéria publicada

³⁸² *A Província de Angola*, 31 de dezembro de 1934. Luanda, ano XII, n° 2780, p. 3.

³⁸³ *Idem*.

³⁸⁴ *Idem*.

³⁸⁵ *Idem*.

em 1939, “o Nacional é uma casa de espectáculos que honra o esforço colonizador dos portugueses em Angola”³⁸⁶.

Outro exemplar deste mesmo jornal afirmaria mais tarde que a importância deste teatro para a vida dos colonos se daria “pelas suas relações com a vida espiritual da cidade”³⁸⁷, pois naquela época “como a Escola e o Jornal, o Teatro e o Cinema tem uma função educadora a desempenhar, e o Nacional Cine-Teatro, como o único da capital desta colónia, tem uma acção civilizadora”³⁸⁸. Era através deste teatro que os colonos podiam tomar conhecimento, através dos documentários e filmes que passaram a ser ali expostos semanalmente, “dos grandes acontecimentos da actualidade, dos grandes adiantamentos da técnica e suas maravilhosas aplicações”³⁸⁹. Desta forma, a imprensa falava em nome dos portugueses afirmando que “esta função civilizadora, de extraordinária valia para nós, colonos, é cabalmente desempenhada pela Empresa do Nacional Cine-Teatro pela variedade dos seus programas”³⁹⁰, sendo o palco ou o écran deste cineteatro “o único postigo por onde, nesta nesga de terra esquecida e obscura, isolada dos grandes centros de actividade e de civilização, nós espreitamos o Mundo e conhecemos a época em que vivemos”³⁹¹.

Durante os anos 1930 este era um dos principais espaços de convívio social dos habitantes de Angola, tendo em vista que este teatro “não atraía apenas a população da cidade desejosa de ver o que se fazia na Metrópole. Aos poucos, tornou-se um polo cultural onde havia cinema, revista, peças ligeiras, passagens de modelos, festas”³⁹², dentre outras atividades da vida cultural da colônia.

O público que frequentava este teatro era composto majoritariamente por colonos portugueses que viviam especialmente em Luanda, mas também em outras localidades da colônia. As sessões de cinema inicialmente aconteciam apenas duas vezes por semana, aumentando para três vezes a partir de 1933, e passando a ser todos os dias a partir de 1942. Durante os seus primeiros anos de existência a lotação não alcançava um terço da capacidade total da sala, ocasionando riscos financeiros significativos para a empresa. Uma matéria publicada na imprensa em 1935 menciona que o problema da falta de público no teatro derivava da crise financeira que alguns habitantes da Angola enfrentavam, das dificuldades em relação à “falta de transportes de passageiros em comum, entre o local do Cinema e os sítios afastados

³⁸⁶ *A Província de Angola*, 1º de janeiro de 1939. Luanda, ano III, n° 139, p. 2.

³⁸⁷ *A Província de Angola*, 31 de dezembro de 1935. Luanda, ano XIII, n° 3082, p. 2.

³⁸⁸ *Idem*.

³⁸⁹ *Idem*.

³⁹⁰ *Idem*.

³⁹¹ *Idem*.

³⁹² GARCIA, Rita. Luanda como ela era. 1960-1975. *Histórias e memórias de uma cidade inesquecível*. Lisboa: Oficina do Livro, 2016, p. 212.

por onde a população, hoje, se espraia”³⁹³ e, acima de tudo, pelo “facto de não constituir o Cinema, como não constitui ainda o Livro, uma necessidade sentida por todas as classes da nossa sociedade, ainda mesmo pelas que possuem mais ilustração e mais disponibilidades monetárias”³⁹⁴. Outro exemplar do mesmo ano afirmava que o gosto pelas manifestações artísticas, sendo elas o cinema ou o teatro, ainda não havia sido estabelecido em Luanda, diferentemente do que ocorria na capital de Moçambique³⁹⁵, tendo em vista que “Lourenço Marques, com 3 cinemas, mantém uma frequência mensal superior a 20.000 espectadores, ao passo que em Luanda não vai além de 3.200 pessoas, com as quais se torna impossível manter a exploração do teatro”³⁹⁶.

Esta questão da falta de um número suficiente de pessoas nas sessões oferecidas pelo Nacional é amplamente discutida na imprensa de Angola entre 1934 e 1935, período em que a direção da casa recebe críticas pelo preço dos bilhetes cobrados para a entrada no teatro, afirmando que “os preços do Nacional são exagerados e impedem assim uma maior frequência aos espectáculos”³⁹⁷. No objetivo de esclarecer à sociedade, os diretores do teatro explicam que “não há coisa alguma de importação nacional, que em Luanda não custe o preço muito superior ao de Portugal. Os artigos de primeira necessidade, os géneros alimentícios, os medicamentos, até, – tudo se vende aí, por três, quatro e cinco vezes mais do que na origem”³⁹⁸. A própria imprensa de Angola “é obrigada a fazer pagar a leitura dos jornais que publica, por um angular, mais do triplo do que custa qualquer dos grandes diários metropolitanos”³⁹⁹. Com o preço dos filmes expostos na casa, o mesmo acontecia. E além dos valores gastos na compra de filmes, a gerência precisava arcar com outras despesas como salários de funcionários e manutenção de maquinários.

A gerência do teatro admite que o preço dos bilhetes do Nacional, para alguns, “chegam mesmo a ser caríssimos, e tanto que, desejando, com interesse, frequentar os espectáculos, o não fazem, por falta de recursos”⁴⁰⁰, mas esclarece, a título de exemplo, que, durante o ano

³⁹³ *A Província de Angola*, 31 de dezembro de 1935. Luanda, ano XIII, n° 3082, p. 2.

³⁹⁴ *Idem*.

³⁹⁵ Em Moçambique o público que frequentava as casas de espetáculos era maior porque os bilhetes dos cineteatros eram mais baratos. Lourenço Marques conseguia comprar os filmes em Johannesburgo, “uma grande terra ao pé da porta, a fornecer-lhe filmes em condições excepcionais de preço”, diferentemente de Luanda, que comprava os filmes da metrópole “sujeitos a grandes demoras de 4 e 5 meses”, a preços “relativamente elevados, os quais são agravados ainda com despesas de fretes, seguros, despachos, etc., que atingem para mais de 60% do seu custo”, fazendo encarecer o preço dos bilhetes e, por consequência, diminuir a possibilidade de lotação do Nacional Cine-Teatro (*A Província de Angola*, 25 de maio de 1937. Luanda, ano XIV, n° 3513, p. 3).

³⁹⁶ *A Província de Angola*, 24 de maio de 1935. Luanda, ano XII, n° 2897, p. 2.

³⁹⁷ *A Província de Angola*, 14 de novembro de 1934. Luanda, ano XII, n° 2741, p. 3.

³⁹⁸ *Idem*.

³⁹⁹ *Idem*.

⁴⁰⁰ *Idem*.

1934, a casa ofereceu o total de 36 sessões de cinema “para as quais se venderam 9.579 entradas, desdobrados os camarotes e as frizas segundo as suas respectivas lotações. A média dos espectadores, por sessão, foi, portanto, de 266, números redondos”. De acordo com eles, o valor total adquirido com a bilheteria não só não apresentou lucro algum para a casa como ainda foi insuficiente para arcar com todos os custos fixos mensais do teatro, fazendo com que os sócios necessitassem suprir as deficiências de receita para que o Nacional pudesse manter suas portas abertas.

Por todas estas questões, tornava-se impossível baixar os preços das entradas no teatro, o que reduzia a plateia do Nacional às parcelas de colonos que possuíam uma situação financeira mais vantajosa e ameaçava a continuidade da exploração desta primeira casa de espetáculos da colônia. O culpado, de acordo com um texto publicado pelo jornal em 1935, seria o poder público que, além de não oferecer subsídio algum para o teatro, ainda cobrava exigências fiscais extremamente altas. Em tom de crítica à imprensa diz que “a Rússia dos Soviets inteligentemente tem utilizado, em larga escala, o cinema gratuito, para educação do povo. Outros países, mesmo na Europa, o subsidiam tal qual dantes os governos e os municípios faziam aos teatros”⁴⁰¹. Portugal, pelo contrário, que não havia nem mesmo auxiliado na construção do teatro em Angola, agora não facilitava as coisas para os sócios da casa, prejudicando, com isso, a empresa e, por consequência, o público da colônia que não conseguia se fazer presente em todas as atrações promovidas pelo Nacional.

Os filmes sonoros são, como se sabe, mais caros que dantes eram os mudos. E’ evidente, portanto, que com tal frequência, mal se garante o custo deles. O nacional vive por isso em regimen deficitário, á custa de sacrifício pessoal de meia dúzia de homens, que quiseram dotar Luanda com o mais universalizado sistema de cultura e distracção de um povo. Por seu lado, o que faz a engrenagem oficial? Arranca desta exploração deficitária, por mil e uma maneiras, uma verba que anda por ano á roda de 84 contos. Cerca de 28 contos, vão para a Polícia e Bombeiros. O resto para a Fazenda, em direitos, impostos, contribuições e selos. Já alguém pensou no vácuo que, para a vida da cidade, representaria o encerramento, aliás provável, do Nacional?⁴⁰²

Dessa forma, os primeiros cinco anos de existência deste teatro ocorreram em um contexto de várias dificuldades proporcionadas pelos altos preços dos filmes sonoros, comprados na metrópole, pelos pesados encargos cobrados pelo Estado e pelo município, e pela reduzida frequência do público da colônia, não só nas sessões de cinema, mas também nas sessões de espetáculos teatrais, conforme veremos posteriormente.

⁴⁰¹ *A Província de Angola*, 24 de maio de 1935. Luanda, ano XII, n° 2897, p. 2.

⁴⁰² *Idem*.

Na tentativa de amenizar o problema, a empresa entra, ainda em 1934, com um pedido para ser dispensada de tais encargos “enquanto a exploração, que passaria a ser fiscalizada pela Fazenda, não apresentasse lucros”⁴⁰³, mas essa redução acontece apenas nos serviços de polícia e de incêndios. Algum subsídio chega a ser concedido pela Câmara Municipal de Luanda em 1935, pedindo, em contrapartida, que “se dêem sessões semanais gratuitas para a população infantil e classes pobres”⁴⁰⁴. Porém, isso não resolve totalmente o problema, pois, de acordo com o jornal, ainda em 1937 os impostos cobrados pelo Estado por sessão no Nacional continuavam sendo inclusive mais caros do que os valores cobrados na metrópole para as sessões promovidas no Teatro São Luiz, um dos maiores cinemas de Portugal⁴⁰⁵.

Apesar da desafiadora situação financeira, com o tempo a gerência do Nacional consegue se estabilizar e promover uma redução no preço dos ingressos. Uma nota publicada na imprensa em 1936 anunciava que a empresa “decidiu estabelecer preços populares para os lugares de Balcão do teatro, reduzindo-os para 8,50 angolares ao invés de 12,50”, no objetivo de “facilitar o acesso das pessoas que dispõem de pequenos recursos”⁴⁰⁶. No ano seguinte, Pereira Gil decide promover uma nova redução, desta vez em todos os lugares da plateia do Nacional: “os camarotes e frisas custavam 90,00; 75,00; e 60,00; passam agora a custar 60,00; 50,00; e 40,00. A plateia de 15,00 baixa para 10,00, e a geral passa de 3,00 para 2,00”⁴⁰⁷, além do balcão que segue com a redução do ano anterior, custando 8,50 angolares. Contudo, ele esclarece que esta seria uma mudança temporária, e que a média de espectadores precisaria subir de 300 para 400 pessoas por sessão para que a redução pudesse permanecer: “Se esse número não se elevar, o teatro voltará com a tabela de preços antiga, ou pensará seriamente em fechar o teatro, a espera de melhores dias”⁴⁰⁸.

Existiam setores diferenciados na plateia deste teatro, com valores diferentes, e destinadas a tipos de público diferentes. Jacques Arlindo dos Santos, escritor angolano nascido em 1943, afirma em seu livro de memórias que existiam, nas casas de espetáculos da colônia, três tipos de bilhetes: “para brancos, para assimilados e para indígenas”⁴⁰⁹, que “tinham, respectivamente, a classificação de superiores, plateias e gerais”⁴¹⁰. O Nacional Cine-Teatro, apesar de ser considerado uma sala *para civilizados*, destinada aos colonos portugueses, contava com a presença também de “assimilados” e “indígenas” na plateia, pelo menos até o final da

⁴⁰³ *A Província de Angola*, 25 de maio de 1937. Luanda, ano XIV, n° 3513, p. 3.

⁴⁰⁴ *A Província de Angola*, 28 de junho de 1935. Luanda, ano XII, n° 2924.

⁴⁰⁵ *A Província de Angola*, 25 de maio de 1937. Luanda, ano XIV, n° 3513, p. 3.

⁴⁰⁶ *A Província de Angola*, 23 de junho de 1936. Luanda, ano XIII, n° 3227.

⁴⁰⁷ *A Província de Angola*, 25 de maio de 1937. Luanda, ano XIV, n° 3513, p. 3.

⁴⁰⁸ *Idem*.

⁴⁰⁹ SANTOS, Jacques Arlindo dos. *ABC do Bê Ó*. Angola: Edições CC., 1999, p. 65.

⁴¹⁰ *Idem*.

década de 1930. Assim, “os chamados ‘indígenas’ ficavam nos bancos mais próximos à tela; logo atrás deles, nas cadeiras, sentavam-se os crioulos empobrecidos ou os ‘novos assimilados’; e, nos assentos mais modernos, muitas vezes estofados, ficavam crioulos mais ricos e os portugueses”⁴¹¹. O valor dos bilhetes da plateia geral deste teatro, os lugares com a pior visualização do palco e da tela, custavam dois angolares, conforme apontado anteriormente, e destinavam-se especificamente para “indígenas”. Essa questão expressa, de uma forma bastante clara, o contexto de segregação racial existente na colônia. A reprodução da imagem a seguir possibilita a visualização desta disposição de lugares no interior do teatro.

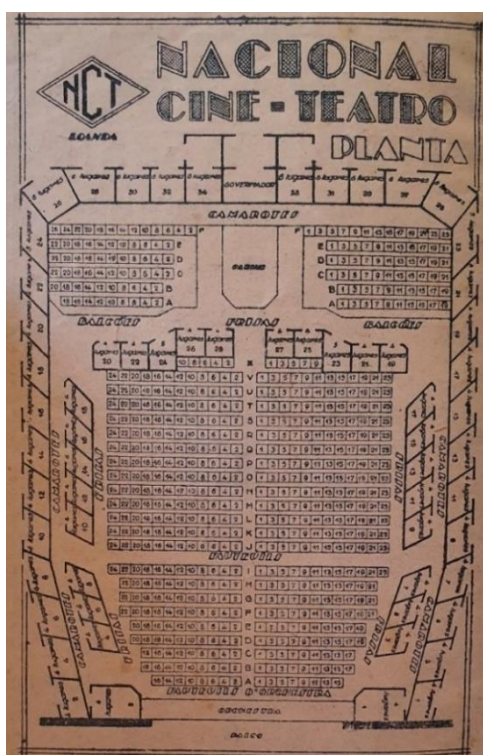


Figura 2 – Programa do Nacional Cine-Teatro, na ocasião da inauguração em 1º de janeiro de 1932.
Fonte: Museu Nacional do Teatro e da Dança, COTA: 135072.

Alguns registros de memórias relatam que em outras localidades de Angola, como em Lobito, por exemplo, a situação era ainda pior, pois os “indígenas” não podiam entrar nos cinemas. Esta informação é mencionada por Francisco Castro Rodrigues (1920-2015), arquiteto e cineclubista português, que viveu em Lobito até 1987, em uma entrevista concedida à Maria do Carmo Piçarra. Quando ela pergunta se os negros podiam ir ao cinema em Lobito, ele responde que “o caminho-de-ferro não deixava que os pretos fossem ao cinema”⁴¹². Além disso, ele afirma que, nos cinemas considerados de elite, “não se podia ir de calções. Ou meio acima

⁴¹¹ NASCIMENTO, Washington Santos; DAS FLORES, Marilda dos Santos Monteiro. Luanda e suas Segregações: Uma Análise a partir das Salas de Cinema (1940-1960). *Revista Mulemba*, v. 9, n.º 17, p. 80-89, p. 88.

⁴¹² PIÇARRA, Maria do Carmo; ANTÓNIO, Jorge (Orgs.). Angola, o nascimento de uma Nação. *O Cinema do Império* (volume I). Lisboa: Guerra e Paz, 2013, p. 177.

do joelho ou calção abaixo do joelho”⁴¹³. Nota-se, portanto, que a segregação era expressa pela distribuição dos lugares nas salas de espetáculos e até mesmo no tipo de vestimenta exigida para a entrada no teatro.

Dessa forma, “a imigração europeia não só retirou o espaço econômico e social aos nativos (tanto os rurais quanto os urbanos) como contribuiu para o aumento da distinção racial e social, visível sobretudo nos espaços de convivência, como os cinemas, aumentando ainda mais a distância entre os vindos da metrópole e os nativos angolanos”⁴¹⁴. E é válido lembrar que os negros e mestiços, mesmo com as vagas de imigração portuguesa para Angola, representavam a maioria da população da colônia. Mesmo em 1960 Angola tinha um total de quase cinco milhões de habitantes, dentre os quais apenas 172.529 eram brancos, e 53.392 eram mestiços, enquanto 4.604.362 eram negros⁴¹⁵. Da mesma forma, em 1940, “havia em Angola cerca de 35.000 assimilados num total de 4.500.000 habitantes, ou seja, menos de 1% da população angolana”⁴¹⁶, e em 1960 havia 4.562.606 “indígenas” e apenas 37.873 assimilados na colônia⁴¹⁷. Nota-se, assim, que os espaços de convívio, como os cineteatros, eram destinados para uma minoria de brancos europeus que viviam em Angola e para uma parcela ínfima de nativos já assimilados.

A segregação era promovida também através da censura dos conteúdos que eram expostos no teatro. O jornal *A Província de Angola* publicava diariamente em seus exemplares os cartazes do Nacional Cine-Teatro, informando ao público leitor questões como os filmes ou os espetáculos que estavam em cartaz durante aquela semana, o horário de início das sessões e o preço dos bilhetes. Nos anúncios de espetáculos, teatrais ou outros, não era informada a classificação indicativa do que estava em cena. Já nos anúncios cinematográficos, algumas vezes os filmes apareciam com a indicação de “Proibido para Indígenas”. Em 1933, a coluna *Teatro & Cinema* publicava, assim, uma nota informando: “Foi expressamente vedada a entrada de indígenas na sessão que o Nacional realiza na próxima quarta-feira, com a estreia do famoso filme policial ‘Al Capone’ (O terror de Chicago)”⁴¹⁸. A justificativa, de acordo com este jornal, seria a seguinte: “Por se tratar dum filme de banditismo, foi resolvido, de acordo com as

⁴¹³ *Idem.*

⁴¹⁴ NASCIMENTO, Washington Santos; DAS FLORES, Marilda dos Santos Monteiro. Luanda e suas segregações: uma análise a partir das salas de cinema (1940-1960). *Revista Mulemba*, v. 9, n.º 17, p. 80-89, p. 82.

⁴¹⁵ WHEELER, Douglas; PELISSIER, René. *História de Angola*. Lisboa: Tinta-da-china, 2009, p. 393.

⁴¹⁶ NASCIMENTO, Washington Santos. Contornos das Identidades Angolanas: o ‘Crioulo’, o ‘Assimilado’ e o ‘Angolano’ na segunda metade do século XX (1945-1975). In: XXVI Simpósio Nacional de História – ANPUH. *Anais...* São Paulo, jul. 2011, p. 6.

⁴¹⁷ WHEELER, Douglas; PELISSIER, René. *História de Angola*. Lisboa: Tinta-da-china, 2009, p. 393.

⁴¹⁸ *A Província de Angola*, 22 de julho de 1933. Luanda, ano X, n.º 2344, p. 2.

autoridades, vedar a entrada aos indígenas no dia da sua exibição”⁴¹⁹. Esta questão demonstra o paternalismo do poder colonial, que via os “indígenas” como seres infantis e ingênuos, que precisariam por isso ser protegidos de assuntos moralmente subversivos.

Outros anúncios de filmes censurados para “indígenas” aparecem nos cartazes do Nacional nos anos 1934, 1937 e 1939, neste mesmo jornal. Em 1937, o filme censurado é *Crime e Castigo*⁴²⁰, uma obra francesa que conta a história de um pobre estudante que, para prosseguir com os seus estudos e deixar a sua mãe orgulhosa, decide entrar para a vida do crime e acaba cometendo roubos e assassinatos. Mais uma vez um filme de banditismo.

Torna-se válido lembrar que todos os filmes expostos em Angola vinham da metrópole já censurados para o público da metrópole. Ao chegarem em Angola note-se que uma segunda análise era feita pelas comissões de censura locais, devido ao público diferenciado que existia na colônia. Através da análise de ofícios salvaguardados no Arquivo Histórico Ultramarino, torna-se possível saber que a censura cinematográfica era regulamentada pela Portaria Provincial n.º. 61, de 23 de maio de 1925, que proibia “a admissão de indígenas a espectáculos cinematográficos em que se exponha algum crime de homicídio, roubo, furto ou fogo posto”⁴²¹. Veremos no capítulo quatro que esta legislação censória será aprimorada nos anos 1950, em especial a partir de 1952 com a criação da Inspecção dos Espectáculos, que irá abranger não apenas filmes, mas também espetáculos teatrais.

Além do paternalismo já mencionado, estas proibições denunciam também o próprio carácter racista do colonialismo português, que propalava uma imagem dos “indígenas” como seres naturalmente bárbaros, propensos a praticarem crimes. A lógica de inferiorização dos nativos reafirmava, através da alteridade, a superioridade do colono português e legitimava a tão falada missão civilizadora de Portugal, que necessitava trabalhar para a evolução moral, intelectual e espiritual dos “indígenas”, até que estes fossem “civilizados”, ou seja, assimilados à cultura portuguesa.

Torna-se possível perceber, até aqui, a especificidade das plateias existentes em Angola em comparação com as plateias da metrópole e, por conta da sua pluralidade, as diferentes formas de segregação que existiam no âmbito destes espaços de lazer e de entretenimento. A distribuição das cadeiras nas salas de espetáculos, a vestimenta exigida para a entrada nestes recintos, e a censura que por vezes agia proibindo a assistência de “indígenas” a sessões

⁴¹⁹ *A Província de Angola*, 24 de julho de 1933. Luanda, ano X, n.º 2345, p. 2.

⁴²⁰ *A Província de Angola*, 14 de março de 1937. Luanda, ano I, n.º 47, p. 2.

⁴²¹ Ofício do secretário-geral do Governo Geral de Angola, José António Fernandes, para o Ministro do Ultramar, em 28 de agosto de 1952 (SR A11 - CULTURA-ESPECTÁCULOS-ANGOLA 1952-1969 Exibição de Filmes COTA: AHU_ACL_MU_PGEDU_RCM_A11_Cx043).

cinematográficas demonstravam de maneira muito clara o tipo de público que era bem-vindo como plateia, e aquele que não era. Resta agora falarmos sobre mais uma forma de segregação promovida na Colônia a partir de 1940.

Conforme vimos, sendo o Nacional Cine-Teatro a única casa de espetáculos da capital durante toda a década de 1930, as plateias que assistiam às sessões de cinema e os demais espetáculos públicos apresentados neste espaço eram compostas por colonos europeus, por “assimilados” e por “indígenas” (mais tarde, também por *luso-angolanos*, filhos e netos de colonos nascidos em Angola). Apesar de todas as formas de discriminação apontadas, a presença de “indígenas” representava um incômodo cada vez maior para os colonos portugueses que frequentavam o teatro. Para solucionar esta questão, a gerência do Nacional decide construir um cinema próprio para “indígenas” nos Musseques de Luanda, localidade composta majoritariamente por nativos, alguns nascidos na capital, outros originários de outras localidades de Angola como Malanje, Cuanza Sul, Huambo e Cuanza Norte; e outros ainda vindos de outras colônias, como Cabo Verde, São Tomé e Príncipe, Moçambique e Guiné⁴²².

A justificativa para a construção deste novo teatro é que a empresa do Nacional adquire, em 1939, um novo modelo de écran, mais moderno e com um design inteiramente opaco, sem transparência. A principal mudança com a instalação deste modelo é que ele impede a visualização de um dos setores da plateia, a geral, onde habitualmente sentavam os “indígenas”. Por conta disso, estas cadeiras – e com elas, este público – são eliminadas do teatro. O anúncio publicado na imprensa explicava que “o Nacional deixará de manter, no seu palco, como até aqui, a ‘geral’ destinada aos indígenas. Não querendo, porém, privar estes dos espetáculos habituais, resolveu construir nos Musseques, [...] um edifício próprio”⁴²³, que deverá ter a capacidade “para acomodar entre 600 a 700 espectadores e onde serão exibidos os mesmos filmes apresentados no Nacional”⁴²⁴. Anunciava-se, assim, que a construção que seria iniciada em breve já estava sendo estudada pela Sociedade Técnica de Engenharia de Angola Limitada e que este seria “um importante melhoramento citadino, que não existe ainda em nenhuma colônia portuguesa, mesmo em Lourenço Marques, e com o qual beneficiarão os numerosos indígenas que residem nos Musseques”⁴²⁵.

O novo cineteatro seria construído pela gerência do Nacional “especialmente com o fim de acabar com a entrada de indígenas no seu teatro onde os filmes exibidos nem sempre são

⁴²² AMARAL, Ilídio do. Luanda e os seus ‘muceques’, problemas de Geografia Urbana. In: *Finisterra*, vol. XVIII, nº 36, 1983.

⁴²³ *A Província de Angola*, 6 de março de 1939. Luanda, ano XVI, nº 4052, p. 3.

⁴²⁴ *Idem*.

⁴²⁵ *Idem*.

próprios para eles”⁴²⁶ e teria na sua plateia um espaço destinado aos europeus que quisessem frequentar a nova casa de espetáculos. Os “indígenas”, assim, perdiam o seu direito de acesso ao Nacional Cine-Teatro e recebiam, como uma espécie de prêmio de consolação, um espaço especificamente voltado para eles e localizado em um bairro mais próximo das suas residências, bem longe da zona central de Luanda. Ainda assim, o novo cinema não era só seu, pois a gerência não poderia excluir os colonos europeus que quisessem usufruir dele.

O cinema inaugura em 23 de fevereiro de 1940, oferecendo sessões cinematográficas duas vezes por semana. Reproduzimos abaixo a imagem do Cine Colonial, publicada pelo jornal *A Província de Angola* no mês da sua inauguração.



Figura 3 – “O Cine-Colonial, para indígenas, inaugurado no dia 23, nos Muçiques de Luanda”.
Fonte: (Cliché Foto-Sport), em *A Província de Angola* (Suplemento de Domingo), 25 de fevereiro de 1940.
Luanda, ano IV, n.º 199, p. 3.

Inicialmente, a mesma configuração de plateia existente no Nacional mantinha-se neste novo cinema, com ingressos diferenciados vendidos para “brancos”, “assimilados” e “indígenas”⁴²⁷. Apelidado de Clô Clô, o Cine Colonial era frequentado por portugueses que “só iam para admirar a plateia, enquanto os westerns de John Wayne e Gary Cooper passavam no grande ecrã”⁴²⁸, tendo em vista que “ver um filme de cow-boys no Colonial [era] um espectáculo dentro do espectáculo”⁴²⁹, pois assim que a sessão iniciava ouviam-se “ensurdecadoras palmas e assobios”, misturadas com “recados, críticas e avisos dirigidos aos

⁴²⁶ *A Província de Angola*, 26 de junho de 1939. Luanda, ano XVI, n.º 4145, p. 3.

⁴²⁷ SANTOS, Jacques Arlindo dos. *ABC do Bê Ó*. Angola: Edições CC., 1999.

⁴²⁸ GARCIA, Rita. *Luanda como ela era. 1960-1975*. Histórias e memórias de uma cidade inesquecível. Lisboa: Oficina do Livro, 2016, p. 218.

⁴²⁹ SANTOS, Jacques Arlindo dos. *ABC do Bê Ó*. Angola: Edições CC., 1999, p. 66.

protagonistas da fita”⁴³⁰, conforme demonstram os relatos de Jacques Arlindo dos Santos e de Rita Garcia.

Cada sessão parecia uma comemoração única, onde quem sabia ler sussurrava as legendas aos analfabetos. O empresário António Rafael Tocha quis instituir sessões com narração, mas a ideia não vingou. Cada um via o filme à sua maneira, e nos momentos mais dramáticos alguém alertava sempre o herói para as manobras maquiavélicas do vilão. No fim, quando o protagonista saía vencedor, soava invariavelmente um grupo de orgulho: “Fui eu que lhe avisei!” José Manuel Tocha presenciou vários episódios caricatos, entre os quais “uma discussão entre dos homens sobre quem é que tinha salvado o herói. Um dizia: ‘Fui eu’. E o outro: ‘Evidentemente que fui eu’”⁴³¹.

Assim, “por cinco escudos os espectadores compravam bilhetes para os bancos corridos de madeira que ocupavam metade da sala”, ou para “um lugar na ‘pedra fria’, o nome dado aos assentos de cimento, [que] ficava por metade do preço”⁴³². Existia ainda uma terceira opção, ainda mais econômica. Este cinema era considerado “o mais democrático, pois, mesmo acabando os bilhetes, quando se tinha a lotação esgotada, as pessoas levavam cadeiras de suas casas ou se sentavam no chão”⁴³³.

A nova casa de espetáculos situava-se em Luanda entre o Bairro São Paulo e o Bairro Operário, o chamado Bê Ó, que “tanto gozava do estatuto de bairro de boémia, bebedeiras e má vida como ostentava o facto de ter acolhido a génese da luta nacionalista, que conduziria à independência de Angola”⁴³⁴. Estando distante da zona mais central da capital, onde estavam situados os bairros de elite, esta casa com o tempo passa a ser um cinema exclusivamente de negros, com uma plateia composta por habitantes “dos bairros de São Paulo ou Operário, ou dos musseques Rangel e Sambizanga”⁴³⁵. Conforme aponta Jacques Arlindo dos Santos, angolano nascido em Calulo, que chegou a frequentar esta casa de espetáculos nos anos 1970 com o seu bilhete de assimilado:

[...] a partir de determinada época, o Colonial passou exclusivamente a cinema de negros. Registe-se, a propósito, uma cena que confere verdade a esta asserção: um belo dia, as manas Odete ‘Cartacha’ e Necas Ramos, esta que chegou a explorar o recinto do Ginásio, cinéfilas assíduas que eram, dirigiram-se ao Colonial. À porta, um escrupuloso porteiro não as deixou entrar porque ‘Cartacha’ era muito clara e o

⁴³⁰ *Idem.*

⁴³¹ GARCIA, Rita. *Luanda como ela era. 1960-1975*. Histórias e memórias de uma cidade inesquecível. Lisboa: Oficina do Livro, 2016, p. 218.

⁴³² *Idem.*

⁴³³ NASCIMENTO, Washington Santos; DAS FLORES, Marilda dos Santos Monteiro. Luanda e suas Segregações: Uma Análise a partir das Salas de Cinema (1940-1960). *Revista Mulemba*, v. 9, n.º17, p. 80-89, p. 86.

⁴³⁴ GARCIA, Rita. *Luanda como ela era. 1960-1975*. Histórias e memórias de uma cidade inesquecível. Lisboa: Oficina do Livro, 2016, p. 53.

⁴³⁵ *Ibid.*, p. 218.

homem confundiu-a com uma branca. Foi precisa a intervenção do dono do cinema, nessa altura o pai do Renato Ramos, este que foi proprietário do semanário 'A Palavra'. Conhecia as senhoras, atestava que não eram brancas, podiam entrar.⁴³⁶

Através da análise dos cartazes do Nacional Cine-Teatro e do Cine Colonial publicados na imprensa, é possível perceber que quase todos os filmes portugueses expostos no Nacional eram também exibidos no Colonial. Alguns filmes estrangeiros também se repetiam, embora a empresa responsável pela exploração de ambas as casas preferisse deixar os filmes europeus para o Nacional, enquanto a escolha privilegiada para o Colonial eram os filmes de faroeste e kung-fu⁴³⁷. Conforme veremos depois o mesmo acontece em relação ao teatro, pois dentre as várias digressões de companhias teatrais portuguesas que ocorreram entre os anos 1930 e 1950 para Angola, o espaço por excelência escolhido em Luanda para a apresentação dos espetáculos era o Nacional Cine-Teatro, e não o Cine Colonial.

Esta questão demonstra, em uma perspectiva mais específica, que a preocupação do poder colonial era apenas oferecer um entretenimento de distração aos “indígenas”, pois se estes tivessem acesso aos mesmos produtos culturais oferecidos aos colonos, existiria o risco de que os filmes gerassem, como consequência, uma mentalidade mais crítica nesta parcela da população. Em uma perspectiva mais ampla, estas questões demonstram o quão falha foi a chamada política de assimilação⁴³⁸ promovida pelo Estado Novo em Angola, tendo em vista que o cinema não foi utilizado como forma de educação ou, se quisermos, de assimilação, como o era em outras potências coloniais. As salas de espetáculos, em vez de promoverem o convívio entre portugueses e angolanos, promovia o contrário, a segregação. Em relação à política de assimilação, é válido lembrar que “[...] a taxa de analfabetismo entre os negros africanos em 1958 foi avaliada pela UNESCO em 97 por cento”⁴³⁹ e que, “de acordo com o censo de 1950, de entre uma população de quatro milhões de africanos, só 30.089 tinham alcançado o estatuto de assimilados”⁴⁴⁰. Dessa forma, o Estado deixava muito claro qual era o lugar do nativo: a sua

⁴³⁶ SANTOS, Jacques Arlindo dos. *ABC do Bê Ó*. Angola: Edições CC., 1999, p. 65-66.

⁴³⁷ MOORMAN, Marissa. Of westerns, women, and war: Re-situating Angolan Cinema and the Nation. *Research in African Literatures*, v. 32, n.º 3, 2001.

⁴³⁸ Conforme já mencionado, de acordo com a legislação que regia a política colonial vigente neste período, a assimilação seria o processo gradual de elevação moral, intelectual e espiritual dos “indígenas”, através da educação e da religião, até que estes alterassem as suas maneiras, abandonassem a língua e os hábitos nativos e provassem que estavam aptos ao patamar de civilizados, deixando então de ser “indígenas” e passando a ser chamados de “assimilados”. Esta lógica vigorou até 1961, estabelecendo uma série de critérios para o alcance da tão desejada assimilação, como ter 18 anos de idade, falar e escrever em língua portuguesa, ter adquirido hábitos europeus, expressos na maneira de se vestir ou mesmo na forma de decorar a sua própria casa, entre outras. Se as autoridades locais aprovassem o requerimento de um “indígena”, tendo sido analisado todos estes critérios, este recebia então um bilhete de identidade, que era obrigatório para concorrer a qualquer cargo da administração pública e até mesmo para tirar a carta de condução. (WHEELER, Douglas; PELISSIER, René. *História de Angola*. Lisboa: Tinta-da-china, 2009).

⁴³⁹ WHEELER, Douglas; PELISSIER, René. *História de Angola*. Lisboa: Tinta-da-china, 2009, p. 199.

⁴⁴⁰ *Ibid.*, p. 200.

função era trabalhar, pacificamente e sem cessar, pela construção de Angola e pelo engrandecimento do Império.

Note-se, assim, que, “em vez de facilitar o desenvolvimento dos africanos, como talvez tenha acontecido nos tempos que antecederam o despertar geral das aspirações africanas, o sistema barrava a sua progressão, alienando e frustrando um grande número de indivíduos”⁴⁴¹. Até meados de 1961, grande parte dos nativos de Angola continuavam sendo subjugados a um regime de trabalho forçado, a um sistema de saúde precário, a práticas de castigos corporais e a uma política educacional extremamente falha. Em complemento, nos poucos momentos de lazer, nos espaços de convívio social da colônia como os cineteatros, os nativos ainda eram subjugados a um contexto de entretenimento fortemente marcado pela segregação racial.

Especialmente após a Segunda Guerra Mundial, a propaganda colonial empenha-se em negar este cenário no objetivo de defender-se contra as várias críticas que Portugal recebe em um novo cenário de pressão externa para a descolonização. Conforme aponta David Birmingham, “quando a guerra terminou, Portugal foi autorizado a entrar nas Nações Unidas e as colônias de Salazar foram postas num fideicomisso como as de Mussolini”⁴⁴². Em resposta, surge na propaganda salazarista uma nova retórica em relação às colônias e uma preocupação com a imagem destas no cenário internacional.

A imagem que se queria transmitir ao mundo era a de que “não existe diferença entre Portugal europeu e as províncias ultramarinas”⁴⁴³, pois, conforme diria ainda em 1940, o então Ministro das Colônias Francisco Vieira Machado: “Colonizar é, para nós, portugueses, verdadeiro e contínuo acto de amor. Segundo o conceito que realizamos e profundamente vivemos, um país colonizador dá o sangue dos seus filhos, insufla a sua própria vida, amplia a alma da Nação – e faz o Brasil”⁴⁴⁴.

Exemplifica de forma clara a preocupação do regime com a imagem de Angola uma nota publicada na imprensa em março de 1946, noticiando que havia sido ordenado pelas autoridades administrativas da colônia que fosse rigorosamente respeitada “a determinação sobre a vestimenta dos indígenas, não permitindo que eles continuem a apresentar-se em trajos indecorosos ou com vestimentas fabricadas com cascas de árvores, como ainda se verifica em algumas regiões da Colônia”⁴⁴⁵. Caso Angola fosse visitada por estrangeiros, estes precisavam

⁴⁴¹ *Ibid.*, p. 202.

⁴⁴² BIRMINGHAM, David. *Breve História da Angola Moderna* [séculos XIX e XX]. Lisboa: Guerra & Paz, 2017, p. 109.

⁴⁴³ *A Província de Angola*, 4 de dezembro de 1940. Luanda, ano XVIII, n° 4587, capa.

⁴⁴⁴ *Idem.*

⁴⁴⁵ *A Província de Angola*, 31 de março de 1946. Luanda. Ano X. N. 512, p. 2.

ver o sucesso da colonização portuguesa, e os “indígenas civilizados”, ou seja, europeizados na sua maneira de ser e de se vestir, seriam um cartão de visita fundamental para o país.

Em relação à retórica negacionista sobre a existência de racismo nas colônias, destaca-se, a título de exemplo, uma matéria publicada na capa do jornal *A Província de Angola*, em 1947, que reproduz uma declaração feita por Marcelo Caetano, quando este ocupava a pasta das Colônias. No discurso ele diz que todos parecem esquecer que, se não fossem os povos colonizadores, dentre eles os portugueses, grande parte do continente africano e asiático “ainda hoje continuariam devastados em larga escala por epidemias e fomes, por lutas permanentes, por toda a espécie de bandoleirismos sem que as suas populações tivessem podido atingir ao actual grau de progresso”⁴⁴⁶. Parecendo querer afirmar, assim, que os povos nativos deveriam agradecer Portugal pelo seu interesse em colonizá-los, ele enaltece a obra de progresso promovida por Portugal nas suas colônias e, sobre o racismo, ele diz que, “se é verdade que uma tradição secular não fez desaparecer por completo certos preconceitos no que se refere ao convívio social, também é certo que estas restrições e estes preconceitos se vão atenuando”⁴⁴⁷, a tal ponto que pode ser considerado injusto acusar Portugal e os portugueses de qualquer prática racista. Como prova, ele afirma que:

Na admissão, por exemplo, a hotéis, comboios, **teatros**⁴⁴⁸ e outros lugares públicos, na escolha para o desempenho dos mais altos lugares de administração, não se fez nunca, nem se faz agora, em Portugal e suas Colônias, qualquer distinção entre indivíduos brancos ou de cor⁴⁴⁹.

Conforme vimos até o momento, em Angola os fatos contradizem esse discurso oficial, pois era justamente nestes espaços de convívio social que o racismo se manifestava.

Após a construção do Nacional Cine-Teatro, em 1932, e do Cine Colonial, em 1940, outras casas de espetáculos foram sendo erguidas repetindo sempre este mesmo padrão dos primeiros dois cineteatros: as variadas formas de discriminação continuaram existindo, e as construções continuaram sendo iniciativas dos colonos, e não do Estado, apesar de este utilizar as novas construções para legitimar o sucesso da sua colonização.

Ao longo da década de 1940, é expressivo o número de notícias publicadas na imprensa de Angola anunciando a construção de cineteatros em locais como Sá da Bandeira, Malange, Benguela, Nova Lisboa, Luanda e Lubango. Conforme afirma uma matéria publicada na imprensa de Angola, com o título “Angola Progride: Uma casa de espectáculos em Sá da

⁴⁴⁶ *A Província de Angola*, 26 de abril de 1947. Luanda. Ano XXIV. N. 6535, capa.

⁴⁴⁷ *Idem*.

⁴⁴⁸ Grifo nosso.

⁴⁴⁹ *A Província de Angola*, 26 de abril de 1947. Luanda. Ano XXIV. N. 6535, capa.

Bandeira”, torna-se cada vez mais frequente na colônia a organização de grupos de colonos que formam sociedades voltadas especificamente para a construção e exploração de cinemas em Angola, às vezes contando com o apoio do Governo Geral de forma simbólica:

as iniciativas dos colonos em prol do engrandecimento das suas terras adoptivas surgem todos os dias, num ritmo que bem demonstra o amor por elas, mercê também do carinho e amparo que lhes oferece o espírito dinâmico de quem hoje está à frente da governação da Colónia⁴⁵⁰.

Dessa forma, estes grupos são responsáveis por um “movimento progressivo que valoriza as terras e dignifica os colonos, com maior prestígio para a nossa colonização, por revelarem confiança e fé no futuro e confiança e fé em quem manda e governa”⁴⁵¹, e expressam este movimento as recentes construções de novos hotéis e casas de espetáculos que estão surgindo em Angola. Sá da Bandeira, assim, que já tinha um hotel em adiantado estado de construção, contaria agora com a “constituição duma empresa que projecta ali erguer uma casa de espectáculos, com as comodidades e o conforto necessários”⁴⁵², com um capital inicial de 700 contos doados por cotas por cada um dos colonos que viviam neste local e que integravam a nova sociedade.

Neste mesmo ano, o jornal publica uma notícia anunciando que um novo cineteatro seria desta vez construído em Malange. A matéria afirma que o governador desta província teria recebido uma carta de um colono “a sugerir a ideia da construção dum edifício onde se pudesse instalar um Teatro e Cinema”⁴⁵³ e que, aceitando a sugestão dada na carta, decidiu convocar uma reunião convidando a participar dela todos aqueles interessados nesta construção. A nota diz que, durante a reunião, foram ouvidas várias personalidades locais e que, diante do que foi exposto, o governador afirmou que o Governo da Província e a Câmara Municipal se comprometeriam em conceder todas as facilidades possíveis para tal obra, compreendendo a importância dela para os colonos de Malange. De acordo com a notícia, ao final da reunião foi organizada uma lista de pessoas que se disponibilizariam a contribuir com a sua cota para a construção da casa onde se instalará o Teatro e Cinema de Malange e que, somando todos os valores colocados na lista, teria sido alcançada uma quantia superior à necessária para a construção⁴⁵⁴, não sendo necessário, assim, o apoio de qualquer Banco para levantar o valor que havia sido estabelecido como mínimo para que fosse possível a construção do Teatro.

⁴⁵⁰ *A Província de Angola*, 12 de março de 1943. Luanda. Ano XX. N. 5265, p. 3.

⁴⁵¹ *Idem*.

⁴⁵² *Idem*.

⁴⁵³ *A Província de Angola*, 9 de setembro de 1943. Luanda. Ano XXI. N. 5435, p. 3.

⁴⁵⁴ *Ibid*.

Tendo sido, assim, outorgada a escritura da constituição da nova sociedade anônima, a Sociedade de Turismo de Malange, “a Comissão Organizadora que outorgou a escritura, imediatamente reuniu e deliberou telegrafar, para a Metrópole, ao proprietário de um lote de terreno, situado num dos melhores locais da cidade, propondo a sua compra”⁴⁵⁵. Assim, através da iniciativa dos colonos e dos valores disponibilizados por eles, Malange poderia ter, em breve, “um moderno Hotel onde os turistas que visitarem as suas belezas se possam hospedar; e terá um Teatro-Cinema onde possam representar boas Companhias e exibirem-se fitas dos melhores produtores”⁴⁵⁶.

Note-se a mesma dinâmica no processo de construção dos cineteatros da colônia em 1944, com a organização da sociedade PROBENGUELA e o início da construção do Cine-Teatro Benguela; ainda em 1944 com o início da construção de um novo teatro em Nova Lisboa; e, em 1947, com a formação da sociedade Empresa de Teatros e Cinemas Ltda., em Luanda, criada especialmente para a construção e exploração da terceira casa de espetáculos de Luanda, o Cinema Restauração, inaugurado em 1951.

Em 1942 já havia ocorrido uma tentativa de construção de um terceiro cineteatro em Luanda, mas o Conselho do Império, sediado na metrópole, negou a autorização da obra. Na ocasião haviam transcorrido apenas dois anos da inauguração do Cine Colonial e, portanto, o Conselho argumentou que, de acordo com o diploma legislativo do Governo Geral de Angola n.º 810, “não podem construir-se senão os teatros ou as casas de espetáculos que o interesse geral aconselhe e o Governador autorize, depois de ouvir as repartições, associações e empresas locais existentes”⁴⁵⁷. Cinco anos depois, em 1947, a autorização foi concedida justamente porque a capital da colônia expandia-se, o número de colonos aumentava e, com isso, surgia a necessidade latente de mais uma casa de espetáculos em Luanda.

Conforme veremos depois, esse processo de construção de cineteatros em Angola atingirá o seu ápice na década de 1950, em resposta a uma terceira vaga de imigração portuguesa para a colônia que ocorreu após a Segunda Guerra Mundial. Dentre todas as casas de espetáculos que foram inauguradas em Luanda, apenas o já mencionado Cine Colonial era destinado aos “indígenas”. De acordo com as notícias publicadas na imprensa, sabe-se que um segundo cineteatro para “indígenas” foi construído em Lobito em 1949, o Cine-Colonial do Lobito, por iniciativa do colono Manuel da Silva Vidal, com uma capacidade de 600 lugares⁴⁵⁸. Fora estes dois, os outros tinham como público-alvo a população de colonos.

⁴⁵⁵ *A Província de Angola*, 28 de outubro de 1943. Luanda. Ano XXI. N. 5476, p. 3.

⁴⁵⁶ *Idem*.

⁴⁵⁷ *A Província de Angola*, 5 de fevereiro de 1942. Luanda. Ano XIX. N. 4949, p. 2.

⁴⁵⁸ *A Província de Angola*, 15 de outubro de 1949. Luanda. Ano XXVII. N. 7281, p. 2.

Foram nos palcos de muitas destas casas existentes na colônia que as peças teatrais que serão analisadas nesta tese foram apresentadas, para públicos majoritariamente compostos por brancos europeus, em especial em Luanda.

3.3 “Nem só de pão vive o colono, é preciso também cuidar de lhe alimentar a alma”

Juntamente do processo de construções de casas de espetáculos na colônia surge, também por iniciativa dos colonos, a instituição de uma indústria do espetáculo em Angola, com uma oferta maior de momentos de lazer e de distração cultural. De acordo com a imprensa angolana, a principal porta-voz das aspirações dos portugueses que viviam em Angola, a colonização da época não era “a de há 20 anos. Aumentou em quantidade e subiu em qualidade, tendo necessidades e aspirações de distração cultural bem diferentes das de então”⁴⁵⁹. Defendia-se, assim, que se instituísse um mercado artístico para servir aos colonos: “Bem saberemos que os tempos vão difíceis, mas nem só pelo estômago se vive. Um pouco de arte é também alimento indispensável para o espírito e justifica qualquer sacrifício material”⁴⁶⁰.

O cinema, em especial a partir da introdução dos filmes sonoros em Angola⁴⁶¹, era de fato um mercado efervescente e em constante crescimento. As casas de espetáculos, como o Nacional Cine-Teatro, eram frequentemente referenciadas na imprensa pela função social que exerciam através das sessões cinematográficas que eram oferecidas: “A escolha dos filmes exibidos obedece por isso a um rigoroso critério artístico e educacional, e eis por que as sessões constituem sempre um pouco de ‘pão para o espírito’, e, regra geral, fornecem verdadeiros elementos de cultura”⁴⁶².

Para além do cinema existiam as sessões de lutas de boxe, as touradas, e uma série de eventos desportivos que faziam parte da vida social da colônia. Todavia, este tipo de entretenimento passou a ser insuficiente conforme crescia o número de colonos em Angola. Além disso, nem todos, como vimos, podiam pagar os altos preços dos bilhetes cobrados para a entrada nos cinemas. Destacamos a título de exemplo uma carta recebida pelo jornal *A*

⁴⁵⁹ *A Província de Angola*, 28 de abril de 1934. Luanda, ano XI, n° 2574, capa.

⁴⁶⁰ *Idem*.

⁴⁶¹ De acordo com uma matéria publicada no jornal *A Província de Angola*, o cinema sonoro teve a sua estreia no Nacional Cine-Teatro, em Luanda, no dia 24 de setembro de 1932, com o filme *A oeste nada de novo*. A substituição do cinema mudo pelo sonoro exigiu um novo comportamento da habitual plateia desta casa de espetáculos, pois esta nova modalidade de filmes, “se aos artistas exige mais arte, mais inteligência e mais cultura, ao público impõe a aplicação de maior número de sentidos. Os olhos não bastam. E’ preciso ouvido e mais atenção. O sonoro não tolera, também, a conversa – vai isto com subscrito a uns nossos vizinhos...”, conforme alertou a imprensa de Luanda logo após a estreia (*A Província de Angola*, 26 de setembro de 1932. Luanda, ano IX, n° 2093, p. 2).

⁴⁶² *A Província de Angola*, 4 de janeiro de 1938. Luanda, ano XV, n° 3697, p. 3.

Província de Angola em 1937, de um autor anônimo, sugerindo que fossem promovidos recitais de música na capital. De acordo com ele, seria oportuna a realização de um concerto “com toda esta gente que anda pela terra, dispersa, mas valiosa, que toca rabeça e interpreta Chopin”⁴⁶³, e que o poder público poderia promover “um concerto no Nacional, gratuito, com os componentes das várias orquestras fox-troticas”⁴⁶⁴, que reunisse em um mesmo programa música clássica e de ópera, “um actosinho de peça consagrada, um sarausinho simples, embora, mas já expoente de uma cultura dispersa que existe e que precisa de ser conciliada”⁴⁶⁵, pois isso iria beneficiar aquela “massa anónima que é o povosinho que não vai ao Cinema por não ter dinheiro!”⁴⁶⁶.

A população portuguesa que vivia na colônia clamava por teatro, seja ele vindo da metrópole ou organizado localmente. E uma vez mais as iniciativas partiam da capital. Demonstra isso um texto publicado na imprensa em 1937, que diz: “Nós vivemos, em Luanda, esta é a verdade, sem nenhuma espécie de distrações, além do cinema”⁴⁶⁷. De acordo com o texto, essa questão não estava certa e não fazia jus à imagem que se queria passar da colônia, pois podem supor “lá fora, que os residentes da capital de Angola se dispensam, sem custo, de um determinado número de manifestações artísticas que, noutras terras, constituem necessidades espirituais dos seus habitantes”⁴⁶⁸. Como solução sugeriu-se a organização de um grupo de amadores dramáticos em Luanda, tal como existe em Lourenço Marques, tendo em vista que nesta altura já existiam na colônia autores teatrais, bem como ensaiadores, caracterizadores, cenógrafos, músicos e alguns amadores na arte dramática e na arte do canto e da dança. O texto termina com um apelo para que este cenário seja alterado:

Luanda tem que deixar de ser este velho burgo de costumes provincianos e no qual uns tantos, adaptados a força, são as vítimas de outros, que não agem por comodismo e por acharem que não vale a pena a gente preocupar-se com certas coisas. [...] Exposição de arte? Música? Teatro? Nós não viemos para África para essas coisas, dizem alguns. E não reparam, os pobres, que sem aquelas coisas, a vida aqui é mais aborrecida e insuportável, ao passo que, dividindo o tempo pelo trabalho e por algumas distrações para o espírito, nesta terra ainda mais necessitado do que na Europa, por varias razões, passaríamos bem melhor o nosso tempo e não se registariam como sucede, ataques profundos de tédio, de aborrecimento horrível, conducentes, quantas vezes, a terríveis e gravíssimos estados de espírito que nunca mais se curam.

⁴⁶³ *A Província de Angola*, 23 de maio de 1937. Luanda, ano II, n° 97, p. 2.

⁴⁶⁴ *Idem*.

⁴⁶⁵ *Idem*.

⁴⁶⁶ *Idem*.

⁴⁶⁷ *A Província de Angola*, 10 de janeiro de 1937. Luanda, ano I, n° 38, p. 2.

⁴⁶⁸ *Idem*.

Seguindo esta lógica, uma nota publicada neste mesmo ano pelo jornal saudava o Chefe da Repartição dos Serviços de Instrução Pública da colônia que, ouvindo os pedidos dos colonos e, em especial, as aspirações dos artistas nascidos em Angola, estava discutindo, junto ao Conselho do Governo, a criação de escolas de desenho na colônia para todos aqueles que possuíam talento artístico, mas nenhuma formação técnica. O texto finaliza falando da importância das sugestões que vinham sendo dadas pelos colonos e pela imprensa angolana, pois “Nem só de pão vive o colono: é preciso também cuidar de lhe alimentar a alma – como há pouco, em resumo, proclamava o ilustre Governador Geral do Congo Belga”⁴⁶⁹.

No fundo o que os colonos estavam exigindo era a promoção de uma *Política do Espírito*⁴⁷⁰ também em Angola e nas demais colônias portuguesas. Um texto publicado na imprensa angolana em 1939 denunciava exatamente a questão da Política do Espírito de António Ferro continuar sendo restrita aos muros metropolitanos, afirmando que Angola, ao contrário do que muitos pensavam, já possuiria um centro intelectual e artístico valioso, e que “ou bem que nos integramos na ‘política do espírito’, de que as doutrinas e métodos de Salazar, há uns anos, lançaram as bases na terra portuguesa metropolitana, ou continuaremos aqui, pelos anos fora, a desconhecer o nosso próprio valor”⁴⁷¹. Seria urgente, portanto,

[...] operar a transformação radical da posição em que nos encontramos, coordenando esforços, catalogando valores, mensurando capacidades, para que deste conjunto ressalte, quanto possível breve, o verdadeiro índice da cultura literária e artística dos filhos de Angola, dos que nela formaram seu espírito ou inda daqueles que, feitos no Continente, aqui se instalaram e fixaram por modo definitivo, considerando esta a sua terra. Porque na Poesia, na Pintura, nos Contos e Novelas, no Jornalismo literário ou noticioso, na Fotografia, na Caricatura – quem sabe se no Romance e em quantos mais géneros de Literatura e Arte? – há por Angola valores aproveitáveis, que andam dispersos, que não se entendem muito deles, que não trocam opiniões, que não discutem⁴⁷².

Ao final dos anos 1930 já existiam artistas de variados setores nascidos em Angola, e note-se que os colonos se compadeciam com a falta de apoio que eles recebiam do Estado para aprimorar as suas técnicas e para oferecer ao público da colônia o necessário entretenimento cultural de que este sentia falta. Sem a promoção de uma Política do Espírito em Angola, que trabalhasse em prol da organização dos talentos dispersos e no oferecimento de uma proteção adequada a eles por parte do poder público, o autor do texto questionava: “como hemos nós de acudir ao apelo da ango-brasilidade de que Morais Sarmiento e Salinas de Moura se fizeram

⁴⁶⁹ *A Província de Angola*, 23 de julho de 1937. Luanda, ano XIV, n° 3562, capa.

⁴⁷⁰ Ver Capítulo 1, em que explicamos a Política do Espírito de António Ferro, mencionando os seus objetivos e citando as ações culturais promovidas por ela.

⁴⁷¹ *A Província de Angola*, 11 de junho de 1939. Luanda, ano IV, n° 162, capa.

⁴⁷² *Idem*.

campeões no Presente?”⁴⁷³; “Para onde caminhamos, pois, nós, se ventos melhores não vierem enfunar as velas desta nau, fazendo aportar a Angola a ‘política do espírito’ da mística salazarista?”⁴⁷⁴. Dessa forma, seria impossível Angola competir com “a plêiade valorosa da intelectualidade brasileira, pujante e rica, em número e qualidade”⁴⁷⁵, se na colônia faltavam “academias, centros de estudo, cenáculos, nos faltam outros estímulos que lá fora obrigam ao estudo e á consequente produção melhorada”⁴⁷⁶.

Ao longo da década de 1940 são vários os textos publicados na imprensa mencionando a necessidade de uma Política do Espírito estendida para as colônias. Outra matéria publicada em *A Província de Angola*, em 1941, elogiava a “formidável obra de reaportuguesamento das almas e das coisas portuguesas”⁴⁷⁷, que estava sendo promovida na metrópole por António Ferro, citando os bailados Verde Gaio, o Teatro do Povo e o Cinema Ambulante. Todavia, dizia o autor que “em Angola se poderia fazer coisa semelhante – guardadas, é claro, as devidas proporções. Assim, e com apropriadas sessões de cinema educativo, se cultivaria o espírito dos indígenas – atento o grande sucesso do cinema privativo da Exposição Colonial do Porto”⁴⁷⁸. Note-se, assim, que as cobranças feitas ao Estado visavam atingir a necessidade de entretenimento cultural dos colonos, mas também o oferecimento de espetáculos artísticos aos “indígenas”, pois estes poderiam “contribuir para elevar o nível mental do nativo”⁴⁷⁹.

As críticas também partiam dos artistas portugueses que viviam em Angola, como Tomaz Vieira da Cruz (1900-1960), poeta português que viveu a maior parte da sua vida na colônia. Em 1946 ele utilizava a imprensa para falar da importância da “arte indígena”, afirmando que Angola, “a maior província portuguesa e a mais bela, não tem espírito, tão cegos andamos com a sua exportação e importação, conta corrente onde não lhe cabe um instante da alma. Tão cegos andamos a desenvolver-lhe a cultura sem cultura...”⁴⁸⁰. De acordo com o autor, era vergonhoso precisar procurar no estrangeiro boas peças de arte “indígena”, porque em Angola esta arte não era valorizada. Ele então questiona: “Quando é que iniciamos em Angola a tão proclamada e falada política do espírito? Quando? Quando é que os musgos deixarão de ser Árvore, quando?”⁴⁸¹.

⁴⁷³ *Idem.*

⁴⁷⁴ *Idem.*

⁴⁷⁵ *A Província de Angola*, 11 de junho de 1939. Luanda, ano IV, n° 162, capa.

⁴⁷⁶ *Idem.*

⁴⁷⁷ *A Província de Angola*, 8 de fevereiro de 1941. Luanda, ano XVIII, n° 4643, capa.

⁴⁷⁸ *Idem.*

⁴⁷⁹ *Idem.*

⁴⁸⁰ *A Província de Angola*, 25 de agosto de 1946. Luanda. Ano XI. N. 532, capa.

⁴⁸¹ *Idem.*

Conforme vimos no primeiro capítulo, o Teatro do Povo, criado em 1936 por António Ferro, era um dos braços da Política do Espírito promovida na metrópole. O público da colônia também falava, através da imprensa, sobre a necessidade de este agrupamento oficial inserir as colônias portuguesas no seu itinerário, tendo em vista que ele era uma companhia teatral itinerante oficialmente subsidiada pelo Estado. Em 1949, mais de dez anos após a criação do Teatro do Povo, a imprensa de Angola transcreve uma nota que havia sido publicada na metrópole, no *Diário Popular*, questionando: “Porque não há um teatro do povo para percorrer as colônias à semelhança do teatro do povo que percorre todos os pontos do continente e cuja obra de divulgação teatral se tem mostrado tão útil?”⁴⁸².

Em 1937 chega a ser estudada a possibilidade do Teatro do Povo se deslocar até Angola e Moçambique, levando para as colônias um repertório de peças de assuntos coloniais. A imprensa angolana noticia com entusiasmo que “os jornais de Lisboa, chegados, aqui, na última mala, informam que o Secretariado Nacional de Propaganda está na boa disposição de fazer estender às ilhas e Colónias a ação do seu *Teatro do Povo*”⁴⁸³, e que isso poderia “ser o começo do interesse das esferas oficiais pelo desejo manifestado, em Africa, daquelas promoverem a visita aos colonos, de companhias teatrais”⁴⁸⁴. Com a visita do Teatro do Povo a Angola, seria possível assistir, “por preços, certamente acessíveis, alguns distintos nomes dos nossos tablados, com a vantagem enorme de ficarmos conhecendo certos originais portugueses que aquela organização artística conta no seu repertório”⁴⁸⁵. O autor afirma ainda que a Companhia poderia fazer, em Angola e Moçambique, “o que tem realizado na Metrópole: visitar, não só as terras principais, mas ir, também, aos centros mais pequenos, onde há colonos que merecem, tanto como os das capitais, algumas horas de boa distração espiritual”⁴⁸⁶. O entusiasmo, porém, é em vão. Apesar de todas estas cobranças feitas ao poder público e noticiadas na imprensa, o Teatro do Povo se manteve sempre restrito à metrópole.

Mesmo sem o apoio efetivo do Estado, seja para a deslocação de companhias metropolitanas, seja para a organização de agrupamentos locais, o apelo da população de Angola acaba por ser atendido. Entre os anos 1930 e 1950 se constrói uma indústria do espetáculo em Angola, e Luanda se torna um grande polo cultural com uma vida artística efervescente, como é possível perceber na tabela em apêndice, que mapeia a movimentação artístico-teatral na colônia, e em especial na capital, durante este período.

⁴⁸² *A Província de Angola*, 19 de fevereiro de 1949. Luanda. Ano XXVII. N. 7086, p. 2.

⁴⁸³ *A Província de Angola*, 4 de julho de 1937. Luanda, ano II, n° 63, capa.

⁴⁸⁴ *Idem*.

⁴⁸⁵ *Idem*.

⁴⁸⁶ *Idem*.

De acordo com os indícios encontrados por esta investigação, podemos afirmar que o mercado teatral angolano era composto por quatro categorias: os espetáculos teatrais organizados por grupos de amadores locais, uns formados por colonos e luso-angolanos e outros formados por nativos de Angola; os espetáculos artísticos (de teatro, dança e/ou música) promovidos por artistas internacionais, que visitavam Angola durante as suas digressões pelo continente africano; os espetáculos artísticos oferecidos por pequenos agrupamentos portugueses, como duos ou trios, que vinham da metrópole; e, por último, os espetáculos teatrais propiciados por grandes e renomadas companhias teatrais portuguesas que viajavam em turnê para Angola.

O foco desta pesquisa, como se sabe, é esta última categoria, que será devidamente abordada nos capítulos seguintes. O que é válido mencionar aqui é a existência destas outras categorias e a interação entre elas, para que seja possível inserir as digressões que serão analisadas posteriormente no contexto cultural existente em Angola.

3.4. Em cena... colonos e colonizados

Considerando-se que as turnês de companhias teatrais metropolitanas para Angola só passaram a ter uma frequência mais assídua durante os anos 1950, os colonos e luso-angolanos que viviam em Angola passaram a criar o seu próprio mercado artístico-teatral, organizado localmente com amadores dramáticos que viviam sobretudo em Luanda.

A maioria dos espetáculos que eram promovidos contavam com programas de variedades, como eram chamados, que reuniam números de canto, dança, declamação e, às vezes teatro, em um mesmo palco. Em Luanda, eles eram apresentados no Nacional Cine-Teatro ou em espaços não tradicionais como os salões de festas e as salas de espetáculos do Clube Naval, do Sporting Clube de Luanda, do Clube Trasmontano de Angola, do Clube Atlético, da Rádio Clube de Angola e do Estoril Bar.

Tanto os elencos quanto as plateias destes espetáculos eram compostas quase exclusivamente por colonos portugueses. Os “indígenas”, que já eram subjugados de várias formas de segregação que dificultavam o seu acesso aos cineteatros da colônia enquanto plateia, também eram impedidos de se expressarem artisticamente com a mesma liberdade ofertada aos colonos.

3.4.1. “*Seis negros inverossímeis, com trajos estranhos feitos de rede de cisal e uma máscara vermelha dançam...*”

Em Luanda as manifestações artísticas dos nativos aconteciam nos bairros mais periféricos, nos musseques, para as plateias de “indígenas” que lá viviam. Uma liberdade um pouco maior era concedida durante o Carnaval, “a mais popular manifestação de cultura do nosso povo, a festa onde naturalmente são quebradas todas as barreiras sociais”⁴⁸⁷, conforme aponta Jacques Arlindo dos Santos. As festas promovidas no Bairro Operário, muitas delas no salão do Cine Colonial, aconteciam ao som de músicas brasileiras e angolanas. De acordo com as memórias deste autor, o grupo Ngola Ritmos, o mais famoso agrupamento musical angolano, surgiu justamente no Bairro Operário em meados dos anos 1940, e os espetáculos promovidos, assim como as populares marchinhas de carnaval cantadas e tocadas por eles, estão na memória de muitos dos que viveram na capital durante este período.

Por conta do racismo dos colonos, estas manifestações eram toleradas somente na região dos musseques e em salas de espetáculos como o Cine Colonial. Jacques Arlindo dos Santos menciona que, na primeira e última vez que o Ngola Ritmos subiu ao palco do Nacional Cine-Teatro, os artistas deste agrupamento “foram simplesmente hostilizados pelos portugueses que, às músicas cantadas em Kimbundu, reagiram com vigorosos ‘ide embora’, ‘vão cantar para a sanzala’! E o protesto dos colonos só parou depois do Ngola Ritmos deixar o palco!”⁴⁸⁸. Esta memória não é datada pelo autor, e a presença deste grupo no Nacional Cine-Teatro não é noticiada nos jornais analisados por esta investigação, portanto, não é possível saber quando este fato ocorreu. O que se sabe é que a situação deste agrupamento muda entre os anos 1950 e 1960, período em que eles conseguem “o estatuto que os levou a ter carta branca no Restauração e a transformarem-se em vedetas da televisão em Lisboa”⁴⁸⁹. Ainda assim, por conta da participação dos artistas do grupo nos movimentos de libertação nacional de Angola, “a vida do agrupamento é marcada pela prisão de alguns dos seus membros que levam a momentos de quase desintegração e à consequente necessidade de renascer e renovar”⁴⁹⁰. Segundo o autor, o vocalista e percussionista do grupo, Amadeu Timóteo Malheiro Amorim, foi preso e enviado para o Tarrafal⁴⁹¹, pela PIDE, em 1959, saindo do cativeiro apenas em 1969, dez anos depois.

⁴⁸⁷ SANTOS, Jacques Arlindo dos. *ABC do Bê Ó*. Angola: Edições CC., 1999, p. 57.

⁴⁸⁸ *Ibid.*, p. 225-226.

⁴⁸⁹ *Ibid.*, p. 226.

⁴⁹⁰ *Idem.*

⁴⁹¹ A prisão do Tarrafal, localizada em Cabo Verde, foi criada pelo Estado Novo em 1936. Durante a vigência do regime foram enviados para esta prisão, que na visão de muitos autores funcionava como um campo de concentração, vários presos políticos, dentre eles libertários, comunistas e sindicalistas, bem como várias personalidades da oposição. A partir de 1961, foram detidos e enviados para esta prisão inúmeros angolanos que lutaram na Guerra Colonial em prol da independência de Angola (ROSAS, Fernando. *Salazar e o poder: a arte de saber durar*. Lisboa, Tinta-da-China, 2012).

É possível perceber a visão do colonialismo sobre as manifestações artísticas dos nativos até mesmo através dos anúncios de propaganda publicados na imprensa da época. Reproduzimos abaixo um recorte do jornal *A Província de Angola*, com um anúncio da empresa Martins e Macedo, Lda., uma oficina mecânica sediada em Luanda que decidiu ilustrar a sua publicidade através de uma comparação entre o artista verdadeiro e aquele que nem de artista poderia ser chamado.

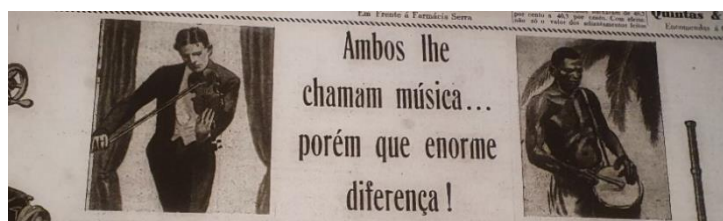


Figura 4 – Anúncio da empresa Martins & Macedo Lda.

Fonte: publicado em *A Província de Angola*, 30 de novembro de 1933. Luanda, ano XI, n° 2453, p. 02.

Podemos visualizar a imagem de um branco tocando um violino e de um negro tocando um tambor. O texto que acompanhava o anúncio dizia que, enquanto o “concertista pulsa com amor as cordas do violino e o seu arco arranca ao instrumento notas musicais que encantam e emocionam pela sua beleza”, o “selvagem golpeia o seu tambor que produz sons que ele crê melodias”⁴⁹². O anúncio afirmava, assim, que, “depois de ouvirmos o primeiro, verificamos que bem empregado foi o dinheiro que gastamos para isso”, mas, quanto ao segundo, “pagaríamos para não o termos ouvido”⁴⁹³. A conclusão era a de que, assim como “só os artistas produzem boa música, só mecânicos perfeitamente habilitados podem executar reparações garantidas”⁴⁹⁴.

Esta questão se torna ainda mais explícita na ocasião de um espetáculo promovido pelos nativos do Andulo para o Governador Geral de Angola em 1948, quando este realiza uma viagem pela província do Bié que contava com uma passagem pelo Concelho do Andulo. De acordo com a notícia publicada na imprensa, a viagem foi marcada por uma série de saudações “indígenas” que envolviam a comitiva em uma “emoção da prova que este espectáculo dá de que ocupamos, pacificamos, colonizamos”⁴⁹⁵. Estas saudações traziam “a certeza de que Angola é portuguesa e de que o indígena não se considera vencido, mas que tem a aspiração suprema, aspiração que é uma realidade, de pertencer à comunidade das gentes das mais variadas raças que formam a pátria portuguesa”⁴⁹⁶. De acordo com o correspondente, José de

⁴⁹² *A Província de Angola*, 30 de novembro de 1933. Luanda, ano XI, n° 2453, p. 2.

⁴⁹³ *Idem*.

⁴⁹⁴ *Idem*.

⁴⁹⁵ *A Província de Angola*, 13 de maio de 1948. Luanda. Ano XXV. N. 6853, capa.

⁴⁹⁶ *Idem*.

Freitas, em Andulo o Governador teria sido recebido por centenas de nativos cantando o hino nacional e, após o almoço, os “indígenas” que ali viviam ofereceram um espetáculo inesperado e fora da programação oficial da comitiva. Esta é a descrição do espetáculo:

Seis negros inverossímeis, com trajos estranhos feitos de rede de cisal e uma máscara vermelha dançam, ao som monótoma e cavo de três tambores, o bailado dos “chinganjos”. Há momentos, tal a velocidade do ritmo, que os bailarinos parecem apossados de loucura. Saltam e gritam, repetindo-se, repetindo-se sempre na pantomima. Quando se retiram exaustos e rebrilhantes de suor e o espectáculo parece terminado surgem cinco mulheres pintadas, na sua carne negra, de vermelho e de branco. Parecem fantasmas, seres de outro planeta. Dançam as “caviulas”, incompreensivelmente e sem qualquer sentido de beleza. E para ali ficam por muito tempo até a fadiga as vencer de todo. A dureza de tudo isto, o primitivismo brutal da cena não pode encontrar em mim um admirador. Estes costumes bárbaros, herdados de há muitos séculos, estando já hoje muito atenuados, inquietam ainda a epiderme nos neófitos das coisas de África. Sinto involuntariamente uma estranha sensação de repulsa e de nojo nesta tosca brutalidade que afundou no inferir as mais belas manifestações de Arte: a música e a dança⁴⁹⁷.

As manifestações artísticas dos nativos eram, para os colonos, expressões de incivilidade, uma deturpação do conceito de arte europeia. Enquanto os espetáculos encenados por portugueses eram qualificados como belos, grandiosos e divinos, as manifestações artísticas feitas por “indígenas” eram no máximo curiosas, exóticas, singulares, pitorescas ou engraçadas. Estes espetáculos serviam para provocar a curiosidade pelo exotismo ou o riso pela ridicularização da figura do nativo.

Mesmo quando as críticas publicadas na imprensa eram elogiosas em relação às expressões artísticas promovidas pelos nativos, esta mesma visão se fazia presente. Destacamos como exemplo outro espetáculo apresentado desta vez na Huíla, também no ano de 1948. O autor da matéria havia sido convidado a assistir a uma festa tipicamente “indígena” promovida “por um grupo de pretos, com a profissão de criados, serventes e carpinteiros, constituídos em Grupo dos Cubanos”⁴⁹⁸. Ele comparece, acompanhado por um grupo de europeus, e sobre o espetáculo a que assistiu afirma que “os pretos da Huíla com o que ante-ontem por eles me foi dado presenciar, deram-me a impressão nítida e dignificante de possuírem um profundo sentido de adaptação na maneira como imitam e se revelam na arte cultural do europeu”⁴⁹⁹. Esclarece ainda que estava “na presença de um espectáculo organizado e representado por um grupo de

⁴⁹⁷ *A Província de Angola*, 13 de maio de 1948. Luanda. Ano XXV. N. 6853, capa.

⁴⁹⁸ *A Província de Angola*, 14 de novembro de 1948. Luanda. Ano XIII. N. 644, p. 5.

⁴⁹⁹ *Idem*.

amadores genuinamente indígenas”⁵⁰⁰. O correspondente se questiona qual seria o gênero correto para classificar este espetáculo:

Folclore ou teatro indígena? Eis a pergunta que faço a mim mesmo e a que não sei responder, definir com precisão, pois tudo, desde as 22 horas até às 4 da madrugada, em programa variado, desde ao Kimbundo ao Português, ao drama, à canção, ao tango, ao Rumba, ao baile, ao batuque, à quadra (embora pronunciado num português estrangeirado), desde a crítica de factos por eles vivido aos usos e costumes por nós usados para com eles na nossa vida doméstica, tudo isso me foi dado ver, em representação fiel e em partes iguais. A revista ‘Tudo um pouco’ (título fiel) que antontem, sem conhecimento geral dos que se interessam pela arte indígena, foi levada a efeito lá para os lados da carreira do tiro, em tosco barracão – mas justiça seja feita, com todas as condições acústicas, não é obra de branco nem ensaiada por branco; é **um autêntico painel de indiscutível demonstração das possibilidades de adaptação do preto à obra espiritual do europeu**⁵⁰¹. A tudo acho a mais recente criação pois jamais me lembro, mesmo em companhia de negros exageradamente movimentados pelo ritmo das suas fortes batucadas, ter passado um sábado bem divertido – e note-se, variadas foram as terras de Angola, do Congo Belga e Francês, por onde andei sempre com interesse por manifestações espirituais dos indígenas. Uma orquestra, como igual nunca vi, composta por quatro pretos, executam com a maior severidade das notas musicais as mais lindas canções de Portugal, os mais lindos tangos argentinos, os mais belos sambas e rumbas brasileiros. E o mais curioso desta orquestra são os instrumentos por ela utilizados: – dois tambores de autêntico estilo indígena, cada um com o rufar diferente; dois caniços adaptados em flautas lisas, com castanholas para cada um dos flautistas que barulham a execução, com harmonia, para uma ressonância cheia de vibração. Repertório vastíssimo em qualquer dos géneros apresentados – música, teatro e folclore⁵⁰².

Note-se que o elogio foi em relação à capacidade de adaptação dos nativos e das suas expressões artísticas à cultura portuguesa ou, se quisermos, europeia. A ideia a ser transmitida era a de que o colonialismo português estava conseguindo ensinar os “indígenas” a forma correta de se expressar artisticamente.

Através destes textos que comentam sobre dois espetáculos de arte “indígena”, ambos representados em 1948, um em maio, em Andulo, e outro em novembro, na Huíla, podemos perceber a significativa diferença entre as descrições feitas sobre o primeiro e sobre o segundo caso. No primeiro, os artistas nativos são caracterizados pelo autor da crítica como “negros inverossímeis” que mais pareciam seres de outro planeta, vestindo trajes estranhos, dançando de uma forma incomum, fazendo parecer que estavam apossados de loucura. O espetáculo, para ele, expressava o primitivismo brutal e os costumes bárbaros destes nativos que, em vez de provocar a emoção no espectador, como fazia a arte europeia, gerava apenas sentimentos como o medo, o nojo e a repulsa na plateia presente.

Esta retórica, apesar de o texto ter sido escrito já em 1948, expressa a primeira fase do colonialismo português, dialogando com os preceitos que estavam em voga nos anos 1930,

⁵⁰⁰ *Idem.*

⁵⁰¹ Grifo nosso.

⁵⁰² *A Província de Angola*, 14 de novembro de 1948. Luanda. Ano XIII. N. 644, p. 5.

quando o discurso oficial ainda era marcado pela antropologia biológica⁵⁰³ e os critérios estéticos eram inspirados nos ideais de beleza do revivalismo clássico⁵⁰⁴. A partir de uma essência profundamente racista, que partia do pressuposto da superioridade branca e europeia, o outro, neste caso o negro, nativo de Angola, era entendido como inferior e selvagem, uma expressão da barbárie, da impureza, da indisciplina e da imoralidade⁵⁰⁵. E estas visões, como

⁵⁰³ A lógica das escolas mais clássicas de antropologia biológica, como o próprio nome diz, gira em torno da ciência biológica, com argumentos supostamente científicos que “associam indivíduos com uma aparência física particular a uma determinada personalidade ou comportamentos tidos como positivos ou negativos”. Neste caso, a perspectiva racista parte do pressuposto de que é possível “dar uma explicação biológica para qualificar como superiores ou inferiores pessoas com determinadas características físicas (1989, p. 246)” (MATOS, Patrícia Ferraz de. *As Cores do Império*. Representações Raciais no Império Colonial Português. Lisboa: ICS, 2006, p. 18). O conceito de raça tornou-se “um instrumento crucial de classificação” ainda no final do século XIX, estendendo-se para os primeiros anos do século XX (MATOS, Patrícia Ferraz de. *As Cores do Império*. Representações Raciais no Império Colonial Português. Lisboa: ICS, 2006, p. 56). Era um período em que, para legitimar os preceitos de pureza racial, bem como para explicar as diferenças físicas, sociais ou culturais entre europeus e africanos, “mobilizaram-se diversos saberes com vista a uma melhor interpretação: uma “razão” ou “verdade” de natureza antropológica para a compreensão desta sociedade” (SCHOLL, Camille Johann. *O “Enigma Bijagó”: saberes coloniais em disputa no Centro de Estudos da Guiné Portuguesa (1946-1967)*. 2017. Dissertação (Mestrado) – Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2017, p. 94). Dessa forma, esta primeira fase do colonialismo português, nos anos 1930, era marcada ainda por “um tipo de produção antropológica que remete aos primórdios da antropologia (século XIX)” e que era “perpassada sobretudo por teorias e métodos de distintas correntes da antropologia física/biológica e olha para as diferenças a partir da categoria raça” (SCHOLL, Camille Johann. *O “Enigma Bijagó”: saberes coloniais em disputa no Centro de Estudos da Guiné Portuguesa (1946-1967)*. 2017. Dissertação (Mestrado) – Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2017, p. 95). Conforme aponta Patrícia Ferraz de Matos, “no que diz respeito à produção de um ‘saber colonial’, há então um comprometimento da ciência com o campo político. Por detrás do fortalecimento deste ‘saber’, estiveram instituições, escolas e museus que reuniram um vasto espólio de obras, trabalhos e coleções de objectos, financiaram e patrocinaram publicações, exposições, congressos e eventos similares ligados à divulgação de ‘saberes’ sobre as colônias” (MATOS, Patrícia Ferraz de. *As Cores do Império*. Representações Raciais no Império Colonial Português. Lisboa: ICS, 2006, p. 55). O poder colonial português, buscando “investir mais na formação dos quadros coloniais e procurar sensibilizá-los para um melhor conhecimento das populações”, passou a utilizar estes estudos produzidos pelo meio científico para “justificar o exercício de poder e soberania sobre elas, assim como para afirmar o seu estatuto de potência civilizadora” (MATOS, Patrícia Ferraz de. *As Cores do Império*. Representações Raciais no Império Colonial Português. Lisboa: ICS, 2006, p. 56). Exemplificam esta questão a criação de instituições como a Escola de Medicina Tropical, em 1902, e a Escola Colonial, em 1906, o Museu Etnográfico de Angola e Congo, em 1912, bem como o Instituto de Medicina Tropical, fundado em 1935, como uma reformulação da antiga Escola de Medicina Tropical, já sob a vigência do Estado Novo. Um dos nomes que obtiveram destaque neste contexto foi o de Antonio Mendes Correia (1888-1960), “o mais afamado intelectual da Escola de Antropologia do Porto. Com formação em medicina, utilizava-se de teorias e métodos biológicos em estudos antropológicos. Aliado do Regime Salazarista teve ativa contribuição em diversos eventos e estudos em prol do regime, como as Exposições Coloniais. Seus estudos e projetos muito influenciaram as atividades científicas promovidas nas colônias, principalmente no campo da Antropologia” (SCHOLL, Camille Johann. *O “Enigma Bijagó”: saberes coloniais em disputa no Centro de Estudos da Guiné Portuguesa (1946-1967)*. 2017. Dissertação (Mestrado) – Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2017, p. 22). Sobre Mendes Correia e a temática da antropologia colonial no colonialismo português, ver também: SKOLAUDE, Mateus Silva. *Raça e Nação em Disputa*: Instituto Luso-Brasileiro de Alta Cultura, 1ª Exposição Colonial Portuguesa e o 1ª Congresso Afro-Brasileiro (1934-1937). Tese (Doutorado em História) – Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2016; e ROQUE, Ricardo. *A antropologia colonial portuguesa (1911-1950)*. **Estudos de Sociologia da Leitura em Portugal no Século XX**. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2006. p. 789-822.

⁵⁰⁴ Ver Capítulo 1, em que conceituamos o racismo e explicamos os preceitos racistas que estavam na essência do colonialismo português.

⁵⁰⁵ Esta visão sobre o nativo teve a sua maior representação na já mencionada 1ª Exposição Colonial do Porto, que promoveu exposições humanas de nativos da África, Índia, Macau e Timor em uma espécie de encenação em que especialmente os naturais das colônias localizadas em África eram apresentados através do seu “exotismo”, no objetivo de mostrar que “eles eram os ‘primitivos’ (muitos deles estavam nus, não sabiam português ou não eram

vimos, estavam presentes, no início do século XX, “não só nos debates político-filosóficos, como também na arte”⁵⁰⁶, pois, se os negros africanos eram selvagens, eles eram entendidos como incapazes de qualquer criação artística, dentro do modelo, hegemônico no período, de arte europeia⁵⁰⁷.

Esta visão ajudava a legitimar o discurso colonizador, na medida em que justificava a presença portuguesa nas colônias localizadas em África em nome da sua “missão civilizadora”. A lógica era a de que precisariam continuar existindo nas colônias “grupos considerados inferiores, carentes da evangelização e civilização. Se os nativos ascendessem à civilização e se tornassem ‘cidadãos’ com plenos direitos, deixava de fazer sentido falar-se em civilizar tais populações”⁵⁰⁸. Este era o pano de fundo da política colonial dos anos 1930, marcado pela “mística imperial”⁵⁰⁹, em especial durante a administração de Armindo Monteiro na pasta das colônias. O autor do texto em questão mantinha, portanto, ainda nos anos 1940, uma mentalidade que pertencia aos anos 1930.

Já na segunda descrição, a retórica do autor corresponde à época em que a crítica foi feita, e a mentalidade colonial em voga nos anos 1940. Em vez de inferiorizar os artistas angolanos que estavam em cena manifestando-se artisticamente, ele caracteriza o espetáculo como interessante e exótico, mostrando-se curioso em relação aos instrumentos musicais que haviam sido utilizados e elogiando a capacidade de adaptação do nativo à arte europeia. Embora esse tipo de discurso também sirva, tal como o outro, para legitimar o colonialismo português,

católicos) que justificavam a permanência de Portugal nos territórios de além-mar” (MATOS, Patrícia Ferraz de. *As Cores do Império*. Representações Raciais no Império Colonial Português. Lisboa: ICS, 2006, p. 194-195). Durante a visita nestes pavilhões da Exposição, “alguns homens provocavam as nativas, principalmente as africanas, enquanto algumas mulheres ficavam como que encantadas com os corpos nus dos africanos” (MATOS, Patrícia Ferraz de. *As Cores do Império*. Representações Raciais no Império Colonial Português. Lisboa: ICS, 2006, p. 195). Também exemplifica esta visão sobre os “indígenas” o concurso literário e fotográfico promovido em 1938 pela revista *O Mundo Português*, para os participantes do I Cruzeiro de Férias as Colónias. No âmbito da literatura, os participantes escreveram sobre o “indígena” e as suas idiossincrasias. Cumulado de estereótipos – indolência, brutalidade, infantilidade, deficiente conhecimento da língua do colonizador –, o “indígena” tendeu a ser encarado como uma criança grande. Esporadicamente, certos contos exploraram uma vertente menos depreciativa do colonizado, inserindo-o no seu ambiente natural, sem a presença do “branco”. Uma certa conclusão moralista fechava estes textos, sendo como que uma versão literária daqueles ensaios que recuperavam o mito do “bom selvagem”, alegando que a civilização corrompia as puras predisposições naturais do ser humano” (NETO, Sergio. *Do Minho ao Mandovi*: um estudo sobre o pensamento colonial de Norton de Matos. Coimbra, 2016, p. 361).

⁵⁰⁶ MATOS, Patrícia Ferraz de. *As Cores do Império*. Representações Raciais no Império Colonial Português. Lisboa: ICS, 2006, p. 29.

⁵⁰⁷ Uma vez mais torna-se válido lembrar que, durante a 1ª Exposição Colonial do Porto, as manifestações artísticas dos nativos foram demonstradas durante a exposição justamente “onde se evidenciava o facto de estas manifestações ‘toscas’ de ‘cultura’ serem demonstrativas do estágio inferior de civilização de quem as executava” (MATOS, Patrícia Ferraz de. *As Cores do Império*. Representações Raciais no Império Colonial Português. Lisboa: ICS, 2006, p. 193).

⁵⁰⁸ MATOS, Patrícia Ferraz de. *As Cores do Império*. Representações Raciais no Império Colonial Português. Lisboa: ICS, 2006, p. 134.

⁵⁰⁹ CASTELO, Cláudia. *O modo português de estar no mundo*. Porto: Edições Afrontamento, 2011.

aqui ele é feito de outra forma. Se antes qualquer tentativa de manifestação artística do nativo era vista através de uma perspectiva racista, como uma deturpação do modelo de arte europeia, desta vez o “indígena” não só aparecia como capaz de se expressar artisticamente como esta expressão era retratada como positiva, pois provava o êxito da colonização portuguesa também no campo artístico. A lógica era de que os nativos estavam sendo assimilados não apenas através da língua portuguesa, da religião ou da educação, mas também através da sua forma de expressão artística, que aos poucos deixava de ser bárbara e passava a satisfazer os critérios estéticos do modelo de arte europeia.

Esta distância entre a mentalidade dos anos 1930 e a dos anos 1940 que as duas críticas representam pode ser explicada por conta das mudanças que acontecem na década de 1940, em especial após o término da Segunda Guerra Mundial, em que Portugal precisou se adaptar a um novo cenário internacional adaptando a legislação colonial e a própria retórica em relação ao Império, às colônias ou aos “indígenas”. A criação da Organização das Nações Unidas (ONU) em 1945 fez eclodir uma série de debates na Europa sobre o direito à independência dos países coloniais. A partir dela estabelecia-se que as potências coloniais que faziam parte da ONU fossem obrigadas “a transmitir regularmente ao secretário-geral informações sobre a forma como administram os seus territórios não autónomos”⁵¹⁰. Pouco tempo depois, esta Organização passaria a considerar “o princípio da autodeterminação como um direito humano fundamental, e atribui às potências coloniais a obrigação de prepararem os territórios sob sua administração para a independência”⁵¹¹. Um novo cenário de pressão internacional estabelecia-se, tendo como consequência a descolonização de uma série de países do continente asiático. Este novo contexto, obviamente, produziria consequências em Portugal.

No período pós-guerra, como resultado das pressões anticoloniais, numa altura em que alguns países europeus já tinham concedido a independência às suas colônias, foi necessário proceder a uma reformulação da postura portuguesa face aos territórios ultramarinos e seus habitantes. Para isso contribuíram as Nações Unidas e a sua Carta, as conferências terceiro-mundistas anticoloniais, principalmente a de Bandung (1955), e a abolição do Acto Colonial (1951). Na Ásia e em África surgiram novos movimentos nacionalistas e os já existentes foram reforçados. A partir da fundação da ONU, em 24 de Outubro de 1945, pela Carta das Nações Unidas, Portugal foi pressionado pelo facto de possuir territórios coloniais. Registam-se, primeiro, mudanças ao nível dos discursos e, depois, ao nível oficial⁵¹².

⁵¹⁰ CASTELO, Cláudia. *O modo português de estar no mundo*. Porto: Edições Afrontamento, 2011, p. 48.

⁵¹¹ *Ibid.*, p. 49.

⁵¹² MATOS, Patrícia Ferraz de. *As Cores do Império*. Representações Raciais no Império Colonial Português. Lisboa: ICS, 2006, p. 153.

Expressam este cenário de pressão internacional os já mencionados discursos publicados na imprensa que tentavam negar a existência de racismo nas colônias portuguesas. O Estado Novo procurou responder a estas questões com a substituição do termo colônias por províncias ultramarinas, “províncias de Portugal, como eram o Minho ou o Algarve”⁵¹³, além de outras adaptações como a adoção do termo “integração” em vez de “colonização”, questões que começaram a ser discutidas ainda em 1944, durante o II Congresso da União Nacional. Dessa forma, o discurso oficial procurava “adaptar-se à nova situação internacional. Prefere abrir mão das *palavras* para não ser forçado a abrir mão das *coisas*”⁵¹⁴. Estas alterações são promulgadas a partir da Constituição de 1951, em que “Portugal aparece como uma ‘nação pluricontinental’, composta por províncias europeias e por províncias ultramarinas, integradas harmonicamente no todo nacional uno”⁵¹⁵. A ideia era a de que, Portugal, “como não possui ‘colônias’ ou ‘territórios não autónomos’, não precisa de prestar contas à comunidade internacional do que se passa no interior das suas fronteiras”⁵¹⁶.

Concomitantemente com este novo cenário internacional, nos anos 1940 também aconteciam em Portugal mudanças significativas no campo científico, no âmbito da antropologia colonial. Durante os anos 1930 e o início da década de 1940, “a produção científica portuguesa no que tange a etnologia não abarcou as novas produções e perspectivas produzidas em outros locais, tal como Inglaterra, França e Estados Unidos da América”⁵¹⁷, mantendo-se fiel a já mencionada antropologia biológica. Com o tempo, tais perspectivas essencialmente mais raciológicas começaram a ser criticadas, pois “as reflexões haviam avançado a partir de Malinowski e Franz Boas e a noção de cultura já tinha se ampliado”⁵¹⁸. Destaca-se como um dos principais exemplos desta fase de reconfiguração da mentalidade colonial portuguesa a criação do Centro de Estudos da Guiné Portuguesa, fundado em 1945 por Sarmiento Rodrigues⁵¹⁹. Em vez de os preceitos biológicos estarem no centro dos debates, agora as perspectivas culturalistas ou, se quisermos, “assimilacionistas” é que assumiram o protagonismo no âmbito da ciência antropológica, mudança ocasionada pela aproximação desta nova instituição com alguns intelectuais franceses⁵²⁰.

⁵¹³ *Ibid.*, p. 156.

⁵¹⁴ CASTELO, Cláudia. *O modo português de estar no mundo*. Porto: Edições Afrontamento, 2011, p. 55.

⁵¹⁵ *Ibid.*, p. 58.

⁵¹⁶ *Idem.*

⁵¹⁷ SCHOLL, Camille Johann. *O "Enigma Bijagó": saberes coloniais em disputa no Centro de Estudos da Guiné Portuguesa (1946-1967)*. 2017. Dissertação (Mestrado) – Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2017, p. 25.

⁵¹⁸ *Ibid.*, p. 25.

⁵¹⁹ *Idem.*

⁵²⁰ Conforme aponta Camille Scholl, com o tempo o Centro de Estudos da Guiné Portuguesa passa a estabelecer relações com intelectuais franceses do Institut Français d’Afrique Noire (1938-1966), o que gerou “uma

E é válido lembrar que é justamente Sarmiento Rodrigues⁵²¹ o responsável por convidar Gilberto Freyre⁵²², em 1951, para visitar as colônias portuguesas localizadas em África, questão que será crucial para completar a reconfiguração da mentalidade colonial portuguesa a partir da teoria do luso-tropicalismo como uma espécie de “suporte científico da argumentação da diplomacia portuguesa”⁵²³. Será já nos anos 1950 que as suas teses mais tradicionais como o “não racismo dos portugueses, a sua capacidade de adaptação aos trópicos, a unidade de sentimento e de cultura que caracterizaria o mundo que o português criou”⁵²⁴ serão apropriados pelo discurso oficial, servindo à nova necessidade imposta pelo período que pedia não só a adaptação da política colonial em si, mas também do ideário do colonialismo português.

Em resposta à nova fase da antropologia colonial e ao contexto de pressão internacional cada vez mais intensa, em 1954 é promulgado em Portugal o Estatuto dos Indígenas das Províncias da Guiné, Angola e Moçambique que, sendo “fiel à tendência assimilacionista traçada na emenda constitucional de 1951, sublinha a natureza transitória da legislação especial para os ‘indígenas’ e prevê o acesso à assimilação total através de etapas sucessivas, com a consequente obtenção da cidadania”⁵²⁵. A partir de então, os “indígenas” passam a ser definidos como:

[...] aqueles indivíduos de raça negra, ou os seus descendentes, que, tendo nascido e vivido habitualmente na Guiné, em Angola ou Moçambique, ainda não possuem a educação e os hábitos pessoais e sociais considerados necessários para a aplicação integral do direito público e privado dos cidadãos portugueses. Daqui resulta uma nova regra de nacionalidade para o “indígena”: são considerados portugueses os

modificação dos referenciais teóricos dentro de uma produção etnológica produzida no Centro de Estudos da Guiné Portuguesa sob a direção de Teixeira da Mota em detrimento de uma antropologia produzida na metrópole que ainda estava muito encaçada em pressupostos já superados teoricamente pela antropologia de tradição britânica, francesa e norte-americana”. Dessa forma, a partir da produção etnológica francesa, surgiu o interesse na “busca pela produção etnológica focada nos particularismos da cultura” (SCHOLL, Camille Johann. *O "Enigma Bijagó": saberes coloniais em disputa no Centro de Estudos da Guiné Portuguesa (1946-1967)*. 2017. Dissertação (Mestrado) – Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2017, p. 25-26).

⁵²¹ Manuel Sarmiento Rodrigues (1899-1979) foi governador da Guiné entre 1945 e 1949, e Ministro das Colônias/Ultramar a partir de 1950/51. Ver: SCHOLL, Camille Johann. *O "Enigma Bijagó": saberes coloniais em disputa no Centro de Estudos da Guiné Portuguesa (1946-1967)*. 2017. Dissertação (Mestrado) – Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2017.

⁵²² Ainda em 1940 o intelectual brasileiro Gilberto Freyre (1900-1987), autor de *Casa-grande & Senzala* (1933), “lê no Gabinete Português de Leitura do Recife a conferência ‘Uma cultura ameaçada: a luso-brasileira’ e publica *O mundo que o português criou (aspectos das relações sociais e de cultura do Brasil com Portugal e as colônias portuguesas)*”. Já nos anos 1950, após a sua viagem às colônias portuguesas ele publica, em 1953, “dois livros relacionados com a sua experiência no ‘mundo português’: *Aventura e rotina* e *Um brasileiro em terras portuguesas*. Nesta última obra, Freyre utiliza pela primeira vez o conceito de luso-tropicalismo, e legitima a política colonial portuguesa, comprometendo-se com o salazarismo” (CASTELO, Cláudia. *O modo português de estar no mundo*. Porto: Edições Afrontamento, 2011, p. 25).

⁵²³ CASTELO, Cláudia. *O modo português de estar no mundo*. Porto: Edições Afrontamento, 2011, p. 61.

⁵²⁴ *Idem*.

⁵²⁵ *Ibid.*, p. 60.

“indígenas” que nasceram em território português, mas também os que ali vivem habitualmente⁵²⁶.

É possível notar, assim, que a segunda crítica que citamos, tendo sido escrita em 1948, dialoga com este debate em voga na segunda metade dos anos 1940. O autor do texto parece tentar demonstrar justamente esta imagem do português que não é racista e que consegue ser sensível às manifestações culturais dos nativos, assistindo os seus espetáculos e os elogiando, e depois divulgando as suas percepções na imprensa, sobre como os angolanos estariam, aos poucos, alcançando realmente o patamar de assimilados através do contato que vinham tendo com os europeus. A prova disso é que, através desta convivência supostamente harmoniosa e pacífica, os “indígenas” teriam aprendido as formas artísticas da Europa.

3.4.2. *Quando o Colono, “muito bem caracterizado de preto, fez rir a assistência...”*

Em relação aos espetáculos feitos localmente pelos colonos portugueses, o cenário obviamente era outro. De acordo com a revista *Ilustração Colonial*, editada em Luanda, a primeira companhia de teatro da colônia foi criada ainda em 1932, na capital, por iniciativa do português José Lagrange, “o grande animador das coisas de teatro em Luanda”⁵²⁷, que há algum tempo já vinha sendo “o organizador de vários grupos dramáticos, o seu ensaiador e até o seu scenógrafo”⁵²⁸. O agrupamento que integrava a primeira Companhia Teatral organizada na capital era composto por alguns artistas profissionais que viviam em Angola, como Sofia Lagos, Dulce de Almeida, Maria Lizette, Agostinho Lagos e Telmo de Sousa⁵²⁹; por amadores dramáticos, como Morais de Carvalho, Julieta Ramos, Américo de Albuquerque e Judith Lagrange; pelo ponto Aurélio de Morais; e pelo contrarregista Manuel Batista⁵³⁰; sendo José Lagrange o ensaiador e diretor artístico.

Alguns destes artistas já haviam atuado em Portugal, no Brasil e em Moçambique, e eram já antigos conhecidos das plateias de Luanda, sendo que, “desta nova Companhia, pelo menos quatro dos seus elementos vivem exclusivamente do teatro”⁵³¹. A estreia desta

⁵²⁶ *Idem*.

⁵²⁷ *Ilustração Colonial*. Revista mensal de propaganda e actualidade de Angola. Maio de 1932, ano 1, número 2, p. 26.

⁵²⁸ *Idem*.

⁵²⁹ Não foram encontradas informações biográficas sobre estes artistas. Contudo, através das suas fichas pessoais existentes na CETbase – Teatro em Portugal, é possível saber que são atores e atrizes portuguesas que atuaram em diversas companhias teatrais nacionais nos anos 1920. (Informações disponibilizadas em: <http://www.cetbase.pt/search/client/searchFS.htm>).

⁵³⁰ Não foram encontradas informações sobre estas personalidades.

⁵³¹ *Ilustração Colonial*. Revista mensal de propaganda e actualidade de Angola. Maio de 1932, ano 1, número 2, p. 26.

companhia acontece em abril de 1932 no Nacional Cine-Teatro, em Luanda, com a representação da peça teatral portuguesa em três atos *O Domador de Sogras*. De acordo com a crítica publicada no jornal *A Província de Angola*, na noite de estreia, “a casa esteve fraca, mas o desempenho foi muito correcto e equilibrado, tendo agradado sem reservas e merecendo que o público, enchendo amanhã o teatro, na 2º representação da peça, dê o devido prémio aos bons esforços de todos”⁵³².

Sobre os artistas profissionais que integravam este e outros agrupamentos que foram surgindo em Angola, é importante mencionar que eles representavam um tipo específico de colono português, os *colonos-artistas*, que migravam para a colônia em busca de melhores oportunidades de trabalho. Alguns viajavam da metrópole para as colônias em turnê e acabavam deixando as companhias e permanecendo em África. Outros, deslumbrados com os rumores sobre as riquezas proporcionadas pelas colônias, se mudavam para Angola ou para Moçambique temporariamente, no objetivo de trabalhar nestes espaços apenas durante algum tempo, no ramo artístico ou em outras profissões, até equilibrarem as suas situações financeiras e poderem retornar para a metrópole; e outros ainda decidiam abandonar a sua terra natal e mudarem-se definitivamente para as colônias, para começarem uma nova vida.

Desta primeira companhia criada em Luanda, podemos destacar como exemplo o caso do ator português Telmo de Sousa, que “fez parte do elenco de várias companhias teatrais em Lisboa tendo acompanhado Chabi Pinheiro em todas as suas tournées ao Brasil e ás ilhas”⁵³³, e que vivia em Luanda há dois anos, dedicando-se ao comércio, de acordo com as informações publicadas na imprensa. O artista havia se mudado para Angola no objetivo de fugir da crise teatral vivida na metrópole, na esperança de que a colônia pudesse oferecer um cenário mais promissor. Contudo, ele consegue exercer o ofício teatral nesta companhia somente durante um ano, pois, em janeiro de 1933, ele acaba adoecendo e precisando retornar para a metrópole antes do previsto. Na ocasião da sua despedida, os artistas do grupo, juntamente dos muitos amigos conquistados pelo ator durante o tempo em que este viveu em Angola, oferecem uma Festa Artística⁵³⁴ em sua homenagem no Nacional Cine-Teatro, apresentando um espetáculo que contou com comédias, canções, fados e guitarradas, além da representação das comédias em 1 ato *Dois Surdos* e *A Carteira de um Inglês*.

⁵³² *A Província de Angola*, 9 de abril de 1932. Luanda, ano IX, n° 1952, p. 2.

⁵³³ *A Província de Angola*, 24 de janeiro de 1933. Luanda, ano X, n° 2194, p. 2.

⁵³⁴ Estas Festas Artísticas que aconteciam quase sempre em homenagem a um artista específico tinham como tradição reverter toda ou a maior parte da bilheteria adquirida com o espetáculo para o homenageado. Não se sabe se este foi o caso desta Festa Artística, pois esta informação não é mencionada na imprensa local.

Através das notícias que são publicadas na imprensa local é possível entender a composição destes elencos que atuavam nos espetáculos feitos por colonos e para colonos, bem como o entusiasmo do público com a criação destas primeiras companhias que representavam o prenúncio do início de um mercado teatral em Angola. Além disso, torna-se notável também o papel destes jornais em incentivarem as plateias da colônia a prestigiarem estas novas iniciativas que, em especial após a construção do Nacional Cine-Teatro, começam a surgir.

Após a sua primeira temporada em Luanda, a companhia parte em turnê para o sul da colônia, provavelmente em busca de outros espaços, distantes da capital, que pudessem oferecer o almejado sucesso de bilheteria, para arcar com todos os custos do grupo e, se possível, oferecer algum lucro para os artistas. Em Luanda isso não seria possível pois o palco do Nacional Cine-Teatro durante este ano foi disputado não só com as sessões regulares de cinema, mas também com os espetáculos promovidos por duas grandes e renomadas companhias teatrais que vieram da metrópole, a Companhia Hortense Luz e a Companhia Berta de Bívar-Alves da Cunha, que, conforme veremos depois, trouxeram um vasto repertório de peças teatrais e, por isso, acabaram tendo que ocupar o palco do Nacional por largos períodos de tempo. Tendo em vista que não apareceram mais notícias sobre esta companhia depois de 1933, acredita-se que ela acabou por se desintegrar, como acontecia com muitas das iniciativas surgidas nessa época.

É válido ressaltar que muitas vezes a presença de artistas da metrópole em Angola não gerava conflitos com os grupos locais que atuavam na colônia, mas se integravam a eles. Ainda em 1932 chega em Luanda, vindos das colônias francesa e belga, os artistas portugueses João Silva e Vina de Sousa, do Duo Portugal. Ambos viajaram da metrópole para Moçambique com a Companhia Lina Demoel, mas abandonaram o grupo em Lourenço Marques e seguiram a sua turnê sozinhos. Chegando em Angola, promovem alguns espetáculos no Avenida Parque, em Luanda, apresentando quadros de comédia e variedades com números de sapateados e danças espanholas. Parte destes espetáculos aconteceram com a colaboração de amadores dramáticos locais em benefício de instituições também locais. Além disso, na Festa Artística de despedida dos artistas, antes destes regressarem à metrópole, foi representada uma revista de costumes locais escrita em Luanda, de autoria de Pedro de Melo e intitulada *Modos de Ver*. A revista, com dois atos e sete quadros, contava com números que abordavam assuntos do cotidiano dos colonos na capital como *Avenida Parque* e *Nacional Teatro; Imprensa de Luanda*; e *O preto que quiere ser artista de cinema sonoro*⁵³⁵. João Silva também atua e dirige em Angola uma outra peça local, de autoria de Salgueiro Garção, intitulada *X.P.T.O. Luanda*, que é representada

⁵³⁵ *A Província de Angola*, 2 de maio de 1933. Luanda, ano X, n° 2275, p. 2.

no Avenida Parque pelos dois artistas e por amadores locais⁵³⁶. Note-se que muito frequentemente estas turnês menores que viajavam para Angola integravam os artistas locais da colônia, sejam eles amadores dramáticos, sejam dramaturgos, nos seus espetáculos promovendo, assim, um intercâmbio entre a cena teatral da metrópole e a da colônia.

Estes espetáculos locais nem sempre encenavam repertórios puramente teatrais. A maior parte dos grupos optava por organizar programas mais variados, que misturavam teatro, dança e música, no objetivo de atrair uma plateia mais vasta. Era comum a promoção de Saraus Artísticos, por exemplo, que apresentavam monólogos, declamações de poesias, concertos de guitarra, bandolins e violas; números de fados e canções regionais, e números de bailados.

Em relação aos espetáculos de teatro, os repertórios eram compostos quase sempre por peças portuguesas amplamente consagradas na metrópole e, portanto, já conhecidas das plateias de Angola. Algumas vezes a opção dos grupos locais era levar à cena peças escritas na colônia. Aos poucos as peças teatrais escritas localmente começam a adquirir o seu espaço nos palcos angolanos, conquistando a simpatia do público que desejava assistir em cena o cotidiano colonial e personagens também do meio colonial, em vez dos tradicionais contextos lisboetas que a esta altura já estavam tão distantes dos portugueses que viviam em Angola. Durante os anos 1930, grande parte das peças locais eram escritas pelo colono português Pedro de Melo que, após a estreia da já mencionada revista *Modos de Vêr*, começa a escrever também uma opereta “em que foca a vida do colono no mato, a dos indígenas nos musseques e da cidade de Luanda, e que será interpretada por personagens europeus, indígenas e assimilados”⁵³⁷. Não se sabe se esta opereta chega a ser representada em Angola. Todavia, sabe-se que Pedro de Melo assume em 1936 o cargo de diretor cênico e ensaiador do Grupo Dramático do Clube Atlético de Luanda, composto por amadores locais, visando justamente representar as obras escritas pelo autor. De acordo com a nota publicada na imprensa, ele já havia escrito nesta época diversas peças de assuntos coloniais, muitas delas já representadas em Angola e em Moçambique, e diante do convite recebido pelo Clube Atlético, o dramaturgo estava “animado de bons desejos de criar em Luanda, um grupo de amadores prestáveis, a exemplo do que fundou em Lourenço Marques sob a égide de *Alma Nacional*”⁵³⁸. Não foram encontradas outras informações sobre Pedro de Melo e sobre as peças teatrais escritas por ele, portanto, não se sabe há quanto tempo ele estava em Luanda ou quanto tempo permaneceu em Lourenço Marques.

⁵³⁶ *A Província de Angola*, 14 de março de 1933. Luanda, ano X, n° 2234, p. 2.

⁵³⁷ *A Província de Angola*, 1° de junho de 1933. Luanda, ano X, n° 2301, p. 2.

⁵³⁸ *A Província de Angola*, 8 de fevereiro de 1936. Luanda, ano XIII, n° 3115, p. 3.

Muitos destes agrupamentos dramáticos locais surgiam das instituições desportivas de Angola, localizadas não apenas na capital, mas também em outras províncias da colônia. Em Luanda estes grupos eram formados em espaços como o Sporting Clube de Luanda, o Clube Trasmontano, o Clube Naval, o Clube Atlético de Luanda, o Grêmio Beirão e o Aero Club de Angola. Os espetáculos organizados por estas instituições foram expressivos ao longo dos anos 1930 e 1940, conforme pode ser conferido no apêndice Tabela de Movimentação artístico-teatral em Angola por ano (1932-1950). Destacamos, a título de exemplo, um espetáculo de variedades promovido pelo Clube Trasmontano de Angola em 1934, e apresentado no salão de festas do Clube Naval. O programa, organizado e dirigido pelo coronel-tenente Augusto Pereira de Lemos, foi composto por duas comédias em um ato, intituladas *A mulher e Esperteza feminina*; por solos de violino, piano e guitarra; e por monólogos, canções, poesias e canções. O espetáculo foi ensaiado por José Redinha e Carlos Ervedosa, e atuaram no elenco vários amadores dramáticos locais juntamente do grupo coral do Clube. De acordo com a crítica publicada na imprensa, o amador dramático José Touret foi aplaudido em especial no número cômico *Camões*, “onde, muito bem caracterizado de preto, fez rir a assistência a bandeiras despregadas”⁵³⁹. Não foram encontradas informações sobre este artista, mas acredita-se que ele era um colono português associado ao Clube, como a maior parte do restante do elenco, e que ele atuou neste número destacado pela imprensa utilizando a chamada *blackface*⁵⁴⁰ para

⁵³⁹ *A Província de Angola*, 3 de julho de 1934. Luanda, ano XI, nº 2629, p. 3.

⁵⁴⁰ É válido lembrar que neste período não era permitida a presença de negros em cena, como atores e atrizes de teatro na Europa. Esta questão, no âmbito das artes circenses em que a mesma exclusão operava, é retratada no filme francês *Chocolat* (2016), dirigido por Roschdy Zem, que conta a história de Rafael Padilha, um ator e palhaço cubano nascido em meados de 1868, reconhecido como o primeiro artista circense negro da França a adquirir espaço em um cenário artístico em que só era possível o negro ser artista em espetáculos circenses e em cenas clownescas, onde personagens brancos ridicularizavam a figura dos negros. Este artista adquiriu ampla popularidade nos teatros parisienses através do seu trabalho como clown, em duos em que ele aparecia em cena apanhando “comicamente” do seu parceiro de cena, um clown branco. Aos poucos Rafael passa a adquirir consciência sobre o cenário em que estava inserido, querendo participar de cenas em que ele não fosse ridicularizado como negro. A dupla acaba sendo dissolvida, Rafael abandona os picadeiros de circo e conquista um espaço até então inédito na cena artística europeia, interpretando *Otelo*, de Shakespeare, no Teatro. Esta foi a primeira vez que Otelo, um dos personagens mais clássicos de Shakespeare, foi interpretado por um ator negro, e não mais por um ator branco utilizando *blackface*. De acordo com Margot Berthold, o termo *blackface* se refere a uma prática cênica racista em voga desde o século XIX, que consistia em atores brancos pintando o rosto da cor preta, com carvão de cortiça queimada, para performar personagens africanos de forma cômica. O fenômeno surgiu em 1828 em Kentucky, nos Estados Unidos, quando um ator americano branco chamado Thomas D. Rice, que estava ensaiando para interpretar um personagem negro em um melodrama, “observou um velho negro cantando e dançando do lado de fora do teatro. Ficou tão tomado pela sua atuação, que a incorporou a seu papel, e de sua bem-sucedida interpretação da canção ‘Jump Jim Crow’, com o rosto pintado de preto, nasceu o *minstrel show*”, uma nova forma de teatro popular americano essencialmente racista caracterizado por levar para o palco figuras negras estereotipadas. A partir de então “a moda pegou como fogo na palha, e em 1843 um novo competidor no show business, o *Virginia Minstrel Show*, fez sua estreia no Bowery Amphitheater de Nova York. O programa consistia em uma mistura sentimental e baladas, números musicais e diálogos curtos: a música era fornecida por banjos, violinos, castanholas e pandeiros. Logo, apresentava-se *minstrel shows* em todo o país. Atores brancos, com o rosto pintado de preto, divertiam plateias com uma paródia da vida dos negros, que se tornaria uma tradição difícil de destruir” (BERTHOLD, Margot. *História mundial do teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2001, p. 514-

provocar a comicidade através da ridicularização da figura do negro. O público destes espetáculos era composto geralmente pelos próprios associados nestes clubes, uma plateia de portugueses brancos reunida para se divertir enquanto assistia à inferiorização do nativo em cena, representação do sentimento de que eles, enquanto colonos, tinham em relação às populações de “indígenas”.

Outras instituições não desportivas também passaram a ter, com o tempo, os seus agrupamentos dramáticos como o Liceu Salvador Correia, a Rádio Clube de Angola e a Associação dos Empregados do Comércio, todos sediados em Luanda. Vários espetáculos artísticos, com programas teatrais e/ou musicais, foram promovidos por estas organizações nos seus próprios espaços e também em salas de espetáculos como o Nacional Cine-Teatro, muitas vezes dividindo o palco com os filmes que estavam em cartaz, apresentando espetáculos em um ato durante os intervalos ou no final da sessão. Uma prática muito comum destes agrupamentos era a organização de espetáculos beneficentes, em que parte da verba adquirida com a bilheteria era destinada a alguma instituição da colônia, como a Gota de Leite, que atuava em Luanda fornecendo alimentos para crianças “indígenas”, e a Casa dos Pobres, que auxiliava as famílias necessitadas da capital. Nestas ocasiões a imprensa auxiliava noticiando amplamente a importância da iniciativa e a obrigação do público em contribuir. Grande parte destes espetáculos esgotavam os ingressos dias antes da estreia. O mesmo padrão acontecia em outras localidades, como Benguela, Malange e Moçâmedes.

Fora destas instituições, desportivas ou outras, durante os anos 1930, surge apenas a já mencionada primeira companhia da colônia, que atua somente durante 1932 e 1933 e logo depois se dissolve. Durante a década de 1940, as iniciativas que surgem conseguem maior êxito, tendo uma vida ativa mais longa. Também surgem nesta época outras peças teatrais escritas

515). O novo modelo teatral, a partir da sua popularidade nos Estados Unidos, aos poucos seria exportado para os países da Europa, chegando até Portugal, onde o teatro português, em específico a comédia, começou a contar com personagens negros representados por atores brancos “com pele escura, olhos arregalados, lábios vermelhos e dentes brancos brilhantes”, conforme exemplifica Marcos Cardão, vivendo situações cômicas em que o negro era ingênuo, infantil e atrapalhado, não sabendo como resolver situações cotidianas simples e falando a língua portuguesa de uma forma errada. (CARDÃO, Marcos. O blackface em Portugal. Breve história do humor racista. *Revista de Cultura Visual*. (In) *Visibilidades: imagem e racismo*, n.º 6, 2020, p. 121-142, p. 126). Este autor menciona que o caso mais notável de uso do *blackface* no teatro português aconteceu já em 1955, quando o ator cômico Romão Félix, um português que vivia em Moçambique, criou o personagem Parafuso e com ele ganhou o primeiro prêmio no Concurso para Imitadores promovido pela Rádio Clube de Moçambique neste período. Em seus números humorísticos, inspirados nos minstrel shows americanos, “a população negra de Moçambique era caricaturada de forma depreciativa” em cenas em que o artista “exibia-se de cara pintada de negro para interpretar uma personagem de um negro suburbano, sobretudo das grandes cidades”, representado como sendo “preguiçoso, obtuso, supersticioso, pouco inteligente” (CARDÃO, Marcos. O blackface em Portugal. Breve história do humor racista. *Revista de Cultura Visual*. (In) *Visibilidades: imagem e racismo*, n.º 6, 2020, p. 121-142, p. 128) Este tipo de estereótipo, como um espelho, refletia perfeitamente a visão do colonialismo português sobre as populações nativas das colônias em África, entendidas como inferiores, moralmente defeituosas e desprovidas de capacidade intelectual.

localmente. É o caso da peça *Na esteira das Naus*, primeira obra teatral do escritor português António Gonçalves Videira⁵⁴¹, escrita em 1946. De acordo a imprensa a peça seria “a exaltação da vida resignada do colono”⁵⁴², uma comédia em três atos que trazia como temática uma “dolorosa página da vida de Angola, das Colónias em geral, de há dúzia e meia de anos. Todos nós a sentimos, então. Sendo de pura ficção, tão real é o quadro nela pintado, que há de dizer-se que são nossos conhecidos os seus personagens”⁵⁴³.

Ensaíada por António Augusto Gonçalves de Melo e encenada pelos amadores locais de Luanda, a peça estreia no palco do Nacional Cine-Teatro em novembro de 1946⁵⁴⁴, sendo apresentada em dois espetáculos com lotação esgotada. A iniciativa, ao que parece pelas notícias publicadas na imprensa, partiu do próprio dramaturgo e, por conta disso, a peça não foi encenada por um agrupamento específico já existente em Luanda, mas sim por uma série de amadores reunidos somente para a representação destes espetáculos.

António Videira, que residia em Angola há mais de trinta anos⁵⁴⁵, publica a sua peça em 1948, em Angola, pela Lello-Luanda. Logo no início do livro, o autor publica algumas notas sobre cada um dos personagens, contendo seus nomes, idades, profissões, trejeitos e maneiras de vestir. Tendo em vista que o segundo e terceiro ato da peça se passam nas colónias localizadas em África, dentre os personagens estão figuras do contexto colonial como Celestino Dourado (50 anos), que “é o africanista gabarola e ridículo. *Poseuir*. Tem a mania da conquista e da caça. Supõe-se o centro da criação. Fala sempre devagar, para se dar importância. É um tolo”⁵⁴⁶; Diogo (60 anos), que “gosta da pinga. Está sempre a fumar e a tossir. Clássica bronquite do fumador. Miseravelmente vestido. Não é um bêbado; é um alcoólico e um agricultor estoirado. Um, como há muitos”⁵⁴⁷; Sérgio (35 anos), “redactor de jornal. Veste decente mas modestamente”⁵⁴⁸. Dentre um grupo de “empregados duma fazenda agrícola” estão um chefe de campo, um guarda-livros, um capataz, e um *chauffeur*, descrito pelo autor

⁵⁴¹ António Gonçalves Videira (1889-1955) era um advogado e escritor português, formado em direito pela Universidade de Coimbra, em 1912. De acordo com as informações que constam sobre ele no livro *Angola: 10 bilhetes postais ilustrados*, de sua autoria, ele teria se instalado em Luanda em 1914 para exercer a advocacia. Atuou também na imprensa e no teatro. VIDEIRA, António G. *Angola: 10 bilhetes postais ilustrados*. Lisboa: Tipografia Silvas, 1955. Acervo Biblioteca Nacional de Portugal. COTA: L.14376V.

⁵⁴² *A Província de Angola*, 4 de novembro de 1946. Luanda. Ano XXIV. N. 6390, capa.

⁵⁴³ *Idem*.

⁵⁴⁴ Programa do espetáculo *Na Esteira das Naus*. Nacional Cine-Teatro, Luanda. Novembro de 1946. Composto e Impresso na Empresa Gráfica de Angola. Luanda. Acervo Biblioteca Nacional de Portugal. COTA: L.13739.

⁵⁴⁵ Esta informação é mencionada em uma matéria de homenagem ao dramaturgo, publicada na imprensa de Angola em 1947. *A Província de Angola*, 2 de março de 1947. Luanda, ano XI, n.º 558, capa.

⁵⁴⁶ VIDEIRA, A. G. *Na Esteira das Naus*. Comédia em 3 Actos. Lello-Luanda, Angola: 1948, p. 11-12. Acervo Biblioteca Nacional de Portugal, COTA: L.38642.

⁵⁴⁷ *Idem*.

⁵⁴⁸ *Idem*.

como um “mulato. Mas, se não for mulato, será branco”⁵⁴⁹. Além deste, existem dois personagens negros, dois pretos, como diz o autor, “de tanga e camisola. Se fugirem da peça, não fazem falta”⁵⁵⁰. Através destas notas, em especial destas duas que descrevem o “*chauffeur* mulato” e os “dois pretos”, é possível perceber que uma vez mais os negros eram representados como sendo inferiorizados e ridicularizados. Este era o lugar do negro no teatro português do período, que refletia a mentalidade do colonialismo português.

Embora de forma dispersa, nesta época já existiam, especialmente em Luanda, muitos artistas teatrais como dramaturgos, cenógrafos, ensaiadores, diretores, coreógrafos e figurinistas, além de atores e atrizes, tanto amadores quanto profissionais. O que não existia ainda, fora dos pequenos núcleos que surgiam das já mencionadas instituições desportivas, era uma companhia teatral devidamente organizada. Aparecem várias matérias na imprensa local questionando o porquê de em Lourenço Marques já existir uma cena teatral mais organizada e em Luanda não. Uma dessas matérias noticiava em 1936 que havia estreado em Lourenço Marques uma revista local “desempenhada por meninas da melhor sociedade da capital moçambicana. Um êxito! O teatro encheu-se nove noites seguidas”⁵⁵¹ e que “num meio daqueles, heterogêneo, movimentado, cosmopolita, não se ouviram senão louvores á iniciativa”⁵⁵². Em Luanda, ao contrário, o público precisava ainda se contentar com as esporádicas iniciativas promovidas pelos clubes desportivos, “uma festazinha em família, no Grémio Beirão, no Trasmontano, no Africano, no Atlético, que não passam de incipientes organizações para uma vez só”⁵⁵³, pois as revistas locais que surgiam não lotavam o teatro nem mesmo quando elas eram apresentadas em apenas um espetáculo. O autor afirmava, assim, que “revistas com dez representações, não são para o público da capital de Angola”⁵⁵⁴.

Outro texto publicado em 1937 mencionava mais uma vez as revistas locais que estavam sendo representadas em Lourenço Marques, afirmando que, em Luanda, “há muitos anos não se representa uma revista de características locais, a-pesar-de termos por cá grande número de bons motivos a aproveitar para um trabalho dessa natureza. Porquê? Falta de iniciativa, apenas, e nada mais”⁵⁵⁵. O autor também fala da existência de bons profissionais nas artes do espetáculo na capital e que, por conta disso, não compreendia o que estaria faltando para que fosse possível promover alguns espetáculos teatrais em Angola, de revista ou de opereta, tal como acontecia

⁵⁴⁹ *Idem.*

⁵⁵⁰ *Idem.*

⁵⁵¹ *A Província de Angola*, 28 de novembro de 1936. Luanda, ano XIV, n° 3360, capa.

⁵⁵² *Idem.*

⁵⁵³ *Idem.*

⁵⁵⁴ *Idem.*

⁵⁵⁵ *A Província de Angola*, 19 de setembro de 1937. Luanda, ano II, n° 73, p. 2.

em Moçambique. Ele questiona: “Porque não se escreve, quando mais não seja, uma revista por ano, para ser representada em Janeiro, por exemplo, a qual poderia ser um resumo crítico dos acontecimentos do ano?”⁵⁵⁶, sendo que “há por aí tanta e tanta coisa a focar, que, aos revisteiros, não faltariam motivos para o seu trabalho”⁵⁵⁷. Através da escrita de uma revista local de qualidade talvez fosse possível, de acordo com o texto, a “organização cuidada do grupo de amadores para a representar”⁵⁵⁸, já que em Luanda já havia vozes para cantar, músicos para tocar, pintores que fariam os cenários, e amadores dramáticos que atuariam.

Este apelo é atendido somente em 1947 com a criação da Companhia Teatral De Tanga. Em outubro deste ano um grupo de amadores dramáticos de Luanda se reúne para ensaiar uma revista local em 2 atos e 9 quadros, escrita por Arténio Alegria Vidal e Artur dos Santos Barbosa⁵⁵⁹ intitulada *De Tanga*, que dará nome a companhia. O espetáculo teve a sua estreia no Nacional Cine Teatro em fevereiro de 1948, sendo a peça representada por cerca de 40 amadores locais e por alguns artistas já consagrados, que atuavam na Rádio Clube de Angola.

Os primeiros espetáculos oferecidos pela Companhia têm uma grande repercussão em Angola. Em outubro de 1948 a imprensa local publica um texto intitulado *Nem Só de Pão... Tentativas Teatrais Dignas de Encorajamento*, assinado por António Pires. Nele o autor afirma que “num meio já tão populoso como é Luanda, faz-se nitidamente sentir a falta de outro género de espetáculos que não seja o cinema”⁵⁶⁰, pois passam muitos meses na capital “sem que à recreação do espírito dos luandenses se ofereça outro género de distracção, que não sejam os produtos industrializados que uma Arte levada a extremos incriveis de comercialização”⁵⁶¹, com sessões cinematográficas que apresentam filmes, sejam eles nacionais ou estrangeiros, “de mau-gosto artístico, de perversão ideológica, de amoralidades e imoralidades”⁵⁶². Apenas o cinema, e ainda mais um cinema de má qualidade, além de não bastar para a educação artística da população de Luanda ainda prejudicava a formação do gosto da plateia da capital. Sendo assim, ele saúda a criação da Companhia De Tanga que passava a partir de agora a oferecer espetáculos teatrais aos habitantes de Luanda, afirmando que, quem assistiu as primeiras representações do grupo “terá verificado que o público, quando não aplaudiu por real merecimento das peças ou dos intérpretes – aplaudiu pelo menos porque se sentiu satisfeito com a variedade”⁵⁶³.

⁵⁵⁶ *Idem.*

⁵⁵⁷ *Idem.*

⁵⁵⁸ *A Província de Angola*, 19 de setembro de 1937. Luanda, ano II, nº 73, p. 2.

⁵⁵⁹ Não foram encontradas informações sobre estes autores.

⁵⁶⁰ *A Província de Angola*, 7 de outubro de 1948. Luanda. Ano XXVI. N. 6975, capa.

⁵⁶¹ *Idem.*

⁵⁶² *Idem.*

⁵⁶³ *Idem.*

Tendo em vista que a peça escolhida pela Companhia para a sua estreia foi uma revista local, o autor também presta a sua homenagem aos dramaturgos de Angola, afirmando que os autores Alegria Vidal e Santos Barbosa “deram-nos em ‘De Tanga’, uma amostra das suas reais capacidades”⁵⁶⁴, tal como António Videira já tinha mostrado no gênero dramático com a peça *Na Esteira das Naus*. Lembra, todavia, que existiam muitos outros autores teatrais na colônia ainda desconhecidos justamente pela falta de uma Companhia Teatral que pudesse levar estes textos para a cena.

O texto encerra com o autor afirmando que justamente pela existência de amadores dramáticos, escritores e cenaristas na colônia, com seus talentos mal aproveitados, “que se mostra necessária a constituição de um grupamento que, congregando no seu seio todos estes elementos mais ou menos dispersos, se coloque em situação de poder dar corpo às aspirações de uns e outros”⁵⁶⁵. Dessa forma, “as tentativas teatrais ultimamente realizadas em Luanda merecem encorajamento, não apenas no interesse da Arte mas até no da população”⁵⁶⁶. Note-se, assim, a importância que a criação deste agrupamento representou para o público da capital, sejam eles plateia ou profissionais do espetáculo.

A Companhia De Tanga promove outros espetáculos ao longo do seu primeiro ano de existência, oferecendo representações teatrais em algumas casas de assistência e hospitais de Luanda; atos de variedades dentro da programação da Feira Popular de Angola, que acontecia este ano na capital; e organizando um Festival Artístico no Estádio de Patinagem na Ilha de Luanda, chamando vários outros amadores dramáticos de Luanda, que não estavam no elenco da companhia, a participarem. Em novembro o grupo sobe novamente no palco do Nacional para apresentar outra revista local em dois atos e 22 quadros intitulada *É assim ou não é?*, de Artur Santos Barbosa e Francisco Gonçalves. A crítica publicada na imprensa elogia não só o espetáculo, mas também as demais iniciativas teatrais que estavam sendo promovidas pelo grupo, afirmando que “o facto de existir já em Luanda um grupo de pessoas que se interessa por estes assuntos revela evidentemente, o desabrochar duma nova mentalidade que deve e tem de ser protegida, defendida e acarinhada”⁵⁶⁷. De acordo com o texto, que pretende falar em nome de todos os colonos portugueses que viviam em Luanda, esse tipo de iniciativa servia para comprovar que:

⁵⁶⁴ *Idem.*

⁵⁶⁵ *A Província de Angola*, 7 de outubro de 1948. Luanda. Ano XXVI. N. 6975, capa.

⁵⁶⁶ *Idem.*

⁵⁶⁷ *Idem.*

Angola pode ser – e será certamente – dentro dum futuro próximo um grande país português. O teatro faz parte da vida intelectual de todos os povos. Cada povo tem o seu teatro e ele não é mais um espelhado retrato da mentalidade desse povo. Claro que, aqui em Luanda, não chegamos ainda a possuir um teatro nosso que seja o espelho da nossa vida, o retrato dos nossos costumes. Estamos aqui há trezentos anos e nada disto ainda creamos. Começamos agora com esta tentativa do grupo ‘De Tanga’. Redobradas razões para o acarinhar, para o auxiliar, para o aplaudir, não tanto pelo que ele possa nos apresentar, mas muito mais por aquilo que ele nos desejaria apresentar⁵⁶⁸.

A apropriação da Companhia feita pela população de colonos da capital é tanta que se inicia inclusive um movimento na imprensa de cobrança do poder público para o subsídio financeiro do agrupamento. Em outubro de 1949, outro periódico de Angola, o jornal *Voz do Planalto*, comenta sobre um espetáculo levado à cena pelo Grupo Cénico do Clube Desportivo de Nova Lisboa, sugerindo que, “da verba de 400 contos inscrita no orçamento geral da Colónia para subsídios a distribuir por grupos culturais, seja dada uma dotação àquele grupo”⁵⁶⁹. Em Luanda, o jornal *A Província de Angola* transcreve esta nota, afirmando que ali na capital também já existia um grupo teatral, chamado De Tanga, que, “sem outros auxílios que a dedicação dos seus componentes e o favor do público, tem realizado interessante trabalho dentro da sua esfera de acção. E com agrado e aplauso geral. Porque não beneficiará ele também duma dotação por qualquer verba orçamental?”⁵⁷⁰.

Outros agrupamentos surgem ao longo dos anos 1940⁵⁷¹, mas nenhum deles alcança tanto êxito como a Companhia Teatral De Tanga. A explicação para este movimento teatral mais expressivo que surge neste período, em especial em Luanda, mas também em outras localidades de Angola, é que um novo cenário se estabelece em especial a partir de 1942, com a fundação da Sociedade Cultural de Angola, período em que de fato se inicia a formação de um movimento intelectual em Luanda e, através dele, o contexto artístico não só cresce, mas também se torna mais organizado.

Esta Sociedade começa a ser organizada em Luanda ainda em 1941, como Núcleo Artístico, composto por amadores locais interessados em reunirem em um só grupo todos aqueles que possuíssem habilidades na música, no canto, na declamação ou em qualquer outra modalidade artística. Para tanto, eles publicam na imprensa um convite aberto a todos aqueles interessados em contribuir com os seus talentos artísticos e promovem a sua primeira reunião na sede da Associação dos Empregados do Comércio, cedida para este fim. Na ocasião foi feita

⁵⁶⁸ *A Província de Angola*, 2 de dezembro de 1948. Luanda. Ano XXVI. N. 7022, p. 2.

⁵⁶⁹ *A Província de Angola*, 26 de outubro de 1949. Luanda. Ano XXVII. N. 7290, p. 2.

⁵⁷⁰ *Idem*.

⁵⁷¹ Ver Tabela de movimentação artístico-teatral em Angola por ano (1932-1950).

uma lista com os nomes de todos os sócios, foi determinada que a comissão executiva e de propaganda seria composta por João Augusto Casanova Pinto, Henrique Gago da Graça, José Costa, Antero Fraga, Eduardo Ferreira Guerra, Morais de Carvalho e Agnelo Paiva; e que Jorge Figueiredo de Barros, António Napoleão Vieira e Sousa e Morais Sarmiento ficariam encarregados de elaborarem os estatutos do novo Núcleo⁵⁷². A imprensa não publica informações sobre estas personalidades, mas supõe-se que eles eram colonos portugueses que viviam em Luanda.

Após a aprovação dos estatutos, o Núcleo passa a ser nomeado Sociedade Cultural de Angola, sob a direção de Jorge Figueiredo de Barros, estabelecendo o objetivo principal de abranger nela manifestações não só artísticas, mas também outras de caráter científico e literário. Assim, a nova Sociedade Cultural passa a trabalhar na divulgação de seu programa a fim de atrair mais membros interessados em desenvolver a educação artística e científica da colônia e em realizar manifestações de arte e cultura em Angola. Estavam previstos nos estatutos a criação de cinco subseções sendo elas: Música, Coreografia e Teatro; Desenho, Pintura e Escultura; Estudos Literários; Estudos Científicos; e Propaganda⁵⁷³.

O projeto foi impresso e distribuído em Luanda e, a partir de então, passam a ocorrer reuniões periódicas a fim de programar o início das atividades desta coletividade em Angola⁵⁷⁴. A inauguração da Sociedade acontece em julho de 1943, no Liceu Salvador Correia, em Luanda, em uma sessão solene presidida pelo Governador-Geral de Angola. O evento contou com palestras sobre a cultura em Angola e com uma exposição artística de desenhos, pinturas e gravuras⁵⁷⁵.

No âmbito do espetáculo, o primeiro promovido pela Sociedade ocorre somente em 1945. Consistiu em um recital de violino promovido no estúdio da Rádio Clube de Angola, em que atuou o violinista belga Chvan de Velde, com a colaboração do pianista espanhol Pagés Rosés⁵⁷⁶, artistas que estavam em turnê, de passagem por Angola⁵⁷⁷. São promovidos por esta organização alguns concertos e récitas ao longo dos anos 1940 e 1950, bem como exposições de artes plásticas, a maioria deles com artistas locais. Apesar da atuação da Sociedade em relação ao teatro localmente produzido na colônia não ter sido expressiva na prática, dando prioridade para as outras manifestações artísticas que emergiam em Luanda, a instituição teve a sua importância para o movimento de organização dos talentos que existiam de forma dispersa

⁵⁷² *A Província de Angola*, 24 de janeiro de 1942. Luanda, ano XIX, n° 4939, p. 3.

⁵⁷³ *A Província de Angola*, 4 de março de 1942. Luanda, ano XIX, n° 4972, p. 3.

⁵⁷⁴ *A Província de Angola*, 15 de abril de 1943. Luanda. Ano XX. N. 5313, p. 3.

⁵⁷⁵ *A Província de Angola*, 1° de julho de 1943. Luanda, ano XX, n° 5375, capa.

⁵⁷⁶ Não foram encontradas informações sobre estes artistas.

⁵⁷⁷ *A Província de Angola*, 12 de setembro de 1945. Luanda, ano XXIII, n° 6043, p. 2.

e para a valorização em especial dos artistas nascidos em Angola, independentemente da área artística em que estes atuavam.

É válido mencionar, contudo, que, como todas as outras instituições ou agrupamentos artísticos criados em Angola, este organismo enfrentou dificuldades para atingir certa credibilidade diante do público da colônia. Em 1948 o Secretário-Geral da Sociedade publica uma carta fazendo um apelo aos intelectuais da colônia para que estes não esmorecessem diante da falta de prestígio que ainda se fazia sentir em Luanda, pedindo para que os artistas não deixassem morrer o organismo. Um texto publicado na imprensa e intitulado *Política de Espírito* comenta sobre a carta afirmando que este apelo seria “de facto angustioso, analisado sob todos os aspectos, merecendo, portanto, ser atendido, quanto mais não seja, por dever patriótico, pois, parece-me, trabalhar pelo nível de cultura de Angola, é continuar a grande obra de civilização portuguesa em África”⁵⁷⁸.

De acordo com o autor, Furtado de Mendonça, “os homens são tanto mais perfeitos quanto maior for o grau da sua cultura, indispensável à harmonia e progresso do mundo”⁵⁷⁹, e especialmente em lugares como Angola onde “se está desenvolvendo uma obra de civilização com o intuito de levar os nativos a beneficiarem da nossa cultura, é incompreensível que se não ampare e valorize quaisquer tentativas que tendam a esse elevado objetivo”⁵⁸⁰. Ele menciona os grandes talentos literários e artísticos existentes na colônia e afirma que eles poderiam contribuir com o esforço da intelectualidade de Angola “para o desenvolvimento do grau de cultura dos filhos de Angola que portugueses são também”⁵⁸¹, apesar de estarem afastados dos grandes centros metropolitanos de cultura. O texto se encerra falando que seria preciso todo o apoio possível para a continuidade da obra que estava sendo realizada pela Sociedade Cultural de Angola, para que fosse possível perpetuar através destes talentos artísticos locais “a nossa providencial e histórica missão de civilizadores”⁵⁸².

É possível perceber através deste exemplo uma vez mais a questão da suposta missão civilizadora de Portugal sendo o movimento cultural e artístico desenvolvido em Angola pelos colonos e agora pelos seus herdeiros, os nascidos em Angola, uma das suas formas de expressão, promovendo a manutenção da mística imperial, dos valores colonialistas e salazaristas. Outro texto publicado na imprensa por Henrique Galvão⁵⁸³ e intitulado *Artistas de*

⁵⁷⁸ *A Província de Angola*, 6 de setembro de 1948. Luanda. Ano XXV. N. 6949, capa.

⁵⁷⁹ *Idem*.

⁵⁸⁰ *Idem*.

⁵⁸¹ *Idem*.

⁵⁸² *Idem*.

⁵⁸³ Henrique Galvão (1895-1970), político e escritor português nascido no Barreiro, iniciou a sua carreira política como colonialista ainda em 1929, “como governador da província da Huíla. Depois de voltar para Lisboa, foi nomeado representante de Portugal no Congresso Colonial de Paris em 1931, tornando-se, mais tarde, diretor das

Angola demonstra exatamente esta questão. Mencionando de forma orgulhosa a intensidade crescente do movimento artístico desenvolvido na colônia ele irá afirmar que “este movimento diz muito mais e mais eloquentemente do progresso e crescimento de Angola do que as cifras da sua exportação, das suas estradas e das suas pontes – ou antes é o que verdadeiramente dá a estas realizações um sentido superior”⁵⁸⁴. O autor chega a afirmar, inclusive, que as manifestações artísticas surgidas em Angola seriam superiores as da metrópole, pois, segundo ele, a arte em Portugal não tinha um cunho nacionalista. Na metrópole “escreve-se á francesa, pinta-se á espanhola, constrói-se á americana – mas nem na técnica nem na inspiração, os artistas e as obras são portugueses”⁵⁸⁵. Parecendo fazer uma crítica direta à Política do Espírito de António Ferro, ele afirma que a própria arte popular “está sendo explorada (é o termo) de forma tão vil e atrabiliária, através das chamadas ‘estilizações’ que o povo deixará de ser o autor”, e quanto aos artistas que a exploram “poderá perguntar-se se lhes valerá realmente a pena estarem no alto de vinte séculos de civilização para se manifestarem pouco mais do que primários”⁵⁸⁶. Sobre as manifestações produzidas em Angola, ele afirma:

[...] este movimento poderia ser o pálido reflexo do ambiente artístico da Metrópole, com o seu espírito e seu carácter – e já isso seria tão notável como natural. Mas não. Tem carácter próprio, tem originalidade e, por mais usada que esta afirmação pareça,

Feiras Coloniais de Luanda e Lourenço Marques em 1932 e dois anos depois Director da 1^o Exposição Colonial no Porto, onde pôde mostrar o seu dinamismo e capacidade de organização”, conforme menciona João Menau. Foi autor e tradutor de várias peças teatrais, em que se destacam títulos como *Revolução* (1931), *Colonos* (1932) e o *Velo d’Oiro* (1936) (MENAU, João. *A África no Teatro em Portugal: reflexos do colonialismo na dramaturgia dos anos 30*. Lisboa: Dissertação (Mestrado em Estudos de Teatro) – Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, Porto Alegre, 2004, p. 156). Após o término da Segunda Guerra Mundial, este intelectual terá um papel fundamental no período reconhecido como a primeira grande crise do Estado Novo Português, fase em que o regime “vê juntarem-se à revolta dos operários industriais e dos assalariados rurais largos setores da pequena burguesia e das classes médias urbanas e rurais que, sob os duríssimos efeitos da economia de guerra, pendem para o campo da oposição antifascista” (ROSAS, Fernando. *Os quatro regimes In: ROSAS, Fernando; LOUÇÃ, Francisco et al. O Século XX Português*. Portugal: Tinta da China, 2020, p. 47). Este cenário de crise culminaria com a criação, ainda em 1943, do Movimento Nacional Antifascista (MUNAF), presidido pelo general Norton de Matos, e com a criação do Movimento de Unidade Democrática (MUD), em que Norton de Matos também atuaria como presidente da Junta Consultiva. Estas organizações reuniam “setores oposicionistas, constituídos por velhos republicanos, socialistas, comunistas e desencantados do regime” (NETO, Sergio. *Do Minho ao Mandovi: um estudo sobre o pensamento colonial de Norton de Matos*. Coimbra, 2016. p. 399). Neste período, Henrique Galvão, que até então era um dos mais célebres intelectuais salazaristas, passava para o campo da oposição, tornando-se um dos grandes críticos do regime. Por conta disso ele acaba sendo preso em 1952, acusado de conspiração. Durante o seu exílio, ele chega a organizar, na Venezuela, um grupo oposicionista intitulado Diretório Revolucionário Ibérico de Libertação (DRIL). Sua atuação como antissalazarista ficou conhecida internacionalmente em 1961 quando “em sintonia com Humberto Delgado, exilado no Brasil, e em nome do DRIL, assaltava-se em Curaçau o pacote *Santa Maria*, chamando a atenção da opinião pública mundial para a luta democrática contra o regime liderado por Oliveira Salazar” (SERRÃO, Joel; MARQUES, A. H. de Oliveira (Dir.). *Nova História de Portugal*. Volume XII. Portugal e o Estado Novo (1930-1960). Coordenação de Fernando Rosas. Lisboa: Editorial Presença, 1990, p. 84).

⁵⁸⁴ A *Província de Angola*, 15 de agosto de 1943. Luanda. Ano XXI. N. 5414, n.p.

⁵⁸⁵ *Idem*.

⁵⁸⁶ *Idem*.

caracteriza-se por um cunho nacional bem mais acentuado, vigoroso e prometedor que o da paisagem metropolitana em cousas de Arte⁵⁸⁷.

O motivo seria o fato de a arte produzida em Angola abordar a temática colonial, diferentemente do que ocorria na metrópole. Não era possível, de acordo com Galvão, compreender “uma Arte Portuguesa, sem inspiração ultramarina, sem a intervenção das colónias”⁵⁸⁸, pois seria “Além-Mar que os nossos artistas podem encontrar o caracter nacionalista da sua arte e o cunho marcado da sua originalidade – porque da fisionomia e alma da Nação fazem parte, indispensavelmente, os elementos fundamentais da sua grandeza”⁵⁸⁹. As obras produzidas em Angola, assim, “além de demonstrarem através da sua actividade que as energias espirituais da colónia se desenvolvem e organizam – estão também mostrando, com desenvoltura, que bem pode dizer-se magnífica, o sentido da formação de um caracter português na Arte Portuguesa”⁵⁹⁰. Note-se nas reflexões deste autor, um dos mais célebres intelectuais do colonialismo, a utilização da arte produzida em Angola para a Propaganda Colonial, bem como qual era a sua visão sobre o que seria uma manifestação artística verdadeiramente nacionalista ou, se quisermos, verdadeiramente portuguesa. Seriam as obras que apresentavam uma estética imperialista, e não só nacionalistas ou salazaristas. No fundo, estas iniciativas locais, mesmo que não fossem subsidiadas pelo poder público, eram instrumentalizadas pelo Estado como símbolo do progresso da colonização portuguesa em Angola. Tudo acabava virando justificativa e legitimação para o colonialismo.

É interessante notar também que este movimento artístico de Angola passa a provocar ecos na metrópole, pois a notícia de muitas destas obras chegava até Portugal através da imprensa. Conforme veremos a seguir, são feitas várias críticas na imprensa sobre os artistas portugueses desconhecerem as colônias e passa a ter uma cobrança cada vez maior para que eles visitem, em especial Angola e Moçambique, para promover o necessário intercâmbio espiritual entre a metrópole e as colônias. As turnês das companhias teatrais portuguesas para Angola respondem, em parte, a este cenário.

3.5. Europa, Ásia e África em palcos angolanos

⁵⁸⁷ *Idem.*

⁵⁸⁸ *A Província de Angola*, 15 de agosto de 1943. Luanda. Ano XXI. N. 5414, n.p.

⁵⁸⁹ *Idem.*

⁵⁹⁰ *Idem.*

Desde meados do século XIX, época em que “as artes cênicas deixam de ser uma forma cultural definida, praticada e experimentada de forma predominantemente local, para adquirir alcance global”⁵⁹¹, as turnês teatrais se configuram como uma prática comum na Europa. Os avanços tecnológicos que surgem nas formas de comunicação e nos transportes marcam um novo contexto de fluxos migratórios em que “os conceitos ocidentais e suas práticas e, acima de tudo, as instituições teatrais ocidentais, foram exportados para o mundo todo”⁵⁹², fazendo surgir esferas públicas transnacionais, seja nas nações que exportavam o seu teatro, seja naquelas que o recebiam.

Neste cenário, os países localizados em África passam a receber turnês de várias modalidades artísticas, promovidas por agrupamentos europeus e possibilitadas pelos transatlânticos que transportavam mercadorias e pessoas com uma estrutura cada vez mais moderna e em um tempo cada vez mais curto. No século XX este movimento se intensifica na medida em que as frotas de navios a vapor são aprimoradas e que novas rotas vão sendo criadas entre a Europa e a África. As turnês que partiam de diversos países da Europa com destino à Angola ao longo do século XX se inserem neste contexto.

Para além dos espetáculos teatrais locais que, como vimos, foram sendo organizados e apresentados em Angola entre os anos 1930 e 1950, também aconteciam espetáculos promovidos por artistas de fora da colônia, que se deslocavam, não só de Portugal, mas também de outros países da Europa, em longas digressões artísticas pelos continentes africano e asiático e que, por vezes, inseriam Angola no seu itinerário.

3.5.1. “Zambeskos, Cartageneras e Vanhoves”

Angola recebeu, durante o período do Estado Novo, artistas internacionais de países como França, Inglaterra, Espanha e Bélgica, que estavam em turnê pelo continente africano. Não só o público de Luanda, mas também o de outras localidades como Malange, Moçâmedes, Lobito, Benguela e Nova Lisboa assistiram a estes artistas em espetáculos de dança, música, canto, artes circenses e, em menor escala, teatro. Em Luanda as apresentações aconteciam geralmente nas casas de espetáculo da capital, como o Nacional Cine-Teatro, e também em espaços alternativos como os salões dos clubes desportivos ou os palcos improvisados nos restaurantes e bares de Luanda.

⁵⁹¹ BALME, Christopher. Histórias globais do teatro: modernização, esferas públicas e redes teatrais transnacionais. In: WERNECK, M. H.; REIS, A. de C. (Orgs.). *Rotas de teatro entre Portugal e Brasil*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2012, p. 205-206.

⁵⁹² *Idem*.

Apesar de estas turnês acontecerem com uma frequência muito menor do que as digressões que vinham da metrópole, é importante mencionar que elas aconteciam e que causavam grande repercussão diante do público da colônia. Através da Tabela de Movimentação artístico-teatral em Angola (1932-1950), inserida em apêndice, é possível saber todos os agrupamentos artísticos estrangeiros que apresentaram espetáculos em Angola durante os anos 1930 e 1940, assim como o mês e o ano que suas temporadas aconteceram, os nomes dos artistas que integravam os elencos e as suas nacionalidades, bem como os repertórios que foram apresentados. Aqui, no corpo do capítulo, serão mencionadas a título de exemplo, apenas algumas destas turnês.

Ainda em 1932, no ano de inauguração do Nacional em Luanda, os palcos de Angola recebem um agrupamento francês chamado Troupe Zambesko. Os três artistas que integravam o grupo atuavam no Folies Bergères, em Paris, e estavam em uma longa digressão cujo itinerário em África contemplava Angola. Vindos de Dakar, no Senegal, eles chegam a Luanda em agosto de 1932, estreando-se no palco do Nacional com um espetáculo composto por canto, dança, acrobacias e números cômicos. Do elenco faziam parte “mademoiselle Ziska, insinuante bailarina acrobata, Duflot, que se apresenta como cantor, e Zambesco, bailarino clássico e acrobático”⁵⁹³ e, de acordo com a crítica que comentou as duas apresentações que aconteceram no Nacional, “a troupe agradou na sua estreia. Ziska e Zambesko na dança inglesa, no bostoh e no tango acrobáticos e na Mulher e o Gorila conquistaram estrepitosas ovações reveladoras do agrado espontâneo do público”⁵⁹⁴. Após sua temporada em Luanda, os artistas seguem de automóvel para Nova Lisboa, Benguela e Mossâmedes, indo depois para Lourenço Marques e de lá para o Transvaal, na África do Sul⁵⁹⁵.

A menção feita pela crítica às ovações que o agrupamento teria recebido da plateia do Nacional diz muito sobre o sucesso alcançado por estes espetáculos em Angola, e em especial em Luanda, considerando-se que existem vários textos na imprensa local que mencionam o alto nível de exigência do público da capital, que raramente se sentia satisfeito com o que assistia e dificilmente aplaudia os espetáculos. Conforme aponta uma nota publicada em *A Província de Angola* em 1939: “a plateia da capital de Angola é mesmo tida e conhecida lá fora como das mais exigentes, acarinhando o que é bom, mas capaz também de, conscientemente, demonstrar o seu desagrado, quando a isso haja lugar”⁵⁹⁶.

⁵⁹³ *A Província de Angola*, 29 de agosto de 1932. Luanda, ano IX, n° 2069, p. 2.

⁵⁹⁴ *Idem*.

⁵⁹⁵ *A Província de Angola*, 31 de agosto de 1932. Luanda, ano IX, n° 2071, p. 2.

⁵⁹⁶ *A Província de Angola*, 10 de abril de 1939. Luanda, ano XVI, n° 4081, capa.

Note-se, também, pela descrição dos números apresentados no espetáculo, que, para além das músicas e danças clássicas francesas, o grupo apresentou também danças inglesas e tangos argentinos no seu repertório. A importância destes agrupamentos internacionais se dava pelo fato de frequentemente apresentarem espetáculos mistos que levavam para Angola estéticas de diferentes nações, fazendo com que os artistas locais da colônia, que muitas vezes integravam a plateia destes espetáculos, pudessem tomar conhecimento de outras influências artísticas.

A exemplo das apresentações estrangeiras que aconteciam fora das casas de espetáculos da colônia, destacamos uma temporada promovida em 1938 no salão do Clube Naval, em Luanda, por um grupo de estudantes alemães que estavam de passagem por Angola, percorrendo o continente africano “em missão de estudo e turismo”⁵⁹⁷. Após terem promovido alguns espetáculos no palco do Nacional, nos intervalos das sessões cinematográficas, os estudantes promoveram espetáculos nesta instituição com um programa de variedades composto por uma pantomina em sete cenas intitulada *A Dança da Morte*, que apresentava canções populares de todas as nações, incluindo Portugal⁵⁹⁸. De acordo com a crítica publicada na imprensa, a estreia contou com uma numerosa assistência, com a predominância de alemães na plateia, e os números eram apresentados na língua alemã, mas eram precedidos sempre por uma breve explicação lida pelo diretor do grupo em um português estrangeirado⁵⁹⁹. Este agrupamento exemplifica não só a questão das influências artísticas estrangeiras trazidas para Angola através destas turnês, mas também indica que nem todos os agrupamentos internacionais que visitavam a colônia eram profissionais. Alguns, como este, eram ainda jovens estudantes.

Das digressões que partiam da Europa, a maioria era promovida por artistas que vinham da Espanha, às vezes em pequenos agrupamentos, como duos ou trios, e às vezes sozinhos. É o caso da bailarina espanhola La Cartagenera, que visita Angola em 1938 promovendo espetáculos de dança em Luanda no Nacional Cine-Teatro e em locais como a Casa dos Ferroviários e o Clube Naval⁶⁰⁰; do pianista e maestro espanhol Pagés Rosés, que proporciona em 1941, em Luanda e em Malange, concertos musicais que misturavam canções e sonetos⁶⁰¹; e de mais uma bailarina espanhola chamada Maria del Villar, que em 1941 oferece *Saraus Artísticos* no Nacional Cine-Teatro apresentando, em parceria com vários artistas locais,

⁵⁹⁷ *A Província de Angola*, 11 de fevereiro de 1938. Luanda, ano XV, n° 8729, p. 2.

⁵⁹⁸ *A Província de Angola*, 10 de fevereiro de 1938. Luanda, ano XV, n° 8728, p. 2.

⁵⁹⁹ *A Província de Angola*, 13 de fevereiro de 1938. Luanda, ano II, n° 93, p. 2.

⁶⁰⁰ *A Província de Angola*, 15 de setembro de 1938. Luanda, ano XVI, n° 3909, p. 8910.

⁶⁰¹ *A Província de Angola*, 30 de maio de 1941. Luanda, ano XVIII, n° 4737, p. 8910.

números de canto e dança⁶⁰². Esta última, após a sua temporada em Angola, embarca no vapor Mouzinho para Moçambique, seguindo depois para Madagascar e para a África do Sul, e uma vez mais em Angola antes de retornar para a Espanha, em 1942.

Estas turnês internacionais costumavam ser bem recebidas especialmente em Luanda, alcançando uma ampla repercussão na capital. Exemplifica a importância que estas iniciativas estrangeiras tinham para os colonos, uma nota publicada em *A Província de Angola* em 1948. Em abril deste ano chega a Luanda um Duo Musical belga, intitulado Vanhove, composto por um casal de artistas, sendo ela pianista e ele violinista. A dupla foi contratada pelo Estoril-Bar, em Luanda, para realizar uma temporada de espetáculos no estabelecimento. O duo promove concertos diários de música e dança no restaurante, durante os jantares tradicionalmente oferecidos. A mencionada nota publicada na imprensa fala em nome dos portugueses de Angola, louvando a iniciativa do Estoril-Bar, e afirmando que: “gente de trabalho, preocupada pela luta de todos os dias, são os colonos de Angola. Para diluir a monotonia, de vez em quando, lá surge uma ou outra iniciativa no campo espiritual, a sacudir o meio, como que a lembrar-lhe que ‘nem só de pão vive o homem’”⁶⁰³, e que “o exemplo dado pelo *Estoril-Bar* é digno de ser seguido e oxalá aquela casa tenha a compensação e seja compreendida na sua iniciativa”⁶⁰⁴. Também é possível notar através desta nota que, enquanto algumas iniciativas partiam dos próprios artistas que já estavam em digressão pelo continente africano e decidiam visitar Angola para promover espetáculos, outras partiam dos gerentes de casas de espetáculos, clubes ou bares e restaurantes de Luanda.

3.5.2. “LIU-WAN-TSENG” e “um bailarino e cançonetista africano em Luanda?”

Nem sempre estas turnês estrangeiras partiam da Europa. Em 1938, por exemplo, chega em Luanda, pelo vapor Colonial, o Circo Chinês LIU-WAN-TSENG, com um agrupamento composto por seis artistas, sendo cinco deles chineses e uma portuguesa. Após terem atuado em Portugal e em Cabo Verde, o grupo promove uma temporada em Angola com espetáculos que misturavam fantasias orientais, números de malabarismos, números cômicos, e cenas de acrobacias e contorcionismos⁶⁰⁵. As apresentações aconteciam em uma estrutura de palco desmontável da própria companhia, e os espetáculos eram assistidos não apenas por colonos e luso-angolanos, mas também por “assimilados” e “indígenas”. Em Luanda o grupo também oferece alguns espetáculos em fim de festa no Nacional Cine-Teatro.

⁶⁰² *A Província de Angola*, 11 de setembro de 1941. Luanda, ano XIX, n° 4737, p. 4825.

⁶⁰³ *A Província de Angola*, 14 de abril de 1948. Luanda. Ano XXV. N. 6829, p. 3.

⁶⁰⁴ *Idem*.

⁶⁰⁵ *A Província de Angola*, 30 de novembro de 1938. Luanda. Ano XVI. N. 3973, p. 2.

O público de Luanda, que já vinha consumindo espetáculos advindos de diferentes países da Europa, agora também assistia a uma estética bastante diferente dos moldes artísticos europeus. Uma companhia circense chinesa, com cenários, figurinos, estruturas dramatúrgicas e formas de representação orientais, promovendo em Angola espetáculos artísticos fora do tradicional modelo português e da sua estética moralista, a que estas plateias estavam habituadas. Estas turnês, assim, possibilitavam para artistas e espectadores locais adquirir novas referências resignificando e atualizando o seu próprio gosto artístico, tendo em vista que o público “não é uma entidade mítica surgida do nada, já com gostos padronizados e com interesses bem determinados”⁶⁰⁶. Ele vai “sendo criado por uma certa atmosfera cultural, que deve muito à educação em geral e transforma-se em função da própria oferta dos espetáculos, sendo tanto mais informado e exigente quanto mais qualidade tiverem as obras que lhe são oferecidas”⁶⁰⁷.

Dentre estas itinerâncias não europeias, uma em específico merece ser destacada. Em 1939 os palcos angolanos receberam uma série de espetáculos individuais proporcionados por um bailarino e cançonetista negro, natural de Acra (Gana), chamado Paul Small. Após ter percorrido localidades como Congo Belga, Congo Francês, Nigéria e Camarões, o artista africano promove espetáculos em Angola. Reproduzimos, abaixo, a foto de Paul Small, publicada na imprensa de Luanda.



Figura 5 – Paul Small.

Fonte: *A Província de Angola*, 26 de julho de 1939. Luanda, ano XVI, nº 4171, p. 3.

⁶⁰⁶ ABRANTES, Jose Mena. *O teatro em Angola*. Luanda: Nzila, 2005, Volume 1, p. 39-40.

⁶⁰⁷ *Idem*.

A presença deste artista em Luanda é bastante simbólica. Conforme já vimos, os colonos portugueses viam os nativos de Angola como incapazes de qualquer criação artística e as suas manifestações eram frequentemente descritas como mero folclore exótico e bárbaro, que ofendia os critérios estéticos de arte europeia e causava repulsa nas plateias portuguesas. As formas de expressão artística dos “indígenas” eram, assim, entendidas como representantes do baixo nível de civilização dos nativos e utilizadas para justificar a necessidade de assimilação dos naturais de Angola, que deveriam ser colonizados até mesmo nas suas artes. O mercado artístico da colônia refletia o contexto colonial português, profundamente marcado pelo racismo, em que o único lugar possível para o negro no palco era nos espetáculos promovidos pelos colonos, sendo menosprezados e ridicularizados através de representações estereotipadas e interpretadas por artistas brancos.

Por sua vez, as colônias britânicas, como Gana, exportavam artistas africanos de grande renome, como Paul Small, que promoviam turnês pelo continente africano apresentando espetáculos em que a figura do negro, longe de ser inferiorizada, era exaltada e respeitada. A prova disso é que, de acordo com a imprensa de Luanda, em uma visita feita pelo artista na redação do jornal *A Província de Angola*, ele mostra “vários recortes de jornais com as críticas aos seus espetáculos, que são, devemos confessá-lo, altamente elogiosas para o seu trabalho”⁶⁰⁸. É curioso, todavia, que o jornal tenha optado por utilizar o seguinte título neste texto que noticiava a chegada do artista em Angola: “UM BAILARINO E CANÇONETISTA inglês, vai exhibir-se em Luanda”⁶⁰⁹. Muito embora na matéria seja mencionado que Paul Small era natural de Acra, na Costa do Ouro, o título atribuía ao artista a nacionalidade inglesa, e não africana. Este periódico, sendo um jornal português, dirigido, produzido e lido por portugueses, não podia admitir que, em outras localidades, os nativos da África eram respeitados como artistas.

Durante a sua estadia em Luanda, o artista promoveu espetáculos na sede da Liga Nacional Africana⁶¹⁰. Além de números de canto e dança, também fazia parte dos seus programas atos de variedades e representações de operetas, que contaram com a colaboração de amadores dramáticos locais. Não são publicadas na imprensa as críticas desses espetáculos nem informações sobre as plateias que se faziam presentes, mas supõe-se que a assistência era composta em especial pelos nativos da capital. Independentemente do que era apresentado durante estes espetáculos em termos artísticos e estéticos, o fato de eles terem um artista negro

⁶⁰⁸ *A Província de Angola*, 26 de julho de 1939. Luanda, ano XVI, n° 4171, p. 3.

⁶⁰⁹ *Idem*.

⁶¹⁰ *Idem*.

enquanto figura protagonista na arte do canto e da dança, aparentemente sem nenhum teor cômico, falava por si só. O público de nativos de Angola – que não era bem-vindo nas salas de espetáculos de Luanda nem mesmo como plateia, que tinha a sua liberdade de expressão artística constantemente cerceada, que tantas vezes teve as suas manifestações menosprezadas e que estava acostumado a se ver em cena através de representações que pintavam os negros como seres ridículos e infantis – pôde assistir, através dos espetáculos promovidos por Paul Small, a uma realidade bastante diferente da sua. Estava em cena um artista africano, um protagonista negro, com a cor da pele igual a sua, manifestando livremente a sua arte e conquistando, através dela, um prestígio internacional.

Muitos artistas brasileiros também levaram seus espetáculos para as colônias portuguesas, como Angola. Alguns partiam do Brasil, outros viviam em Portugal e por isso viajavam da metrópole integrando os elencos de algumas companhias portuguesas. Apesar de ser impossível, teoricamente, analisar a recepção destes espetáculos na colônia, tem-se, enquanto hipótese, que estas turnês não europeias, especialmente quando traziam artistas negros no elenco e quando promoviam espetáculos abertos para os “indígenas” e “assimilados” de Angola, poderiam gerar nos espectadores algumas reflexões críticas sobre o poder colonial. Talvez elas fossem mesmo o esboço de uma ainda nascente consciência política independentista. Conforme aponta José Mena Abrantes, especificamente sobre o teatro, mas podendo ser alargada a outras manifestações artísticas, “a sua acção é indirecta. O teatro não transforma directamente o mundo, mas pode exercer um profundo efeito sobre a consciência dos que o vão transformar”⁶¹¹, pois tem a função de “permitir ao ser humano tomar consciência da sua própria existência como ser individual e como membro de uma colectividade maior”⁶¹².

3.6. “Uma maior aproximação espiritual entre Portugal e o seu Império Ultramarino”

Conforme já mencionado, os espetáculos que eram promovidos por grupos de fora da colônia ocorriam através das turnês internacionais e nacionais que viajavam para Angola. A maior parte destes espetáculos eram oferecidos por artistas portugueses. Alguns viajavam em grandes companhias (as grandes turnês); outros em pequenos agrupamentos ou mesmo sozinhos (as pequenas turnês).

Seja em viagens solitárias, seja em pequenos ou em grandes grupos, os artistas portugueses que viajavam para Angola respondiam, em parte, a um apelo amplamente feito pela intelectualidade portuguesa para que os artistas nacionais fossem para as colônias localizadas

⁶¹¹ ABRANTES, Jose Mena. *O teatro em Angola (Volume 1)*. Luanda: Nzila, 2005, p. 24.

⁶¹² *Idem*.

em África, a fim de conhecerem (e depois divulgarem) os domínios ultramarinos portugueses e as suas belezas. A imprensa da época demonstra claramente essa cobrança feita aos artistas da metrópole, com diferentes justificativas. Alguns textos falam sobre a necessidade de uma reformulação nas práticas artísticas nacionais, que poderia ser alcançada se os artistas buscassem novas inspirações nas colônias portuguesas; outros falam sobre a importância da promoção de espetáculos metropolitanos nas colônias, para sanar um pouco da saudade que os colonos sentiam da pátria; e outros, ainda, sugerem que viagens artísticas sejam feitas para que fosse implementado um *intercâmbio espiritual* entre a metrópole e as colônias.

Ainda em 1932, o jornal *A Província de Angola* publica um texto criticando um livro de ensino secundário que reduzia Angola a um local com uma grande variedade de gados, animais selvagens e florestas virgens. Essas imagens deturpadas sobre as colônias, de acordo com a matéria, podiam ser percebidas nos próprios viajantes vindos da metrópole quando pisavam pela primeira vez em Angola. Para que não fossem disseminadas essas noções erradas sobre a colônia, o autor afirma que seria necessário “criar uma mentalidade colonial”⁶¹³ em todo o povo português, e que o caminho para isso não estava apenas em ajustar os conteúdos dos livros e cartilhas escolares. Era urgente “intensificar o intercâmbio entre a metrópole e as colônias”⁶¹⁴.

Nesta mesma linha, em uma entrevista concedida em 1936, o Ministro das Colônias, Francisco Vieira Machado, falava que era “indispensável fazer despertar no País a sua consciência colonial”⁶¹⁵, fazendo Portugal lembrar da sua missão civilizadora. Só através dessa lembrança e da criação de uma real consciência sobre o valor das colônias portuguesas, o povo português estaria disposto a realizar os sacrifícios necessários pela nação e pelo império. A missão de compreender a obra colonial e a obra nacional como uma só coisa, de acordo com o Ministro, seria uma missão de todos, e não apenas do Estado, e ela precisava ser colocada em prática com verdadeiro entusiasmo, pois, “sem entusiasmo, sem fé, não se faz uma grande obra colonial, e Portugal, mestre de colonizadores, tem feito e há-de continuar uma grande obra colonial”⁶¹⁶. Portanto, seria preciso construir um intercâmbio entre a metrópole e as colônias, e essa almejada unidade não poderia ser apenas no âmbito das questões econômicas e financeiras. Era preciso colocar, ao lado destas duas, “as realizações espirituais, cuidando da unidade das forças morais e mentais, que mais do que tudo fez da conjunção da Metrópole e das Colônias um Portugal único”⁶¹⁷.

⁶¹³ *A Província de Angola*, 18 de junho de 1932. Luanda, ano IX, n° 2010, capa.

⁶¹⁴ *Idem*.

⁶¹⁵ *A Província de Angola*, 26 de fevereiro de 1936. Luanda, ano XIII, n° 3129, capa.

⁶¹⁶ *Idem*.

⁶¹⁷ *Idem*.

As manifestações artísticas portuguesas eram apontadas, neste cenário, como a solução e, ao mesmo tempo, a causa destes problemas. Se os artistas portugueses conhecessem as colônias, eles poderiam divulgá-las através das suas obras, auxiliando na tão falada construção de uma consciência ou mentalidade colonial na metrópole, ao invés de continuarem produzindo uma arte de caráter nacional e não imperial ou mesmo uma arte que ajudava a reproduzir imagens erradas sobre as colônias.

A ideia era a de que os artistas da metrópole e os artistas nascidos nas colônias deveriam trabalhar juntos na obra de propaganda colonial, influenciando-se mutuamente, para que, aos poucos, fosse possível se falar em uma única arte portuguesa. Destacamos, como exemplo, uma entrevista concedida por Diogo de Macedo, diretor do Museu de Arte Contemporânea, para a imprensa de Angola na ocasião da sua visita a Luanda e a Lourenço Marques em 1948. Após mencionar que a sua viagem era em nome do Ministério das Colônias e que tinha como objetivo promover nas capitais de Angola e Moçambique uma exposição artística, o diretor fala que, na metrópole, os artistas de Angola “são mais ou menos desconhecidos, o que se verifica também em relação às outras colônias”⁶¹⁸, e que isso era um problema grave. Ele destaca, pois, “a necessidade inadiável que há em iniciar e fomentar o intercâmbio espiritual entre a Metrópole e as Colônias”⁶¹⁹, tendo em vista que “fazendo parte integrante do mesmo bloco de Cultura – A Comunidade Lusa ou o Mundo Lusíada – não se justifica que artistas portugueses, da Metrópole e do Ultramar, vivam divorciados, desconhecendo-se por vezes totalmente”⁶²⁰. Novamente a questão do intercâmbio e da unidade estava posta.

Em resposta a este apelo amplamente difundido na imprensa, o Estado Novo cria ainda em 1935 a Casa da Metrópole, em Luanda, visando melhorar o intercâmbio entre a colônia e a metrópole estreitando as suas relações comerciais⁶²¹. Nos anos 1940, outras ações são promovidas pelo Estado neste mesmo sentido, como a criação da Lusitânia, em 1945, serviço diário de notícias da Metrópole para o Ultramar, no objetivo de “criar uma maior unidade espiritual entre os portugueses que vivem em todo o Império Colonial”⁶²². A mais expressiva delas aconteceu em 1948, com a criação, na Agência Geral das Colônias (AGC), de “um serviço especial para intercâmbio espiritual entre a metrópole e as colônias, que ficará integrado na Divisão de Propaganda”⁶²³, para funcionar nas colônias de Angola e Moçambique através das respectivas Casas da Metrópole sediadas nas duas colônias. De acordo com o texto da Portaria

⁶¹⁸ *A Província de Angola*, 3 de agosto de 1948. Luanda. Ano XXV. N. 6921, capa.

⁶¹⁹ *Idem*.

⁶²⁰ *Idem*.

⁶²¹ *A Província de Angola*, 25 de outubro de 1935. Luanda. Ano XIII. N. 3025, p. 3.

⁶²² *A Província de Angola*, 2 de janeiro de 1945. Luanda. Ano XXII. N. 5832, capa.

⁶²³ *A Província de Angola*, 14 de março de 1948. Luanda. Ano XII. N. 610, n.p.

12.304, publicada na imprensa de Angola, até o momento haviam acontecido apenas algumas ações dispersas e sem coordenação ou continuidade para resolver o problema do intercâmbio, que não estavam apresentando os resultados desejados. Assim, em vez de criar um novo órgão, o Governo, através do Ministério das Colónias, decide reformular um órgão já existente, a AGC, esperando que esta resolução pudesse “tornar mais vivo e constante o contacto espiritual entre as populações portuguesas das colónias e da metrópole no sentido duma mais perfeita unidade de sentimentos pátrios e consciência das realidades do espírito português de todo o Império”⁶²⁴.

Este serviço especial agora criado, teria, assim, a função de promover, nas colônias e na metrópole, uma série de *modalidades de intercâmbio espiritual*. Para as colônias, previa-se a organização de conferências, cursos de férias, exposições e sessões cinematográficas. No âmbito artístico, determinava-se a “realização de espectáculos por companhias teatrais metropolitanas, devidamente seleccionadas, ou por grupos locais, aos quais poderá subsidiar”⁶²⁵; e a viabilização de “concertos musicais por grupos da metrópole ou das próprias colónias, em idênticas condições do número anterior”⁶²⁶. Estas resoluções do poder público respondiam ao contexto de cobranças estabelecido na imprensa e demonstravam o interesse do Estado em estreitar os laços entre a metrópole e as colônias através de intercâmbios/mobilidades artísticas, em especial após a Segunda Guerra, quando a questão da unidade do império passa a ser a grande tônica da retórica salazarista.

Todavia, na prática, poucas ações foram de fato promovidas por estas instituições oficiais. Em relação às turnês que partiam da metrópole para Angola, as iniciativas partiam ou dos empresários teatrais da colônia ou dos próprios artistas portugueses que, na maioria das vezes, viajavam sem subsídio oficial algum. Apoios escassos foram concedidos, mas o tão desejado intercâmbio espiritual acabava sendo oportunizado pelos artistas e não pelo Estado.

É relevante compreender, neste contexto, o interesse dos artistas da metrópole em promover turnês às colônias portuguesas. Da mesma forma que o regime promovia ações que respondiam ao contexto estabelecido, os artistas organizavam turnês para reagir ao cenário de crise teatral vivido na metrópole e, em resposta, uma vez mais, a toda uma movimentação promovida pela intelectualidade, sobretudo na imprensa, que apontava as digressões para as colônias como a grande solução para esta crise.

O teatro português enfrentava uma série de obstáculos no período entre as duas grandes guerras: a ascensão do cinema, do rádio e das competições desportivas, que roubavam as

⁶²⁴ *Idem.*

⁶²⁵ *Idem.*

⁶²⁶ *Idem.*

plateias dos teatros; a crescente popularidade do teatro de revista disputando espaço com o tradicional teatro declamado; o surgimento de novos artistas e agrupamentos teatrais e a consequente falta de um número suficiente de casas de espetáculos em Lisboa e no Porto; e a censura promovida pelo Estado Novo, que atrasava a evolução do teatro português em relação ao teatro feito em outras nações gerando a perda de público especialmente quando companhias estrangeiras visitaram a metrópole e mostravam um teatro muito mais evoluído em termos estéticos⁶²⁷. O resultado deste contexto foi um número avassalador de trabalhadores da arte do espetáculo desempregados e desesperançosos.

Exemplificam este cenário algumas correspondências enviadas por atrizes e atores portugueses para Salazar mencionando a sua situação de desemprego e pedindo algum tipo de subsídio oficial. O caso mais emblemático, que obteve ampla repercussão na imprensa, foi o caso do ator Alves da Cunha, o maior nome do teatro declamado no período. Em 1941 sua esposa, Berta de Bívar, escreve para Salazar oferecendo ajuda em uma campanha do regime que visava auxiliar as crianças pobres do mundo, afirmando que, apesar das suas dificuldades financeiras, ela poderia ainda assim oferecer alguma ajuda, repartindo as suas modestas sopas com as crianças famintas e desamparadas: “[...] pouco posso fazer, pois meu marido continua desprotegido da sorte. Com talento sim mas sem casa onde possa trabalhar”⁶²⁸.

Outra atriz, Brunilde Júdice, juntamente de Alves da Costa, escrevem para o Chefe do Estado em 1958, apelando “a sua bondade esclarecida” na esperança de que ele pudesse solucionar o seu problema: “poderem trabalhar – o que não acontece há longos 8 meses”. Os artistas afirmam na carta que era muito grave a sua situação “e a de outros artistas que não conseguiram contratos na presente época”. É no mínimo curioso o fato de estes artistas decidirem escrever especificamente para Salazar e não para António Ferro, Francisco Ribeiro, ou qualquer outra personalidade do SPN/SNI. A situação crítica vivida por estes trabalhadores pedia medidas desesperadas e, além disso, existia um boato entre a classe artística de que Salazar atendia os pedidos que lhe eram dirigidos pessoalmente quando os considerava justos⁶²⁹.

Mimoso Moreira, que era correspondente na metrópole do jornal *A Província de Angola*, publica vários textos na imprensa abordando a decadência do teatro português. Em 1935, e uma vez mais em 1949, ele irá mencionar que “passa angustiada a existência dos trabalhadores de

⁶²⁷ REBELLO, Luiz Francisco. *História do teatro português*. Publicações Europa-América, 1988.

⁶²⁸ Correspondência Berta de Bívar-Salazar. Torre do Tombo – CÓD REF PT-TT-AOS-E-0086-00016.

⁶²⁹ Correspondência de Morgado Maurício para Salazar em 20 de junho de 1956. Torre do Tombo – Correspondência expedida Fundo do Teatro 1950-1957 CÓD REF PT-TT-SNI-DGE-25-1-1.

teatro em Portugal”⁶³⁰, e que, apesar de esta não ser uma questão nova, tendo em vista que sempre houve queixas dos artistas, a situação agravava-se cada vez mais, em especial na época de final de ano, pois “agora, nas vésperas da ‘época de inverno’, mas própria para o exercício da sua actividade, o número dos que estão sem contrato é numeroso e lamentável”⁶³¹. Sobre os motivos da crise, ele menciona que a “capacidade das cidades principais (Lisboa e Porto) em matéria de teatro está calculada em oito casas de espectáculos – seis na primeira e duas na segunda”⁶³² – e que, nestas casas, “só em dois dias da semana logram completas as lotações”⁶³³. No final dos anos 1940, a maioria dessas salas estavam ocupadas com as sessões de cinema e, em Lisboa, por exemplo, com exceção do Teatro São Carlos e do Teatro Nacional Dona Maria II, que eram custeados pelo Estado e possuíam os seus elencos fixos, os artistas contavam apenas com “quatro teatros, os piores, de salas pequenas e desconfortáveis – o Apollo, o Avenida e os dois do parque Mayer”⁶³⁴.

Além de todas estas questões, a situação complicava-se ainda mais pela disputa de espaço que acontecia na metrópole entre as companhias teatrais portuguesas e as companhias brasileiras que viajavam em turnê para Portugal. O autor menciona que o Teatro Avenida, em Lisboa, havia sido ocupado durante oito meses em 1949 por uma companhia teatral brasileira que alcançou um enorme sucesso “por mais tempo do que a companhia Alves da Cunha e Brunilde Júdice, obrigada a desistir das suas exhibições, em seguida à retirada dos brasileiros, porque o público não acudia”⁶³⁵. Esta questão explica-se pelo atraso do teatro português em comparação com o teatro de revista que nesta época já estava sendo feito no Brasil. Quando chegavam em Lisboa, estes grupos brasileiros apresentavam um repertório muito mais atrativo, conquistando lucros expressivos e gerando uma nova exigência de gosto nas plateias. Os artistas portugueses estavam, assim, desamparados pelo Estado e pelo público.

As causas e motivos deste panorama estão já discutidos e aclarados. Ninguém os desconhece, até mesmo aqueles que estão distantes destes meios. Creou-se um círculo vicioso que contribue para o declínio, cada vez mais patente, do teatro português. O público queixa-se da falta de renovação – dos naipes, dos processos de representar, das peças e dos preços. De facto a única evolução é a do custo das locações. Por sua vez os artistas queixam-se do desamparo do público e do Estado. Sobretudo do Estado que sobrecarrega de encargos e impostos os espectáculos e que podia, segundo alegam, conceder-lhes protecção. A propósito desta protecção algo se está escrevendo nas gazetas pedindo ao Governo que acuda ao Teatro Português como veículo de Arte e Cultura espiritual. Ora o Teatro não se presta, como é óbvio, para isençar e exaltar;

⁶³⁰ *A Província de Angola*, 18 de novembro de 1935. Luanda, ano XIII, n° 3045, capa.

⁶³¹ *Idem*.

⁶³² *Idem*.

⁶³³ *Idem*.

⁶³⁴ *Idem*.

⁶³⁵ *Idem*.

ao contrário, chalaceia, critica, analisa e profunda, frequentemente, nas chagas sociais; procurando divertir, toca às vezes no linceamento e na pornografia. Evidentemente que não se apresenta da simpatia do Estado Novo, embora se dispense um apoio a certas manifestações, como as mantidas no São Carlos, mais de aproveitamento dos ricos que o frequentam, do que para os pobres, por não terem este dinheiro nem indumentária para assistir aos espectáculos que ali são organizados com a contribuição de todos⁶³⁶.

Note-se que, se por um lado as plateias metropolitanas abandonavam os artistas teatrais portuguesas pelo preço dos bilhetes ou pelo desinteresse em um modelo teatral visto como ultrapassado, o Estado, de acordo com o autor, não resolvia o problema da crise, porque via com desconfiança o papel subversivo do teatro.

Diante deste contexto, muitos artistas portugueses buscavam fugir da crise procurando alternativas fora de Portugal. Foram inúmeras as turnês que partiram de Lisboa com destino ao Rio de Janeiro, na esperança de que lá pudessem contar com um cenário mais promissor. Ao longo de muitos anos “o Brasil foi o recurso dos nossos artistas, o sonho dos que logravam sair do trivial, a ambição de quantos se acotovelavam na mediocridade do meio nacional”⁶³⁷. Contudo, Mimoso Moreira falava que mesmo esta alternativa já não era tão lucrativa como o fora em outros tempos: “a evolução modificou bastante o panorama. Abusou-se das tournées ao Brasil, que, em muitos casos, de expedientes não passaram, para o que os brasileiros dizem convencionalmente ‘cavação’, ou seja, mera angariação de mil reis”⁶³⁸. Em meados dos anos 1940, era necessário compreender que os tempos eram outros e “até o dinheiro brasileiro mudou de nome, para ‘cruzeiros’. Estes já não são tão facilmente angariados, não só porque se gerou concorrência; mas também porque a boa e prestante cooperação dos portugueses residentes no Brasil se fatigou [...]”⁶³⁹.

São várias as menções feitas na imprensa a companhias portuguesas que retornavam para a metrópole em uma situação financeira pior do que já estavam. “Os nossos artistas, que tiveram sempre no Brasil campo de expansão, [...] não encontram nesse país amigo o triunfo ou as facilidades tradicionais”⁶⁴⁰. O apoio da colônia portuguesa que existia no Brasil aos poucos deixava de existir, justamente porque estes grupos continuavam exportando um teatro velho e com recursos ultrapassados, e “na imensa maré de atracções teatrais do Rio, a posição do espectáculo popular do Parque Mayer fala uma linguagem de pouco ou nenhum

⁶³⁶ *A Província de Angola*, 6 de fevereiro de 1949. Luanda. Ano XIII. N. 654, capa.

⁶³⁷ *Idem*.

⁶³⁸ *Idem*.

⁶³⁹ *Idem*.

⁶⁴⁰ *A Província de Angola*, 9 de março de 1941. Luanda, ano V, n° 254, capa.

sensacionalismo”⁶⁴¹, com as mesmas piadas citadinas que ainda faziam rir alguns poucos portugueses na metrópole. De acordo com ele, nem mesmo “as pernas bonitas das nossas coristas”⁶⁴² conseguiam fazer sucesso no Rio de Janeiro, e o fracasso destas digressões seria explicado pela “corroboração da falta de mentalidade actualisada dos organizadores de espectáculos e da presunção de alguns ‘azes’ nacionais que pretendem impor-se como insubstituíveis”⁶⁴³.

Essa insistência das companhias teatrais portuguesas em migrarem para o Brasil, apesar dos fracassos de várias turnês, passa a ser criticada na imprensa como uma das causas de decadência do teatro português. De acordo com muitos intelectuais, “o êxodo dos que se dedicam às manifestações de Arte veio também complicar a situação – porque criou concorrência em meios de acanhada espiritualidade”⁶⁴⁴. Assim, embora houvesse um reconhecimento sobre a importância e “o significado muito especial da nossa emigração para o Brasil”⁶⁴⁵, o momento nacional pedia para “pensar em primeiro lugar nas terras do Império que aguardam cérebros e braços portugueses que valorizam, façam prosperar e que politicamente garantam, no futuro, a continuidade do seu portuguesismo”⁶⁴⁶.

Em vez de fugirem da crise procurando soluções no Brasil, os artistas deveriam pensar nas colônias portuguesas, tendo em vista que “a África pois aparece como novo, melhor dizendo, natural prolongamento de actuação nacional. Se as ambições materiais procuram estender-se às colónias, porque não devem sentir igual aspiração os cultores da Arte?”⁶⁴⁷. A cobrança feita na imprensa era, em suma, para que os artistas pensassem “mais a sério na expansão da sua arte ao Ultramar”⁶⁴⁸.

Ao mesmo tempo, o Estado Novo, de acordo com estas críticas, deveria incentivar estes intercâmbios artísticos para as colônias, como já fazem “outros povos europeus com responsabilidades coloniais”, seguindo o exemplo dos “governos da Inglaterra, da Holanda, da Bélgica e da Itália, [que] proporcionaram [a]os seus artistas estudar e realizar trabalhos nos seus domínios, criando escola e valorizando colecções em exposições e museus”⁶⁴⁹. Estava na hora do regime e dos artistas portugueses compreenderem que “o espírito precisa alargar horizontes

⁶⁴¹ *A Província de Angola*, 6 de fevereiro de 1949. Luanda. Ano XIII. N. 654, capa.

⁶⁴² *Idem*.

⁶⁴³ *Idem*.

⁶⁴⁴ *A Província de Angola*, 9 de março de 1941. Luanda, ano V, n° 254, capa.

⁶⁴⁵ *A Província de Angola*, 22 de maio de 1947. Luanda. Ano XXIV. N. 6556, p. 2.

⁶⁴⁶ *Idem*.

⁶⁴⁷ *A Província de Angola*, 9 de março de 1941. Luanda, ano V, n° 254, capa.

⁶⁴⁸ *A Província de Angola*, 6 de junho de 1948. Luanda. Ano XIII. N. 622, n.p.

⁶⁴⁹ *A Província de Angola*, 9 de março de 1941. Luanda, ano V, n° 254, capa.

para afirmar-se e não é dentro das muralhas limitadas do meio social e artístico de duas ou três cidades metropolitanas que terá ensanchas para expandir-se”⁶⁵⁰.

Um texto publicado na imprensa da metrópole em 1936 exemplifica perfeitamente esse cenário. Na revista *Espectáculo*, Carlos Leal transcreve uma carta que ele teria recebido de Lourenço Marques, escrita por uma pessoa “de relevo no nosso florescente continente africano”⁶⁵¹, criticando a falta de interesse das companhias teatrais portuguesas em promoverem turnês para as colônias, e questionando:

Morreram todas as tentativas de organização de tournées às Colónias? Ninguém mais pensa nisso, nem mesmo como meio de arranjar colocação para alguns desempregados? Não aparece um arrojado empresário que arrisque uns contos de reis num giro de experiência pelo Império Colonial? E perdem eles centenas de contos, muitas vezes, com a montagem de uma peça! E arriscavam tudo, com as tournées ao Brasil! Pois, meu caro amigo, eu continuo na minha: uma tournée às Colónias não é a mais arriscada que certas montagens de peças que aí se fazem ou que organização de muitas companhias que aí se constituem, além de que, fatalmente, serviria para suavisar um pouco essa crise de que artistas e empresários tanto se queixam. Se todos quisessem encarar o caso com um bocadinho de inteligência, creio que não lhes seria difícil verificarem razões de sobra para anualmente constituírem uma companhia que viesse em tournée às Colónias, ainda que, por falta de auxílio oficial, tivessem a certeza de que os artistas não tirariam melhores proventos do que aí tiram (os que trabalham, é claro) nem os empresários maiores lucros do que podem ter aí (quando não perdem)⁶⁵².

De acordo com este autor, cujo pedido de anonimato foi respeitado, uma turnê para as colônias em África não seria tão arriscada como muitos pensavam e poderia auxiliar os muitos artistas que estavam desempregados na metrópole, atenuando, assim, a crise em que o teatro português estava inserido. Mesmo se os lucros obtidos em Angola ou em Moçambique não fossem altos, tais artistas não ficariam em piores condições do que já estavam em Portugal ou no Brasil. O que faltava, de acordo com ele, eram coragem e iniciativa. Alguém que “lance a ideia e a agite com seriedade, com honestidade, com convicção e com patriotismo”⁶⁵³, reunindo empresários e artistas, escolhendo um repertório, e mostrando aos Governos e às Companhias de Navegação “que a gente de teatro se decidiu não só procurar remédio para atenuar um pouco a crise que atormenta a classe, mas, também, atender uma justa aspiração dos portugueses que vivem nas nossas áfricas”⁶⁵⁴, não só dos colonos que vivem em África tentando engrandecer Portugal, mas também dos “milhares de brancos nascidos nas Colónias e que nunca podendo

⁶⁵⁰ *Idem.*

⁶⁵¹ *Espectáculo*. Revista Semanal de Cinema, Teatro e Actualidades. Lisboa, 18 de julho de 1936. N.º 6, p. 6.

⁶⁵² *Idem.*

⁶⁵³ *Idem.*

⁶⁵⁴ *Idem.*

ter ido até a Metrópole, possivelmente nunca lhes foi dado apreciar os nossos artistas nem o nosso teatro”⁶⁵⁵.

Era preciso que os artistas mostrassem ao Estado Novo a importância em “estreitar cada vez mais os laços familiares que devem unir as Colónias à Metrópole, em manter nos portugueses que labutam em África, verdadeiro amor pela mãe Pátria”⁶⁵⁶, e, de acordo com o autor, esta questão da manutenção do portuguesismo seria urgente principalmente em Moçambique.

[...] especialmente em Lourenço Marques, é preciso evitar a desnacionalização que particularmente se vem notando cada vez mais entre os brancos aqui nascidos – porque, digam o que disserem, infelizmente é uma grande verdade que a mocidade aqui nascida e criada se desnacionaliza, não só pelo permanente contacto com estrangeiros, com a vizinha União Sul-africana, como pela falta de determinadas circunstâncias que lhe alimentem o ‘fogo sagrado’ do luzitanismo – falta que o teatro português em grande parte poderia suprir, prestando um grande serviço à Nação. É que, em Lourenço Marques, o cinema é estrangeiro, como são estrangeiras as companhias teatrais que de vez em quando aparecem, como são estrangeiras quase todas as diversões que aqui nos proporcionam. E a rapaziada aqui nascida, mas em grande número educada no Trasvaal, onde se habitua a ver tudo e ter tudo... inglês, sente tristeza ou desprendimento pela sua própria nacionalidade, chega a convencer-se que em Portugal só há políticos, ou funcionários para mandar para as Colónias, e não reconhece outra coisa que o prenda à sua terra senão a família, e não fala na arte portuguesa porque a não conhece ou porque familiarizou mais com a dos outros, e só canta fox-trots ingleses porque pouco mais sabe, e não fala dos usos e costumes das terras dos seus maiores porque nunca os apreciou, e não conhece a graça luza, como não conhece as grandezas ou os encantos de Portugal porque raras vezes terá ouvido falar nisso... Que papel pode representar o teatro português na educação e no sentimento patriótico dessa avalanche de brancos nascidos em África!... Que interesse não despertariam os nossos artistas nesse punhado de portugueses, por um holiday passado em Portugal, de preferência à União Sul-africana! Oh! Mas quantas razões fortes, mas quantos argumentos de incontestável verdade, para convencer os Governos a prestar auxílio às companhias teatrais para periodicamente organizem tournées às Colónias⁶⁵⁷!

A cobrança era pela tomada de consciência da classe teatral portuguesa. Para que os artistas percebessem que “para o teatro português, o velho Brasil se mudou para as nossas Áfricas...”⁶⁵⁸. Carlos Leal, que era ator português, além de escritor e jornalista, complementa o texto justamente criticando uma companhia que teria viajado naquele ano em turnê para o Brasil e que provavelmente iria retornar à metrópole com sérios prejuízos. Ele questiona: “porque não preferiram o rumo às nossas Colónias, onde somos desejados e trabalhamos cobertos pela nossa sacrossanta bandeira?”⁶⁵⁹, e encerra a matéria proferindo: “Rumo à África, – sim senhores,

⁶⁵⁵ *Idem.*

⁶⁵⁶ *Espectáculo*. Revista Semanal de Cinema, Teatro e Actualidades. Lisboa, 18 de julho de 1936. N.º 6, p. 6.

⁶⁵⁷ *Ibid.*, p. 6-11.

⁶⁵⁸ *Ibid.*, p. 11.

⁶⁵⁹ *Ibid.*, p. 6.

estou pronto a ingressar em qualquer caravana, desde que não seja como deportado [...]”⁶⁶⁰. Note-se, através deste texto, o papel atribuído ao teatro português apresentado nas colônias. As turnês para a África poderiam ser a solução para a crise dos artistas da metrópole, a realização do sonho dos portugueses que viviam além-mar e, ainda, o remédio para o problema da desnacionalização do povo português que vivia distante da pátria.

Sobre o problema da manutenção do portuguesismo na metrópole e nas colônias, a intelectualidade cobrava o regime, e o regime cobrava os artistas. Salazar profere um discurso em 1942, falando sobre a importância da “defesa da consciência da Nação no duplo aspecto da sua unidade e da sua personalidade da coesão que faz a força de carácter que a torna inconfundível entre as Nações”⁶⁶¹. Esta consciência, segundo o Chefe do Estado, estaria constantemente ameaçada pelas influências estrangeiras, e Portugal corria o risco de dividir-se e despersonalizar-se. Isso seria um problema grave, pois, se a nação se despersonaliza, ela perde “o que a distingue dos outros povos, raças ou nações”⁶⁶². Para evitar este problema era preciso defender acima de tudo a unidade – geográfica, de língua, raça, credo e cultura – em todo o Império Português. Seu pedido e conselho ao povo português eram “pensar que sermos em tudo nós, e não outros”⁶⁶³. Uma vez mais a solução era colocada nas mãos dos artistas portugueses. Ele declara que seria preciso apelar “para todos os criadores de beleza, os escritores e os artistas, os homens de iniciativa e trabalhadores de qualquer ramo de actividade”⁶⁶⁴, para que, “no redobrar de esforços exigido por esta época de ressurgimento, se não desprendam do que em nós é comandado pela natureza, ou pela história, ou pelas qualidades de inteligência e coração, para, sendo do nosso tempo sermos da nossa terra”⁶⁶⁵.

3.6.1. “Para os pretos de África tudo serve?”

O mesmo problema do risco de despersonalização ou desnacionalização do Império, sobretudo de Moçambique, é denunciado também pelo ator português Alves da Cunha em uma entrevista concedida ao jornal *Vida Colonial*. De acordo com o ator, a falta de turnês para as colônias tinha um motivo principal: “Há ainda muito quem julgue em África só haver pretos, gente inculta, e brancos de mentalidade muito baixa”⁶⁶⁶. Grande parte dos artistas portugueses não acreditavam “na cultura e inteligência daqueles que sob o sol abrasador d’Africa ganham,

⁶⁶⁰ *Idem.*

⁶⁶¹ *A Província de Angola*, 8 de julho de 1942. Luanda. Ano XIX. N. 5076, n.p.

⁶⁶² *Idem.*

⁶⁶³ *Idem.*

⁶⁶⁴ *Idem.*

⁶⁶⁵ *Idem.*

⁶⁶⁶ *Vida Colonial*. Jornal de Propaganda e Informação Colonial. Lisboa, 23 de abril de 1936. Ano I, n.º II, p. 8.

sofrendo tormentos físicos e a cruciante saudade da Pátria o pão de cada dia”⁶⁶⁷. Ele, que promoveu turnês para Angola e Moçambique ainda em 1932, tentava influenciar os colegas da metrópole desmentindo alguns mitos sobre as colônias e suas populações. Era preciso, primeiramente, desconstruir a falsa e desrespeitosa ideia de que “para os pretos de Africa tudo serve”, pois “o chamado *preto* em África [...] *sabe o que quere*, e sabe ver e apreciar e onde por vezes lhe falta a cultura sobra-lhe a inteligência”⁶⁶⁸. Depois, era urgente que os artistas portugueses compreendessem que “os portugueses que em Africa nasceram ou mesmo aqueles que ali trabalham de sol a sol para angariar o seu sustento sentem um amor arreigado por todas as manifestações d’arte que lhes levam da Pátria Mãe”⁶⁶⁹.

Recordando a experiência vivida por ela e por sua companhia, ele fala da beleza de Angola, que seria “mais portuguesa com o encanto campesino e fresco da nossa província, do Minho talvez, (pois a África nem sempre é de vegetação carrancuda e sombria)”⁶⁷⁰, enquanto Moçambique teria o deixado deslumbrado “pelo seu cosmopolitismo”⁶⁷¹. Quando o grupo pisou em Lourenço Marques, ele diz que “transpomos uma enorme barreira dando-nos a impressão de vivermos n’uma grande cidade Européia inglesa por exemplo onde a custo se distingue a nossa nacionalidade”⁶⁷², pois Moçambique teria se transformado em uma “Colônia inglesa numerosíssima”⁶⁷³, e que era inegável a sua desnacionalização. As turnês teatrais portuguesas para as colônias, assim, promoveriam a manutenção do portuguesismo já existente em Angola e a recuperação da lusitanidade perdida em Moçambique. O autor encerra o texto afirmando que, se os artistas criassem consciência sobre as possibilidades que existiam além-mar, se alguns subsídios fossem concedidos pelo Estado, se alguns descontos fossem dados pelas companhias de navegação, e se os empresários teatrais da metrópole aceitassem moderar as suas porcentagens, “acabava-se a crise teatral porque a Africa é a terra prometida, o novo Brasil, o novo mundo para alargamento da nossa expansão artística”⁶⁷⁴.

A cobrança ao Estado para que fossem promovidas turnês para as colônias não partia apenas de intelectuais e artistas da metrópole. Na verdade, a maior parte delas partia da imprensa de Angola e Moçambique, e provocava ecos na imprensa da metrópole. Em 1936 Pereira Gil, empresário responsável pelo Nacional Cine-Teatro, em Luanda, concede uma entrevista ao jornal *A Província de Angola* falando que Luanda não recebia a visita de

⁶⁶⁷ *Vida Colonial*. Jornal de Propaganda e Informação Colonial. Lisboa, 23 de abril de 1936. Ano I, n.º II, p. 8.

⁶⁶⁸ *Idem*.

⁶⁶⁹ *Idem*.

⁶⁷⁰ *Idem*.

⁶⁷¹ *Idem*.

⁶⁷² *Idem*.

⁶⁷³ *Idem*.

⁶⁷⁴ *Idem*.

companhias teatrais portuguesas há alguns anos e que isso representava uma lacuna “para as necessidades espirituais de gente civilizada, forçada a prescindir do importante factor de educação que o Teatro pode e deve constituir”⁶⁷⁵. Para ele o problema não estava na falta de interesse dos artistas portugueses, pois ele recebia inúmeras cartas da metrópole de artistas interessados em viajar para Luanda e com imensa tristeza ele respondia: “Que não viesse. E esta mesma resposta a tenho eu dado a todos quantos me tem escrito acerca do assunto”⁶⁷⁶, pois o público da capital não estava “em condições de poder remunerar o esforço seja de quem for, porque não dispõe de dinheiro”⁶⁷⁷. Caso ele respondesse tais correspondências animando as intenções destas companhias, “teria depois o desgosto de constatar que, não ganhando ela dinheiro, não poderia pagar aos seus artistas; estes, por sua vez, não teriam sequer com que liquidar as contas nos hotéis”⁶⁷⁸.

O público que frequentava as sessões de cinema do Nacional, segundo Pereira Gil, “é sempre o mesmo; são sempre as mesmas caras e, até, pode dizer-se as mesmas pessoas nos mesmos lugares”⁶⁷⁹. Se o preço dos bilhetes para as sessões cinematográficas era alto, para os espetáculos teatrais eles eram ainda mais caros, para que fosse possível arcar com as despesas dos artistas que viajavam em turnê para Angola. E, se o teatro não lotava, as companhias sofriam prejuízos financeiros. Por isso, ele afirmava: “não aconselho nenhum artista a vir até cá, pelo menos por agora, e enquanto da parte do Governo não houver um subsídio, que seria justo instituir, as boas companhias que nos visitassem”⁶⁸⁰. A sugestão que partia da colônia, assim, era que o Ministério das Colônias pudesse subsidiar, pelo menos uma vez por ano, a vinda de um bom agrupamento teatral a Angola, com o auxílio do Governo Geral de Angola e da Câmara Municipal de Luanda. Através desse auxílio, se beneficiariam tanto os artistas portugueses, interessados em promover turnês às colônias; quanto as plateias de Angola, desejosas em assistir ao teatro português.

A imprensa de Angola pedia que o Estado pensasse em especial no público de colonos, pois “a distração do espírito não é artigo de luxo, mas sim uma necessidade”⁶⁸¹, e “quem trabalha – e em Africa trabalha-se muito – precisa ter, e com frequência, alguns momentos de libertação das preocupações de todos os dias, que cansam e acabam por indispor”⁶⁸². Dessa forma, se fazia sentir em Luanda “a necessidade de recebermos, aqui, a visita de companhias

⁶⁷⁵ *A Província de Angola*, 20 de novembro de 1936. Luanda, ano I, nº 36, p. 2.

⁶⁷⁶ *Idem.*

⁶⁷⁷ *Idem.*

⁶⁷⁸ *Idem.*

⁶⁷⁹ *Idem.*

⁶⁸⁰ *Idem.*

⁶⁸¹ *A Província de Angola*, 9 de março de 1937. Luanda, ano XIV, nº 3448, p. 3.

⁶⁸² *Idem.*

teatrais que nos tragam algumas manifestações da nossa arte e da nossa cultura, pois bons portugueses que nos prezamos de ser, essas coisas não podem ser-nos indiferentes”⁶⁸³. Em 1937 um destes textos publicados em *A Província de Angola* é transcrito na metrópole pelo jornal *O Primeiro de Janeiro*, do Porto, concordando com as sugestões que estavam sendo feitas pela imprensa de Angola, e declarando que:

Quem moureja em Angola, longe da sua terra natal e embora vivendo em ambiente de conforto moral, tem direito a distrair o espírito. Se alguns podem, no aproveitamento efêmero de umas férias, visitar, de quando em quando, a metrópole, no desejo de refrescar a mentalidade, muitos há quem, por falta de meios, não é dado usufruir esse prazer. Portanto a ida de companhias teatrais a Angola e Moçambique, quebrando, por vezes, a actuação do cinema, muito contribuiria para renovar o exíguo ambiente de diversões e de cultura dos centros mais populosos dessas duas províncias do nosso Ultramar. Organizar-se-ia uma seleção de elementos artísticos e de reportórios. O Ministério das Colónias e a Agência Geral disporiam, para levar a efeito esse empreendimento, de auxílio, que seriam, por sua vez, reforçados pelos Governos das duas províncias e municípios das terras, onde as companhias trabalhassem. Essas verbas reunidas às receitas das casas de espectáculos asseguraria, sem prejuízos para as empresas exploradoras e com preços acessíveis para o público, a boa efectivação deste plano. A visita das companhias a Angola e Moçambique teria, então, dupla conveniência: ofereceria aos nossos artistas o ensejo de conhecerem, desempoiando o espírito, o esforço português na nossa África e exibiria diante dos colonos, como estímulo moral à sua acção, o panorama da actividade de Portugal Continental nos seus mais animados aspectos de cultura, arte e de folclore. Sem os auxílios das entidades apontadas – meio, de resto, que os governos dos outros países com colónias na África e na Ásia, adoptam há muito – qualquer grupo de artistas nacionais que siga para Angola e Moçambique incorrerá numa aventura de péssimos e lamentáveis resultados financeiros⁶⁸⁴.

Além deste, na metrópole também o *Jornal do Comércio e das Colónias* referenciava a imprensa de Angola, compadecendo-se com as aspirações dos colonos portugueses, louvando os pedidos e as sugestões que vinham sendo feitos por estes e afirmando que “a África portuguesa precisa destas visitas, embaixadas de espírito e arte nacional”⁶⁸⁵. Mencionava também que as turnês das companhias teatrais portuguesas não seriam fundamentais apenas em Angola e em Moçambique, mas em todo o Império Português, pois “são os filmes estrangeiros, sonorizados com idioma também estrangeiro, que divertem adultos e crianças, brancos e pretos, na costa oriental e ocidental da África portuguesa, na Índia, em Macau e em Timor”⁶⁸⁶, e isto não era saudável para a manutenção da identidade lusa.

Torna-se notável, através destes exemplos, a interação que existia na época entre a imprensa de Angola e a imprensa da metrópole, e o importante papel atribuído por estes

⁶⁸³ *Idem.*

⁶⁸⁴ *Idem.*

⁶⁸⁵ *Idem.*

⁶⁸⁶ *A Província de Angola*, 9 de março de 1937. Luanda, ano XIV, n° 3448, p. 3.

intelectuais, artistas e colonos ao teatro português e à sua ampliação para além de Lisboa e do Porto. As cobranças feitas ao Estado para que fossem concedidos apoios financeiros às companhias portuguesas interessadas em promover turnês para a África não obtiveram os resultados esperados, como veremos, tendo em vista que só tardiamente alguns escassos subsídios foram concedidos pelo poder público. Já as críticas feitas aos artistas portugueses mais interessados no Brasil do que nas colônias obtiveram consequências frutíferas, pois a partir de 1932 e até 1960 os palcos de Angola recebem inúmeros agrupamentos artísticos portugueses, interessados em procurar uma saída para a crise do teatro português além-mar.

A prova do interesse crescente dos artistas portugueses em promoverem turnês para as colônias é que a imprensa publica anualmente notícias de grupos da metrópole que estariam organizando o seu elenco e montando o seu repertório para viajarem para Angola e Moçambique. No jornal *A Província de Angola* é possível ler uma quantidade expressiva de notas como esta, de 1933: “Segundo lemos no *Notícias*, de Lourenço Marques, parece que estava sendo formada, na Metrópole, uma companhia teatral explorando opereta, vaudeville e revista, para uma tournée às nossas colônias”⁶⁸⁷. Grande parte destes supostos projetos de turnê acabavam não sendo colocados em prática. Os agrupamentos desistiam quase sempre por causa dos altos custos destes empreendimentos e dos altos riscos financeiros que estas digressões apresentavam. A imprensa, após ter publicado a notícia e gerado esperança e empolgação nas plateias da colônia, noticiava poucos exemplares depois sobre a desistência dos grupos. Por conta disso, aos poucos, as notícias sobre as possíveis turnês passam a ser dadas com certa desconfiança:

Tantas vezes, nas colunas do nosso jornal, temos dado guarida a notícias desta natureza, que por alguns dias, até desmentido, alvoroçam a população citadina, tão desejosa de espectáculos do género musicado – já está tão distante a Companhia Hortense Luz! – que nos perguntamos: Será desta vez?⁶⁸⁸

É válido lembrar que, para além das cobranças feitas na imprensa que tentavam encorajar os artistas a promoverem turnês nas colônias, passa a acontecer também uma movimentação interna na classe teatral em prol da exportação do teatro português para ultramar. Os artistas que viajavam para Angola quando retornavam para a metrópole se encarregavam de divulgar entre os próprios colegas a experiência vivida na colônia, incentivando outros artistas

⁶⁸⁷ *A Província de Angola*, 2 de setembro de 1933. Luanda, ano XI, n° 2378, p. 2.

⁶⁸⁸ *Idem*.

e companhias a se aventurarem em digressões. Em 1939 a grande atriz portuguesa Aura Abranches concede uma entrevista na metrópole para um correspondente da imprensa de Angola, exclamando: “De Angola? Jornalista em Luanda? Que prazer! Não faz uma pequena ideia de quanto desejo conhecer Angola”⁶⁸⁹, e dizendo logo em seguida: “Todos os meus colegas que lá vão ficam encantados. Olhe: o Luiz Felipe diz maravilhas”⁶⁹⁰. O ator Luiz Felipe, que estava agora atuando com Aura Abranches em um novo espetáculo no Teatro Nacional Dona Maria II, havia visitado Angola um ano antes, em 1938, com a Companhia Maria Matos, e agora contava aos colegas da metrópole que o público de Luanda havia sido generoso e acolhedor com ele e com todos os integrantes do grupo e que por isso valia a pena promover turnês para lá.

Se ao longo dos anos 1930 e 1940 sete grandes companhias teatrais portuguesas⁶⁹¹ viajaram em turnê para Angola, durante a década de 1950 dez grandes companhias⁶⁹² decidem viajar para as colônias. Antes do início da década de 1950, período em que estas turnês das grandes companhias teatrais portuguesas se tornam mais assíduas, o que movimentava a indústria do espetáculo da colônia, no âmbito das digressões que partiam da metrópole, eram as pequenas turnês, promovidas por grupos de uma, duas ou três pessoas, que levavam para Angola espetáculos de variedades em que a música recebia certo protagonismo em detrimento do teatro ou da dança.

3.6.2 “Núcleos de artistas que andam pelas nossas Colônias a trazer-lhes um pouco de arte teatral portuguesa”

Durante os anos 1930 e 1940 Angola recebeu 21 destas pequenas turnês. Destas, quinze eram pequenos agrupamentos e seis eram turnês individuais, sendo elas, respectivamente: **Grupos** – Duo Portugal (1932), Os Marykarlo (1932), Grupo Artístico de Fados (1933), Tournée Teatral as Colónias (1933), Trupe Teatral as Violetas (1934), Irmãs Sayal (1937), Cia. Octavio de Matos (1940), Duo Português (1942), Trio Artístico Português (1944), Grupo Artístico (1946), Grupo de Variedades (1948), Grupo Alegria e Saudade (1948), Cantares de Portugal (1948), e Orfeão Académico da Universidade de Coimbra (1949); **Individuais** – Estevam Amarante (1935), Silva Sanches (1936), Oscar Silva (1939), Fernando Curado Ribeiro

⁶⁸⁹ A *Província de Angola*, 2 de maio de 1939. Luanda, ano XVI, n° 4100, capa.

⁶⁹⁰ *Idem*.

⁶⁹¹ Cia. Hortense Luz (1932); Cia. Berta de Bívar (1932); Cia. Ilda Stichini (1934); Cia. Maria Matos (1938); Cia. Embaixada da Saudade (1941); Cia. Maria Alice (1943); e Cia. Artistas Reunidos (1949).

⁶⁹² Cia. Mirita Casimiro (1950); Cia. Brunilde Júdice-Alves da Costa (1952); Cia. Teatro Avenida (1952/53); Cia. Irene Isidro (1953/54); Cia. Alma Flora (1953/54); Cia. Giuseppe Bastos (1954); Cia. Berta de Bívar-Alves da Cunha (1954); Cia. Carlos Coelho (1955/56); Cia. Vasco Santana (1955); e Cia. Giuseppe Bastos, com Beatriz Costa (1959/60);.

(1948), Maria Carmem (1948) e Lina Demoel (1949). Na tabela em apêndice estão informações sobre o período em que cada um destes artistas permaneceu em Angola, os elencos que integravam estes agrupamentos, e o repertório de espetáculos apresentados. Destacaremos a seguir apenas alguns exemplos que consideramos mais relevantes.

A maior parte destes grupos partiam da metrópole por iniciativa própria em busca de cenários mais promissores e permaneciam em turnê por longos anos. É o caso da Tournée Teatral as Colónias que chega em Luanda em 1933. O grupo, dirigido pelo ator português Manuel Correia, havia partido da metrópole e iniciado a sua digressão ainda em 1930, ano em que pisou em Angola pela primeira vez, deslocando-se ao longo dos próximos dois anos para Moçambique, Cabo Verde, São Tomé e Príncipe, Índia e Macau, tendo atuado também no Congo Belga. O elenco era composto por Evangelina Correia, Dolores de Almeida e Artur de Almeida, além de Manuel Correia que atuava na companhia como ator e diretor artístico. Estes quatro artistas eram atores e atrizes portugueses do gênero teatro de opereta. Integrava o grupo também o maestro Artur Angelo, no cargo de diretor musical⁶⁹³.

De acordo com as notícias que são publicadas na imprensa da colônia, o agrupamento contava com um número maior de artistas na ocasião da sua partida da metrópole. Contudo, durante a turnê, a Sociedade Artística do qual faziam parte acabou por ser dissolvida. Alguns artistas retornaram para a metrópole, e outros decidiram abandonar o grupo e ficar em Macau⁶⁹⁴. Especialmente em digressões longas, o desmantelamento de companhias era uma prática bastante comum nas turnês portuguesas⁶⁹⁵, sendo que raramente estes grupos retornavam para a metrópole com a mesma quantidade de artistas que possuíam no início. Felizmente, enquanto uns ficavam pelo caminho e outros desistiam e retornavam para Lisboa, outros artistas que já estavam viajando em turnês solitárias acabavam por se integrar a estes grupos. Assim, a Tournée Teatral as Colónias recebe em Angola mais três elementos: a atriz Guilhermina Paiva, que estava atuando há algum tempo no Sul da colônia e, quando fica sabendo da chegada do grupo na capital, vai para Luanda para juntar-se a eles⁶⁹⁶; e a dupla de atores-cantores Carlos de Sousa e Maria Ivone, que possuíam um duo chamado Os Marykarlo e que estavam atuando em Moçâmedes quando encontraram os integrantes do grupo e acabaram unindo-se temporariamente a eles⁶⁹⁷.

⁶⁹³ *A Província de Angola*, 9 de agosto de 1933. Luanda, ano X, n° 2359, p. 2.

⁶⁹⁴ *Idem*.

⁶⁹⁵ É válido destacar que algumas destas turnês menores aconteceram justamente por conta do desmantelamento das companhias que viajavam em turnê para as colônias. É o caso do Duo Português, formado em 1942 com artistas que abandonaram os agrupamentos Octavio de Matos e Irmãs Sayal e o do Trio Artístico Português, formado em 1943 com dissidentes da Companhia Maria Alice.

⁶⁹⁶ *A Província de Angola*, 20 de outubro de 1933. Luanda, ano XI, n° 2418, p. 2.

⁶⁹⁷ *A Província de Angola*, 9 de agosto de 1933. Luanda, ano X, n° 2359, p. 2.

A Tournée estreia em Luanda em novembro de 1933 no Nacional Cine-Teatro, dividindo o palco com o filme que estava sendo exposto. O espetáculo consistiu em um grandioso ato de variedades, com 16 números, entre eles canções, tangos, cançonetas, duetos cômicos, números de revista e trechos de ópera e opereta. No mês seguinte, como o Nacional não poderia interromper as suas habituais sessões cinematográficas, o grupo passa a apresentar-se no salão de festas do Clube Naval⁶⁹⁸. A sua estreia neste espaço se dá com a representação da comédia portuguesa em 3 actos *Que Sogra*, “engraçadíssima e própria para senhoras, tendo merecido as mais elogiosas críticas feitas pela imprensa da Índia e de Macau”⁶⁹⁹. O agrupamento segue em cartaz em Luanda até janeiro de 1934, apresentando outras peças teatrais e atos de variedades compostos por números musicados. Em Angola, atuam também em localidades como Malange e Mossâmedes.

Apesar de este grupo estar viajando por iniciativa própria e não por algum tipo de encomenda oficial, note-se que este tipo de turnê servia de qualquer forma a uma das maiores aspirações do Estado Novo: promover a criação de uma comunidade lusa em todo o Império. A representação das mesmas peças teatrais em língua portuguesa, com canções tipicamente nacionais, personagens com trejeitos lisboetas, piadas, termos e símbolos conhecidos nas aldeias de Portugal em localidades como Angola, Moçambique, Cabo Verde, São Tomé e Príncipe, Índia e Macau, gerava o que nós chamamos de *plateias transculturalmente interligadas*⁷⁰⁰, ou seja, públicos de diferentes localidades do Império, distantes da metrópole e uns dos outros, conectados por estarem consumindo os mesmos produtos culturais, capazes de reacender memórias e sentimentos. O papel exercido pelo teatro é, neste sentido, o de “transnacionalização de conteúdos locais, representando imagens de ficção que promovem realidades imaginadas”⁷⁰¹ e, a partir delas, contribuem para a construção de *redes teatrais transnacionais*⁷⁰².

Em alguns destes espetáculos apresentados pela Tournée em Angola, os amadores dramáticos locais também foram chamados para atuar ao lado dos profissionais do grupo. A imprensa noticia a programação exaltando os artistas do elenco, “bons elementos do teatro

⁶⁹⁸ A *Província de Angola*, 12 de outubro de 1933. Luanda, ano XI, n° 2411, p. 2.

⁶⁹⁹ A *Província de Angola*, 05 de dezembro de 1933. Luanda, ano XI, n° 2456, p. 2.

⁷⁰⁰ BALME, Christopher. Histórias globais do teatro: modernização, esferas públicas e redes teatrais transnacionais. In: WERNECK, M. H.; REIS, A. de C. (Orgs.). *Rotas de teatro entre Portugal e Brasil*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2012.

⁷⁰¹ JUNQUEIRA, Christine. As histórias globais do teatro e as turnês da atriz Beatriz Costa entre Portugal e Brasil. XXVIII Simpósio Nacional de História. Florianópolis, 2015, p. 04.

⁷⁰² BALME, Christopher. Histórias globais do teatro: modernização, esferas públicas e redes teatrais transnacionais. In: WERNECK, M. H.; REIS, A. de C. (Orgs.). *Rotas de teatro entre Portugal e Brasil*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2012.

português, alguns já conhecidos de Angola” e afirmando que “ao público compete auxiliar este núcleo de artistas que anda pelas nossas Colônias a trazer-lhes um pouco de arte teatral portuguesa”⁷⁰³. A interação entre os artistas da metrópole e os amadores da colônia servia também para a criação de redes transnacionais, tendo em vista que, para além dos conteúdos que estavam sendo apresentados nas peças, o que estava sendo exportado para Angola era um modelo português de se fazer teatro, com uma estética específica e uma maneira de representar específica. Depois de janeiro de 1934, a imprensa não publica outras notícias sobre a companhia e, por isso, não é possível saber se o grupo retornou para a metrópole ou seguiu a sua digressão.

O Duo Português Os Marykarlo, composto por Maria Ivone e Carlos de Sousa, que já estava em digressão por Angola quando a Tournée chega em Luanda, repete este mesmo padrão de itinerário mais amplo e de tempo de duração da turnê. A dupla de artistas, que viajava acompanhada de uma pianista russa chamada Helena Lorenz, chega na capital de Angola ainda em 1932, vinda de Cabo Verde, Guiné e São Tomé. De acordo com a imprensa, o Duo estava em uma longa digressão pelas colônias portuguesas, promovendo espetáculos também nos Açores, na Madeira e na Espanha⁷⁰⁴.

Em Angola, os artistas têm a iniciativa de oferecer à capital da colônia algo a mais do que apenas espetáculos. Eles promovem, juntamente da Associação dos Empregados do Comércio, a criação de um novo recinto de divertimentos em Luanda, transformando o antigo Parque dos Amores, propriedade de José Correia Canelas, em um espaço semelhante ao Parque Mayer de Lisboa, com palco para espetáculos, barracas de divertimentos e jogos⁷⁰⁵. A imprensa saúda a iniciativa dos artistas, comemorando que, após a inauguração deste novo espaço, os colonos poderiam “depois de um dia extenuante de trabalho, bem sabe passar uma noite de alegria e despreocupação”⁷⁰⁶. Além das outras diversões montadas no recinto, “a população de Luanda poderá distrair o espírito, assistindo aos espetáculos ligeiros que os dois artistas apresentarão no palco, especialmente armado para o fim”⁷⁰⁷. A inauguração do novo Parque dos Amores acontece em dezembro de 1933 com a apresentação de dois espetáculos pelo Duo Artístico⁷⁰⁸, compostos pelos melhores números do repertório dos artistas que costumavam misturar episódios cômicos, farsas, comédias, ductos, canções, esquetes e números de ilusionismo⁷⁰⁹.

⁷⁰³ *A Província de Angola*, 20 de outubro de 1933. Luanda, ano XI, n° 2418, p. 2.

⁷⁰⁴ *A Província de Angola*, 23 de novembro de 1933. Luanda, ano XI, n° 2447, p. 2.

⁷⁰⁵ *A Província de Angola*, 11 de novembro de 1933. Luanda, ano XI, n° 2437, p. 2.

⁷⁰⁶ *A Província de Angola*, 23 de novembro de 1933. Luanda, ano XI, n° 2447, p. 2.

⁷⁰⁷ *Idem*.

⁷⁰⁸ *A Província de Angola*, 6 de dezembro de 1933. Luanda, ano XI, n° 2457, p. 2.

⁷⁰⁹ *A Província de Angola*, 23 de novembro de 1933. Luanda, ano XI, n° 2447, p. 2.

Se a Tournée anteriormente mencionada integrava os artistas locais chamando os amadores da capital a participarem dos seus espetáculos, Os Marykarlo promoviam o mesmo intercâmbio chamando os dramaturgos locais para o palco. Um dos espetáculos apresentados no Parque levou para a cena uma revista escrita em Luanda por Pedro Bandeira e Carlos de Sousa intitulada *Brique-á-Braque*⁷¹⁰.

O Duo também promove espetáculos fora de Luanda durante a sua estadia em Angola. A questão mais curiosa sobre este grupo é o tempo de duração da sua turnê, pois aparecem notícias sobre os espetáculos que vão sendo promovidos pelos artistas em várias localidades de Angola ao longo das décadas de 1930, 1940 e 1950. Entre 1932 e 1944 os artistas promovem espetáculos em locais como Nova Lisboa, Benguela, Lubango, Mossâmedes, Sá de Bandeira, Uíge e Malange, retornando para Luanda em 1944 para apresentarem-se mais uma vez na capital. Após uma curta temporada no Nacional Cine-Teatro os artistas seguem a sua turnê, deslocando-se para Cabinda e Ponta Negra, regressando novamente para Luanda em 1950. Considerando-se que, quando este Duo chega a Angola em 1932, ele já havia promovido espetáculos em Cabo Verde, Guiné e São Tomé, supõe-se que estes artistas tenham partido da metrópole no início dos anos 1930, ou ainda antes, permanecendo em constante turnê por mais de trinta anos. Pelo fato de a imprensa ter parado de publicar notícias sobre o Duo nos anos 1950, é provável que estes tenham regressado para a metrópole ou dado continuidade a sua digressão em outras colônias portuguesas, como Moçambique.

Questões como o largo tempo de duração das turnês; o itinerário que contemplava não apenas Angola e Moçambique, mas também as demais colônias portuguesas; a interação promovida em Angola com os artistas locais que já atuavam no ramo artístico da colônia; e a descentralização da indústria do espetáculo de Angola para além da capital faziam parte de um padrão compartilhado pela maior parte destes pequenos agrupamentos que partiam da metrópole por iniciativas próprias.

3.6.3 “*Espectáculo em Homenagem ao Cruzeiro de Férias as Colônias*”

Ao longo deste período, Angola também recebe visitas mais curtas de artistas que viajavam ao ultramar pela ocasião de algum evento oficial promovido pelo Estado Novo na colônia. Destacamos a título de exemplo um espetáculo que foi promovido em Luanda pelo ator português Estevam Amarante, ainda nos anos 1930.

⁷¹⁰ A *Província de Angola*, 6 de dezembro de 1933. Luanda, ano XI, n° 2457, p. 2.

Em agosto de 1935 partiu da metrópole com destino à África o Primeiro Cruzeiro de Férias às Colónias⁷¹¹, organizado pela revista *O Mundo Português* e apoiado pelo Estado Novo, transportando cerca de 300 excursionistas interessados em conhecerem Cabo Verde, Guiné, São Tomé e Príncipe e Angola. O objetivo do Cruzeiro, que servia à Propaganda Colonial que já vinha sendo feita pelo Secretariado de Propaganda Nacional, Agência Geral das Colónias e Ministério das Colónias, era “dar a conhecer aos estudantes e professores que nele tomarem parte a extensão, a importância e a riqueza das colónias visitadas e a estreitar as relações culturais e económicas entre a metrópole e o Império Ultramarino”⁷¹². Mostrar aos portugueses que “Portugal não termina no Algarve; Portugal são todas as Colónias”⁷¹³ e, ao mesmo tempo, levar “o Portugal continental aos que vivem longe da Metrópole”⁷¹⁴.

Vindo de São Tomé, o Cruzeiro chega em Angola no final de agosto de 1935 no vapor Moçambique, sendo recebido no Cais das Portas do Mar pela Comissão de Recepção organizada em Luanda. Antes mesmo do desembarque, o roteiro oficial do Cruzeiro, distribuído para todos os passageiros, apresentava Angola: “colônia imensa, que é só por si um império. Nessa vastíssima região Portugal está criando um novo Brasil, apesar de todas as dificuldades desta hora do Mundo”⁷¹⁵. De acordo com o programa publicado na imprensa, durante a sua estadia em Angola, alguns passageiros participavam de cerimônias oficiais e bailes oferecidos pelo Governador-Geral enquanto outros partiam de automóvel para conhecer outras regiões da colônia como Huíla, Mossâmedes, Lobito, Catumbela e Benguela. Ao término do dia, todos regressavam ao vapor para dormirem.

Dentre os excursionistas estavam professores, oficiais do exército, estudantes, operários e artistas, e, nesta última categoria, o ator português Estevam Amarante era um dos

⁷¹¹ Lembrando que, conforme mencionamos no primeiro capítulo, um ano antes, em 1934, o regime promoveu a 1ª Exposição Colonial do Porto, sob a direção de Henrique Galvão, que consistia em uma grande exposição viva de nativos das colónias, exibidos como objetos exóticos. Esta exposição mais tarde receberia o apelido de “jardins zoológicos humanos” (NETO, Sergio. *Do Minho ao Mandovi: um estudo sobre o pensamento colonial de Norton de Matos*. Coimbra, 2016, p. 336-337). Se nesta exposição os nativos foram levados até a metrópole no objetivo de que os portugueses conhecessem os “indígenas” de cada uma das colónias portuguesas, agora, no 1º Cruzeiro de Férias às Colónias o oposto acontecia. Desta vez eram os portugueses que se deslocavam até as colónias para conhecerem as parcelas do Império e os seus habitantes. Em 1934, Portugal foi “visitado” pelas colónias, e em 1935 chegava a vez de a metrópole visitar os domínios ultramarinos, mais especificamente Cabo Verde, Guiné, São Tomé e Príncipe e Angola. Em 1936, será produzido um documentário intitulado *O I Cruzeiro de Férias às Colónias do Ocidente*, por iniciativa da revista *O Mundo Português* e da Agência Geral das Colónias, no objetivo de eternizar o evento (MATOS, Patrícia Ferraz de. *As Cores do Império. Representações Raciais no Império Colonial Português*. Lisboa: ICS, 2006).

⁷¹² Roteiro do 1.º Cruzeiro de Férias às Colónias: nos meses de agosto e de setembro de 1935, Org. *O Mundo Português*. 1935. Lisboa: Oficina Gráfica de Tipografia, p. 7-8. Acervo Biblioteca Particular Fernando Pessoa. Ficha Bibliográfica [0039222].

⁷¹³ *Idem*.

⁷¹⁴ *Idem*.

⁷¹⁵ *Idem*.

passageiros⁷¹⁶. A notícia da sua chegada em Angola causou um grande alvoroço em Luanda, tendo em vista o prestígio do artista no teatro e cinema do período. De acordo com o jornalista que conversou com o ator na ocasião de uma visita feita por ele e Burt Costa, secretário do Nacional Cine-Teatro, à redação do jornal *A Província de Angola*, as suas primeiras impressões sobre Angola haviam sido as melhores: “Confesso que estava longe de encontrar uma cidade tão desenvolvida, tão confortável, com uma população europeia cujo número foi para mim uma revelação agradabilíssima”⁷¹⁷, dizia o ator. Contudo, o que interessava à população da capital “era saber, especialmente, se Amarante podia ou não deixar-se aplaudir pelo público de Luanda, nalgumas das canções e cançonetas que tanto nome lhe criaram”⁷¹⁸. Amarante responde que sim e que já estava sendo organizado o programa do recital que ele em breve apresentaria no palco do Nacional na ocasião do seu regresso do sul de Angola. “Sinto, por toda a parte, a simpatia e o carinho do público de Luanda, pelo meu nome. E isso anima-me extraordinariamente. A população é grande, e o teatro excelente, como não se encontra melhor nas nossas províncias”⁷¹⁹.

O mencionado recital acontece no dia 15 de setembro de 1935 no Nacional Cine-Teatro, contando com a assistência do Governador-Geral de Angola e da Direção do Cruzeiro. Reproduzimos abaixo a fotografia do programa do espetáculo, em que o artista recitou versos, representou monólogos e cantou os fados, canções e cançonetas retirados das revistas portuguesas em que o ator alcançou maior sucesso na metrópole.

⁷¹⁶ *Idem.*

⁷¹⁷ *A Província de Angola*, 6 de setembro de 1935. Luanda, ano XIII, n° 2983, p. 3.

⁷¹⁸ *Idem.*

⁷¹⁹ *Idem.*

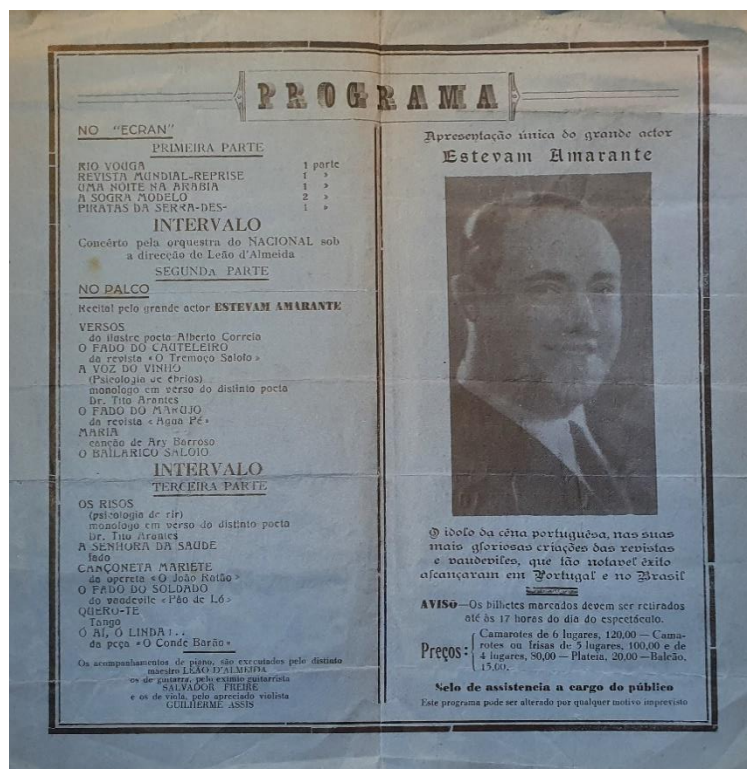


Figura 6 – Programa do Espetáculo em Homenagem ao Cruzeiro de Férias às Colónias pelo ator Estevam Amarante.

Fonte: acervo do Museu Nacional do Teatro e da Dança. COTA: 99346.

De acordo com a crítica publicada na imprensa, o espetáculo contou com uma casa cheia e, apesar de as recitações de poesias não terem agradado, os fados e canções obtiveram sucesso. “O público aplaudiu-o com verdadeiro entusiasmo, obrigando-o a bisar alguns números do programa”⁷²⁰. Amarante aproveita a ocasião para explicar ao público que aquele espetáculo era apenas uma amostragem, mas que pretendia regressar a Angola com uma companhia devidamente organizada para promover uma temporada em Luanda. A imprensa, entusiasmada com as promessas do ator, comenta:

Oxalá, pois, que Amarante, dentro da sua esfera de acção, contribua também para uma maior aproximação espiritual entre Portugal e o seu Império Ultramarino – voltando cá, trazendo outros artistas, dando-nos a conhecer a sua arte, ligando-se um pouco mais a nós, que nem só de milho vive o homem⁷²¹.

Note-se a questão sempre presente do necessário intercâmbio artístico entre a metrópole e as colónias. De acordo com as informações presentes tanto na imprensa quanto no roteiro do Cruzeiro, tanto a iniciativa de embarcar como um dos excursionistas rumo às colónias quanto

⁷²⁰ *A Província de Angola*, 17 de setembro de 1935. Luanda, ano XIII, n° 2992, p. 3.

⁷²¹ *A Província de Angola*, 6 de setembro de 1935. Luanda, ano XIII, n° 2983, p. 3.

a decisão de aproveitar a sua estadia em Angola para apresentar um espetáculo partiram de Estevam Amarante. O recital apresentado em Luanda foi organizado pelo artista juntamente da gerência e secretaria do Nacional Cine-Teatro, não tendo nenhum patrocínio oficial do Estado, apesar de ele ter sido promovido em homenagem ao Cruzeiro, como mostra o programa aqui reproduzido.

É importante mencionar que estas digressões que partiam da metrópole para Angola possuíam despesas significativas para as companhias. Antes mesmo de chegar ao seu destino, os artistas precisavam arcar com as passagens das companhias de navegação e com as taxas para o transporte de figurinos e cenários. Ao chegarem na colônia, existiam os custos de hospedagem e alimentação de todos os artistas do grupo, os impostos cobrados pelo Estado e pelos municípios para a apresentação dos espetáculos, e ainda os custos para o transporte interno em Angola, entre uma província e outra, e em África, entre uma colônia e outra. Além de o Estado não conceder apoios financeiros ou facilidades no âmbito da cobrança de impostos para estes grupos, os artistas reclamavam que nem mesmo a própria Companhia Nacional de Navegação⁷²² estava disposta a ceder descontos nos preços das passagens dos vapores. Conforme aponta o ator português Alves da Cunha em 1932, quando estava em Angola, sem subsídios ou descontos as turnês não eram compensadoras.

Enquanto as companhias de navegação estrangeiras para o Brasil concedem às companhias teatrais 50% de desconto, as companhias nacionais para a África apenas nos concedem 40%. Se eu tivesse vindo da outra costa para aqui no vapor alemão *Niassa*, pagaria 10% menos do que paguei vindo em barco nosso! Mas há mais: enquanto na metrópole os teatros contentam-se com 10 a 20% o máximo, de percentagem, por cá não querem menos de 40%. E note-se que enquanto o proprietário do teatro tem uma despesa de mil angolares por noite, nós temos uma fila de encargos de seis a sete mil angolares! Além disso, temos os direitos de autor que não o dobro

⁷²² A Companhia Nacional de Navegação tinha a sua sede em Lisboa e existia desde 1881, atuando no serviço regular de carga e passageiros entre a metrópole e a África ocidental e oriental. Inicialmente contava apenas com dois paquetes, Portugal e Angola. Depois passam a contar com 8 embarcações: Niassa, Nova Lisboa, Quanza, Lourenço Marques, Inharrime, Chinde, Luabo e Save. Existia também a Companhia Colonial de Navegação, que contava com os paquetes Pátria, Império, Vera Cruz, Santa Maria, Uíge e Infante Dom Henrique. Era este o meio de transporte mais utilizado pelos artistas portugueses que partiam da metrópole com destino a Angola ou Moçambique. Inicialmente, as viagens eram longas e desconfortáveis. Nos anos 1940, estas embarcações passam a contar com estruturas mais modernas e as viagens, a partir de 1946, passam a durar apenas 9 dias (*A Província de Angola*, 2 de maio de 1946. Luanda. Ano XXIII. N. 6234, p. 2). No início de 1949, a Companhia Nacional de Navegação promove uma renovação da sua frota. O novo paquete Angola passa a contar com 94 lugares na primeira classe, 148 na segunda e 98 na terceira. E a estrutura oferece aos passageiros uma piscina ao ar livre de 10,75 metros ou 5,18, salões luxuosos, cozinhas equipadas, sala de jantar, e espaços com condicionamento de temperatura, além de uma central telefônica a bordo que possibilita aos passageiros fazer ligações de qualquer camarote (*A Província de Angola*, 25 de janeiro de 1949. Luanda. Ano XXVII. N. 7065, capa). As viagens nas embarcações destas Companhias de Navegação seguem sendo o meio de transporte privilegiado para as turnês teatrais às colônias mesmo durante os anos 1950, porém também existiam alguns grupos que passam a viajar de avião a partir de 1946, ano em que sai o primeiro voo da Linha Aérea Imperial de Lisboa para as colônias, possibilitando viagens muito mais curtas (GARCIA, Rita. *Luanda como ela era. 1960-1975. Histórias e memórias de uma cidade inesquecível*. Lisboa: Oficina do Livro, 2016, p. 12-13).

dos que nos cobram na metrópole. Temos mais o pessoal do palco que é caro e incompetente e temos ainda que as contribuições ao Estado são pesadas e violentas⁷²³.

Os apoios do Estado seriam indispensáveis, assim, para que as turnês das companhias portuguesas pudessem acontecer com uma frequência mais assídua e sem prejuízos financeiros aos artistas. De acordo com o artista, os Governos Coloniais poderiam contribuir “isentando de contribuições as companhias que se deslocassem até aqui com propósitos de fazer arte”⁷²⁴, e o Estado Novo deveria auxiliar a subsidiar “as que se propuzessem a vir dar a conhecer a estes já importantes núcleos de portugueses, os autores e os artistas do seu país, a vir trazer até aqui um pouco de Portugal”⁷²⁵.

Estas cobranças e sugestões geralmente eram feitas pelos grandes nomes do teatro português, que possuíam mais voz na imprensa e uma maior popularidade no meio artístico do país. Em 1938 o jornal *A Província de Angola* entrevista Maria Helena Matos, filha da grande atriz Maria Matos, que estava em turnê por Angola. Quando o entrevistador pergunta se o grupo havia recebido algum apoio financeiro do Governo, ela responde:

O único benefício de que gozamos, neste nosso empreendimento, é o de 40% de desconto nas passagens, o que não representa proteção especial para nós, pois que por decisão do Conselho de Tarifas, há uma disposição especial, que concede aquele desconto a qualquer agrupamento em viagem, superior a 10 pessoas. [...] E minha Mãe é alguém no teatro: A sua vinda ou a de qualquer outro grande artista, a trazer aos colonos de África, que pela sua vida se não possam deslocar a centros de maior cultura, um pouco de teatro que hoje se representa em Portugal e a interpretação de escolhidos autores contemporâneos, deveria estar incluída no programa da política de espírito da nossa unidade imperial⁷²⁶!

De acordo com a artista, o Estado já oferecia uma isenção do imposto de selo, mas ela abrangia apenas o repertório de peças clássicas, o que não auxiliava nenhuma companhia teatral portuguesa, tendo em vista que todos já sabiam que, para estas turnês, seria ruinoso “trazermos um repertório só de Autos da Barca, Autos de Mofina Mendes e outros que tais. São peças literárias muito respeitáveis, mas de museu, o público não as tolera”⁷²⁷. De fato, segundo a gerência do Nacional Cine-Teatro, “a modalidade teatral que mais agrada ao público de Luanda é a de revista e vaudeville”⁷²⁸ e, para estas, não existiam isenções.

⁷²³ *A Província de Angola*, 3 de novembro de 1932. Luanda, ano X, n° 2125, p. 2.

⁷²⁴ *Idem*.

⁷²⁵ *Idem*.

⁷²⁶ *A Província de Angola*, 4 de setembro de 1938. Luanda, ano III, n° 122, p. 3.

⁷²⁷ *Idem*.

⁷²⁸ *A Província de Angola*, 20 de novembro de 1936. Luanda, ano I, n° 36, p. 2.

E mesmo quando as companhias levavam para Angola um repertório composto por comédias, operetas, vaudevilles ou revistas, as casas de espetáculo não lotavam, o que significava um problema a mais para a situação financeira destes grupos que não conseguiam adquirir com a bilheteria um valor suficiente para arcar com todas as despesas e, ainda menos, para obter algum lucro. Em 1934, na ocasião da visita da grande atriz portuguesa Ilda Stichini em Angola, a imprensa menciona a falta de público nos espetáculos da companhia.

A crise que Angola atravessa, e tão evidentemente se manifesta debaixo de multiplos aspectos, e só ela, tem concorrido para que a frequência do Nacional não corresponda ao valor da Companhia e ás despesas avultadas que a tournée representa. Por todos os motivos lamentamos o facto pois ele representa, a nosso vêr, factor importante para que tão cedo não sejamos visitados por organizado núcleo de artistas portugueses⁷²⁹.

O motivo da baixa assiduidade de público nos teatros era a crise financeira vivida pela população da colônia, que não podia arcar com a despesa dos altos valores cobrados nos ingressos. Conforme menciona a imprensa, “bem sabemos que as dificuldades da hora presente são grandes, influindo bastante para que o público de Luanda não possa corresponder, como decerto desejaria, ao esforço e sacrifício que representa a vinda ás Colónias de uma Companhia desta classe [...]”⁷³⁰. Um dos integrantes do elenco da Companhia Ilda Stichini, o ator Joaquim de Oliveira, comenta sobre este problema afirmando que estava “convencido que se o público não compareceu em maior número, foi pelas dificuldades com que luta e que tive ensejo de verificar da situação presente dos colonos que é absolutamente injusta, porquanto não corresponde á grandeza do seu sacrifício”⁷³¹. Compadecido com a difícil situação da população da colônia, o artista confessa que “do contacto que tive com os meus compatriotas que há longos anos vivem em Africa, nasceu em mim um grande respeito e admiração pelo labor e patriotismo”⁷³².

A falta de público era ainda maior quando acontecia de duas companhias teatrais portuguesas promoverem turnês para as colônias ao mesmo tempo. Em 1934, por exemplo, anuncia-se que Moçambique receberia no mesmo período do ano a visita das Companhias Ilda Stichini e Ausenda de Oliveira. A imprensa de Angola transcreve uma nota do jornal *Notícias*, de Lourenço Marques, que alertava sobre os riscos que isso poderia acarretar:

⁷²⁹ *A Província de Angola*, 6 de junho de 1934. Luanda, ano XI, n° 2606, p. 3.

⁷³⁰ *A Província de Angola*, 22 de maio de 1934. Luanda, ano XI, n° 2594, capa.

⁷³¹ *A Província de Angola*, 3 de setembro de 1934. Luanda, ano XII, n° 2680, p. 2.

⁷³² *Idem*.

[...] a Companhia Ausenda de Oliveira, vindo primeiro a Lourenço Marques, roubará cinquenta por cento de probabilidades de êxito financeiro á Companhia Ilda Stichini. Em contra-partida, perderá em Angola, onde aquela chegará primeiro e explorará o Cine-Teatro Nacional. Resultados: como a crise que se atravessa já torna muito problemático o êxito de uma companhia, perderão as duas, e depois de dois desastres financeiros, teremos outro largo interregno sem teatro, a contrapor á abundância, de teatro quatro meses...⁷³³

Poucos exemplares depois a imprensa noticia que a Companhia Ausenda de Oliveira havia adiado a sua turnê para outro momento.

É válido lembrar que, além dos montantes obtidos em bilheteria não serem suficientes, o valor bruto precisava ainda ser dividido entre a companhia e o teatro. Do rendimento obtido, boa parte ficava para a gerência da casa, a fim de pagar o aluguel do espaço e de arcar com os custos das taxas que eram cobradas pelo Estado as próprias casas de espetáculos da colônia.

Nota-se, assim, que a concessão de benefícios do Estado auxiliaria não apenas os artistas portugueses interessados em promoverem turnês para o ultramar, mas também os empresários que gerenciavam as casas de espetáculos nas colônias, pois, se houvessem isenções dos impostos cobrados aos teatros, estes empresários poderiam obter lucros maiores e diminuir o preço cobrado pelos bilhetes dos espetáculos. Em 1937 o Governo Geral de Moçambique chega a emitir um ofício para o Ministério das Colônias pedindo justamente a “abolição do imposto sobre as companhias teatrais portuguesas que pretendam exhibir-se em Lourenço Marques, imposto que onera pesadamente qualquer espectáculo que deseje fazer-se naquela cidade”⁷³⁴. Contudo, a imprensa não menciona se o pedido foi atendido.

Durante os anos 1940 o Estado Novo começa a conceder alguns apoios com o objetivo de tentar minimizar a crise do teatro português, que se agrava justamente neste período. Um dos primeiros artistas na metrópole a ser subsidiado pelo regime é o ator português Alves da Cunha, que em 1940 passou a contar com a ajuda do Fundo do Desemprego, do Comissariado de Obras Públicas, já mencionado no primeiro capítulo desta tese. Em 1943 também o subsecretário de Estado das Corporações e Previdência Social promove a criação da Caixa de Previdência dos Profissionais de Espetáculos, estabelecendo também uma Tabela de Salários Mínimos para este setor, voltada para os trabalhadores teatrais do gênero declamado e do gênero da opereta e fantasia. São abrangidos nesta tabela atores, atrizes, ensaiadores, coreógrafos, coristas, bailarinos, cançonetistas, pontos e contrarregras. A imprensa de Angola noticia estas medidas, afirmando que elas representariam um ponto de partida rumo à retribuição destes

⁷³³ *A Província de Angola*, 14 de abril de 1934. Luanda, ano XI, n° 2562, p. 2.

⁷³⁴ *A Província de Angola*, 14 de agosto de 1937. Luanda, ano XIV, n° 3581, capa.

profissionais “pelo trabalho que desempenhavam nas casas de espectáculos do País, orientação que deve projectar-se, também, nas digressões artísticas ás Ilhas e ao Ultramar”⁷³⁵.

3.6.4 “*Changs e Fumanchus*” em Angola

Na década de 1940 se intensificam as cobranças feitas pela imprensa da metrópole e das colônias ao Estado, para que fossem subsidiadas as turnês para a África. O primeiro agrupamento a receber algum tipo de verba oficial, ainda que indireta, foi a Companhia Maria Matos, ainda em 1938. Na ocasião da sua temporada em Moçambique, Maria Matos promove uma festa artística em que recebe da Câmara Municipal de Lourenço Marques um cheque de 20 mil escudos, como uma homenagem e forma de agradecimento à visita da atriz à colônia⁷³⁶. Contudo, um curioso conflito de interesse político faz com que a Câmara se arrependa de ter auxiliado a artista.

No mesmo período em que o grupo estava em turnê pelas colônias, o Presidente da República e o Ministro das Colônias estavam em viagem oficial visitando o ultramar português. Estas autoridades e as suas respectivas comitivas aproveitam a oportunidade para prestigiar alguns dos espetáculos da companhia primeiro em Moçambique e depois em Angola. De acordo com o que é publicado na imprensa, a Câmara Municipal de Lourenço Marques divulga uma nota desejando nunca ter presenteado a artista com aquela quantia, pois teria recebido a informação de que “da parte da Companhia Maria Matos não houvera para com Sua Excelência o Ministro das Colonias a atenção e acatamento que ao mesmo Excelentíssimo Senhor eram devidos”⁷³⁷. O presidente da Câmara disse ainda que estava publicando esta declaração “em virtude dos factos apontados e de que lhe foi dado conhecimento officioso”, e que lastimava “ter sido ele próprio que, por solicitações que lhe foram feitas, tenha apresentado a proposta para a concessão do subsídio”⁷³⁸, afirmando que este fato deveria servir de alerta para casos futuros. Note-se que o contexto ditatorial em que estas turnês estavam inseridas fazia com que fosse requisito fundamental para a obtenção de qualquer apoio uma postura de respeito e simpatia dos artistas portugueses em relação ao Estado Novo e às suas autoridades representativas.

Outros artistas e agrupamentos recebem subsídios diretos do regime nos anos 1940, viajando em turnê para as colônias com o selo de “patrocinados” pelo Estado Novo. Apesar da maior parte das cobranças feitas ao regime para que fossem concedidos estes apoios ter partido

⁷³⁵ *A Província de Angola*, 7 de junho de 1943. Luanda. Ano XX. N. 5355, capa.

⁷³⁶ *A Província de Angola*, 9 de junho de 1938. Luanda, ano XV, n° 3852, p. 3.

⁷³⁷ *A Província de Angola*, 19 de outubro de 1938. Luanda, ano XVI, n° 3938, p. 3.

⁷³⁸ *Idem*.

das grandes companhias teatrais que viajaram para Angola, as primeiras a serem beneficiadas com algum tipo de auxílio foram os pequenos agrupamentos.

De acordo com os indícios encontrados por esta investigação, o primeiro agrupamento oficialmente patrocinado pelo regime foi a Companhia Octávio de Matos, em 1940. A imprensa de Angola publica, em agosto de 1940, a notícia de que “pela mala recém-chegada da Metrópole, sabemos que Octávio de Matos embarca brevemente, subsidiado pelo Governo, com a sua companhia”⁷³⁹. O grupo, composto por Octavio de Matos⁷⁴⁰ e Irene de Matos (atores), Manolita e Linita (bailarinas), e José Lopo (clown Pepito), desembarcou em Luanda em outubro deste ano, estreando-se no palco do Nacional Cine-Teatro com o espetáculo intitulado *Ling Chong*, apresentando números de mágica e de ilusionismo, bailados e canções. Reproduzimos abaixo a capa do cartaz-programa do espetáculo.



Figura 7 – Programa do Espetáculo *Ling Chong*, de Octávio de Matos. Angola, 1941.
Fonte: acervo Museu Nacional do Teatro e da Dança. COTA 103424.

O espetáculo de cunho oriental consistia em uma *Parada das Ilusões*, que misturava técnicas de teatro de revista e de ilusionismo, e contava com uma gigantesca estrutura de cenários e objetos cênicos, que, de acordo com as informações do programa, foi avaliada em 400.000\$00. Os figurinos de Octavio de Matos para interpretar Ling Chong, o protagonista, eram túnicas bordadas e quimonos de arabescos. O ator, que havia recentemente apresentado seus espetáculos na metrópole, inaugurava, de acordo com texto escrito em seu programa por Mello e Alvim, uma nova modalidade de teatro que prometia balançar as estruturas tradicionais do teatro português e que já teria alcançado tão ampla popularidade em Portugal, na França e

⁷³⁹ *A Província de Angola*, 8 de agosto de 1940. Luanda, ano XVIII, n.º 4488, p. 2.

⁷⁴⁰ O ator e ilusionista Octavio de Matos nasceu em Lisboa em 1899 e faleceu em 1964. *Diário de Lisboa*, 17 de dezembro de 1964. Lisboa, ano 44, n.º 15089.

no Brasil que “o Estado não hesitou em subsidiar a sua digressão a África, [...] para que nestas paragens longínquas do Império se saiba que um artista português, nesta arte difícil, igualou os nomes dos ‘Changs’ e ‘Fumanchus’, esses magos construtores de maravilhas”⁷⁴¹. Note-se que nem no programa e nem na imprensa são informadas através de qual ministério ou secretariado o patrocínio foi concedido.

De acordo com a crítica publicada na imprensa, a estreia da Companhia contou com uma farta concorrência que aplaudiu demoradamente Ling Chong no espetáculo que apresentou “números de ilusionismo, com a colaboração de todos os artistas, e dois números de dança pelas duas bailarinas”⁷⁴². Durante a sua temporada no Nacional Cine-Teatro também foram apresentados espetáculos de music-hall compostos por números como *Charlot no Music-Hall*, em que o ator faz uma imitação da Charlie Chaplin; *Dr. Farripinhas*; além de números cômicos com os clowns *Pepito e Octaboff*. Octavio de Matos apresenta ainda algumas de suas melhores criações do teatro de revista português; Linita canta o Fado; e são apresentados novos bailados pelas bailarinas Manolita e Linita. Em alguns destes espetáculos participam artistas e amadores locais, como os músicos Salvador Freire e Manuel Gomes, que contribuíram com a guitarra e a viola nos números musicais⁷⁴³.

A questão mais interessante a ser destacada sobre este agrupamento é que ele foi o único a promover espetáculos também no Cine Colonial, em Luanda, e não apenas no Nacional Cine-Teatro, a casa de espetáculos dos brancos e europeus. Após a finalização da sua temporada no Nacional, que durou todo o mês de outubro, a Companhia promove no recém-inaugurado Cine Colonial, para um público majoritariamente composto por “indígenas”, espetáculos de ilusionismo, bailados e intermédios cômicos. É apresentado exatamente o mesmo programa que havia sido oferecido no Nacional, além de novos bailados e modinhas brasileiras pela dupla de bailarinas Manolita e Linita⁷⁴⁴. Era a primeira, e a última vez, que os espetáculos portugueses que vinham da metrópole não eram voltados somente para as plateias de colonos da capital. A imprensa não menciona, contudo, se a iniciativa partiu do próprio Octavio de Matos, ou se este, sendo patrocinado, havia feito algum combinado com o Estado comprometendo-se em abranger todos os setores da população de Angola na sua turnê.

Após quase dois meses em cartaz em Luanda, a Companhia parte de comboio para Vila Salazar, deslocando-se depois para Malange onde foram apresentados dois espetáculos em

⁷⁴¹ Texto de Introdução do Programa do Espetáculo *Ling Chong*, de Octávio de Matos. Angola, 1941. Assinado por Mello e Alvim em 5 de setembro de 1940. Acervo Museu Nacional do Teatro e da Dança. COTA 103424.

⁷⁴² *A Província de Angola*, 5 de outubro de 1940. Luanda, ano XVIII, n° 4537, p. 4.

⁷⁴³ *A Província de Angola*, 16 de outubro de 1940. Luanda, ano XVIII, n° 4546, p. 3.

⁷⁴⁴ *A Província de Angola*, 6 de novembro de 1940. Luanda, ano XVIII, n° 4564, p. 3.

matinês dedicadas às “crianças e aos indígenas e a preços muito reduzidos”⁷⁴⁵. O itinerário do grupo que permaneceu em Angola entre 1940 e 1942 abrangeu localidades como Nova Lisboa, Benguela, Lobito e Mossâmedes. Alguns indícios apontam que a Companhia teria promovido espetáculos também em Cabinda. De acordo com os relatos de memórias recolhidos por Rita Garcia, Luís Montez, nascido em Malange, foi o responsável por organizar nos anos 1960 no Cine-Miramar⁷⁴⁶, em Luanda, um programa de divertimentos infantil chamado Cazumbi⁷⁴⁷, uma espécie de show onde crianças e adultos assistiam a números cômicos e participavam de brincadeiras como a dança das cadeiras. A autora afirma que o empresário angolano “ainda era miúdo quando lhe disseram pela primeira vez que seria um homem de palco”⁷⁴⁸, e que isto aconteceu quando ele “estava em Cabinda a ver um espectáculo do actor Octávio de Matos pai, quando o artista reparou na expressão de êxtase com que ele assistia à acção e o chamou para junto dele”⁷⁴⁹.

A Companhia Octavio de Matos promove espetáculos também no Congo Belga e Congo Francês durante este período, regressando para Luanda em março de 1942, com um grupo composto apenas por Octavio de Matos, sua esposa Irene de Matos e seu filho Rogério Octávio de Matos (1939-2019), que nesta época tinha apenas três anos⁷⁵⁰. Os artistas promovem uma Festa Artística de despedida no Nacional Cine-Teatro com a colaboração de vários amadores locais. No espetáculo foi apresentado, pela primeira vez em Luanda, o seu novo gênero de trabalho com números de transformismo rápido, uma técnica italiana recentemente aprendida por Octavio de Matos, além da comédia em um ato intitulada *Um génio*, de sua autoria, e de um ato de variedades⁷⁵¹. Após despedir-se de Luanda, o grupo embarca no vapor Angola com destino a Moçambique para dar continuidade à sua turnê.

Após a Companhia Octavio de Matos, outras duas destas pequenas turnês recebem o patrocínio do Estado Novo em 1948, e desta vez são especificados os órgãos oficiais responsáveis pela concessão dos subsídios: o artista português Fernando Curado Ribeiro,

⁷⁴⁵ *A Província de Angola*, 19 de dezembro de 1940. Luanda, ano XVIII, n° 4600, p. 3.

⁷⁴⁶ Cine-Esplanada fundado em Luanda em 1959, com um écran de 23 metros de comprimento e uma capacidade para 1500 pessoas (GARCIA, Rita. *Luanda como ela era. 1960-1975. Histórias e memórias de uma cidade inesquecível*. Lisboa: Oficina do Livro, 2016, p. 215).

⁷⁴⁷ Sobre este e outros festivais organizados por este empresário em Luanda ver: ALVES, Amanda Palomo. “*Angolano segue em frente*”: um panorama do cenário musical urbano de Angola entre as décadas de 1940-1970. Tese (Doutorado) – Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2015.

⁷⁴⁸ GARCIA, Rita. *Luanda como ela era. 1960-1975. Histórias e memórias de uma cidade inesquecível*. Lisboa: Oficina do Livro, 2016, p. 160.

⁷⁴⁹ *Idem*.

⁷⁵⁰ *A Província de Angola*, 2 de março de 1942. Luanda, Ano XIX. N. 4970, p. 2. A imprensa não publica informações sobre José Lopo, que atuava como clown nos espetáculos deste agrupamento, mas divulga que as bailarinas Manolita e Linita haviam deixado a companhia e assinado um contrato de trabalho com um Cassino em Lourenço Marques.

⁷⁵¹ *A Província de Angola*, 13 de março de 1942. Luanda. Ano XIX. N. 4979, p. 3.

subsidiado pela Agência Geral das Colónias e pelo Ministério das Colónias⁷⁵²; e o grupo Cantares de Portugal, subsidiado pelo Ministério de Obras Públicas, Ministério das Colónias, Comissariado do Desemprego e Sindicato dos Artistas Teatrais⁷⁵³. As grandes companhias teatrais portuguesas, conforme veremos nos próximos capítulos, receberão auxílios somente nos anos 1950, através do Comissariado do Desemprego, do Ministério das Colónias e do Fundo de Teatro⁷⁵⁴.

Dentre as mais de cinquenta turnês (pequenas ou grandes) que são promovidas por agrupamentos portugueses para Angola entre 1932 e 1959, apenas nove recebem patrocínio do Estado Novo, sendo três durante os anos 1940 e seis durante os anos 1950. Todas as demais promovem as suas digressões com recursos próprios. Conforme mencionado no primeiro capítulo, mesmo após a criação do Fundo de Teatro em 1950, com recursos voltados especificamente para o teatro itinerante, a preferência do regime continuou sendo subsidiar os grupos locais, na metrópole.

É possível concluir com esta questão que, enquanto na metrópole as três vias utilizadas pelo Estado para o controle do teatro português eram a Censura, o Teatro do Povo e o Patrocínio de Companhias Teatrais Independentes⁷⁵⁵, nas colônias apenas uma destas vias funcionava de forma mais expressiva: a Censura. O Teatro do Povo manteve o seu campo de ação sempre restrito à metrópole, e os patrocínios, como vimos, foram concedidos apenas pontualmente. Já a Censura, esta era exportada para além-mar. Assim com os filmes que já vinham da metrópole cortados, todas as peças teatrais apresentadas em Angola foram antes estreadas em Lisboa ou no Porto e, por isso, tanto o texto quanto os ensaios (com figurinos, objetos cênicos e cenários) já haviam passado pelo crivo da Censura quando os repertórios chegavam à colônia. Em relação às práticas censórias exercidas na própria colônia⁷⁵⁶, os indícios apontam que, durante os anos

⁷⁵² *A Província de Angola*, 27 de julho de 1948. Luanda. Ano XXV. N. 6915, p. 3.

⁷⁵³ *A Província de Angola*, 12 de novembro de 1948. Luanda. Ano XXVI. N. 7006, p. 2.

⁷⁵⁴ São as companhias Brunilde Júdice-Alves da Costa, em 1952; Alma Flora, em 1953 e 1954; Berta de Bívar-Alves da Cunha, em 1954; João Villaret, em 1954; Vasco Santana, em 1955; e Teatro Alegre, em 1960.

⁷⁵⁵ Ver Capítulo 1.

⁷⁵⁶ Sobre a censura organizada em Angola, é importante destacar que existia uma Comissão Central de Censura, fundada em Luanda em 1935 pelo Governo Geral de Angola (*A Província de Angola*, 4 de novembro de 1935. Luanda, ano XIII, n.º 3033, capa). Esta Comissão, com as suas delegações espalhadas pelas demais províncias da colônia, funcionava da seguinte forma: ela reportava-se ao Governador-Geral de Angola “que por sua vez reportava directamente ao Ministério do Interior (MI), que por sua vez reportava ao Ministério do Ultramar, fazendo este uma apreciação da censura”. Esta estrutura censória era, portanto, “dependente do governo central e, inclusive, houve comissões de censura criadas por altos quadros da censura da metrópole e todos eles oficiais militares, transferidos para as colônias com essa precisa finalidade” (MELO, Daniel. A censura salazarista e as colônias: um exemplo de abrangência. *Revista de História da Sociedade e da Cultura*, n. 16, p. 475-496, 2016, p. 481). Contudo, o seu controle era destinado especificamente à imprensa da colônia neste primeiro momento. Conforme já mencionado anteriormente, a censura aos filmes exibidos na colônia existia desde 1925, sendo aprimorada a partir de 1950 com a criação da Inspeção Cinematográfica. Uma prática mais organizada de censura

1930 e 1940, o controle do que subia aos palcos angolanos era feito de forma indireta, através do olhar atento do Governador-Geral e de alguns funcionários da administração pública que se faziam presentes nos espetáculos apresentados em Luanda, em camarotes tradicionalmente reservados para eles. Não foram encontradas informações sobre algum tipo de censura exercida na ocasião dos ensaios das peças ou na escolha dos repertórios que as companhias levavam para Angola.

aos espetáculos, sejam eles teatrais, musicais ou cinematográficos, será estabelecida somente nos anos 1950. Mencionaremos esta questão no capítulo 4.

4 CAPÍTULO 3 – TODOS A POSTOS? O ENSAIO VAI COMEÇAR!

A história das turnês teatrais que partiam da metrópole com destino a Luanda pode ser dividida em três fases distintas⁷⁵⁷, que denominamos de ensaio, estreia e apoteose, sendo elas: (1) o surgimento (*ensaio*), que ocorreu nos anos 1930, período inicial em que as companhias puderam “ensaiar” as primeiras digressões para as colônias, testando o funcionamento destes empreendimentos; (2) a estruturação (*estrela*), desenvolvida nos anos 1940, segunda fase destas turnês para o ultramar, com companhias que, a partir da experiência vivida pelos colegas artistas na década anterior, puderam levar para as colônias repertórios mais de acordo com os gostos das plateias de Angola; e (3) o ápice (*apoteose*) da história destas itinerâncias, terceira fase, que acontece durante os anos 1950, com uma assiduidade significativamente maior destas turnês promovidas, a partir de então, por companhias teatrais sobretudo de revistas⁷⁵⁸. Abordaremos neste capítulo a primeira fase destas digressões.

Entre 1932 e 1938 quatro grandes companhias teatrais portuguesas promoveram turnês para Angola: a Companhia Hortense Luz e a Companhia Berta de Bívar, em 1932; a Companhia Ilda Stichini, em 1934; e a Companhia Maria Matos, em 1938. Ao longo deste capítulo, iremos apresentar cada uma destas companhias indicando o nome do grupo, o empresário responsável por ele, os artistas do elenco e as suas respectivas funções, as equipes técnicas que acompanhavam as turnês, a quantidade de peças trazidas nos repertórios e o gênero e nacionalidade destas peças, o tempo de duração destas turnês em Angola, e os itinerários destas digressões no interior da colônia. A partir destas informações partiremos para a análise em si das peças teatrais apresentadas por estas companhias durante os anos 1930, elencando os textos que melhor respondem às perguntas desta investigação para então compreender as alterações e continuidades presentes nestes repertórios em cada uma destas décadas no âmbito das relações estabelecidas ente este teatro e o contexto político do período.

Diferentemente daqueles pequenos agrupamentos mencionados no capítulo anterior, que geralmente montavam duos ou trios propositadamente para realizar a digressão para as colônias, estas companhias já existiam de forma consolidada na metrópole e já atuavam juntos por longos anos, promovendo espetáculos especialmente em Lisboa e no Porto. Os elencos destes grupos contavam com artistas de grande renome na cena teatral portuguesa, muitos deles

⁷⁵⁷ É possível considerar ainda uma quarta fase desta história, que teve início em 1961, juntamente da eclosão da Guerra Colonial e foi finalizada em 1974, com a Revolução dos Cravos e a posterior independência de Angola, em 1975. Todavia, este período não faz parte do recorte temporal desta investigação.

⁷⁵⁸ A segunda e a terceira fases serão discutidas separadamente no capítulo 4.

já conhecidos pelo público de Angola pela sua atuação no cinema ou na rádio, e muito frequentemente traziam uma figura principal – geralmente uma *vedeta*, como eram chamadas as atrizes-cantoras de maior sucesso no teatro de revista português – que dava nome à companhia e que atuava nos papéis protagonistas de grande parte das peças. A direção artística dos espetáculos na maior parte das vezes ficava a cargo destas figuras principais que nomeavam as companhias, cujos nomes apareciam em destaque nos cartazes e programas teatrais para atrair a atenção do público.

Estas *companhias de repertório*, como eram chamadas, já possuíam um conjunto de peças teatrais mais ou menos fixo que estavam sempre presentes nos programas dos seus espetáculos. Outro ponto em comum, compartilhado por estas primeiras companhias, é o fato de quase todas elas já possuírem certa experiência em turnês. Por conta disso a maior parte das peças que eram levadas para Angola já haviam subido a cena nos palcos de Portugal e do Brasil. E, enquanto uns artistas pisavam pela primeira vez em África pela ocasião destas turnês, outros já haviam viajado para as colônias anteriormente integrando o elenco de outras companhias ou grupos menores.

Estes agrupamentos viajavam da metrópole para Luanda em vapores das Companhias Nacional ou Colonial de Navegação; traziam elencos de cerca de 15 artistas, entre atores, atrizes e bailarinos; equipes técnicas formadas geralmente por um ponto e um maquinista, pelo menos; e repertórios de peças teatrais mais amplos, que contavam com uma média de 15 ou 20 peças teatrais. Na bagagem das companhias também estavam elementos como cenários, figurinos, adereços e objetos cênicos que seriam utilizados nos espetáculos.

Os itinerários destas turnês contemplavam Angola e Moçambique e, às vezes, também São Tomé e Príncipe, passando por localidades como a Madeira no momento de regresso para a metrópole. Em Angola, a localidade privilegiada era sempre Luanda, apesar de estas companhias também promoverem espetáculos em Lobito, Benguela, Catumbela e Malange. A capital da colônia muito frequentemente recebia duas temporadas de espetáculos, sendo uma primeira na chegada das companhias e uma segunda quando estes grupos estavam voltando de Lourenço Marques, e o espaço escolhido para a apresentação destes espetáculos era o Nacional Cine-Teatro, em Luanda.

Em relação ao tempo disponibilizado por estas companhias para as turnês, veremos que, através das notícias publicadas na imprensa de Angola, que informavam as datas de embarque e desembarque dos grupos, é possível perceber que estas itinerâncias duravam entre dois e cinco meses contados desde o momento de saída dos artistas da metrópole até a data em que estes retornavam para Lisboa.

É importante lembrar que, conforme exposto no capítulo anterior, durante os anos 1930 todas estas companhias que promoveram turnês para Angola o fizeram com recursos próprios, contando apenas com os valores adquiridos com a bilheteria dos espetáculos apresentados na colônia para arcar com todos os custos deste tipo de empreendimento, como a compra de bilhetes das companhias de navegação, alimentação, hospedagem e transporte no interior de Angola ou entre as colônias de Angola e Moçambique.

Estas turnês eram iniciativas que partiam ou dos próprios empresários teatrais e diretores artísticos das companhias ou dos empresários responsáveis pelas casas de espetáculos das colônias. Em Angola, através de telegramas que atravessavam o atlântico, eram estabelecidos contatos entre as partes interessadas – empresários teatrais da metrópole e empresários teatrais da colônia –, a fim de operacionalizar todas as tratativas necessárias para o acontecimento das turnês.

Da parte das companhias teatrais portuguesas, já é sabido que o interesse crescente em promover digressões para além da metrópole justificava-se principalmente pelo cenário de intensa crise teatral vivida em Portugal no período, que gerava a necessidade de procurar mercados mais promissores fora da metrópole. Para além disso, o interesse dos artistas em ampliar o seu campo de ação para as colônias cresce na medida em que se intensificam as cobranças feitas pela intelectualidade portuguesa, por parcelas do regime e pelos colonos que viviam em Angola para que o teatro português fosse estendido para todas as parcelas do Império.

Já os empresários teatrais responsáveis pelas casas de espetáculos de Angola interessavam-se em contratar companhias teatrais portuguesas para promoverem temporadas de espetáculos nos cineteatros da colônia, no objetivo de responder aos anseios dos colonos que, sempre que podiam, utilizavam a imprensa para manifestar o seu desejo em consumir produtos culturais que não fossem somente cinematográficos. No capítulo anterior, foram expostos, a título de exemplo, vários textos publicados na imprensa de Angola demonstrando a vontade dos colonos em assistirem a espetáculos teatrais, conforme o número de portugueses que vivia na colônia aumentava. Também demonstramos os inúmeros pequenos agrupamentos artísticos portugueses que promoveram digressões para Angola, apresentando espetáculos que misturavam teatro, música e dança. Todavia, é interessante perceber que o estabelecimento gradual de uma indústria de espetáculos na colônia gerava a formação de plateias mais exigentes com o tipo de produtos que consumiam. Aos poucos, na medida em que passam a acontecer as grandes turnês das companhias teatrais portuguesas para a África, o público de Angola passa a ter opiniões e gostos mais especializados.

Em janeiro de 1932, pela ocasião da visita da Companhia Hortense Luz em Luanda, o jornal *A Província de Angola* publica um texto criticando a postura da plateia do Nacional Cine-Teatro que não teria aplaudido o suficiente o grupo, pois “muitos espectadores do Nacional Cine Teatro, vão para o espectáculo com a preocupação de fazerem de exigentes”⁷⁵⁹. De acordo com o texto, apesar de ter sido notável que o público saiu do teatro satisfeito com o espetáculo, também era possível “verificar-se da parte desse público que gostou e que saiu satisfeito, uma atitude incompreensível para com os artistas, que parece um propósito, e que coisa alguma justifica”⁷⁶⁰, tendo em vista que a Companhia Hortense Luz, que “trouxe até nós uma grande Companhia, actrizes e actores que, na Metrópole usam nos cartazes os nomes em letras garrafais, cenários luxuosos e ricos e peças que em toda a parte tem alcançado autênticos e justificados sucessos”⁷⁶¹, não estava sendo “acarinhada como merecia em Luanda”⁷⁶². O autor alertava, por fim, que, se o público continuasse com esta atitude, Angola voltaria “dentro em pouco a receber a visita dos grupos e grupinhos, e de mais ninguém”⁷⁶³.

Segundo este mesmo periódico, não só o público de Luanda, mas também a imprensa da capital, estaria sendo injusta com a Companhia Hortense Luz, pois, em outro jornal teria sido publicada uma nota em que o crítico, oculto sob anonimato, afirmava que “só se salvam da Companhia Hortense Luz, dois actores, o Trio Evandann’s e o maestro Athos”⁷⁶⁴. Em resposta, o jornal *A Província de Angola* elogia o trabalho de artistas como Fernanda Coimbra, atriz e cantora, exaltando a qualidade da sua atuação e questionando: “Qual a vedeta que passou pelo palco de Luanda que tivesse tais qualidades? Ou gostará o crítico apenas dos berros destemperados que estamos acostumados a ouvir pra cá?”⁷⁶⁵. Note-se, assim, a referência feita pelo jornal aos agrupamentos que tradicionalmente apresentavam em Angola um teatro de má qualidade com artistas que aparentemente não dominavam as técnicas da representação teatral e do canto.

Destacamos a título de exemplo destes grupos, chamados pejorativamente de “grupinhos” pela imprensa, a Trupe Irmãs Sayal, composta pelos artistas portugueses Deolinda Sayal, Lusitana Sayal e Manuel Martins, que atuou em Angola em 1937. O agrupamento promoveu espetáculos de variedades compostos por recitativos, duetos, fados e canções em diversas localidades da colônia. Uma das récitas oferecidas em Nova Lisboa foi amplamente

⁷⁵⁹ *A Província de Angola*, 16 de janeiro de 1932. Luanda, ano IX, n° 1884, p. 2.

⁷⁶⁰ *Idem*.

⁷⁶¹ *Idem*.

⁷⁶² *Idem*.

⁷⁶³ *Idem*.

⁷⁶⁴ *A Província de Angola*, 23 de janeiro de 1932. Luanda, ano IX, n° 1890, p. 2.

⁷⁶⁵ *Idem*.

criticada pela imprensa, e o grupo foi acusado de trazer para Angola um repertório de má qualidade: “E’ de lamentar que as irmãs Sayal tivessem procedido como procederam, porque julgaram que público de Nova Lisboa era selvagem e só conseguiram irritá-lo e colocar-se mal”⁷⁶⁶.

Essa referência crítica ao tipo de repertório trazido da metrópole por estes grupos menores aparece várias vezes na imprensa e, de acordo com os autores, o motivo era apenas um: a suposição de que qualquer teatro agradaria as plateias da colônia. Fernando Leiro, um antigo colono de Angola, publica um texto no jornal *Vida Colonial*, em 1935, expondo justamente esta questão. De acordo com o autor, sempre que os jornais metropolitanos anunciavam que estava sendo organizada uma nova turnê para as colônias ele arrepiava-se “pensando já na dose de paciência de que necessitaria para assistir aos espectáculos”⁷⁶⁷ apresentados em Angola. Decidido agora a dissertar *a propósito de certas tournées às nossas colónias*, o colono denuncia a precariedade do teatro português que estava sendo exportado para o ultramar e elenca quais seriam, para ele, os motivos da falta de consideração dos artistas portugueses com as plateias de colonos.

Salvo raríssimas exceções, as tournées às nossas colónias redundaram sempre, artisticamente, em lamentáveis fracassos. Por falta de dinheiro? Por falta de equilíbrio? Por falta de competência directiva? Por desconhecimento do meio? Eu creio que não será desassinado afirmar que estes quatro argumentos, intimamente ligados por um pacto de aliança – uma espécie de pacto dos quatro – têm dado ocasião a que as tournées, tal como têm sido formadas, estejam longe de merecer o nosso sincero aplauso e o nosso amigável incitamento. Havia dantes – havia ou há ainda? – no espírito gananciosamente comercial de certas criaturas, a noção de que representar nas nossas colónias – era representar para os pretos. Noção errada, absurda, inacreditável, mas que muitos tiveram, que muitos partilharam. Para sofreguidão de certos empresários, as colónias, que figuravam ainda no mapa teatral, passaram a ser a independência, o eldorado, o caminho marítimo que urgia descobrir. Cupidinosamente, as atenções convergiram para o ultramar. Tinha-se dado um grande passo a debelação da crise! Estava realizado um grande sonho: a salvação do teatro português! E, com as malas cheias de ilusões caras e de guarda-roupa barato, começou a faina, a debandada, a romaria – cópia fiel do sol-e-dó saloio... Quanto ao elenco, ao cenário, ao repertório, à direcção artística da troupe, que importância poderia ter isso? Se eles iam representar para os pretos, nada os obrigava a ter um pouco de respeito pelo público, embora esse público, não regateando os preços exorbitantes que lhe marcavam, fosse acudir às suas aflitivas necessidades financeiras. O resultado, é claro, adivinha-se. Em lugar de êxito, insucesso; em lugar de riqueza, escassez de receita⁷⁶⁸.

Note-se, através desta e de outras reflexões publicadas na imprensa da época, que existia na metrópole certa visão equivocada sobre o público consumidor de teatro das colônias

⁷⁶⁶ *A Província de Angola*, 20 de abril de 1937. Luanda, ano XIV, n.º 3.484, p. 2.

⁷⁶⁷ *Vida Colonial*. Jornal de Propaganda e Informação Colonial. Lisboa, 30 de maio de 1935. Ano I, n.º 3, capa.

⁷⁶⁸ *Idem*.

portuguesas. Acreditava-se que as plateias de Angola seriam formadas ou por “indígenas” e “assimilados” incapazes de compreender o teatro português ou por colonos de baixa capacidade intelectual para poder julgar o que seria um bom teatro. Por conta dessa visão, os grupos teatrais portugueses que viajavam em turnê para Angola muitas vezes eram negligentes no momento de escolha de elenco, repertório, figurinos e cenários que seriam levados para a colônia.

Ainda de acordo com este autor, que viveu durante sete anos em Angola e, portanto, assistiu a vários destes espetáculos levados da metrópole, seria fundamental e urgente o envio de “embaixadas espirituais aos que moirejam nas nossas colônias”⁷⁶⁹, mas era preciso que “essas embaixadas não nos deslustrem, que se imponham à consideração dos espectadores ultramarinos, que sejam organizadas com decência, com critério, disciplina e, sobretudo, com uma indubitável probidade artística”⁷⁷⁰. Ao contrário do que muitos artistas da metrópole poderiam pensar, o público colonial sabia bem diferenciar o bom teatro do mau teatro, e já estava “farto de fantochadas, de mistificação, de récitas bolorentas, anemiantes, desenxabidas, próprias de barracas de feira”⁷⁷¹. Já não tolerava assistir nos palcos de Angola “mazelas, nem deturpações, nem misérias, cénicas, nem crimes de lesa arte”⁷⁷². Clamava por teatro e exigia que ele fosse de notável qualidade artística e rigor técnico: “Quere teatro que, longe de deminuí-lo, o desvaneça, que seja por assim dizer, o porta-voz das saudades deste admirável cantinho da terra portuguesa. Pois se ele paga – ás vezes, até paga demais – não é justo que lhe façam a vontade?...”⁷⁷³.

O problema da crise teatral vivida pelo teatro português, bem como as turnês para as colônias como sendo a solução principal para esta crise, era questão conhecida para o público de colonos. A lógica era de que, neste contexto, se os artistas teatrais portugueses precisavam mais das colônias do que estas precisavam deles, nada mais justo do que as plateias de além-mar exigirem o tipo de teatro a que gostariam de assistir. Em 1932, na ocasião da digressão da Companhia Berta de Bívar-Alves da Cunha para Angola, outro jornal sediado em Luanda, o *Angola Desportiva*, falava que “pouco acostumados como estamos ao bom teatro, não podemos deixar de aplaudir Alves da Cunha, artista de verdade”⁷⁷⁴, que, “ao contrário de tantos outros, nos não impinge – é o termo – Gato por Lebre, e antes se esforçou por trazer até nós um pouco

⁷⁶⁹ *Vida Colonial*. Jornal de Propaganda e Informação Colonial. Lisboa, 30 de maio de 1935. Ano I, n.º 3, capa.

⁷⁷⁰ *Idem*.

⁷⁷¹ *Idem*.

⁷⁷² *Idem*.

⁷⁷³ *Idem*.

⁷⁷⁴ *Angola Desportiva*. Semanário desportivo, cinematográfico e teatral. Luanda, 1º de novembro de 1932. ano II, n.º 2, p. 2.

de Arte, a que não estávamos infelizmente habituados”⁷⁷⁵. Desejando que estas companhias retornassem para a metrópole divulgando no interior da cena teatral portuguesa a verdade sobre as plateias de Angola, o periódico dizia: “É bom que d’uma vez para sempre se saiba na Metrópole que positivamente não andamos de *tanga* e a tradicional *palhota* e o não menos tradicional *coqueiro*, existem somente na noção errada que muitos têm de quem vive aqui tão longe”⁷⁷⁶. Assim, este público cobrava por respeito e legitimava-se enquanto plateia digna de consumir o que havia de melhor no teatro português metropolitano.

Alves da Cunha irá, inclusive, ressaltar, em uma entrevista concedida para a imprensa da metrópole em 1936, que os colonos “gostam e sentem-se lisongeados e gratos sempre que mostramos lembrarmos deles, e que tenhamos pela sua mentalidade consideração e respeito”⁷⁷⁷, mas que era preciso lembrar que os portugueses que viviam nas colônias queriam e mereciam um teatro de qualidade. De acordo com o ator,

[...] é sempre um erro grave levar-lhes produtos grosseiros, sem elevação, apressadamente engendrados, como certos maubembes que de há muito percorrem as nossas colônias com artistas de 3.^a, 4.^a, ou mesmo nenhuma categoria, conjuntos desconjuntados, arranjados sem o menor respeito pelas exigências artísticas e sobretudo levando como embaixada aos nossos irmãos d’além-mar uma *camelotte* infama impingindo-lhes gato por lebre na persuacção desrespeitosa e falsa de que ‘Para os pretos de Africa tudo serve’. [...] Estes agrupamentos a que me refiro e que tem infestado as nossas colônias, exceptuando é claro a Companhia Hortense, a primeira de revista bem organizada, só prejudicam os negócios que pessoas honestas desejam realizar pois com eles nasce a desconfiança nas empresas e no público⁷⁷⁸.

A década de 1930 configura-se, assim, como uma fase de gradual definição do modelo de teatro português levado para Angola a partir desta relação que pouco a pouco estabelecia-se entre as companhias teatrais portuguesas e as plateias da colônia. Motivado por diferentes razões, o fato é que o interesse, seja da parte dos colonos seja da parte das companhias, na promoção de turnês teatrais para Angola existia. É por conta deste interesse que as digressões começam a acontecer, e é por causa do diálogo entre artistas e plateias que estas turnês passam a ser, aos poucos, não só mais frequentes, mas também mais organizadas.

4.1 As Companhias

⁷⁷⁵ *Angola Deportiva*. Semanário desportivo, cinematográfico e teatral. Luanda, 1º de novembro de 1932. ano II, n.º 2, p. 02.

⁷⁷⁶ *Idem*.

⁷⁷⁷ *Vida Colonial*. Jornal de Propaganda e Informação Colonial. Lisboa, 23 de abril de 1936. Ano I, n.º II, p. 8-9.

⁷⁷⁸ *Idem*.

4.1.1 Companhia Hortense Luz – 1932

A Companhia Hortense Luz, o primeiro agrupamento de renome a promover uma turnê para as colônias, foi contratada pelos empresários responsáveis pelo Nacional Cine-Teatro para promover uma temporada de espetáculos em Luanda pela ocasião da inauguração desta primeira casa de espetáculos da colônia⁷⁷⁹. O grupo era composto por 6 atrizes⁷⁸⁰; 6 atores⁷⁸¹; 3 bailarinos: Carolina, Piero e Malfalda, do Trio Evandaús; e ainda por 6 *girls*, cujos nomes não foram divulgados. Além dos 21 artistas, acompanhavam a companhia também o empresário teatral Mário Pombeiro⁷⁸², o maestro Fernando Athos, o maquinista António Ribeiro e o ponto João Santos⁷⁸³. Enquanto a direção musical dos espetáculos era de responsabilidade de Fernando Athos, a direção coreográfica era assinada por Piero d’Evandaús, e a direção teatral era de Hortense Luz e de Mário Pombeiro.

A companhia parte da metrópole ainda em 1931 e atua primeiro em Moçambique, desembarcando em Luanda em dezembro deste ano para promover espetáculos em Lobito e Benguela, enquanto em Luanda eram feitos todos os preparativos para a abertura do Nacional Cine-Teatro. Alguns indícios sugerem que, nestas localidades visitadas pela companhia antes da sua estreia na capital, as plateias eram compostas não apenas por colonos, mas também por nativos de Angola. Esta informação é mencionada pelo ator Alberto Reis, um dos integrantes do elenco, quando ele concede uma entrevista para o jornal *A Província de Angola* já nos anos 1940, recordando a sua turnê para Angola e exclamando de forma orgulhosa: “Fui eu a primeira pessoa que levou a África uma companhia teatral com todos os seus naipes, representando como

⁷⁷⁹ No capítulo anterior abordamos a questão das casas de espetáculo que existiam em Luanda e as suas plateias, mencionando a inauguração do Nacional Cine-Teatro.

⁷⁸⁰ O elenco de atrizes era composto por: Hortense Luz (1900-1984), atriz portuguesa, nascida em Lisboa. Iniciou a sua carreira em 1918, logo após à sua formação no Conservatório Nacional. Atuou em várias companhias teatrais portuguesas como atriz e também como diretora teatral, em especial nos gêneros de teatro de revista, *vaudeville*, opereta e comédia musicada. Atuou também na rádio, no cinema e em programas de televisão portugueses; Fernanda Coimbra (1903-1991), atriz portuguesa também nascida em Lisboa; além de Josefina Augusta Amélia Saraiva (de nome artístico Amélia Perry), Cesária Henriques, Alda de Sousa e Branca Saldanha, cujas informações como ano e local de nascimento e morte não foram encontrados. (Informações disponibilizadas na plataforma online CETbase – Teatro em Portugal, disponível em <http://www.cetbase.pt/search/client/searchFS.htm>).

⁷⁸¹ O elenco de atores era composto por: Alberto Ghira (1888-1971), ator português nascido em Lisboa que estreou suas atividades profissionais em 1906. Atuou no teatro e cinema português, tanto em Portugal quanto em várias turnês para o Brasil. Foi um dos diretores do Teatro do Povo, de António Ferro; Eugénio Salvador (1908-1992), ator português também nascido em Lisboa, formado pelo Conservatório Nacional. Estreia como ator profissional já na Companhia Hortense Luz, em 1927. Atuava também como bailarino, diretor e coreógrafo, em especial no teatro de revista; Henrique Alves (1872-1934); Alfredo Ruas (1892-?); Alberto Reis (1902-1953) e Álvaro Barradas, cujas informações como ano e local de nascimento e morte não foram encontrados. Ver: JACQUES, Mário; HEITOR, Silva. *Os actores na toponímia de Lisboa*. Lisboa: Câmara Municipal de Lisboa, 2001; BARROCA, Norberto José Guerra. *A opereta em Portugal da Ditadura Militar ao Estado Novo*. Dissertação (Mestrado em História Contemporânea), apresentada à Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 2008.

⁷⁸² O empresário teatral Mário Pombeiro era marido de Hortense Luz. Atuava também como ponto e como diretor artístico de alguns espetáculos.

⁷⁸³ Não foram encontradas informações biográficas sobre estas personalidades.

em Lisboa...”⁷⁸⁴. Quando a entrevistadora pergunta a opinião do artista sobre a plateia da colônia, ele responde ter gostado muito do carinho do público de Luanda, mas que “o das outras localidades não me enterneceu menos. Olhe que às vezes eram núcleos apenas de 50, 60 pessoas civilizadas, ou até menos como na Chibia onde representamos apenas para 30 brancos, o resto eram pretos”⁷⁸⁵, que assistiam aos espetáculos da companhia “em barracões, em tablados improvisados”⁷⁸⁶ e que lotavam com um público “ávido de tudo que lhe pudesse lembrar a mãe-pátria”⁷⁸⁷.

Na capital, como já é sabido, a situação era diferente, pois os colonos eram o público privilegiado. A inauguração do Nacional Cine-Teatro, uma casa de espetáculos para brancos⁷⁸⁸, acontece no dia 1º de janeiro de 1932, com representação da revista portuguesa *Zabumba*⁷⁸⁹. Reproduzimos abaixo o programa do espetáculo.



Figura 8 – Programa Teatral do Espetáculo *Zabumba*, que teve a sua estreia no Nacional Cine-Teatro, em Luanda, em 1º de janeiro de 1932.

Fonte: Acervo Museu Nacional do Teatro e da Dança. Cota: 135072.

De acordo com a imprensa, o teatro estava lotado na noite de inauguração e tanto a peça escolhida para a estreia quanto os luxuosos cenários e figurinos utilizados receberam grandes

⁷⁸⁴ *A Província de Angola*, 13 de junho de 1948. Luanda, ano XIII, nº 623, sem página definida.

⁷⁸⁵ *Idem*.

⁷⁸⁶ *Idem*.

⁷⁸⁷ *Idem*.

⁷⁸⁸ Ver capítulo 2.

⁷⁸⁹ *Zabumba*. Revista em 2 actos e 16 quadros de Luiz Ferreira, Anibal Nazaret e Lopes Correia. Música de António Lopes e Jayme Mendes. Acervo Secretariado Nacional de Informação, Direcção Geral dos Serviços de Espectáculos, proc. 772. Arquivo Nacional da Torre do Tombo. Código de Referência: PT/TT/SNI-DGE/1/772. ID DOC: 4315103.

ovações da plateia presente. Este espetáculo representava um grande marco para a capital da colônia, pois Luanda recebia “um bom teatro e uma boa companhia, duas coisas que é difícil reunir e que nunca teve”⁷⁹⁰.

A Cia. esteve em cartaz no Nacional Cine-Teatro durante todo o mês de janeiro, apresentando, além de *Zabumba*, outras 10 peças, sendo elas, respectivamente: *Jorge Cadete*; *Toma Tereza*; *A Rambóia*; *Vinho Novo*; *Chá de Parreira*; *Sopa de Massa*; *A Cigarra e a Formiga*; *Feira da Luz*; *A Severa*; e *O Grão de Bico*. O repertório escolhido para a turnê contou com revistas, *vaudevilles* e melodramas, sendo a maioria revistas portuguesas.

Segundo as críticas publicadas no jornal *A Província de Angola*, as peças no geral agradaram o público de Luanda, que tinha certa preferência pelo gênero da revista que em especial desde a fundação do Parque Mayer na metrópole, em 1921, vinha adquirindo cada vez mais popularidade. Sobre a revista *A Rambóia*⁷⁹¹, por exemplo, o jornal diz: “Fantasia moderna, repleta de quadros cheios de interesse, de animação e de espírito, mas de espírito fino e elegante, sem recorrer á quase obscenidade insuportável e que infelizmente se servem alguns pseudo homens de teatro [...]”⁷⁹², fazendo referência à tradicional má fama das revistas em apelarem à nudez e às temáticas tidas como obscenas.

Também agradava as plateias da colônia o “portuguesismo” contido nas peças, pois as canções tipicamente portuguesas e as figuras pitorescas representadas pelos personagens “nos obrigam a evocar, saudosos, a Pátria longínqua”⁷⁹³, transportando os colonos de volta a sua terra-mãe enquanto acontecia a duração do espetáculo.

A estética do teatro de revista português costumava encantar o público pelos cenários e figurinos volumosos, carregados de detalhes que enchiam os olhos do espectador com as suas plumas e brilhos. É possível notar o entusiasmo causado em torno deste gênero através da crítica publicada na imprensa, comentando sobre a revista portuguesa *Feira da Luz*⁷⁹⁴.

Mais um sucesso, um grande sucesso, alcançado ontem pela brilhante Companhia Hortense Luz, com a representação da linda revista Feira da Luz. Em Portugal já se montam revistas com arte, com luxo, com grandeza. Em Luanda – parece um sonho! – graças aos esforços de um grupo de homens de iniciativa e de coragem, – os empregados do Nacional Cine Teatro, – graças ao arrojo de uma atriz ilustre que é

⁷⁹⁰ *A Província de Angola*, 2 de janeiro de 1932. Luanda, ano IX, nº 1872, p. 2.

⁷⁹¹ *A Rambóia*, Revista em 2 actos e 12 quadros. Original de Alberto Barbosa, Luiz Galhardo, Xavier de Magalhães e Santos Carvalho. Música de Frederico Freitas, Hugo Vidal e Luiz Galhardo. Acervo Museu Nacional do Teatro e da Dança. COTA: TC-5-162-42 (BMNTD) - 44460.

⁷⁹² *A Província de Angola*, 11 de janeiro de 1932. Luanda, ano IX, nº 1879, p. 2.

⁷⁹³ *A Província de Angola*, 16 de janeiro de 1932. Luanda, ano IX, nº 1884, p. 2.

⁷⁹⁴ *Feira da Luz*, Revista em 2 actos e 16 quadros. Original de José Bastos, Felix Bernandes e Pereira Coelho. Música de Frederico de Freitas, Rebocho e Calderon. Acervo Secretariado Nacional de Informação, Direcção Geral dos Serviços de Espectáculos, proc. 510. Arquivo Nacional da Torre do Tombo. Código de Referência: PT/TT/SNI-DGE/1/510. ID DOC: 4314836.

Hortense Luz, e de seu marido, Mário Pombeiro, um empregado trabalhador, inteligente e artista, podemos ver ontem, cheios de satisfação, de alegria, uma interpretação interessante posta ao serviço do trabalho de actores experimentadíssimos e distintos, cenários maravilhosos, um guarda-roupa riquíssimo e revelador de um bom gosto apuradíssimo, música encantadora, popular, como convem a uma revista, e bailados curiosíssimos e modernos. Feira da Luz é, sem dúvida, uma das melhores revistas nacionais que se têm representado em Portugal. São 16 quadros cheios de alegria, de espírito e de vida, e aos quais os artistas da Companhia Hortense Luz deram um brilho extraordinário. Não resistimos a tentação de falar outra vez nos cenários e no guarda-roupa que chegam a ser deslumbrantes, pela sua riqueza e bom gosto⁷⁹⁵.

Para além destas questões, as revistas e *vaudevilles* agradavam sobretudo porque faziam rir o público presente de um jeito bastante particular, fazendo o uso de ironias e sarcasmos para debater temáticas polémicas que estavam em voga na atualidade sem levantar suspeitas diante da censura salazarista. De acordo com as críticas, estas peças serviam, assim, para “fazer rir o público cada vez mais necessitado de uns momentos de alegria que o faça esquecer as tremendas dificuldades da hora que passa”⁷⁹⁶.

Do repertório levado para Angola pela companhia, a única peça que teria deixado o público insatisfeito seria *A Severa*⁷⁹⁷, famoso drama português de autoria de Júlio Dantas. A crítica publicada na imprensa questiona a escolha de Hortense Luz, afirmando que a atriz e diretora teria esquecido “que, salvo uma ou outra exceção, no elenco da sua Companhia não tem quem a ajude a representar *A Severa*”⁷⁹⁸, tendo em vista que esta era uma peça para as companhias de teatro declamado. O jornal aconselha a atriz a não sair do seu próprio gênero, a revista e o *vaudeville*, até o momento em que reunir uma companhia composta por atores e atrizes de declamação, já acostumados na exploração do gênero dramático. Note-se o rigor técnico das críticas teatrais feitas na imprensa local, utilizando argumentos específicos da área da representação teatral para justificar as possíveis insatisfações suas ou do público que assistia aos espetáculos.

A Companhia finaliza a sua temporada no Nacional Cine-Teatro com a peça *O Grão de Bico*⁷⁹⁹, melodrama apresentado na ocasião da Festa Artística em homenagem à atriz Hortense Luz, e com a representação da *Revista das Revistas*, uma união dos melhores quadros de cada uma das revistas que haviam sido apresentadas em Luanda ao longo do mês. Reproduzimos abaixo recortes dos programas dos respectivos espetáculos.

⁷⁹⁵ *A Província de Angola*, 21 de janeiro de 1932. Luanda, ano IX, n° 1888, p. 2.

⁷⁹⁶ *A Província de Angola*, 18 de janeiro de 1932. Luanda, ano IX, n° 1885, p. 2.

⁷⁹⁷ *A Severa*, peça em 4 actos. Original de Júlio Dantas. Acervo Museu Nacional do Teatro e da Dança. COTA: 1-25-67.

⁷⁹⁸ *A Província de Angola*, 25 de janeiro de 1932. Luanda, ano IX, n° 1891, p. 2.

⁷⁹⁹ *O Grão de Bico*, Melodrama em 3 actos. Autor desconhecido. Acervo Museu Nacional do Teatro e da Dança. COTA 1.º Ato: TC-5-145-10 (BMNTD) – 44458; COTA 2.º Ato: TC-5-145-10 (BMNTD) – 44459; COTA 3.º Ato: TC-5-130-6 (BMNTD) - 43794.



Figura 9 – Festa Artística de Hortense Luz com a representação da peça *O Grão de Bico* no Nacional Cine-Teatro, em Luanda, em 21 de janeiro de 1932.

Fonte: Acervo Museu Nacional do Teatro e da Dança. Cota: 135054.



Figura 10 – Espetáculo de despedida da Companhia Hortense Luz com a representação da Revista das Revistas no Nacional Cine-Teatro, em Luanda, em 30 de janeiro de 1932.

Fonte: Acervo Museu Nacional do Teatro e da Dança. Cota: 135073.

A Festa Artística em homenagem à atriz Hortense Luz foi dedicada à Associação Comercial de Luanda e a Associação do Comércio e Indústria de Luanda. Não se sabe se o objetivo foi apenas homenagear estas instituições locais ou se parte da bilheteria foi revertida para elas. De acordo com a crítica, na noite deste espetáculo, “a elegante sala do Nacional Cine Teatro estava completamente cheia, tendo assistido a todo o espetáculo D. Exa. O Governador Geral e a sua comitiva”⁸⁰⁰. As referências à presença do Governador-Geral de Angola e de funcionários do Governo apareciam com bastante frequência nas críticas dos espetáculos desta e das demais companhias teatrais portuguesas que estiveram em Angola durante os anos 1930. Conforme mencionado anteriormente, neste período, esta era a forma de “censura indireta” exercida pelo Estado sobre estes grupos: mantê-los vigiados por oficiais durante os espetáculos.

Já destacamos também que todas as peças apresentadas em Angola subiram primeiramente nos palcos na metrópole e foram submetidas a censura, para a leitura prévia dos textos, na ocasião da sua estreia. Apesar de não termos acesso aos textos apresentados em Angola, as críticas publicadas no jornal, que mencionam informações como os títulos de

⁸⁰⁰ *A Província de Angola*, 29 de janeiro de 1932. Luanda, ano IX, n° 1895, p. 2.

quadros/números ou os nomes de personagens que obtiveram maior destaque nos espetáculos, sugerem que estas peças eram apresentadas nos palcos da colônia sem alterações nos textos teatrais originalmente apresentados. O que às vezes acontecia era a inserção de números ou quadros novos quando a peça era apresentada em reprise em Angola. Exemplifica esta questão a Festa Artística do ator Aberto Ghira, que apresentou pela segunda vez na colônia a revista *Zabumba* “com oito números novos e de grande sucesso, entre eles o Fado de Angola⁸⁰¹, escrito expressamente para essa noite”⁸⁰².

Apesar de aparecerem algumas menções na imprensa afirmando que nem todos os espetáculos conseguiram lotar o teatro e que, em algumas ocasiões, os artistas não teriam recebido os aplausos que esperavam por conta dos níveis de exigência da plateia de Luanda, a companhia foi amplamente homenageada pelos jornais sediados na capital durante todo o período em que permaneceram em Angola. Conforme já mencionado no capítulo anterior, os empresários responsáveis pelo Nacional Cine-Teatro decidem, inclusive, inserir uma lápide na frente do teatro marcando que a casa havia sido inaugurada pela Companhia Hortense Luz.

Esta primeira grande turnê, para além do repertório apresentado, teve um papel importante para a colônia, pois abriu as portas para que outros artistas teatrais da metrópole promovessem digressões para Angola, encorajados por Hortense e seus colegas. Depois destes últimos espetáculos em Luanda, a companhia embarca no vapor *Colonial*, no início de fevereiro de 1932, com destino a Madeira, para apresentar algumas peças neste local, finalizando assim a sua turnê e regressando para a metrópole⁸⁰³.

4.1.2 Companhia Berta de Bívar-Alves da Cunha – 1932

Em junho de 1932, poucos meses depois da turnê da Companhia Hortense Luz, desembarca em Luanda, no vapor *Angola*, a Companhia Berta de Bívar-Alves da Cunha, uma das maiores e mais renomadas companhias de teatro declamado da cena teatral portuguesa. A popularidade do grupo dava-se em especial pela grande estrela da companhia ser o ator português Alves da Cunha⁸⁰⁴, ao lado de sua esposa, a atriz e cantora portuguesa Berta de

⁸⁰¹ O texto que tivemos acesso não contém este número, pois na sua versão original ele ainda não havia sido escrito.

⁸⁰² *A Província de Angola*, 27 de janeiro de 1932. Luanda, ano IX, n° 1893, p. 2.

⁸⁰³ *A Província de Angola*, 3 de fevereiro de 1932. Luanda, ano IX, n° 1899, p. 2.

⁸⁰⁴ José Maria Alves da Cunha (1889-1956), ator e diretor teatral português nascido em Lisboa. Atuou em diversas companhias teatrais portuguesas, representando obras do teatro dramático, tendo participado também em alguns filmes nacionais. Foi o responsável por levar pela primeira vez para os palcos portugueses autores europeus como Pirandello e Lenormand, até então desconhecidos no país. (REBELLO, Luiz Francisco. *Dicionário do teatro português*. Lisboa: Prelo, 1970, p. 216-217; JACQUES, Mário; HEITOR, Silva. *Os actores na toponímia de Lisboa*. Lisboa: Câmara Municipal de Lisboa, 2001, p. 37).

Bivar⁸⁰⁵. Ele, que trabalhava como ator profissional desde 1912, era considerado um dos maiores nomes do teatro português do século XX, representando papéis protagonistas em diversas peças clássicas não só do teatro nacional, mas também do teatro francês, espanhol e italiano. Por conta da sua consagração em Portugal, o artista atuou inclusive como professor de arte dramática no Conservatório Nacional, tendo sido o responsável pela formação de toda uma geração de atores portugueses⁸⁰⁶.

Durante os piores momentos da crise do teatro em Portugal, a situação de desemprego vivida por Alves da Cunha obteve um grande alcance na imprensa da metrópole e das colônias. Conforme demonstrado no capítulo anterior, várias correspondências foram enviadas por estes dois artistas a Salazar, descrevendo os problemas financeiros vividos por ambos por causa da falta de trabalho. Nestas cartas torna-se evidente também certa simpatia destes artistas pelo Estado Novo e pela figura do chefe, o que fez com que Alves da Cunha fosse, já nos anos 1940, um dos primeiros artistas portugueses a ser subsidiado pelo regime, através do Fundo do Desemprego.

Além de Alves da Cunha e de Berta de Bivar, também faziam parte do elenco outros 8 atores⁸⁰⁷ e 4 atrizes⁸⁰⁸ do teatro declamado. A direção artística dos espetáculos ficava a cargo de Alves da Cunha, que viajava como o responsável pela companhia. Os artistas chegam em

⁸⁰⁵ Berta de Bivar (1891-1964), atriz e cantora portuguesa. Iniciou sua trajetória profissional primeiramente como cantora, dedicando-se ao teatro a partir de 1920. Casou-se com o ator Alves da Cunha em 1924, e com ele fundou a sua companhia de teatro declamado (REBELLO, Luiz Francisco. *Dicionário do teatro português*. Lisboa: Prelo, 1970, p. 96). Os indícios sobre a sua nacionalidade são contraditórios, pois, enquanto uns dizem que a artista seria portuguesa, outros afirmam que na verdade ela teria nascido na Espanha.

⁸⁰⁶ REBELLO, Luiz Francisco. *Dicionário do teatro português*. Lisboa: Prelo, 1970, p. 216-217.

⁸⁰⁷ Joaquim Alves da Costa (1898-1971) era um ator português nascido em Lisboa, que iniciou sua carreira profissional em 1922, no Teatro São Carlos, pela mão de Alves da Cunha. Atuou como ator e encenador em diversas companhias teatrais portuguesas, interpretando papéis protagonistas em muitas peças de teatro declamado. Foi como elenco da Companhia Berta de Bivar-Alves da Cunha, onde atuou como primeiro galã, que seu nome adquiriu ampla popularidade na cena teatral portuguesa. Também foi com esta companhia que o ator viajou pela primeira vez para Angola e Moçambique em 1932. Ao longo da sua carreira, organizou companhias profissionais com grandes nomes do teatro do período como Ester Leão, Assis Pacheco, Irene Isidro, Ilda Stichini e Brunilde Júdice. Atuou também em diversos filmes do cinema nacional. Conforme veremos no capítulo seguinte, este ator regressará para Angola em 1952 à frente da Companhia Brunilde Júdice-Alves da Costa, grupo organizado em parceria com Brunilde Júdice, atriz portuguesa com quem ele casa em 1949 (REBELLO, Luiz Francisco. *Dicionário do teatro português*. Lisboa: Prelo, 1970, p. 206). Henrique Campos (1909-1983) era um ator e escritor português que atuava no teatro profissional desde 1931. Trabalhou também como assistente de encenação no cinema espanhol durante a década de 1940 (Informações disponibilizadas na plataforma on-line CETbase – Teatro em Portugal, disponível em <http://www.cetbase.pt/search/client/searchFS.htm>). Sobre os atores Manuel Bessa, Lino Ribeiro, Alfredo Pereira, José Cardoso, Vieira Marques e Adriano Bessa não foram encontradas informações biográficas.

⁸⁰⁸ Fernanda de Sousa, Antónia de Sousa e Branca Riquetti eram atrizes portuguesas que trabalharam em diversas companhias teatrais portuguesas entre os anos 1920 e os anos 1950. Não são informadas as datas de nascimento e morte destas atrizes (informações disponibilizadas na plataforma on-line CETbase – Teatro em Portugal, disponível em <http://www.cetbase.pt/search/client/searchFS.htm>). Não foram encontradas informações sobre a atriz Maria Ferro.

Luanda no início de junho, estreando-se no palco do Nacional Cine-Teatro com o drama francês *Kean*⁸⁰⁹, escrito em 1836.

De acordo com a notícia publicada na imprensa de Angola, que anunciava a chegada da companhia, era “a primeira vez que a Luanda vem uma companhia teatral de tanto valor e com um repertório tão escolhido. O público terá ocasião de ver e sentir arte dramática”⁸¹⁰. Sobre a estreia, o jornal *A Província de Angola* afirma que “a casa estava cheia e a representação foi um grande triunfo artístico para Alves da Cunha e para a sua Companhia, perfeitamente equilibrada e com bons artistas”⁸¹¹, e que o espetáculo recebeu “vibrantes ovações da plateia, tão raras em Luanda”⁸¹².

A Companhia permanece em cartaz no Nacional Cine-Teatro por quase dois meses, apresentando, além de *Kean*, outras 16 peças teatrais, sendo elas: *Papa Lebonnard*; *A Ventoinha*; *O Autoritário*; *A Fera*; *Colonos*; *A Labareda*; *Cobardias*; *Alma Forte*; *O Paralítico*; *A Grand Duquesa*; *O Criado do quarto*; *Pele Nova*; *Cruz de Guerra*; *A Garra*; *Um Homem*; e *Envelhecer*. Diferentemente da Companhia Hortense Luz, que levou para Angola revistas e *vaudeilles* portugueses, esta companhia apresenta nos palcos da colônia um repertório composto por dramas e comédias do teatro declamado assinados por dramaturgos não só portugueses, mas também franceses, espanhóis e italianos. De acordo com as críticas publicadas na imprensa, as peças conquistaram o público da capital que manteve a plateia do Nacional sempre lotada e que reagia aos espetáculos com entusiasmo, cobrindo o elenco de aplausos.

Além de Luanda, outras localidades de Angola como Lobito, Benguela, Catumbela e Malange também recebem temporadas, embora mais curtas, de espetáculos da companhia. Se na capital a maioria da plateia era composta por colonos portugueses, em outros locais os espetáculos eram assistidos também por nativos de Angola. Em agosto de 1932, a imprensa afirmava que a vinda da Companhia Berta de Bivar-Alves da Cunha para Angola seria “um sintoma de progresso da vida intelectual de Angola”, pois a sua presença na colônia “bem mostrou que o nível moral e intelectual, principalmente dos europeus, em África, não é tão inferior como certos mentores baratos pretendem”⁸¹³. De acordo com o texto, “os numerosos espetáculos realizados em Luanda, Lobito, Catumbela e Benguela, tiveram sempre uma grande

⁸⁰⁹ *Kean*, peça em 4 actos. Original de Alexandre Dumas. Acervo Secretariado Nacional de Informação, Direcção Geral dos Serviços de Espectáculos, proc. 621. Arquivo Nacional da Torre do Tombo. Código de Referência: PT/TT/SNI-DGE/1/621. ID DOC: 4314950.

⁸¹⁰ *A Província de Angola*, 9 de junho de 1932. Luanda, ano IX, n° 2003, p. 2.

⁸¹¹ *A Província de Angola*, 16 de junho de 1932. Luanda, ano IX, n° 2008, p. 2.

⁸¹² *Idem*.

⁸¹³ *A Província de Angola*, 30 de agosto de 1932. Luanda, ano IX, n° 2070, capa.

concorrência de brancos, de muitos mestiços e de alguns pretos”⁸¹⁴, e que isso demonstrava “um índice de elevada mentalidade da população que acorreu aos espectáculos”⁸¹⁵.

Tendo em vista que o repertório da companhia se caracterizava por um teatro de tese, com peças teatrais mais eruditas, afirmava-se que o sucesso de público nos espetáculos evidenciava que “hoje, Angola já tem uma vida intelectual, com exigências e necessidades correlativas, já pensa e raciocina”⁸¹⁶, e colocava “em evidência a elevada cultura existente nestas paragens”⁸¹⁷, comprovando, assim, o progresso moral e intelectual da população de Angola. Este tipo de afirmação tentava validar o público da colônia enquanto plateia digna de consumir um teatro tido como mais culto ao mesmo tempo que legitimava o próprio colonialismo português a partir da ideia de que o “aperfeiçoamento intelectual” dos naturais de Angola provava o sucesso da colonização portuguesa. A simples presença destas companhias nas colônias muito frequentemente era utilizada pela imprensa como uma espécie de atestado de êxito do colonialismo, tentando evidenciar os supostos benefícios da presença portuguesa em África, seja para as colônias em si, seja para as suas populações nativas.

No final do mês de julho a companhia finaliza a sua turnê por Angola, partindo no vapor *Mouzinho* para Moçambique. De acordo com uma nota publicada na imprensa, a temporada promovida pelo grupo nesta colônia alcançou um amplo sucesso e na ocasião da festa artística em homenagem a Alves da Cunha “a população de Lourenço Marques consagrou o grande actor, colocando na parede do átrio do ‘Teatro Varieté’ uma placa de bronze que ficará assinalando a passagem de Alves da Cunha pela capital da província de Moçambique”⁸¹⁸, tal como o Nacional Cine-Teatro havia feito em janeiro de 1932 para a atriz Hortense Luz.

Em novembro, antes de retornar para a metrópole, a companhia Berta de Bivar-Alves da Cunha regressa para Angola e promove uma nova temporada em Luanda apresentando algumas reprises e mais seis peças teatrais inéditas: *Morte Civil*; *Os Desonestos*; *Justiça*; *A Taberna*; *A Migalha*; e *A Renúncia*. O público de Luanda aproveita a presença da companhia uma vez mais em Angola para também prestar a sua homenagem a Alves da Cunha.

A vinda a Angola dum gloria do teatro nacional como é o notável actor Alves da Cunha, constitue um acontecimento social que, além de ser para festejar, se deve por qualquer forma assinalar de modo a perpetua-lo. Lourenço Marques gravou a sua passagem por aquela cidade numa lapide fixa numa das paredes do teatro em que Alves da Cunha representou, tendo o acto, pela sua solenidade, representado a consagração merecida ao artista. O nosso Nacional Cine-Teatro também, numa lapide que se ostenta no foyer, regista e perpetua a honra que teve em ter ali representado o

⁸¹⁴ *A Província de Angola*, 30 de agosto de 1932. Luanda, ano IX, n° 2070, capa.

⁸¹⁵ *Idem*.

⁸¹⁶ *Idem*.

⁸¹⁷ *Idem*.

⁸¹⁸ *A Província de Angola*, 8 de outubro de 1932. Luanda, ano X, n° 2103, p. 2.

grande actor. Mas essa lapide não foi ainda inaugurada oficialmente. Vai se-lo brevemente, servindo o acto de pretexto para que Luanda preste a Alves da Cunha a homenagem que lhe devia. Uma comissão composta dos srs. Dr. António Alberto de Barros Lopes, dr. Bernardino de Jesus Lavrador Ribeiro, capitão Francisco Pereira de Barros, Joaquim Cardoso Pinto Malheiro, Pinto Quartim e Virgílio Monteiro tomaram a si a iniciativa do pagamento dessa dívida de gratidão que a população de Luanda tem em aberto com Alves da Cunha⁸¹⁹.

Note-se que estes eventos de homenagem denunciam certa natureza competitiva entre Luanda e Lourenço Marques, que pareciam disputar pelo estatuto de melhor plateia portuguesa fora da metrópole. Se a capital de Moçambique havia organizado um evento para agradecer a presença do artista, a capital de Angola precisaria fazer o mesmo e de uma forma mais elaborada, para que o ator pudesse regressar para a metrópole e lá divulgar o carinho recebido pelo público de Luanda. O evento promovido no salão do Nacional Cine-Teatro pretendia reunir, assim, a “elite da sociedade luandense, em todos os seus sectores: oficial e burocrático, comercial e industrial, intelectual e artístico”⁸²⁰ para condecorar Alves da Cunha no objetivo de “traduzir a afirmação de que Angola não é já a terra de meia dúzia de esforçados desbravadores – como lá pela Metrópole muitos ainda supõem – mas um pequeno e novo país que se vai formando”, colônia portuguesa onde “vive e labuta um núcleo numeroso de portugueses para quem as manifestações intelectuais e artísticas, os prazeres superiores do homem civilizado não são, de modo algum, indiferentes”⁸²¹. Era esta a imagem de Angola que se queria difundir na metrópole.

Para atrair o interesse de futuras digressões, era preciso que o êxito da companhia fosse “perfeitamente assinalado para que nos mostremos merecedores de empreendimentos artísticos tão honrosos como este, da vinda a Angola da Companhia Berta Bivar-Alves da Cunha”⁸²², esperando que esse gesto de gratidão, assim, pudesse mostrar “aos vindouros, [...] a medida da nossa cultura, que soube apreciar, como merece, o trabalho magistral e consciencioso do ilustre artista, sem dúvida a mais gloriosa figura da cena portuguesa”⁸²³. No evento, ao som de calorosos aplausos, foi então “descerrada a lápide em mármore colocada no palco sobre um cavalete e coberta pela bandeira nacional, lápide que no foyer do Nacional Cine-Teatro ficará como padrão que fale da passagem do eminente artista por Luanda”⁸²⁴.

No final do mês de novembro a companhia apresentou ainda alguns espetáculos em Malange, despedindo-se assim da sua digressão em Angola e embarcando no vapor *Mouzinho*

⁸¹⁹ *A Província de Angola*, 12 de novembro de 1932. Luanda, ano X, n° 2133, p. 2.

⁸²⁰ *A Província de Angola*, 14 de novembro de 1932. Luanda, ano X, n° 2134, p. 2.

⁸²¹ *Idem*.

⁸²² *A Província de Angola*, 19 de novembro de 1932. Luanda, ano X, n° 2139, p. 2.

⁸²³ *Idem*.

⁸²⁴ *A Província de Angola*, 21 de novembro de 1932. Luanda, ano X, n° 2140, p. 2.

com destino a Madeira. Pela ocasião da partida da companhia a imprensa de Angola também presta a sua homenagem despedindo-se dos artistas através do jornal *Angola Desportiva*.

Foi a primeira vez, pode dizer-se, que os Palcos de Angola, foram pisados por verdadeiros artistas, que trouxeram até nós, e de tão longe, um pouco da difícil Arte de Talma, que, até então, tão maltratada havia sido por estas paragens. Todos nós, que aqui vivemos e que aqui estabelecemos os nossos lares, devemos sentir-nos gratos para com Alves da Cunha, que atraves de tantos sacrifícios e encargos, não recuando perante dificuldades de toda a ordem, se abalçou a tentar um feito que por muitos era catalogado... 'por aventura'. Provou-se que não era aventura, e antes uma realidade palpável, senão rendosa em extremo, como seria para desejar, pelo menos... compensadora. E' justo que não esqueçamos, que essa realidade se tornou possível pela boa vontade e interesse que nesse empreendimento tomou a Gerência do Nacional, que segundo a frase do próprio Alves da Cunha, foi duma gentileza e dum carinho para notar e registar. Que Alves da Cunha e sua Esposa e os mais Componentes da Companhia ao pisarem o Solo Natal, se não esqueçam daqueles Portugueses, seus irmãos, que aqui vegetam para que, dentro em breve, nos façam uma nova visita, tanto mais que o carinho e o entusiasmo com que foram recebidos, dão garantia bastante, da estima que conquistaram e dos amigos que aqui deixam⁸²⁵.

Apesar de todas as homenagens recebidas, a companhia irá promover uma nova turnê para Angola somente em 1954, mais de vinte anos depois, conforme veremos mais tarde. Todavia, ao longo dos anos 1930 e 1940, Alves da Cunha irá desempenhar um papel de fundamental importância na imprensa cobrando do regime a concessão de subsídios financeiros, necessários para facilitar a ida de artistas para as colônias, e incentivando as companhias teatrais portuguesas a alargarem o seu campo de ação para além da metrópole.

Em entrevista concedida na metrópole para o jornal *Vida Colonial*, em 1936, Alves da Cunha relembra sobre a sua estadia em Angola contando alguns detalhes sobre a turnê:

Preparei uma *tournee* e sem *qualquer ajuda*, e contra os maus prognósticos dos maldosos que não acreditam na cultura e inteligência daqueles que sob o sol abrasador d'Africa ganham, sofrendo tormentos físicos e a cruciante saudade da Pátria o pão de cada dia, parti numa bela tarde de fim de Maio confiadamente com o coração cheio de certezas e convicções que nunca desvaneceram. Levou-nos, a mim, à minha companhia 15 pessoas e um repertório de 22 peças montadas, o belo barco 'Angola' da Companhia Nacional. Deste e de todos os barcos nos quais viajei guardo as mais gratas recordações. Acomodações luxuosas, pessoal apto e sempre pronto, oficiais gentilíssimos que nos encheram de gentilezas que nunca mais poderei esquecer e a quem ficarei para sempre gratíssimo. Dirigi-me primeiramente a Angola e como já disse confiante numa recepção digna do repertório que levava e não fui de modo algum iludido nas minhas esperanças, antes pelo contrário excederam de muito a minha expectativa. Loanda é uma cidade lindíssima. Situação privilegiada, clima esplêndido e se as medidas higiénicas tomarem o necessário incremento, torna-se em breve um grande centro de turismo pois, tem como disse uma belesa, um encanto e uma situação única. Do público que com tanto interesse e entusiasmo me acolheu e

⁸²⁵ *Angola Desportiva*, 6 de dezembro de 1932. Luanda, ano II, nº 67, p. 3.

acarinhou nem sei como formular uma apreciação. Direi apenas e dizendo isto julgo dizer o máximo: ‘Esqueci-me por completo que estava em África’⁸²⁶.

Note-se neste trecho que o ator faz referência à falta de apoio do regime para estas digressões, questão polêmica e amplamente discutida na imprensa dos anos 1930 pela classe artística, citando também a importância central atribuída à exportação do teatro português para além-mar: a de tentar minimizar a saudade sentida pelos colonos da pátria distante. A descrição das acomodações da Companhia Nacional de Navegação, que permitia que as viagens para Angola, apesar de longas, ocorressem com o máximo de conforto possível, bem como a menção feita pelo artista sobre Angola ser tão portuguesa a ponto de fazê-lo esquecer que estava em África, tinha o objetivo de incentivar outras digressões teatrais para as colônias.

A tentativa de encorajamento da classe teatral portuguesa torna-se evidente em especial na explanação feita pelo artista sobre o público de Angola. Procurando desconstruir a ideia que existia na metrópole sobre as plateias da colônia serem formadas por “pretos”, “gente inculta” e “brancos de mentalidade baixa”, que não saberiam, portanto, apreciar o teatro português, ele menciona o entusiasmo e acolhimento recebidos pelos artistas da companhia em Luanda, descrevendo o público como “cultíssimo, inteligente, vibrátil e instintivamente entusiasta. Um público sadio, que fazia bem ver chorar nos lances dramáticos e gargalhar alegre e francamente nas passagens de comédia ou de farça”⁸²⁷. De acordo com o artista, não só o elenco da companhia teria sido bem recebido, mas também o repertório erudito levado para os palcos angolanos, pois todas as peças teatrais “e não se pode dizer que sejam das de mais fácil compreensão eram já conhecidas em Angola”, pois “os angolanos viajam e se nem sempre vêm a Portugal não deixam de todos os anos fazer uma proveitosa viagem aos grandes centros da Europa como Londres, Paris, Bélgica e Berlim”⁸²⁸.

Conforme demonstrado no capítulo anterior, a legitimação do público de Angola enquanto plateia culta, apta a receber o teatro português, já vinha sendo feita pela imprensa da colônia, mas os ecos produzidos na metrópole poderiam ser outros quando estas afirmações eram feitas por personalidades de grande renome na cena teatral portuguesa como Alves da Cunha. É possível perceber, dessa forma, que o ator utilizava a sua credibilidade para incentivar seus colegas de profissão a perderem o medo de aventurarem-se em empreendimentos teatrais para as colônias, afirmando que “o português em Africa gosta de vibrar com emoções fortes e

⁸²⁶ *Vida Colonial*. Jornal de Propaganda e Informação Colonial. Lisboa, 23 de abril de 1936. Ano I, nº II, p. 8-9.

⁸²⁷ *Idem*.

⁸²⁸ *Idem*.

o drama de situações empolgantes arrebatava-o, domina-o”⁸²⁹, e que ele guardava as melhores recordações sobre o público de Angola que, ao contrário do que muitos pensavam, não perdia em nada para a habitual plateia de Lisboa ou do Porto: “O respeito, o silêncio religioso durante os espectáculos, os aplausos entusiásticos as interrupções espontâneas [...] nas passagens de maior interesse, marcam uma cultura, um conhecimento elevado da literatura teatral como raramente se encontra na Metrópole”⁸³⁰.

Defendendo o teatro declamado, categoria a que o ator e a sua companhia pertenciam, em detrimento do teatro de revista, ele aconselhava os artistas teatrais portugueses, inclusive sobre o gênero teatral, que, de acordo com ele, este deveria ser levado para Angola mencionando que, dentre todas as peças apresentadas por ele nos palcos da colônia, “as que mais interessaram foram é claro as de maior intensidade dramática”, e que isto explicava-se pelo fato de o público de Angola, que sempre lotava os seus espetáculos, não estar ainda “corrompido pela farça achincalhadora nem pelas revistas pornográficas, nem estragado pelas peças em que os vícios e desmandos de linguagem são o único factor que as recomenda”⁸³¹.

Segundo o artista, a prova do sucesso da sua turnê e do repertório escolhido para ser levado para Angola era que várias das suas peças precisaram ser representadas mais de uma vez em Luanda: “três espectáculos por semana é o vulgar em companhias vindas de fora sendo talvez já um pouco excessivo, mas eu tive a felicidade de poder dar muitas vezes 4 e 5 representações por semana o que bate o récord de interesse e concorrência”⁸³².

Nesta mesma entrevista, o artista vai além quando exalta a qualidade do Nacional Cine-Teatro, tentando demonstrar que os artistas vindos da metrópole não precisariam ter qualquer receio em relação ao local onde se apresentariam, pois a casa de espetáculos recém-inaugurada em Luanda detinha as mesmas qualidades dos teatros da metrópole.

Encorajado pelo meu bom amigo Dr. Pereira Gil espírito de eleição e que é por assim dizer o mentor da intelectualidade de Luanda, dei durante dois meses espectáculos em Luanda com a minha companhia. O teatro “Cine-Teatro”, de que é proprietário o meu amigo Dr. P. Gil é moderníssimo e não tem que ter inveja de qualquer dos nossos. Palco espaçoso, grande lotação, belíssimas e confortáveis acomodações para o público⁸³³.

⁸²⁹ *Vida Colonial*. Jornal de Propaganda e Informação Colonial. Lisboa, 23 de abril de 1936. Ano I, nº II, p. 8-9.

⁸³⁰ *Idem*.

⁸³¹ *Idem*.

⁸³² *Idem*.

⁸³³ *Idem*.

E, de acordo com o artista, embora ainda não houvesse cineteatros desta categoria nas demais localidades da colônia, não havia motivos para preocupações, pois os espaços improvisados nos clubes desportivos cumpriam muito bem o seu papel. Em Lobito, por exemplo, ele recorda que “o Club Náutico dirigido pelo mais cativante e amável grupo de rapazes poz as suas salas à minha disposição e ali realicei belíssimos espectáculos que decorreram sempre num ambiente de alegria, e franca camaradagem”⁸³⁴. Nestas localidades como Lobito e Benguela, o ator afirma que “os espectáculos que a princípio amedrontaram os empresários tornaram-se o ponto culminante da vida nocturna daquelas duas lindas cidades não deixando o público ávido de emoções de acorrer todas as noites às representações da minha companhia”⁸³⁵. Mesmo em Malange, localidade que possuía “um pequeno teatro onde se realizaram espectáculos interessantes apesar das dimensões e deficiências do palco e instalação geral”⁸³⁶, Alves da Cunha relembra que “os belíssimos passeios e festas que os seus gentilíssimos habitantes me proporcionaram, entre elas a visita às majestosas Cataratas do Duque de Bragança, [...] compensaram-me sobejamente das chuvas, das trovoadas e dos prejuízos sofridos”⁸³⁷.

Seja em Luanda seja em outras localidades de Angola, o que se tentava deixar claro com esta entrevista era que, apesar das dificuldades enfrentadas pelos artistas durante estas turnês, a experiência ainda assim valia a pena. Alves da Cunha encerrava o seu relato sobre a estadia da sua companhia além-mar exclamando: “A minha gratidão não tem limites e as saudades que sinto da minha encantadora *tourné* à África só me deixaram um desejo, *Voltar*”⁸³⁸.

4.1.3 Companhia Ilda Stichini-Alves da Costa – 1934

Após mais de um ano sem receber a visita de nenhuma companhia teatral portuguesa⁸³⁹, Angola recebe em maio de 1934 a Companhia Ilda Stichini-Alves da Costa, uma companhia de teatro declamado de grande notoriedade no cenário teatral português.

A ideia de promover uma turnê para as colônias portuguesas localizadas em África, nomeadamente São Tomé e Príncipe, Angola e Moçambique, partiu do ator Alves da Costa⁸⁴⁰, que havia atuado em Angola em 1932 no elenco da Companhia Berta de Bívar-Alves da Cunha.

⁸³⁴ *Vida Colonial*. Jornal de Propaganda e Informação Colonial. Lisboa, 23 de abril de 1936. Ano I, nº II, p. 8-9.

⁸³⁵ *Idem*.

⁸³⁶ *Idem*.

⁸³⁷ *Idem*.

⁸³⁸ *Idem*.

⁸³⁹ Conforme mencionamos no capítulo anterior, em 1933, Angola recebe somente a visita de grupos teatrais e/ou musicais menores, mas não acontece nenhuma turnê das grandes companhias teatrais portuguesas.

⁸⁴⁰ Sobre o ator Joaquim Alves da Costa (1898-1971), ver ficha biográfica mencionada anteriormente, pela ocasião da sua participação no elenco da Companhia Berta de Bívar-Alves da Cunha.

Esta informação é mencionada por Ilda Stichini⁸⁴¹ em uma entrevista concedida para o jornal *A Província de Angola*, em que a atriz diz: “Regressando da tournée a Angola e Moçambique, Alves da Costa, a quem considero o primeiro actor galã de Portugal, lançou a ideia da vinda da minha companhia às colónias o que, devo dizer-lhe, era um aliciante sonho da minha carreira artística”⁸⁴².

As negociações entre a companhia e a empresa do Nacional Cine-Teatro de Luanda se iniciam ainda em agosto de 1933⁸⁴³, oito meses antes do início da digressão, através de correspondências trocadas entre os artistas e os empresários do teatro. A notícia publicada na imprensa anunciando a possibilidade da turnê alcançou grande repercussão diante do público de Luanda, que aguardava ansiosamente pela chegada dos artistas. Conforme publica o jornal *A Província de Angola* em março de 1934:

A vinda da companhia, cujo nome de Ilda Stichini é garantia de êxito, despertou o maior entusiasmo no público de Luanda que está desejoso de ouvir bom teatro, que lhe proporcione, como vai suceder, noites de arte. A inteligente empresa do Nacional, que já nos deu Hortense Luz e Alves da Cunha, bem fez em contratar Ilda Stichini e a sua companhia⁸⁴⁴.

Antes da sua partida da metrópole, Ilda Stichini concede uma entrevista para o periódico portuense *Jornal de Notícias*, reproduzida na imprensa de Angola, afirmando de forma entusiástica que o seu grande sonho artístico de promover uma turnê para as colônias agora iria se tornar realidade. Quando questionada sobre os intuitos que orientaram a decisão de realizar uma digressão para além-mar, a atriz responde:

Coisa seria, ajuizada, prudentemente organizada. Não se trata dum “tiro”, duma solução, dum arranjo do momento. E’ uma ideia que amadureceu com tempo. Submeti-lhe todos os meus interesses. A Africa Portuguesa tem os mesmos direitos da metrópole. Porque não há-de ouvir uma Companhia organizada – a valer? Faremos a maior propaganda do nosso teatro. Originais portugueses, autores, interpretes

⁸⁴¹ Ilda Stichini (1895-1977) foi uma atriz portuguesa que iniciou sua carreira no teatro com apenas 10 anos de idade. Durante a sua longa carreira, atuou na opereta, no *vaudeville*, na comédia, na farsa e no drama, passando a ser reconhecida como a voz de ouro do teatro português. Devido ao cenário de crise em que o teatro português estava inserido, emigrou para os Estados Unidos em 1938 passando a viver na Califórnia, onde permaneceu por mais de 30 anos dedicando-se a dar aulas de português, de dicção e de representação teatral em diversas escolas norte-americanas. Atou na divulgação da cultura e da arte nacionais e também foi a responsável pela fundação do clube luso-brasileiro de Los Angeles. Retornou para Portugal somente nos anos 1960. (Informações retiradas de recortes da imprensa que foram guardados por Ilda Stichini e que se encontram no Espólio da atriz no Museu Nacional do Teatro e da Dança, em Lisboa).

⁸⁴² *A Província de Angola*, 23 de maio de 1934. Luanda, ano XI, n° 2.595, p. 2.

⁸⁴³ O jornal publica uma nota anunciando: “Consta-nos que a Empresa do Nacional vai entrar em negociações para a vinda a Luanda da Companhia Ilda Stichini” (*A Província de Angola*, 7 de agosto de 1933. Luanda, ano X, n° 2.357, p. 2).

⁸⁴⁴ *A Província de Angola*, 28 de março de 1934. Luanda, ano XI, n° 2.547, p. 2.

portugueses. E a África recebeu bem a ideia. Chegam-se de toda a parte aplausos, incitamentos, louvores. O elemento oficial está interessadíssimo. E a imprensa não poupa os seus encômios. E' um aspecto sério, muito sério, da propaganda nacional⁸⁴⁵.

Note-se na resposta da artista a referência à já mencionada questão que estava em voga no período sobre a necessidade da organização de turnês teatrais mais estruturadas para as colônias em vez das iniciativas que vinham sendo propiciadas pelos grupos artísticos menores. Quando Ilda menciona que a África Portuguesa teria os mesmos direitos da metrópole em relação ao teatro, podemos perceber que os vários textos que vinham sendo publicados na imprensa colonial, demonstrando a luta do público de portugueses que vivia nas colônias para serem reconhecidos de forma respeitosa enquanto plateia digna de receber um teatro português de qualidade, alcançavam aos poucos os resultados desejados. Todavia, o mais importante neste trecho proferido pela atriz é a visão salazarista sobre o papel do teatro: o de promover a propaganda nacional.

Para Ilda Stichini, e para muitos artistas portugueses do período, em especial aqueles que faziam parte de uma geração mais clássica do teatro declamado, a função do teatro não era fazer refletir sobre o contexto vigente ou divertir a assistência, mas sim difundir a dramaturgia nacional, interpretada por um elenco português, visando reacender a chama do patriotismo na plateia portuguesa de além-mar. Era o modelo de teatro salazarista que António Ferro tentava impor desde o início do Estado Novo sendo aderido por parte da classe teatral portuguesa.

É válido lembrar que esta companhia, assim como as duas primeiras que promoveram turnês para Angola, viajava para as colônias sem qualquer subsídio oficial. Esta informação será frisada por Alves da Costa em uma entrevista concedida, mais tarde, para a imprensa de Angola. Falando sobre a sua turnê, o artista iria dizer que o público de Luanda teria “o direito de assistir a bom teatro. Tudo organizamos de forma a que assim suceda. Ele julgará. Os encargos de uma tournée, sem qualquer auxílio do Estado, são enormes. Por bem recompensados nos daremos por uma carinhosa recepção”⁸⁴⁶.

Para além de qualquer patrocínio ou de alguma possível simpatia destes artistas com os ideais salazaristas, a utilização do teatro com fins nacionalistas era uma escolha de muitas destas companhias. Sabia-se que esta opção, demonstrada seja no discurso dos artistas, seja nos repertórios de peças elencadas, facilitava a aprovação dos projetos destes grupos pela censura e, além disso, a exaltação da pátria através do teatro era vista como positiva e inofensiva pelos

⁸⁴⁵ *A Província de Angola*, 16 de abril de 1934. Luanda, ano XI, n° 2.563, p. 2.

⁸⁴⁶ *A Província de Angola*, 15 de maio de 1934. Luanda, ano XI, n° 2.588, p. 2.

trabalhadores teatrais. O nacionalismo, bem como o colonialismo, transcendia o próprio regime. Era uma questão de patriotismo, por um suposto bem maior.

A companhia embarca no vapor *Niassa* na metrópole com destino a Angola em abril de 1934, desembarcando em Luanda no mês seguinte. A imprensa local anuncia a chegada dos artistas em Luanda no dia 12 de maio, dando as boas-vindas ao grupo:

Chega hoje a Luanda a Companhia Ilda Stichini-Alves da Costa, de há muito anunciada, que nos vem proporcionar algumas noites de arte e de elevado prazer espiritual. Bem merece a Companhia e a Empresa do Cine-Teatro, a quem devemos a possibilidade de ter em Luanda teatro de *verdad*, que o público corresponda á iniciativa, ao sacrifício e ao esforço que representa a deslocação de uma Companhia como esta, apresentando-se com um repertório que satisfaz os mais exigentes e onde as suas duas grandes figuras brilham em toda a pujança do seu talento, perfeitamente completadas pelo bem equilibrado elenco. Não é, na verdade, exagerado dizer que se trata de um acontecimento marcante no meio. Apresentando as boas-vindas aos notáveis artistas que Luanda inteira, estamos disso certos, vai admirar e aplaudir, esperamos que nesta hospitaleira terra portuguesa de Africa, encontrem o mesmo ambiente carinhoso e amigo com que sempre teem sido acolhidos em terras de Portugal continental⁸⁴⁷.

Além de Ilda Stichini e de Alves da Costa, que atuavam não só como atores, mas também como empresários e diretores artísticos do grupo, faziam parte do elenco mais três atores⁸⁴⁸ e quatro atrizes⁸⁴⁹, “um elenco, pois, não muito completo, pois tal organização ainda é impossível para tournées a África desde que não haja subsidio do Estado”⁸⁵⁰, conforme relembra a imprensa. Viajavam com a companhia também um contrarregra, um ponto e um mestre de carpinteiros.

Ainda antes do desembarque, a imprensa local desloca-se até o porto de Luanda à procura dos artistas. De acordo com o jornalista de *A Província de Angola*, “o calor já aperta

⁸⁴⁷ *A Província de Angola*, 12 de maio de 1934. Luanda, ano XI, n° 2.586, capa.

⁸⁴⁸ Joaquim de Oliveira (1893-?), ator português de grande renome na cena teatral portuguesa. Atuou no elenco do Teatro Nacional e participou da criação do Teatro Novo, em 1925, ao lado de António Ferro, tendo atuado como ator e encenador na peça *Knock*. Mais tarde, já nos anos 1950, atuará também como um dos diretores do Teatro do Povo, do SPN/SNI (DOS SANTOS, Graça. *O espectáculo desvirtuado: o teatro português sob o reinado de Salazar* (1933-1968). Ed. Caminho, Lisboa, 2004, p. 360); Teodoro Santos (1877-?), ator de teatro e cinema português; e Henrique Santos (1913-2000), ator, dramaturgo e empresário português nascido em Lisboa, que atuou no elenco das principais companhias teatrais portuguesas do período, além de ter atuado no cinema e também na televisão. (Informações disponibilizadas na plataforma on-line CETbase – Teatro em Portugal, disponível em <http://www.cetbase.pt/search/client/searchFS.htm>).

⁸⁴⁹ Luz Veloso (1880-1962), atriz portuguesa nascida no Porto, que iniciou sua carreira artística com apenas cinco anos de idade. Atuou em mais de 20 companhias teatrais portuguesas, dentre elas o Teatro Novo de António Ferro em 1925 (informações disponibilizadas na plataforma on-line CETbase – Teatro em Portugal, disponível em <http://www.cetbase.pt/search/client/searchFS.htm>); Rosa Fernandes, Virgínia de Sousa e Frederica Sequeira, atrizes portuguesas sobre as quais não encontramos informações.

⁸⁵⁰ *A Província de Angola*, 15 de maio de 1934. Luanda, ano XI, n° 2.588, p. 2.

quando, às 8 horas da manhã de domingo, nos dirigimos para o cais das Portas de Mar a procurar embarcação que nos conduza a bordo do *Niassa*”⁸⁵¹. Sabia-se que o vapor trazia para Angola a “companhia de declamação Ilda Stichini-Alves da Costa e este acontecimento, que vivamente tem prendido a atenção do público desde que teve conhecimento do fecho do contracto, não pode passar em claro nas colunas do nosso jornal”⁸⁵². O objetivo era informar os leitores sobre as primeiras impressões e expectativas dos artistas da companhia em relação à turnê. Após um tempo perambulando “de sala em sala, espreitando pelos corredores, da 1.^a para a 2.^a”⁸⁵³, em meio a um mar de passageiros, os artistas começam a ser avistados. O primeiro a ser entrevistado é o ator português Joaquim de Oliveira, que visitava as colônias portuguesas pela primeira vez e que estava “como um autentico africanista na indumentária”⁸⁵⁴. O artista logo confessa ao entrevistador:

Não calcula o enorme prazer que tenho em vir até às Colónias de Angola e Moçambique onde tantos portugueses labutam para engrandecimento do Império Português de tão gloriosas tradições. Desde que, em S. Tomé, tive o primeiro contacto com terras de Africa, vivo na magia de um grande sonho. Aqui venho nesta Companhia, com boa organização, com moderno e escolhido repertório, dirigida por uma das maiores atrizes do teatro declamado: Ilda Stichini. Representando para o público de Luanda que me dizem de grande cultura e educação, estou certo que o trabalho da Companhia agradará, dando-nos a satisfação moral de vir trazer a terras portuguesas, um pouco da nossa arte. E é tudo, saudando a Imprensa e o público, quanto por agora lhe posso dizer.⁸⁵⁵

Se Ilda Stichini demonstrava, através das suas entrevistas concedidas na metrópole, uma visão salazarista sobre o teatro português, os demais integrantes da companhia traziam em seus discursos todo um apelo não só nacionalista, mas também colonialista, fortemente marcado pela mística imperial. Teodoro dos Santos, por exemplo, na sala de jantar da segunda classe onde “se estava africanizando em conversa amena com uma garrafa gelada de cerveja”, falava ao jornalista: “Pois ao cabo de uma longa carreira, cá vim às Colonias. E sinto-me imensamente satisfeito por ter a alegria, antes de morrer – o diabo seja surdo! –, de conhecer algumas terras do vasto domínio colonial português”⁸⁵⁶. O artista fala também da sua ansiedade em conhecer as plateias de Angola, pois todos os seus colegas que já promoveram turnês para as colônias em África teriam retornado para a metrópole falando “da gentileza dos portugueses das colônias e

⁸⁵¹ *A Província de Angola*, 15 de maio de 1934. Luanda, ano XI, n° 2.588, p. 2.

⁸⁵² *Idem.*

⁸⁵³ *Idem.*

⁸⁵⁴ *Idem.*

⁸⁵⁵ *Idem.*

⁸⁵⁶ *Idem.*

da forma porque compreendem e recebem as tournées, público culto e ilustrado”⁸⁵⁷, e afirma ainda que tinha a impressão de que “o futuro dos nossos artistas está nas colónias portuguesas, passando a visita-las regularmente em vez de ir ao Brasil”⁸⁵⁸.

Por outro lado, nem sempre os relatos dos que retornavam da África eram assim tão encorajadores, conforme relata a atriz Luz Veloso ao entrevistador:

Pois cá estou! Sempre tive voas propostas de contractos para Africa e nunca as aceitei. Africa? Meteu-me sempre medo! As febres, as biliosas, as feras! Eu sei lá! Calcule que em Lisboa me disseram que se viam tubarões como estrelas em noite bem estrelada. Foi partida, pois não consegui ver um só! Mas vamos ao que importa. O primeiro contacto com Africa deu-me a melhor das impressões. Estou encantada, e muito arrependida de só agora ter vindo ás colónias. Representamos em S. Tomé; um sucesso e público muito gentil. Apesar do calor – ai! O calor é que se torna aborrecido! – fiquei maravilhada com aquela nossa Ilha. Não julgava que a Africa fosse assim. E Luanda? Pelo que vejo de bordo, é uma linda cidade. Não calcula como estou contente! Se vamos agradecer? Certamente! A companhia, foi bem organizada, o repertório é magnífico, quase todo para o temperamento artístico de Stichini, a deliciosa ingênuia da cena portuguesa. Sinto-me já feliz pelo acolhimento recebido, já por trabalhar para o público de Luanda que me dizem ser muito gentil⁸⁵⁹.

Note-se a questão dos preconceitos e estereótipos que existiam na metrópole em relação às colónias localizadas em África que, aos poucos, os artistas que viajavam em turnê para além-mar ajudavam a desconstruir. Ao lado de Luz Veloso, Rosa Fernandes também menciona que a sua primeira impressão sobre a África, “onde nunca sonhara vir, é magnífica, a desfazer, por completo, a péssima ideia que dela sempre tive”⁸⁶⁰, pois a atriz imaginava encontrar “areais, casas dispensas, bichos, muitos bichos – e eu sou tão medrosa! – e venho encontrar – São. Tomé e Luanda – lindas cidades, gente acolhedora, vida, movimento. Até flores de que tanto gosto! Sabe? Nem sinto grande calor!”⁸⁶¹. Sabendo agora que as colónias estavam bem distantes de qualquer coisa parecida com as imagens que se faziam delas na metrópole, a artista afirmava: “se agradecer, procurarei sempre vir a Africa em tournées que se organizem. Africa... glórias passadas... a nossa história gloriosa... a época das descobertas e das conquistas...”⁸⁶². Uma vez mais a mística imperial se mostrava evidente.

A grande estrela do grupo, que também assinava a direção artística dos espetáculos, Ilda Stichini, só será entrevistada pelo jornal alguns dias depois, enquanto os ensaios para a estreia da companhia em Luanda já aconteciam no palco do Nacional Cine-Teatro. É na intimidade do

⁸⁵⁷ *A Província de Angola*, 15 de maio de 1934. Luanda, ano XI, n° 2.588, p. 2.

⁸⁵⁸ *Idem*.

⁸⁵⁹ *Idem*.

⁸⁶⁰ *Idem*.

⁸⁶¹ *Idem*.

⁸⁶² *Idem*.

seu camarim que a atriz recebe a imprensa, falando logo no início da conversa com o jornalista que já conhecia o jornal *A Província de Angola* “de ler vários números na Metrópole, não julgando que fosse, como assevera, um jornal de tão grande formato e importância”⁸⁶³. Sobre as suas impressões de Angola, a artista afirma, novamente com uma retórica nacionalista e colonialista:

Quere crer? Não tenho a impressão de que estou em África cujo contacto, absolutamente agradável, magnífico, tive em S. Tomé onde dei um espectáculo que redundou em grande sucesso. Se não fosse o calor – dizem que está a terminar, não é verdade? – julgaria encontrar-me em qualquer cidade de Portugal pois até amigos a criar-me um ambiente de felicidade, aqui encontrei. E’ verdade: amigos de pessoas amigas que, pelo velho ditado, meus amigos considero. Estou tão contente, tão contente! Nem o pode calcular! Sempre foi um grande sonho da minha vida de artista, vir em tournée ás colónias cuja gloriosa história, de ocupação, colonização e civilização, não desconheço. O sonho converteu-se em realidade. Cá estou. Sinto, desde já, que vou levar imensas saudades de Luanda, do seu público, que serão sentimentais correntes a prenderem-me a esta terra que senti tão portuguesa, e serão poderoso motivo para que a ela de novo volte. Tenho fé em que vamos agradecer. A companhia é boa, o repertório é excelente, moderno, com excepção de 3 peças: Morgadinha, Zazá, Triste Viuvinha. Todas as peças são do meu exclusivo repertório, criações minhas. Trago algumas traduções, mas a maioria das peças é teatro português para portugueses. Por agora, nada mais lhe digo. Só um pedido: ser o interprete das minhas saudações ao publico de Luanda, que sei ser tão delicado e acolhedor, com quem vou travar contacto directo amanhã. Olhe! Gosto muito do [t]eatro onde venho trabalhar. Simples, mas muito elegante. Com boa disposição, alegre, cómodo. Se pudesse, levava-o na minha bagagem para Portugal⁸⁶⁴.

Fazer um teatro português para portugueses. Esse era, em primeiro lugar, o objetivo da turnê da Companhia Ilda Stichini-Alves da Costa. Promover a propaganda da nação e do império através do teatro. A digressão poderia servir para reavivar a chama do patriotismo e o orgulho colonialista primeiramente nos próprios artistas que integravam o elenco, que retornariam para a metrópole divulgando apaixonadamente os encantos dos domínios portugueses de além-mar. Em segundo lugar, na plateia de colonos que vivia tão longe de casa, necessitados de poder recordar Portugal, emocionavam-se com a lembrança de que são portugueses, cujos antepassados descobriram novos mundos, recordando que eles agora estariam auxiliando na obra de construção de um vasto império, honrando a história do país e a memória da sua própria identidade, ou da identidade que se queria forjar e manter.

⁸⁶³ *A Província de Angola*, 15 de maio de 1934. Luanda, ano XI, n° 2.588, p. 2.

⁸⁶⁴ *Idem*.

Poucos dias depois do desembarque dos artistas em Luanda, a imprensa anuncia a estreia da companhia no Nacional Cine-Teatro, com a representação da comédia espanhola *O Tambor e o Guiso*⁸⁶⁵, como uma data gloriosa para a história desta casa de espetáculos.

O Nacional, que já apresentou Hortense Luz e Alves da Cunha, marca hoje uma data gloriosa nos seus anais; é um acontecimento, digno do maior registo, a apresentação de uma Companhia bem organizada, em elenco e repertório, sobretudo por ser dirigida pela insigne artista Stichini que é astro tão grande na cena portuguesa que não só dispensa previa apresentação como formular de adjectivação ao seu nome aureolado de gloriosa carreira artística. [...] O Nacional veste hoje galas, dadas pela estreia da Companhia e pela presença do público de Luanda que vai ter ocasião de assistir a noites de verdadeiro prazer espiritual, ao mesmo tempo que, moral e materialmente, recompensa a tournée da sua deslocação a terras distantes, e bem portuguesas, do continente metropolitano⁸⁶⁶.

De acordo com a crítica publicada no jornal, a estreia teria sido um sucesso, e o espetáculo teria agradado o público presente que lotou a plateia do teatro. A companhia permanece em cartaz em Luanda por quase um mês, apresentando, ao todo, 12 peças teatrais, entre dramas e comédias francesas, portuguesas e espanholas, sendo elas respectivamente: *O Tambor e o Guiso*; *Simone*; *Sonho da Madrugada*; *Estevam/Etienne*; *Um Bragança*; *Se eu Quizesse...*; *Divórcios*; *A Morgadinha de Valflôr*; *Alfama*; *Zazá*; *Lourdes*; e *A Hora do Amor*. No geral o repertório agradou o público da capital, demonstrando a sua satisfação sempre através de calorosos aplausos. Contudo, as críticas demonstram que algumas peças teriam causado incômodo por conta do seu tempo de duração, tendo em vista que os cenários realistas que eram utilizados acabavam por exigir intervalos demasiadamente longos nas transições de um ato para outro para que o elenco e os técnicos pudessem fazer as necessárias mudanças de mobiliário das cenas. Os espetáculos, que normalmente se iniciavam às nove horas da noite, tinham entre três e cinco horas de duração.

A comédia francesa *Estevam/Etienne*⁸⁶⁷ merece ser destacada no repertório escolhido pela companhia, pois esta peça, muito popular nos teatros parisienses, era a única que até o momento ainda não havia sido representada em Portugal. Conforme menciona Ilda Stichini:

Etienne, a peça que hoje se representa pela primeira vez em palcos portugueses, é, sem favor, uma obra prima do teatro francês contemporâneo, devida a pena do grande escritor teatral Jacques Deval, autor de varias comedias que a critica consagrou e

⁸⁶⁵ *O Tambor e o Guiso*, comédia em 4 actos. Original dos irmãos Quintéros, tradução de Victoriano Braga. Acervo Museu Nacional do Teatro e da Dança. COTA: 5-145-22.

⁸⁶⁶ *A Província de Angola*, 16 de maio de 1934. Luanda, ano XI, nº 2.589, capa.

⁸⁶⁷ *Estevam/Etienne*, comédia em 3 actos. Original de Jacques Deval, tradução de Guilherme Ayala Monteiro. Acervo Museu Nacional do Teatro e da Dança. COTA: 5-129-44.

algumas das quais, traduzidas, já foram representadas, com absoluto agrado, em Portugal. Tendo-a visto em Paris, há muito que a tinha apalavrada. No entanto, para a representar faltava-me um actor, com mocidade e talento, que pudesse interpretar o papel de Etienne, á volta do qual gira, em escala de comoção, toda a acção da peça. Na minha companhia tão tinha elemento masculino a quem entregasse papel de tanta responsabilidade e envergadura. [...] A companhia organizou-se e a peça, não obstante ser disputada por varias empresas teatrais de Lisboa, foi adquirida. Muito me honro com a sua apresentação, em estreia, no palco do Nacional, perante um público culto, dotado de uma grande sensibilidade artística, e por quem sinto, com gratidão pelo seu acolhimento, uma viva e profunda simpatia. [...] Peça de tese, embora esta se encontre um pouco velada, de aspecto curioso e recorte original, logo me seduziu quando a vi representar em França. Impossibilitada de a fazer representar em Portugal, visto que estava em vésperas de partida, mas será a peça de estreia do meu reaparecimento no Politeama. Com carinho e cuidado a ensaiei. Sobre ela nada mais lhe digo, pois desvendar um pouco mais a sua acção, seria inutilizar-lhe todo o interesse. Só digo que o público vai gostar: da peça, do desempenho e sobretudo, neste, de Alves da Costa que é o único actor que em Portugal poderia assumir artisticamente a responsabilidade de tão complexo e importante personagem. O público se pronunciará, logo a noite⁸⁶⁸.

Diferentemente de todas as demais peças levadas para Angola durante os anos 1930, que haviam sido representadas primeiramente nos teatros de Lisboa ou do Porto, a estreia desta peça em palcos portugueses acontecia em Luanda. No âmbito da cena teatral portuguesa, este fato representava a deslocação da metrópole para Angola.

Finalizando a sua temporada em Luanda, a companhia embarca no vapor *Lourenço Marques* para Moçambique, para dar continuidade a sua turnê. Ao longo de dois meses são promovidos espetáculos em localidades como Lourenço Marques e Beira e, quando a temporada é finalizada, em setembro, a companhia regressa a Luanda pelo vapor *Niassa*. Antes do seu retorno para a metrópole, são apresentados no palco do Nacional Cine-Teatro outras três peças teatrais sendo elas *Os Filhos*; *Um Idílio num 5.º andar*; e *O Snr. Dr. e o seu Marido*; além de *O Sonho da Madrugada*, em reprise.

Diferentemente das outras duas companhias que antecederam a de Ilda Stichini-Alves da Costa, as duas temporadas de espetáculos que são promovidas em Angola por esta companhia acontecem em Luanda, não contemplando outras localidades da colônia como Lobito ou Benguela.

Outro ponto de diferença entre esta companhia e as duas primeiras é que esta turnê encontraria Angola e Moçambique em um cenário de intensa crise financeira em 1934. Conforme abordamos no capítulo anterior, durante a estadia desta companhia em Luanda, nem todos os espetáculos puderam contar com uma casa cheia como era esperado, pois apenas alguns podiam arcar com o preço dos bilhetes cobrados pelo Nacional Cine-Teatro. Esta questão

⁸⁶⁸ *A Província de Angola*, 23 de maio de 1934. Luanda, ano XI, n° 2.595, p. 2.

é mencionada pelo ator Joaquim de Oliveira, que acaba por abandonar o elenco em Lourenço Marques por questões de saúde e por conflitos com outros artistas do grupo. Retornando de Moçambique para Angola sozinho, antes do restante da companhia, o ator recebe a imprensa no Hotel Luanda, onde estava hospedado, afirmando que iria retornar para a metrópole antes do previsto por ordens médicas. Sobre a recepção da companhia em Lourenço Marques pelo público e pela crítica, o ator afirma:

Reparei pela forma com que o público distribui o seu aplauso pelos artistas, que ele sabe apreciar e distinguir o verdadeiro mérito ao nosso esforço honesto. Apesar, efectivamente, da precipitada organização da Companhia, do desequilíbrio para um agrado pleno e certo, estou convencido que se o público não compareceu em maior número, foi pelas dificuldades com que luta e que tive ensejo de verificar da situação presente dos colonos que é absolutamente injusta, porquanto não corresponde á grandeza do seu sacrifício. Confesso que do contacto que tive com os meus compatriotas que há longos anos vivem em Africa, nasceu em mim um grande respeito e admiração pelo labor e patriotismo. Quanto á crítica, a da Imprensa de Lourenço Marques foi idêntica a de Luanda. Foi de um modo geral imparcial e justa. E para comigo, sobremodo gentil. E louvo o saneamento que quasi toda a crítica dos jornais das Colónias está fazendo ás Companhias de teatro no bom sentido de varrer dos bons ou maus cérebros dos directores teatrais, a ideia de que a Africa é terreno fértil para a cultura de qualquer Companhia barata. Em Africa, só vi bons elementos culturais a dirigir a maior parte da crítica. A Companhia de que fiz parte foi o exemplo vivo e dirigido para futuras organizações ás Colónias⁸⁶⁹.

Joaquim de Oliveira menciona que, “apesar do esforço dos coloniais, neste momento aflitivo, de crise material, em quererem auxiliar compensadoramente a vida de uma organização teatral ás Colónias”⁸⁷⁰, a quantidade de público presente nos espetáculos não era o suficiente, e por isso a Companhia iria retornar para a metrópole antes do previsto, apresentando apenas alguns últimos espetáculos em Luanda, “e para isso não necessitaria da minha colaboração dado o número de peças que podiam fazer sem mim, e que estão fazendo”⁸⁷¹. Quando questionado sobre o motivo do seu desligamento da companhia, ele responde ao jornalista que teria sido pela falta de “cumprimento á palavra dada em Lisboa quando da formação da Companhia. Por não existir contracto de parte a parte devido ao regimen de Sociedade artística a que nos sujeitamos [...]. Depois ciúmes artísticos... um inferno!”⁸⁷². O entrevistador insiste, na tentativa de convencer o ator a participar das despedidas da companhia do público de Luanda, mas ele responde falando sobre algumas discordâncias que detinha em relação à logística das temporadas oferecidas na turnê:

⁸⁶⁹ *A Província de Angola*, 3 de setembro de 1934. Luanda, ano XII, n° 2.680, p. 2.

⁸⁷⁰ *Idem*.

⁸⁷¹ *Idem*.

⁸⁷² *Idem*.

Eu sou dum natural melindre e escrúpulo. Nunca seria capaz, se fosse comerciante, de vender coisas deterioradas. Na vida artística firmei meu nome entre os Grandes da antiga plêiade de artistas portugueses, lentamente, sem atropelar nem intrujar o público. Daí o esforço que o artista faz na defeza natural do seu nome em *tournées* organizadas *ad-hoc*. Falam-nos sempre com tempo, mas o principal não se realiza, que são os ensaios precisos, com o tempo necessário. De todo o repertório que fiz, aqui, em Luanda, só conhecia três peças. Ora nós representamos doze! Isto é: em Lisboa, numa época infeliz, era trabalho para sete meses o que fizemos aqui em vinte seis dias! Fui para a Costa Oriental, extenuado. Além disso resenti-me da diferença de clima... Passadio mau a bordo... E tudo influiu para se apoderar de mim um excesso grande de nervos, necessitando de repouso que me foi negado. Perfeitamente a meio caminho da viagem para Lisboa, o médico aconselhou-me a tratar-me... [...] Descansar um pouco, até o próximo vapor, pois nem tenho reservas que me mantenham aqui muito tempo, nem a minha vida se trata fora da Capital da Metrópole. Mas tenho muita pena que não possa despedir-me do público de Luanda, no teatro onde só me dispensaram aplausos⁸⁷³.

É possível notar na fala do artista que, mesmo nestas companhias maiores e mais estruturadas, nem sempre as turnês aconteciam conforme o planejado na metrópole, ou seja, com a devida organização e responsabilidade no que tange à quantidade de ensaios que deveriam ser feitos, por exemplo, para que as montagens saíssem da melhor forma possível. Mas, apesar de terem surgido problemas de saúde e conflitos com os colegas, o ator diz que as suas impressões da turnê eram “as melhores possíveis, a desfazer certas impressões que de terras africanas tinha, e tantas pessoas teem, pela errada visão que delas nos é dada na Metrópole. Falta de mentalidade colonial ou, pelo menos, da sua pouca actuação no meio metropolitano”⁸⁷⁴.

O artista menciona ter ficado “encantando com a viagem, com tudo o que me foi dado ver”⁸⁷⁵, e que não deixaria de fazer a “justa propaganda na Metrópole”⁸⁷⁶, pois Luanda, Beira e Lourenço Marques, na opinião dele, seriam “três grandes cidades a que o futuro reservará maior importância e desenvolvimento”⁸⁷⁷. Mas, apesar do seu encantamento com estas três localidades, o artista deixa claro qual teria sido a sua cidade favorita: “Luanda tem a minha maior simpatia. Não terá a grandeza da capital de Moçambique mas o ambiente é mais nosso, mais português e dela, da sua população, guardarei sempre a mais grata e melhor das recordações”⁸⁷⁸. O discurso tão presente na Propaganda Colonial promovida pelo Estado Novo

⁸⁷³ *A Província de Angola*, 3 de setembro de 1934. Luanda, ano XII, n° 2.680, p. 2.

⁸⁷⁴ *Idem*.

⁸⁷⁵ *Idem*.

⁸⁷⁶ *Idem*.

⁸⁷⁷ *Idem*.

⁸⁷⁸ *Idem*.

de que Angola seria o coração do Império, a mais portuguesa de todas as colônias, ganhava, ao que parece, mais um adepto.

Assim, ainda que sem a presença de Joaquim de Oliveira no elenco, a companhia promove a sua última temporada de espetáculos no Nacional Cine-Teatro e, no final do mês de setembro, o grupo oferece ainda um espetáculo de despedida no Club Naval de Luanda, com um programa composto por alguns atos da peça *Zazá*; pela comédia portuguesa em um ato *Sorte Grande*; e por algumas recitações de Ilda Stichini, encerrando, assim, a sua digressão e regressando para a metrópole.

Através da imprensa local, que falava em nome do público de Luanda, os portugueses que viviam em Angola agradeciam a visita da Companhia Ilda Stichini-Alves da Costa por “sacudir o sentimento adormecido em nossas almas”⁸⁷⁹, ou seja, por fazer vibrar nas plateias de colonos o amor e o orgulho pela sua nacionalidade através do teatro português levado até os palcos angolanos. O intuito de Ilda Stichini com a sua turnê, de fazer um teatro português para portugueses, um teatro que agisse como propaganda da nação, fazendo irromper emoções patrióticas para colaborar com a manutenção da identidade lusa, parecia ter sido alcançado. Ainda nas vésperas da partida dos artistas para Moçambique, o jornal *A Província de Angola* já publicava a sua homenagem deixando pistas sobre a recepção dos espetáculos da companhia em Luanda:

[...] resta dizer a Ilda apenas uma palavra que ainda se lhe não disse: obrigados. Obrigados pelo sôpro de civilização, que nos trouxe dessa Europa que, digam o que disserem, terá sempre para os novos continentes e para as metrópoles em formação, o papel educador, que Roma teve, para as nações que se constituíram após a sua decadência; pela ilusão da vida que nos deu com a sua arte, e que a própria via nos rouba, aqui, nestas adustas terras de nostalgia e de tédio; obrigados finalmente, pelo prazer sem igual, de ouvirmos um espectáculo na nossa querida língua [...]⁸⁸⁰.

Note-se neste trecho o papel atribuído ao teatro português pelas plateias de além-mar: um teatro que representava em si mesmo a civilização não só portuguesa, mas europeia. Torna-se possível perceber também o destaque dado para a questão da língua portuguesa como elemento de unificação do Império, capaz de promover a construção ou a manutenção de uma mesma mentalidade.

Este tipo de menção à importância do teatro português além-mar era frequente não só na imprensa das colônias. Destacamos, a título de exemplo, que, ao chegar na metrópole, o jornal *Notícias Ilustrado*, semanário editado em Lisboa pelo *Diário de Notícias*, noticia o

⁸⁷⁹ *A Província de Angola*, 9 de junho de 1934. Luanda, ano XI, n° 2.609, capa.

⁸⁸⁰ *Idem*.

retorno da companhia a Portugal, enfatizando os talentos artísticos de Ilda Stichini e afirmando: “a sua Arte incomparável, a sua voz inconfundível, que é um milagre, uma bênção da natureza – e que melhor voz poderíamos ambicionar para levar a nossa ternura aos portugueses distantes, saudosos da pátria?”. A turnê promovida pela atriz é enaltecida no periódico como uma verdadeira embaixada de beleza, “que teve o condão de enaltecer e glorificar, simultaneamente, a Arte Portuguesa e o bom nome de Portugal”⁸⁸¹.



Figura 11 – Recorte do *Notícias Ilustrado*, “sobre o regresso de Ilda Stichini e Alves da Costa de África, depois de uma tournée às colónias portuguesas”. Sem datação.

Fonte: Acervo Arquivo Municipal do Porto. COTA: PT-CMP-AM/PRI/ACC/TG.c:377(23)

A notícia de página inteira, em homenagem ao feito da atriz de levar o teatro português para as colônias, reverenciava a possibilidade de o teatro nacional ampliar seus horizontes, romper os muros metropolitanos e agir como dispositivo que poderia transportar um pedaço da nação para os portugueses que estavam distantes da pátria. A turnê de Ilda Stichini e Alves da Costa era pintada pelo jornal como um grande sucesso justamente para incentivar outras companhias a seguirem o exemplo dos artistas e promoverem digressões em nível não apenas nacional, mas imperial ou até mesmo global, tendo em vista que os itinerários das companhias não precisavam ficar restritos às parcelas do Império. Bastava que as localidades escolhidas tivessem plateias que compreendessem a língua portuguesa.

Esta referência aparecerá uma vez mais no jornal *A Província de Angola* anos depois, em 1938, quando Ilda Stichini promove uma turnê para os Estados Unidos com um repertório

⁸⁸¹ Recorte do *Notícias Ilustrado*, “sobre o regresso de Ilda Stichini e Alves da Costa de África, depois de uma tournée às colónias portuguesas”. Sem datação. Acervo Arquivo Municipal do Porto. COTA: PT-CMP-AM/PRI/ACC/TG.c:377(23). Disponível em: <https://gisaweb.cm-porto.pt/units-of-description/documents/421237/?q=Atriz>.

de peças regionais portuguesas, em que o periódico publica a seguinte nota, com o título *Ilda Stichini vai a América*:

A ilustre artista tenciona fazer grande propaganda dos poetas portugueses e representará peças regionais açorianas escritas propositadamente para essa viagem, por Vasco de Mendonça. Na Madeira está o dr. Alvaro Reis Gomes encarregado de convidar os poetas madeirenses a escrever uma peça regional para esta mesma viagem artística. Assim vai a ilustre artista revigorar o sentimento português nas nossas tão populosas colónias dos Estados Unidos, desempenhando assim benemérita missão patriótica e cultural⁸⁸².

Um teatro português que viajava o mundo, sendo representado por artistas portugueses e em língua portuguesa, carregava, assim, para além da metrópole, elementos culturais em comum, valores e visões de mundo autenticamente portugueses e poderia promover, portanto, esta imagem ilusória da existência de um único povo português. A lógica era a de que o português quando sentava-se na plateia, ao lado de outros portugueses, e ouvia a sua língua, as suas canções, as suas expressões, estando na metrópole, nas colónias, ou em qualquer outro local do mundo, emocionava-se, pois era incapaz de não sentir saudades da sua pátria. Independentemente de onde estivesse ele mantinha a sua pureza identitária, incorruptível as influências estrangeiras, sendo permanentemente fiel a sua nação. No contexto vigente, o papel atribuído ao teatro português era o de construir uma grande comunidade lusófona. Se existiam grupos de portugueses dispersos, espalhados pelo mundo, eles precisariam ser unificados em torno de um mesmo sentimento de saudosismo, e o teatro, quando saía da metrópole, precisaria obrigatoriamente cumprir essa função.

4.1.4 *Companhia Maria Matos – 1938*

A Companhia Maria Matos foi a última a promover uma turnê teatral para Angola nos anos 1930. Seguindo o mesmo padrão de repertório das duas companhias que a antecederam, levou para os palcos angolanos espetáculos de teatro declamado, apresentando dramas e comédias portuguesas, espanholas e francesas.

Os artistas chegam em Angola em agosto de 1938, mas, assim como ocorreu com a Companhia de Ilda Stichini, as negociações entre a Companhia Maria Matos e o Nacional Cine-Teatro de Luanda começaram meses antes do início da turnê, conforme aponta uma nota publicada no jornal *A Província de Angola* em janeiro de 1938 informando que Maria Matos⁸⁸³

⁸⁸² *A Província de Angola*, 20 de junho de 1938. Luanda, ano XV, n° 3.835, p. 3.

⁸⁸³ Maria da Conceição de Matos Ferreira da Silva (1886-1952), ou apenas Maria Matos, como era chamada, era uma atriz, dramaturga e encenadora portuguesa, nascida em Lisboa e formada pelo Conservatório Real de Lisboa. Inicialmente estudava piano e canto, decidindo depois dedicar-se à carreira de atriz dramática. Sua formação como atriz e a consequente estreia no palco do Teatro Nacional Dona Maria II acontecem em 1907. Casa-se com o ator português Mendonça de Carvalho em 1913 e com ele constitui uma companhia teatral própria, que funcionou por

“escreveu, pelo último correio, á empresa do Nacional, pedindo algumas informações e anunciando o seu proposito de dar em Luanda alguns espectaculos”⁸⁸⁴. Durante este longo período de troca de correspondências, algumas questões sobre a logística da turnê foram sendo estabelecidas, e a sugestão dada pela gerência do teatro para que a temporada fosse realizada em agosto e setembro, pela “conveniência que haveria em fazer coincidir a sua passagem em Luanda com a realização da Feira-Exposição de Angola”⁸⁸⁵, foi aceita por Maria Matos e pelo empresário teatral responsável pela companhia, Mendonça de Carvalho.

Considerando-se que Angola não recebia a visita de companhias teatrais portuguesas desde 1934, a notícia desta turnê gerou grandes expectativas no público de Luanda. Desde janeiro, quando se iniciam as negociações, e até agosto, quando os artistas desembarcam em Angola, a imprensa local publicou diversas notícias divulgando as atualizações sobre a digressão e informações sobre os artistas que viajariam no elenco e as peças que fariam parte do repertório.

A companhia, composta por 12 artistas e 3 técnicos⁸⁸⁶, embarca no vapor *Niassa*, na metrópole, com destino a Lourenço Marques em abril de 1938⁸⁸⁷, para dar início a sua digressão cujo itinerário previa a realização de espetáculos primeiramente em Moçambique, depois em Angola e, por último, em São Tomé e Príncipe. Além de Maria Matos e de Mendonça de

um longo período no Teatro do Ginásio apresentando diversas peças do teatro português. Com a sua companhia percorre o país “de lés-a-lés, vai às ilhas e, posteriormente, às colónias e, finalmente, ao Brasil, onde é alvo dos maiores aplausos. Viagens de sucesso, que primavam por instalações cómodas, festas e homenagens constantes, contrastando, com as digressões à província, feitas, muitas vezes, nas mais precárias condições” (JACQUES, Mário; HEITOR, Silva, *Os actores na toponímia de Lisboa*. Lisboa: Câmara Municipal de Lisboa, 2001, p. 133).

⁸⁸⁴ *A Província de Angola*, 20 de janeiro de 1938. Luanda, ano XV, n° 3.711, p. 3.

⁸⁸⁵ *A Província de Angola*, 8 de fevereiro de 1938. Luanda, ano XV, n° 3.726, p. 3.

⁸⁸⁶ *A Província de Angola*, 9 de maio de 1938. Luanda, ano XV, n° 3.800, p. 3.

⁸⁸⁷ *A Província de Angola*, 27 de abril de 1938. Luanda, ano XV, n° 3.791, p. 3.

Carvalho⁸⁸⁸, viajavam no elenco mais quatro atrizes⁸⁸⁹ e seis atores⁸⁹⁰, além de uma equipe técnica formada por um contrarregista, um ponto e um mestre-maquinista⁸⁹¹.

Os artistas chegam em Lourenço Marques em maio, promovendo espetáculos em Moçambique durante os meses de junho e julho. De acordo com o que é divulgado na imprensa, a companhia obteve sucesso durante a primeira etapa da sua turnê, tendo adquirido lucros consideráveis com a bilheteria do Teatro Varieté, em Lourenço Marques. Mendonça de Carvalho teria expedido um telegrama destinado ao empresário José Loureiro, na metrópole, comunicando que, “nos sete primeiros espetáculos realizados no ‘Varieté’, a receita bruta montou a 104 contos, importância que a todos os títulos se pode considerar muito animadora”⁸⁹².

Finalizando a sua temporada em Moçambique, os artistas embarcam no vapor *João Belo*, desembarcando em Luanda em 8 de agosto de 1938, conforme notícia a imprensa:

No “João Belo” chegou hoje a Luanda, vinda da Costa Oriental onde a “tournée” constituiu um verdadeiro êxito, a Companhia Teatral dirigida pela insigne atriz Maria Matos que no ‘Nacional’ faz a sua estreia, no dia 13, com a peça ‘Novos e Velhos’. A récita de gala realiza-se no dia 14, subindo á cena a peça ‘A Inimiga’. Os espetáculos da Companhia realizam-se ás terças, quintas, sábados e domingos, principiando os espetáculos ás 21,15 horas. A bilheteria abre no dia 12. Aos artistas da Companhia,

⁸⁸⁸ Francisco Mendonça de Carvalho (1883-1953), mais conhecido apenas como Mendonça de Carvalho, era um ator português nascido no Porto. Estreou-se como profissional em 1905 e, após trabalhar durante algum tempo nos teatros do norte de Portugal, ingressou no elenco fixo do Teatro Nacional em Lisboa, em 1911. Após seu casamento com a atriz Maria Matos, passa a ter a sua própria companhia e, ao lado da esposa, constrói a sua carreira, representando diversas peças portuguesas, entre farsas e comédias (REBELLO, Luiz Francisco. *Dicionário do teatro português*. Lisboa: Prelo, 1970, p. 133).

⁸⁸⁹ Maria Helena Matos Mendonça de Carvalho (1910-2002), nascida em Lisboa, era atriz e encenadora portuguesa, filha de Maria Matos e Mendonça de Carvalho. Sua estreia como atriz acontece com apenas 14 anos de idade. Atua em diversas companhias teatrais, inclusive na companhia dirigida por seus pais, trabalhando também no cinema português (informações disponibilizadas na plataforma on-line CETbase – Teatro em Portugal, disponível em <http://www.cetbase.pt/search/client/searchFS.htm>); Laura Adelina Fernandes (1896-1983), nascida em Lisboa, era atriz e cantadeira de fados. Estreou-se profissionalmente em 1919, construindo uma longa carreira no teatro ligeiro e na opereta (REBELLO, Luiz Francisco. *Dicionário do teatro português*. Lisboa: Prelo, 1970, p. 291). Sobre as atrizes portuguesas Cremilda de Sousa e Lúcia Mariana não foram encontradas informações biográficas.

⁸⁹⁰ Assis Pacheco (1902-1991) era um ator e compositor português nascido em Lisboa, formado pelo Conservatório Nacional de Teatro. Iniciou sua carreira como amador dramático, estreando-se como profissional em 1925, com a Companhia Rey Colaço-Robles Monteiro. Ao longo da sua trajetória artística atuou no teatro, no elenco de diversas companhias teatrais, e também no cinema, na rádio e na televisão. Trabalhou ainda como professor do Conservatório Nacional e como vogal do Conselho de Teatro do Fundo de Teatro do SNI, sendo condecorado com o prêmio de melhor ator do ano, do Secretariado, em 1961 (informações disponibilizadas na plataforma on-line CETbase – Teatro em Portugal, disponível em <http://www.cetbase.pt/search/client/searchFS.htm>); António Palma (1891-1960), ator português que atuou no elenco de diversas companhias teatrais portuguesas, como a de Berta de Bivar-Alves da Cunha, de Eva Stachino, de Ester Leão e de Rey Colaço-Robles Monteiro (informações disponibilizadas na plataforma on-line CETbase – Teatro em Portugal, disponível em <http://www.cetbase.pt/search/client/searchFS.htm>). Sobre os atores portugueses Luiz Felipe, Francisco Costa, José Monteiro e José Morais não foram encontradas informações biográficas.

⁸⁹¹ Contrarregista: Raúl Sargedas; ponto: António Torres; mestre maquinista: José Potier. Não foram encontradas informações como ano de nascimento e morte destes técnicos.

⁸⁹² *A Província de Angola*, 1º de julho de 1938. Luanda, ano XV, nº 3.845, p. 3.

que em Luanda vem promover, com as suas récitas, noites de arte, apresentamos os nossos cumprimentos⁸⁹³.

A peça escolhida para a estreia da companhia no Nacional Cine-Teatro, em Luanda, foi a comédia espanhola *Novos e Velhos*⁸⁹⁴, mesma obra que abriu a temporada em Lourenço Marques e que já fazia parte do repertório da companhia por longos anos, tendo conquistado fartos aplausos em Portugal, no Brasil, em Moçambique e agora também em Angola.

A comédia italiana *A Inimiga*⁸⁹⁵, mencionada na nota, foi escolhida para ser representada em uma récita organizada no Nacional Cine-Teatro em homenagem à presença do Presidente da República, Óscar Carmona, em Luanda, evento que fazia parte da programação oficial do Chefe do Estado e da sua comitiva durante a sua estadia em Angola. Concomitantemente com a turnê da Companhia Maria Matos, acontecia uma das tradicionais viagens presidenciais às colónias portuguesas, e, ao que parece, a comissão responsável por organizar a agenda de eventos oficiais em que as autoridades participariam em Luanda aproveitou a presença da companhia para transformar um de seus espetáculos em uma “récita de gala em honra do Venerado Chefe do Estado”⁸⁹⁶, com a concordância da empresa do Nacional Cine-Teatro e da companhia. Por conta disso, o que deveria ser apenas mais um espetáculo teatral do grupo se configurou em um grande evento salazarista, conforme a descrição feita pela imprensa.

A sala do Nacional teve pela sua distinção no domingo, um aspecto inédito. Sob o camarote presidencial, a grande bandeira das Descobertas; ao lado direito, a nacional; ao lado esquerdo, a do Império. O grande formato delas, cobria por completo todos os camarotes da frente. Nos camarotes laterais, muitos e lindos *mantons*. Casa completamente cheia. Todos sentem que a sala é afinal bem pequena – tantas, tantíssimas pessoas mais, lá iriam ainda, se houvesse lugar para todos, a dar ao Venerado Chefe do Estado a impressão exacta das *élites* que vivem nesta cidade. Foi da maior distinção e da maior elegância o ambiente deste magnífico número do programa. Elevadíssimo o número de senhoras, com luxuosas toilettes. As fardas da Oficialidade; as casacas negras e as jaquetas brancas dos homens, deram a nota perfeita do nível da vida da capital de Angola. Sua Ex.^a o Senhor Presidente da República, acompanhando de Suas Ex.^{as} o Ministro das Colónias e Governador Geral, com suas Esposas e respectivo séquito, entraram nos seus camarotes cerca das 22,30. O púb[li]co, logo que terminou ‘A Portuguesa’, com que foram recebidas tão ilustres personalidades, saudou, com vibrantíssimo entusiasmo, durante longo tempo, a nobre figura do Venerado Chefe do Estado. Logo a seguir, deu-se início ao espectáculo com a representação de ‘A Inimiga’. Na grande e culminante cena final do 2.º acto, Maria Matos, com o seu talento admirável, e a sua arte superior, dominou de tal maneira o

⁸⁹³ *A Província de Angola*, 8 de agosto de 1938. Luanda, ano XV, n.º 3.878, p. 2.

⁸⁹⁴ *Novos e Velhos*, comédia em 3 actos. Original de José Fernández del Villar. Adaptada por Lino Ferreira, Fernando Santos e Almeida Amaral. Acervo Secretariado Nacional de Informação, Direcção Geral dos Serviços de Espectáculos, proc. 1145. Arquivo Nacional da Torre do Tombo. Código de Referência: PT/TT/SNI-DGE/1/1145. ID DOC: 4315480.

⁸⁹⁵ *A Inimiga*, comédia original de Dario Nicodemi. Tradução de Eduardo Schwalbach. Acervo Museu Nacional do Teatro e da Dança. Acervo Museu Nacional do Teatro e da Dança. COTA: 34-9022 (BMNTD) – 44457.

⁸⁹⁶ *A Província de Angola*, 14 de agosto de 1938. Luanda, ano III, n.º 119, p. 2.

público, que este, antes mesmo de fechar o pano, lhe dispensou uma ovação, cheia de calor e de simpatia, assim homenageando, quanto era merecida, a grande artista, pelo seu primoroso trabalho. O espectáculo, que foi excelentemente desempenhado por toda a Companhia e agradou, por isso, completamente, terminou á 1 hora da manhã⁸⁹⁷.

Note-se a simbologia presente no fato de o principal camarote do Nacional Cine-Teatro de Luanda ter sido cuidadosamente preparado, “decorado” com as bandeiras da nação e do império, para receber o Presidente da República, o Ministro das Colônias e as demais autoridades presentes que ocupavam tais cadeiras nesta noite para assistir a Maria Matos e seus colegas. Algumas das principais personificações do Estado Novo ironicamente reunidas para serem homenageadas através do teatro, uma das formas de expressão mais perseguidas e vigiadas pela censura salazarista durante toda a vigência do regime. Os artistas teatrais que promoviam turnês para as colônias com iniciativa e recursos próprios, além de enfrentarem várias dificuldades encetadas pelo contexto político vigente, como as proibições ou cortes constantes da censura e a falta de subsídios oficiais, quando chegavam até Angola ou Moçambique ainda eram coagidos⁸⁹⁸ a contribuir com os eventos oficiais do Estado Novo quando alguma autoridade da metrópole estava presente.

Além de *Novos e Velhos* e de *A Inimiga*, a companhia apresenta outras 15 peças teatrais, quase todas comédias, sendo elas respectivamente *O Escorpião*; *A Marechala*; *Joana, a doida*; *A Bernarda*; *Uma Mulher que veio de Londres*; *Domador de Sogras*; *A Tia Engrácia*; *Tabu*; *O Senhor Professor*; *A Sombra*; *A Ceia das Sogras*; *Antes que cases*; *Escola de Mulheres*; *A Morgadinha de Val-Flor*; e *Malu, a Louca/Malvalouca*. O repertório de teatro declamado escolhido contava com peças clássicas já conhecidas por grande parte dos espectadores de Luanda, pertencendo “ao número daquelas que sempre, com absoluto agrado, o público gosta de ver”⁸⁹⁹.

Através da análise das críticas publicadas na imprensa, torna-se possível perceber que os espetáculos promovidos pela companhia em Luanda obtiveram o êxito esperado, pois tanto as peças quanto a atuação dos artistas foram sempre amplamente elogiadas sendo o trabalho exercido pelo ponto António Torres o único que recebeu apontamentos negativos. A título de

⁸⁹⁷ *A Província de Angola*, 16 de agosto de 1938. Luanda, ano XV, n° 3.884, p. 2.

⁸⁹⁸ Ver no capítulo 2 a entrevista concedida por Maria Helena Matos, filha de Maria Matos e atriz do elenco da companhia, em que ela deixa clara a insatisfação dos artistas do elenco com o regime, por conta da falta de apoio oficial para a digressão. A atriz chega a mencionar que a não concessão de subsídios para uma atriz de tão grande renome como Maria Matos demonstrava a falta de respeito do poder público com a carreira artística desenvolvida pela atriz e pelo grupo. Isso é o que nos leva a acreditar que a decisão de promover um espetáculo em homenagem ao Presidente da República não tenha partido destes artistas, sendo uma imposição da empresa do Nacional Cine-Teatro ou da comissão responsável pela organização dos eventos que ocorreriam em Luanda pela ocasião da presença da comitiva presidencial em Angola.

⁸⁹⁹ *A Província de Angola*, 17 de agosto de 1938. Luanda, ano XV, n° 3.885, p. 3.

exemplo, destacamos que o jornal *A Província de Angola*, na crítica da peça *Tabu*⁹⁰⁰, questionava:

Não poderia o ponto falar mais baixo? Pontando como o vem fazendo (já o temos ouvido distintamente na fila I) dá-nos a impressão de que, ou os actores não sabem os papeis e precisam que aquele lhes ponte tão incisivamente, ou, então, deseja declamar em conjunto...⁹⁰¹

A companhia é questionada pela imprensa sobre o repertório de peças escolhidas para a turnê, que, apesar de contar com obras portuguesas, era composto majoritariamente por peças estrangeiras. Das 17 peças apresentadas, sete eram portuguesas, sete eram espanholas, uma era francesa, uma era alemã e uma era tcheca. Por conta disso, a jornalista Lília da Fonseca, em uma conversa com a atriz Maria Helena Matos, pergunta se a companhia não estaria abusando nos originais estrangeiros, ao que a artista responde:

Sim, estamos saturados de teatro estrangeiro, principalmente da autoria de espanhóis. Os irmãos Quintero, Benavente, Arniches, são hoje os autores mais representados em Portugal. Mas que quere, os nossos escritores bons, pouco escrevem e os mais fecundos enveredam por um género, que com franqueza, a meu ver, é de péssimo gosto e pouco educativo⁹⁰².

Para a atriz, o gênero bairrista, apesar de ser o que mais agrada o público, seria de péssimo gosto e de fraco nível intelectual e, como a maior parte das obras portuguesas que estavam sendo escritas no período integravam esta categoria, as companhias precisavam recorrer à dramaturgia estrangeira, em especial à espanhola. É válido lembrar que as proibições ou cortes da censura dificultavam a livre expressão dos dramaturgos portugueses e, além disso, este era um período marcado pela disputa entre o teatro declamado, mais clássico, e o teatro de revista, contemporâneo e cada vez mais popular. O cenário, portanto, não era estimulante para os escritores teatrais portugueses, em especial aqueles que se dedicavam à escrita de dramas ou comédias mais clássicas, ocasionando na diminuição no volume de obras teatrais escritas. Por consequência, as companhias de teatro declamado como a de Berta de Bívar, a de Ilda Stichini e a de Maria Matos acabavam por montar repertórios mistos e não puramente nacionais. Todavia, é importante ressaltar que as traduções e adaptações de peças estrangeiras eram feitas

⁹⁰⁰ *Tabu*, comédia em 3 actos. Original de František Xaver Svoboda. Traduzida e adaptada em versão livre por João Bastos. Acervo Museu Nacional do Teatro e da Dança. COTA: 5-155-231 (713D).

⁹⁰¹ *A Província de Angola*, 30 de agosto de 1938. Luanda, ano XV, nº 3.896, p. 3.

⁹⁰² *A Província de Angola*, 4 de setembro de 1938. Luanda, ano III, nº 122, p. 2.

por portugueses que não raras vezes “aportuguesavam” estas obras, através da própria tradução para a língua portuguesa e por meio da adaptação da tipologia dos personagens ou do tempo e espaço em que as narrativas originalmente aconteciam.

No final da temporada da companhia em Luanda, Maria Matos promove a sua Festa Artística no Nacional Cine-Teatro com um programa composto por duas peças teatrais, a comédia italiana *A Sombra*⁹⁰³ e a comédia portuguesa *A Ceia das Sogras*⁹⁰⁴. A imprensa convoca o público da capital a se fazer presente enchendo a sala de espetáculos para homenagear a atriz, “mostrando assim a sua enorme admiração e apreço pela distinta artista que em tão louvável intuito – o de nos trazer a sua grande arte – veio, arriscando capitais, até Angola”⁹⁰⁵. Antes de prosseguirem a sua turnê por Angola, os artistas promovem, assim, algumas festas artísticas em homenagem às principais personalidades do elenco, e falam à imprensa local as suas percepções sobre o público da capital. Maria Helena Matos, quando questionada sobre as impressões que levava da plateia de Luanda, responde:

- Magníficas! Nunca esperamos outra coisa, se bem que houvesse – espíritos demolidores, como em toda a parte os há – quem tentasse dissuadir-nos da nossa vinda a África, informando-nos que uma companhia do género da nossa, não lograva interessar este público, que absorvido no seu trabalho, apenas apreciava a revista de frase de dúbio sentido e de indumentária feminina reduzida quâsi à expressão mais simples. Pudemos ver com agrado que isso não é verdadeiro e antes, a plateia de Luanda revela um acentuado bom gôsto⁹⁰⁶.

Depois de quase um mês em cartaz no Nacional Cine-Teatro, a companhia embarca no vapor *Cuanza* para Lobito e Benguela no dia 11 de setembro⁹⁰⁷, a fim de promover temporadas de espetáculos para além da capital de Angola, oferecendo alguns espetáculos também em Catumbela.

No livro de memórias escrito por Maria Matos, a atriz dedica um de seus capítulos às lembranças da passagem da sua companhia *por terras de África*, divulgando alguns trechos publicados na imprensa colonial pela ocasião da sua turnê em Angola, Moçambique e São Tomé e Príncipe, bem como alguns programas de espetáculos e correspondências recebidas pela artista neste período. De acordo com a atriz, seria impossível não falar sobre a sua digressão

⁹⁰³ *A Sombra*, peça em 3 actos. Original de Dario Niccodemi. Tradução de Carlos Borges. Acervo Secretariado Nacional de Informação, Direcção Geral dos Serviços de Espectáculos, proc. 581. Arquivo Nacional da Torre do Tombo. Código de Referência: PT/TT/SNI-DGE/1/581. ID DOC: 4314908.

⁹⁰⁴ *A Ceia das Sogras*, comédia em 1 acto. Original de Mario Marques. Imitação/paródia da célebre Ceia dos Cardeais, de Júlio Dantas. Acervo Biblioteca Nacional de Portugal. COTA: L78627P.

⁹⁰⁵ *A Província de Angola*, 1º de setembro de 1938. Luanda, ano XVI, nº 3.898, p. 3.

⁹⁰⁶ *A Província de Angola*, 4 de setembro de 1938. Luanda, ano III, nº 122, p. 3.

⁹⁰⁷ *A Província de Angola*, 10 de setembro de 1938. Luanda, ano XVI, nº 3.906, p. 3.

por terras de África em seu livro de memórias, “seria uma ingratidão, tanto carinho, tanta ternura me esperava nessas terras distantes onde eu verifiquei que afinal, estive sempre presente”⁹⁰⁸. E, portanto, para que fosse possível “fazer uma ideia de quanto fiquei devendo aos portugueses do Ultramar, transcrevo algumas notícias que mostram, palidamente, a forma carinhosa como foi recebida esta artista que tanto bem quer ao seu público”⁹⁰⁹.

Um dos documentos que a atriz insere em seu livro é uma carta recebida de Rui Melo, do gabinete do Conservatório do Registo Civil da Comarca de Benguela, em que podemos aferir algumas questões sobre a passagem da companhia por esta localidade. Ao longo do texto, o autor relembra que Eça de Queirós teria dito certa vez que “o riso acabou – porque a humanidade entristeceu. E entristece por causa da sua imensa civilização. O último homem sobre a terra que ainda solta a feliz risada primitiva, é o negro em África”⁹¹⁰, e que, se no século XIX, “o riso estava, como se vê, pelas ruas da amargura! Imagine-se como ele não estará em pleno século XX, da super-civilização, e então, em terras de África!”⁹¹¹. De acordo com Rui Melo, felizmente Maria Matos e a sua companhia haviam visitado Benguela para alterar este cenário e trazer de volta o riso perdido e por isso a Empresa do Cine Teatro de Benguela organizaria uma festa artística em homenagem à atriz, em uma cerimônia que descerraria uma placa com o nome de Maria Matos no teatro, para eternizar a passagem da atriz por aquele palco.

O público de Benguela, de há muito que não ria! Sempre preocupado com o amargo cuidado do pão a adquirir, com a situação internacional, com as calamidades que nos estarão reservadas, casquinava, apenas! Ao deslumbrante talento de uma figura como a de Maria Matos, que mercê da sua cultura, inteligência e génio, ocupa, no seu género, o primeiro lugar na cena portuguesa, ficou ele a dever a graça de voltar a dar aquelas gargalhadas lá de dentro, da alma, tão francas, tão cristalinas! Bem haja Maria Matos, que fez vibrar Benguela, de emoção e de apreço compreendendo assim o trabalho de tão formidável artista! A homenagem, que se lhe vai prestar, é pois, infinitamente pequena, para o bem que a homenageada trouxe aos nossos pobres corações. Entretanto, a singela placa que vai ser descerrada, falará e lembrará pelos tempos fora, a sua passagem por esta cidade, perpetuando tão alta figura do teatro português. Em nome da Empresa, da Comissão a que me deram a honra de pertencer e no meu próprio nome, eu saúdo V. Ex.^a, desejando sinceramente, que o termo do caminho que o vosso génio tiver de trilhar, seja a imortalidade!⁹¹²

⁹⁰⁸ Texto assinado por Rui Melo, do Conservatório do Registo Civil da Comarca de Benguela. In MATOS, Maria. *Livro de Memórias Maria Matos*. Lisboa: Livraria Popular, 1955, p. 249.

⁹⁰⁹ *Idem*.

⁹¹⁰ *Ibid.*, p. 267.

⁹¹¹ *Ibid.*, p. 268.

⁹¹² Texto assinado por Rui Melo, do Conservatório do Registo Civil da Comarca de Benguela. In MATOS, Maria. *Livro de Memórias Maria Matos*. Lisboa: Livraria Popular, 1955, p. 268.

Note-se a importância conferida à comédia por estas plateias, necessitadas de distrações que provocassem o riso e gerassem estados de espírito coletivos de felicidade, mesmo que estes estados findassem juntamente com o término do espetáculo. O autor afirma que a cerimônia seria “por demais simples e modesta, na verdade! Mas, numa época de tão grandes prodigalidades laudatórias, as homenagens simples, talvez traduzam melhor o reconhecimento de quem as presta e mais sensibilisem a pessoa, que as recebe”⁹¹³ e que, para um talento tão grandioso como o de Maria Matos, mesmo a mais elaborada homenagem seria insuficiente para manifestar a tamanha gratidão do público de Benguela pela atriz por ter levado o seu teatro para terras longínquas e às vezes esquecidas.

É sempre insignificante qualquer manifestação que se faça, a uma personalidade como a de Maria Matos, tão inteiramente devotada à Arte, que soube sempre emancipar) se do medíocre, afirmando continuamente a sua grandeza de espírito e o seu excelente temperamento histriónico. É pouco, tudo quanto se faça em sua honra, pois que a sua visita às terras de Além-Mar, aparte o seu alto significado de viva afirmação de interesse que lhe mereceu este histórico património que herdamos e temos sabido conservar pelo obscuro e anónimo o esforço e sacrifício dos colonos, veio proporcionar a todos nós, horas de Arte, de boa disposição, e, de riso franco e alegria⁹¹⁴.

Maria Matos, após estas transcrições, comenta que teria sido assim, com esse carinho, que ela havia sido recebida em toda a parte durante a sua digressão pelas colônias e que, por isso, ela podia se orgulhar de ter passado “sobre um tapete de flores”, exclamando: “Bem hajam todos aqueles que souberam proporcionar à artista momentos de tal forma inolvidáveis, que os não posso recordar sem emoção. África, que gratas recordações me deixastes!”⁹¹⁵.

Das suas recordações de África, memórias da sua passagem *por terras de Sofala e Manica*, a atriz e dramaturga conta as suas lembranças de forma poética, retribuindo o carinho recebido durante a sua turnê e aproveitando o seu livro para prestar agora a sua própria homenagem aos colonos de além-mar. De acordo com Maria Matos, em África:

Contam-se factos palpitantes, episódios maravilhosos, heroicidades ali vividas, naquelas terras vermelhas de Sofala que, no verão queimam como brasas. Páginas sangrentas, que o valor lusitano soube acrestar ao livro de ouro da nossa história prodigiosa. Embalada por essas evocações que parecem lenda, tão maravilhosas são, vejo, com a minha alma que resa e sonha, figuras humildes de soldados, homens rudes, singelos e bons que uma hora transformou em mártires, sacrificando-se de bom grado

⁹¹³ *Ibid.*, p. 267.

⁹¹⁴ *Idem.*

⁹¹⁵ *Ibid.*, p. 269.

pela grandeza da Pátria estremecida. Escuto, enlevado, dizeres graciosos que fazem sorrir de enternecimento enquanto os olhos se humedecem de pranto⁹¹⁶.

Nesta mesma retórica saudosa e patriótica, a atriz, que escreve estas memórias no início dos anos 1950, período fortemente marcado pelo aumento da imigração de portugueses para as colônias em África, divaga sobre este novo contexto afirmando que a sua passagem pelas colônias seguia produzindo seus ecos, emocionando a artista, mesmo anos depois.

Quando nestes dias de inverno tão lindos, tão cheios de sol, vejo passar nas ruas, aos bandos, dolentes no andar, os olhos mansos e nostálgicos, humildes no aspecto, esses rapazes vestidos que aguardam o momento de embarcar para África, revejo essas paragens longínquas, recorro as narrativas que ouvi e penso, e digo a mim mesma: quantos heróis irão ocultos!? “Renúncia” e “Sacrifício” foram sempre virtudes portuguesas! E sinto, com a maior ternura do meu coração, que hoje como ontem, como amanhã, como sempre, esses pobres soldadinhos, humilde de aspecto, dolentes no andar, de olhos mansos e nostálgicos, saberão defender este pedacinho de terra que o mar embala com suas falas de amor, e serão valentes e serão heróicos, porque cima de tudo, são Portugueses⁹¹⁷!

Note-se o tom colonialista e imperialista presentes na fala da atriz, o que parecia ser um padrão em grande parte dos discursos proferidos pelos artistas teatrais portugueses que promoveram turnês para as colônias durante os anos 1930. Torna-se clara a força da mística imperialista em voga neste contexto.

Através desta explanação que fizemos até aqui sobre cada uma das quatro companhias teatrais portuguesas que promoveram turnês para Angola durante a década de 1930, tornou-se possível perceber algumas especificidades sobre a logística destas digressões, assim como os pontos de semelhança ou de diferença entre cada uma destas itinerâncias. Mas, para além disso, o ponto principal que procuramos demonstrar é que independentemente dos repertórios de peças teatrais apresentadas por estas companhias em palcos angolanos, a simples presença destes artistas em Angola servia para legitimar o colonialismo português. A classe teatral portuguesa, mesmo quando era antissalazarista, era colonialista. Ninguém saía ileso ao poder do feitiço do Império, em especial depois de conhecer as colônias localizadas em África.

4.2 Os Repertórios

O contexto social, político, econômico e cultural de uma dada época é refletido nas manifestações artísticas produzidas por indivíduos que materializam as suas emoções,

⁹¹⁶ Texto assinado por Rui Melo, do Conservatório do Registo Civil da Comarca de Benguela. In MATOS, Maria. *Livro de Memórias Maria Matos*. Lisboa: Livraria Popular, 1955, p. 269.

⁹¹⁷ *Ibid.*, p. 270.

inquietações, anseios e pensamentos, sobre si mesmos, sobre os outros, e sobre os contextos em que vivem, em estruturas concretas como poesias, canções, filmes ou peças teatrais. Tais obras artísticas são, assim, as testemunhas perenes da história, fragmentos de um passado que só adquire voz quando descoberto, analisado e interrogado pelo presente.

O teatro é uma tipologia de manifestação artística que historicamente reflete o contexto em que ele está inserido de uma forma muito particular. Sendo um fenômeno essencialmente efêmero, que nasce e morre na duração do instante do espetáculo, ele configura-se em fonte de análise histórica a partir de fragmentos da sua existência que perduraram ao longo do tempo como fotografias, programas, cartazes, críticas e textos teatrais. Essas frações que documentam a sua existência permitem que seja possível fazer uma *análise-reconstituição*⁹¹⁸ do espetáculo teatral, ou seja, a leitura e análise das várias peças deste quebra-cabeça, separadamente e em conjunto, em contraste e em diálogo entre si, na tentativa de nos transpormos para o lugar de plateia virtual do espetáculo passado. Existem vários riscos metodológicos na tarefa de apreensão da experiência do espetáculo, porém, o ponto-chave para que um rigor científico seja mantido está nos objetivos que serão traçados pelo pesquisador e nas perguntas que tal análise pretende responder.

Vimos que, durante os anos 1930, quatro grandes companhias teatrais portuguesas promoveram turnês para Angola apresentando, ao todo, 67 peças teatrais em localidades como Luanda, Benguela e Lobito⁹¹⁹. Com exceção da Companhia Hortense Luz, que levou para Angola um repertório composto por revistas e *vaudevilles* portuguesas, as demais companhias, sendo de teatro declamado, apostaram em repertórios mais clássicos, formados por dramas e comédias portuguesas e estrangeiras. Após a temporada de espetáculos promovida por Hortense no início de 1932, o teatro de revista só retornará aos palcos angolanos em 1941, passando a ser o gênero majoritário a partir de então, conforme veremos depois.

Sobre a nacionalidade das obras, aferimos que, dentre as 67 peças que integravam estes repertórios, 27 eram portuguesas, 17 eram francesas, 11 eram espanholas, e 3 eram italianas, sendo as outras 8 de nacionalidade alemã, tcheca, peruana, ou não identificada. É válido lembrar que temos acesso apenas aos textos teatrais que foram apresentados na metrópole, antes da

⁹¹⁸ Conforme já citamos em nossa Introdução, de acordo com Patrice Pavis, a *análise-reconstituição* do espetáculo tem como objetivo essencial o estudo do contexto da representação teatral. A reconstituição histórica das encenações do passado, assim, é efetuada sempre *post festum* e objetiva analisar os diversos indícios que documentam a representação teatral passada (PAVIS, Patrice. *A Análise dos Espetáculos*. Teatro, Mímica, Dança, Dança-Teatro, Cinema. São Paulo: Perspectiva, 2008, p. 6-7).

⁹¹⁹ Destas 67 peças teatrais, 53 foram digitalizadas e, portanto, integram o nosso acervo pessoal de pesquisa. As demais peças não foram encontradas durante o período de doutoramento-sanduiche realizado em Portugal, em que pesquisamos em arquivos como a Biblioteca Nacional de Portugal, o Arquivo Nacional da Torre do Tombo, o Museu Nacional do Teatro e da Dança e o Arquivo Histórico Ultramarino, localizados em Lisboa.

digressão para as colônias, que ficavam nos registros do regime na ocasião da passagem do texto para a leitura prévia da censura.

Em relação ao repertório de nacionalidade portuguesa, destacamos que grande parte destes textos teatrais são obras clássicas escritas no início do século XX, e não na época em que as turnês foram realizadas. Algumas destas peças foram produzidas ainda no século XIX, expressando, portanto, as questões daquele período com uma estética e uma linguagem de acordo com os movimentos literários em voga naquele contexto. Conforme mencionamos no primeiro capítulo, este era um período em que a cena teatral portuguesa era marcada pelo romantismo, com os dramas históricos que contavam os grandes feitos da história nacional; os melodramas sociais, que traziam temáticas moralistas e questões em torno dos conflitos de classe; ou ainda os melodramas ultrarromânticos que falavam sobre amores impossíveis⁹²⁰. Era a época do neogarretismo, caracterizado por autores como Luís Trindade⁹²¹ como uma das primeiras vertentes do nacionalismo português, já trazendo à tona questões como a imagem da aldeia portuguesa enquanto local sagrado, onde residiria a pureza da alma nacional.

Assim, este teatro romântico descrevia “em Portugal a sua parábola – em cujo trajecto a ideologia revolucionária inicial se transmuta em reaccionária aceitação e defesa da ordem estabelecida”⁹²². Situam-se nesta fase dramaturgos como Manuel Pinheiro Chagas, cujo texto *A Morgadinha de Val-Flor*, escrito em 1869, será apresentado em 1934 em Angola pela Companhia Ilda Stichini-Alves da Costa e uma vez mais em 1938 pela Companhia Maria Matos.

Depois, ainda no século XIX, mas já em uma fase de transição para o naturalismo, viriam as comédias de crítica aos costumes e os primeiros dramas naturalistas que tornavam evidente a “distância entre as duas gerações e, mais do que isso, entre dois conceitos não apenas de literatura mas (sobretudo) de vida”⁹²³. Sobem à cena neste período as sátiras políticas e os dramas de tendência anticlerical, por exemplo.

O final do século XIX será caracterizado pela volta dos dramas históricos do romantismo, “coincidindo com o apogeu da exploração e ocupação militar ultramarinas”⁹²⁴, respondendo a um período de intensa crise identitária em que o temor em torno da possibilidade

⁹²⁰ REBELLO, Luiz Francisco. *História do teatro português*. Publicações Europa-América, 1988.

⁹²¹ TRINDADE, Luís. *O estranho caso do nacionalismo português*. O salazarismo entre a literatura e a política. Lisboa: Imprensa de Ciências Sociais, 2008.

⁹²² REBELLO, Luiz Francisco. *História do teatro português*. Publicações Europa-América, 1988, p. 83.

⁹²³ *Ibid.*, p. 84.

⁹²⁴ REBELLO, Luiz Francisco. *História do teatro português*. Publicações Europa-América, 1988, p. 87.

de decadência de Portugal fez surgir a ideia de uma necessária regeneração da nação⁹²⁵. Além dos dramas históricos, neste período também surgem a opereta e a revista em Portugal, bem como as primeiras tentativas para a implantação do realismo no teatro português através da peça *Os Velhos* (1893) de João da Câmara, cuja “acção, localizada numa aldeia alentejana, jogava-se entre personagens arrancadas à vida de todos os dias, que se exprimiam numa linguagem simples, próxima da linguagem falada pelo povo”⁹²⁶. Este texto, embora não apresentasse “o ardor combativo e a intenção polémica das obras mediante as quais a dramaturgia realista se impôs noutros países, nem por isso deixou de ficar a dever-se-lhe [...] uma importante renovação, de conteúdo e de forma, da literatura dramática portuguesa”⁹²⁷.

Situam-se, neste contexto de transição para o naturalismo ou o realismo, as peças teatrais escritas por autores como Júlio Datas, cuja obra *A Severa* (1901) será representada em Angola pela Companhia Hortense Luz, em 1932; e Marcelino Mesquita, autor de *Envelhecer* (1909), texto representado em Angola também em 1932, pela Companhia Berta de Bivar-Alves da Cunha.

Será no início do século XX, período caracterizado inicialmente pela implantação da república e pela eclosão do nacionalismo e posteriormente pela crise do sistema liberal e pelos conflitos estabelecidos entre a República e a Igreja Católica, que o realismo se estabelecerá no teatro português. Conforme menciona Rebello,

Foi, porém, com dois agrupamentos independentes – criados à imagem e semelhança do “Théâtre-Libre” francês e dos vários “Teatros Livres” que neste se inspiraram – que o realismo se afirmou polemicamente em Portugal. Um núcleo de autores e de actores, conscientes da missão social do teatro e do seu poder de acção junto do povo, fundou em 1904 (um ano depois de Antoine se ter apresentado em Lisboa, no Teatro D. Amélia) o “Teatro Livre” e em 1905 o “Teatro Moderno” – que revelaram um notável actor, Luciano de Castro (1873-1916), um grande encenador, Araújo Pereira (1871-1945), para quem (segundo as suas próprias palavras) “pelo teatro se pode dar ao povo, em beleza, o que muitas vezes se lhe nega em justiça”, e vários dramaturgos novos, como Manuel Laranjeira [...], Ramada Curto (*O Estigma*, 1905), Afonso Gaio [...], Bento Mântua [...], Mário Gollen [...] e Carrasco Guerra, Eloy do Amaral, Emídio Garcia, Bento Faria, Valentim Machado, Luís Barreto da Cruz, Amadeu de Freitas⁹²⁸ (p. 92).

Dramaturgos como Ramada Curto e Vasco Mendonça Alves, ambos representados em Angola nos anos 1930, situam-se neste contexto em que os palcos portugueses foram

⁹²⁵ Ver capítulo 1, em que mencionamos o surgimento do nacionalismo no centro dos debates intelectuais do período e destacamos como exemplo do sentimento de decadência nacional a obra *História de Portugal*, escrita em 1979 por Oliveira Martins.

⁹²⁶ REBELLO, Luiz Francisco. *História do teatro português*. Publicações Europa-América, 1988, p. 88-89.

⁹²⁷ *Ibid.*, p. 89.

⁹²⁸ REBELLO, Luiz Francisco. *História do teatro português*. Publicações Europa-América, 1988, p. 92.

ocupados por dramas moralizadores e simbolistas que muito frequentemente traziam críticas, ainda que veladas, ao sistema vigente e um certo tom de denúncia às injustiças sociais. Assim, a partir da implantação da República, em 1910, “um movimento de renovação da cena portuguesa começou lentamente a esboçar-se – novos autores surgiram, novos temas se abordaram, um novo público se ia formando”⁹²⁹. Este período de renovação, todavia, teria uma curta duração, pois logo em 1926 ele seria abruptamente interrompido pela chegada da Ditadura Militar ao poder, que trazia consigo a tão odiada censura. Além disso, “a crescente concorrência do cinema, da rádio, da televisão e, sobretudo, das competições desportivas, vieram impor uma paragem brusca a esse movimento evolutivo, que não chegou assim a produzir os frutos desejados”⁹³⁰.

Tais questões em voga nos primeiros anos do século XX serão significativamente exploradas pelo teatro português. Conforme veremos depois, diversos textos escritos neste período e posteriormente apresentados em Angola abordarão temas como o divórcio, o adultério, a simbologia da aldeia ou do campo em oposição à cidade, o moralismo em torno das questões de gênero, o papel da Igreja, a pobreza do país, e a nova disputa entre o teatro e o cinema.

É através de uma nova estética naturalista e realista “que a produção dramatúrgica dos primeiros anos da República e do imediato após-guerra se processa”⁹³¹, e as peças teatrais produzidas neste período serão marcadas pela “predominância de três gêneros: o drama histórico, o drama regional e a comédia ou o drama de costumes”⁹³². Destacam-se, neste contexto, as obras de Vasco Mendonça Alves, como o drama histórico *Um Bragança* (1931) e a comédia de costumes *Meu Amor é Traíçoeiro* (1935), ambas representadas em Angola em 1934 pela companhia de Ilda Stichini. Note-se que, não por acaso, os dramas históricos retornavam para os palcos justamente nos períodos em que Portugal vivenciava momentos de crise identitária, caracterizados por retóricas nacionalistas que defendiam uma suposta necessidade de regeneração da nação, elencando o uso estratégico da memória das épocas de ouro da história nacional como caminho para o resgate de sentimentos patrióticos.

Além de Vasco Mendonça Alves, dramaturgos como Carlos Selvagem⁹³³ e Alfredo Cortês integravam a lista dos autores que mais escreveram no âmbito destes três gêneros em

⁹²⁹ *Ibid.*, 1988, p. 97.

⁹³⁰ *Idem.*

⁹³¹ *Ibid.*, p. 97-98.

⁹³² *Idem.*

⁹³³ Lembrando que, conforme mencionamos no primeiro capítulo, Carlos Selvagem será o nome escolhido para subir à cena na estreia do Teatro do Povo de António Ferro em 1936, com a peça *Cavalgada nas Nuvens*, escrita em 1922.

voga no período. O período pós-Primeira Guerra, assim, “encontrou em Ramada Curto, Vitoriano Braga, Carlos Selvagem e Alfredo Cortês comentadores atentos que, irónica ou amargamente, a retrataram nas suas peças”⁹³⁴. Ramada Curto será representado em Angola em 1932 pela Companhia Berta de Bívar-Alves da Cunha através das obras *A Fera e Justiça*; e Alfredo Cortês subirá aos palcos angolanos por meio da Companhia Ilda Stichini que levou a peça *Lourdes* (1927), em 1934, no repertório da sua turnê.

Para além da temática da guerra, o tom de denúncia ao oportunismo e à hipocrisia burguesas era bastante comum na dramaturgia deste período, através de autores que abordavam os escândalos “de uma sociedade que fomenta e permite os próprios vícios que farisaicamente condena”⁹³⁵. Era o espelho perfeito da sociedade salazarista. Além destes autores de dramas ou comédias mais tradicionais, os escritores do teatro ligeiro, como Ernesto Rodrigues, João Bastos e Félix Bermudes, produziam peças de teatro de revista também abordando os vícios e incoerências da elite burguesa de uma forma satírica e caricata. Estes estiveram nos palcos angolanos em 1932, com a Companhia Hortense Luz.

A compreensão do contexto vivido pelo teatro português nas primeiras três décadas do século XX é fundamental para que possamos entender os cenários em que os autores teatrais estavam inseridos quando produziram as suas obras. Todavia, tendo em vista que muitas das peças que foram apresentadas em Angola foram escritas ainda antes da implantação do Estado Novo, acredita-se que a questão-chave para a análise das peças teatrais apresentadas nos palcos angolanos durante os anos 1930 não é o contexto de produção destas obras, mas sim a *escolha* destas peças em vez de outras quando as companhias teatrais, ainda na metrópole, montavam os repertórios que seriam levados para além-mar, tendo em mente o local e o tipo de público que iria assistir a estes espetáculos durante as digressões. No caso destas turnês, o local era Angola e o público-alvo eram as plateias de portugueses que lá viviam.

Independentemente do ano em que estas peças foram escritas, as companhias escolhiam para os seus repertórios aqueles textos que de alguma forma dialogavam com o contexto em voga no período e que por isso teriam maiores chances de se comunicarem com a plateia que iria assistir aos espetáculos. É válido ressaltar que estas escolhas de repertório eram feitas em um cenário ditatorial, fortemente marcado pela censura e pelo modelo de teatro salazarista⁹³⁶

⁹³⁴ REBELLO, Luiz Francisco. *História do teatro português*. Publicações Europa-América, 1988, p. 97-98.

⁹³⁵ *Ibid.*, p. 100.

⁹³⁶ Ver capítulo 1, em que mencionamos o modelo de teatro salazarista criado por António Ferro e as tentativas de imposição deste modelo através de três vias: a censura, o Teatro do Povo e os subsídios financeiros para companhias teatrais independentes, no objetivo de controlar e instrumentalizar o teatro a favor dos interesses do regime. Este modelo de teatro deveria ser nacionalista, colonialista, tradicionalista e ruralista, trazendo em si os valores sagrados do conservadorismo católico e as temáticas que giravam em torno da tríade Deus, Pátria e Família.

que se tentava instituir como obrigatório à classe teatral portuguesa. Dessa forma, nem sempre os artistas levavam para a cena os textos que desejavam representar, mas aqueles que eram possíveis de serem aprovados pelo regime para serem representados. Contudo, conforme já mencionamos no primeiro capítulo, esta relação entre as companhias e o Estado Novo não era passiva. Com o tempo os artistas passam a desenvolver estratégias para burlar o sistema censório e agradar os seus gostos e, em especial, os gostos do público.

Dentre os vários vestígios que documentam os espetáculos teatrais que subiram aos palcos angolanos durante o Estado Novo, o texto teatral foi elencado como fonte primordial de análise justamente porque esta investigação visa entender como estes textos se relacionavam com o contexto salazarista e colonialista em voga no período em que eles subiram à cena. Pretende-se compreender através da análise destes repertórios questões como: as temáticas presentes nestas peças teatrais legitimavam ou criticavam o poder imposto? Ou faziam as duas coisas ao mesmo tempo na tentativa de burlar a censura vigente? Se faziam, faziam como? Este diálogo com o contexto vigente acontecia através de quais personagens, imagens, expressões e simbologias? E qual era o significado da escolha de certas peças teatrais em vez de outras considerando-se que o seu destino eram as plateias de Angola?

Para tanto, algumas escolhas metodológicas precisaram ser feitas. Tendo em vista a quantidade considerável de peças teatrais que compõem estes repertórios, estruturamos a nossa análise a partir da seleção dos textos que melhor respondem as questões que esta investigação se propõe a responder. Acreditamos que a opção de analisarmos estes textos em conjunto, como parte de um mesmo repertório apresentado nos anos 1930, em vez de analisarmos cada um dos textos na ordem cronológica em que foram representados em Angola por cada companhia, tornará a nossa análise mais dinâmica.

Assim, após a leitura prévia de todas as peças que foram representadas em Angola ao longo dos anos 1930, elaboramos um mapeamento das temáticas que aparecem de forma mais frequente nas peças, e que se repetem nos repertórios das quatro companhias teatrais que promoveram turnês para Angola neste período. Após listarmos os múltiplos temas presentes nestes textos e selecionarmos as peças que serão analisadas de forma mais aprofundada, foi possível perceber que os repertórios teatrais apresentados em Angola entre 1932 e 1938 dialogavam com o regime através de três formas principais que agiam em intrínseca relação entre si: (1) legitimando certos valores caros para o ideário salazarista, (2) legitimando o colonialismo português, e/ou (3) criticando o Estado Novo ou o contexto imposto por ele em Portugal.

Dessa forma, na primeira categoria, entrarão as peças que trazem algumas das ideias-força do salazarismo que vinham adquirindo ampla aceitação na sociedade portuguesa, conservadora, católica e moralista, como a alteridade do tradicionalismo em oposição ao progresso; a tríade Deus, Pátria e Família; a imagem de Portugal ou da aldeia portuguesa como espaço sagrado ou referências aos papéis do homem e da mulher na sociedade para a lógica do regime. Já na segunda categoria, estarão as peças teatrais que dialogam com o contexto colonialista vigente, trazendo diálogos que evocam uma imagem positivada do colonialismo português, que fazem referência à memória das descobertas ou que trazem personagens específicos como o colono português ou o nativo de África representados a partir da lógica que o regime queria difundir na sua Propaganda Colonial. E na última categoria serão colocadas aquelas peças que em algum trecho do texto apresentam críticas ao contexto em voga em Portugal; ao regime e às questões impostas por ele; e/ou a própria figura de Salazar.

É importante ressaltar, contudo, que essa classificação ou divisão das peças teatrais em três grandes grupos de análise não é de forma alguma estática, pois grande parte destes textos não apresenta apenas um tema em específico do qual partem todos os diálogos dos personagens do início ao fim da ação dramaturgica, mas sim múltiplas temáticas que ora dialogam entre si e ora se contradizem, a tal ponto que uma mesma peça pode apresentar uma retórica carregada de patriotismo em um momento e logo em seguida retratar Portugal, os portugueses ou o regime de uma forma satirizada. Esses temas muitas vezes não estão nem mesmo na essência do enredo da peça, por exemplo, mas nas entrelinhas das falas dos personagens ou nas didascálias⁹³⁷ do dramaturgo. Dessa forma, um texto que aparentemente gira em torno da temática do adultério pode, no decorrer da ação, trazer uma personagem com falas racistas que dialogam com o contexto colonialista do período, ainda que o texto não seja especificamente sobre isso. Por conta disso, as peças que serão aqui analisadas serão desmembradas, e um mesmo texto poderá ser recortado e utilizado mais de uma vez para exemplificar questões diferentes em cada uma das categorias elencadas por esta investigação.

Seja a legitimação do regime ou da política colonial portuguesa, seja a crítica ao sistema vigente, o fato é que estes diálogos que eram traçados entre o teatro e a política eram feitos nestas peças através de temas que, primeiro pelo recurso dramaturgico do texto e depois pelos

⁹³⁷ Conforme mencionamos em nossa Introdução, didascália ou rubrica são as indicações que o dramaturgo insere no texto teatral em relação ao cenário, aos elementos de cena, aos figurinos, a iluminação e, às vezes, às expressões corporais e faciais dos intérpretes no momento da enunciação de determinada fala. São os signos teatrais que aparecem no corpo da peça geralmente em itálico, em negrito ou entre parênteses no objetivo de diferenciar as didascálias dos diálogos dos personagens (UBERSFELD, Anne. *Para ler o teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2005 e PASCOLATI, Sonia Aparecida Vido. Operadores de leitura do texto dramático. *Teoria literária: abordagens históricas e tendências contemporâneas*, v. 3, p. 93-112, 2009).

recursos estéticos da cena, eram teatralizados através de variadas formas como o uso de um personagem-tipo em específico, de uma simples frase falada ou cantada que evocava uma imagética já conhecida pelo público, ou ainda pela utilização de algum elemento de cenário em cena que, por meio da simbologia que representava, poderia afirmar ou contradizer o que estava sendo dito pelos artistas. No caso das peças que serão aqui analisadas, é importante lembrar que toda esta dinâmica era operacionalizada em um espaço bem distante da metrópole e para uma plateia bem diferente do público lisboeta que tradicionalmente frequentava o teatro com certa assiduidade. Era o teatro português refletindo uma das páginas mais dolorosas da história de Portugal, dialogando com a política salazarista e colonialista em voga no período através de peças teatrais representadas em palcos angolanos.

4.3 Um *pot-pourri* pra lá de salazarista

4.3.1 “*Abaixo o five-o-clock tea e viva o Chá de Parreira*”

Uma das questões mais presentes no repertório de peças teatrais que foram representadas em Angola durante os anos 1930 era a alteridade tradição *versus* progresso. Esta era uma temática bastante característica do regime que, longe de qualquer retórica modernizante, progressiva ou futurista, defendia que a regeneração da pátria precisaria ser feita a partir de um retorno ao passado, à tradição portuguesa. A grandeza da nação não estava no que ela era no presente ou no que poderia ser no futuro, mas no que já havia sido em um passado glorioso e distante. Estava na tradição dos bairros lisboetas, no velho fado, e em todas as simbologias que historicamente faziam parte da cultura portuguesa, colocadas em oposição ao que a modernização representava.

Este é o pano de fundo evocado na revista portuguesa *Chá de Parreira*⁹³⁸, original de Alberto Barbosa, José Galhardo e Xavier de Magalhães, escrita em 1929 e representada em Angola em 1932 pela Companhia Hortense Luz. O enredo da peça é conduzido por personagens muito tradicionais na revista portuguesa, a Velha Lisboa e a Nova Lisboa⁹³⁹, que, através dos

⁹³⁸ *Chá de Parreira*, revista em 2 actos e 16 quadros. Original de Alberto Barbosa, José Galhardo e Xavier de Magalhães. Música de Frederico de Freitas. Acervo Secretariado Nacional de Informação, Direcção Geral dos Serviços de Espectáculos, proc. 361. Arquivo Nacional da Torre do Tombo. Código de Referência: PT/TT/SNI-DGE/1/361. ID DOC: 4314688.

⁹³⁹ É válido lembrar, conforme mencionamos no primeiro capítulo, que o Estado Novo irá promover espetáculos públicos como a Exposição do Mundo Português e o Cortejo Imperial do Mundo Português que se configuraram como “ritos móveis da história” justamente em uma tentativa de instrumentalizar a memória história do país em prol da recuperação do orgulho nacional. Conforme aponta Catroga, a simbologia destes eventos procurava “veicular imagens tendentes a aurear o regime como se este fosse a culminação apoteótica do Império, isto é, do próprio sentido da história de Portugal”, por meio de desfiles coreografados que preenchiam as ruas de Lisboa “em alas sucessivas que ilustravam *quadros históricos móveis*, o ‘Portugal de Ontem’, o ‘Portugal de Hoje’ e o

seus diálogos que se transmutam ao longo dos quadros da peça, demonstram exatamente este conflito entre o novo e o velho, a tradição e o progresso.

Assim, logo no início do primeiro ato, a Velha Lisboa traça um diálogo com o personagem Parreira, dono de um velho solar em Lisboa, dizendo que estaria procurando um abrigo para se esconder, pois todos a perseguiram. Ela havia cometido um crime, ter nascido no século passado, e por isso estava fadada à morte. Os culpados desta perseguição, de acordo com ela, seriam o progresso e o modernismo. Inconformada com a falta de sensibilidade de Parreira, que a acusa de ter “cheiro a bafio”, a Velha Lisboa lhe faz um convite: “Insensato que nunca apreciaste as belezas desta encantadora cidade. Vem comigo. Quero mostrar-te o pouco que ainda resta do meu antigo patrimônio. Quero que oiças na alegria dos bairros populares, a voz do meu saudoso passado!”.

É possível notar neste trecho a personificação desta alteridade entre a tradição e o progresso em dois personagens. De um lado Parreira que não apreciava as belezas de Lisboa porque não as conhecia ou não sabia lhes dar o devido valor. Para ele, que só sabia valorizar o que era estrangeiro, o que era antigo precisava ser destruído para dar espaço ao novo. Em oposição a este tipo de português estava a Velha Lisboa, tentando provar a riqueza do seu patrimônio nacional e lisboeta, com as belezas da sua tradição que representavam o passado glorioso de Portugal.

No segundo ato da revista, o pano de fundo essencial segue sendo o mesmo, mas com outros cenários e personagens em cena. Em um dos quadros o conflito entre o novo e o velho é novamente personificado, desta vez nos personagens Parreira e Gerente. Ele, que no primeiro ato representava o português que não sabia valorizar a sua terra, agora é reconfigurado aparecendo como o dono de uma loja de perfumes que quer tentar modernizar o seu negócio sem perder a tradição. Entre um ato e outro Parreira evolui, tornando-se um nacionalista, ou seja, tornando-se o homem português que o Estado Novo queria. A distância entre o Parreira do primeiro ato para o do segundo torna-se evidente no 12º quadro, onde, já com a loja reformulada, Parreira chama a atenção da sua funcionária, a gerente do estabelecimento, exclamando: “Basta de estrangeirismos! Volto a ser o portuguesinho valente de outros tempos! Tenho sido uma cavalgada. Mal conheço o que há na minha terra e ando a gabar o que há na terra dos outros!”. Quando a Gerente afirma que “é o estrangeiro que nos dita as suas modas...”, ele então diz: “Ah, é? Pois então abaixo as modas! Abaixo o cabelo à Garçone e viva a cuia da

‘Portugal de Amanhã’ (CATROGA, Fernando. *Nação, mito e rito*. Religião Civil e Comemoracionismo. Fortaleza: NUDOC, 2005, p. 128).

minha avó! Abaixo os automóveis que atropelam a gente e viva o comboio de Chelas a andar para traz! Abaixo o five-o-clock tea e viva o Chá de Parreira!”.

A revista *A Cigarra e Formiga*⁹⁴⁰, no quadro “A Prata da Casa”, exemplifica uma vez mais a personificação do conflito tradição *versus* progresso nos personagens Chiado e Bairro Alto, em uma dinâmica em que Chiado é uma senhora elegante, mas com certos exageros no vestuário, representando o novo; e Bairro Alto é um fadista antigo, representando o passado, que, em certa altura, em um tom orgulhoso, fala que as guitarras portuguesas nasceram em Alcacer-Kibir, fazendo uma alusão clara ao sebastianismo e a toda a carga messiânica que ele carregava a partir da profecia do Encoberto, do rei eterno que retornaria para salvar a pátria e o Império.

É importante ressaltar que, após o término da Primeira Grande Guerra e do lastro de destruição gerada por ela, vários países da Europa clamavam por progresso. Enquanto diversas nações defendiam a sua reconstrução através de uma retórica modernizante, Portugal ia na contramão, associando o progresso ao estrangeirismo, e defendendo a tradição como símbolo do nacionalismo.

Esta alteridade muitas vezes também aparecia em conflitos menores por meio de referências que contrastavam o fado novo ao fado velho ou a mulher de ontem e a mulher de hoje, por exemplo, em uma disputa na qual aquele que representava o passado sempre vencia. Ainda na revista *Chá de Parreira*, a Velha Lisboa diria em dado momento que usava saias longas porque representava o passado, e antes havia mais moralidade, ou seja, diferentemente dos tempos atuais em que tanto as saias quanto a moral eram mais curtas pela moda estrangeira que invadia o país e tentava corromper Portugal ou, neste caso, as mulheres portuguesas. Note-se aqui a combinação de três temáticas centrais para o ideário salazarista: o conflito tradição *versus* progresso, o moralismo em torno da figura da mulher e a crítica à cultura estrangeira em oposição ao que era nacional.

Esta espécie de *pot-pourri* salazarista aparecerá de forma ainda mais nítida na revista *Feira da Luz*⁹⁴¹ em um quadro intitulado “Amena Estancia”, cuja ação se passa em Sintra. Estão em cena os personagens Turismo e Sintra, juntamente de um grupo de queijadeiras que recebem lições sobre turismo e boas maneiras. A personagem Sintra, que representa a tradição

⁹⁴⁰ *A Cigarra e a Formiga*, revista em 2 actos e 13 quadros. Original de Lino Ferreira, Vasco Sequeira, Fernando Santos, Mario Carvalho e Almeida Amaral. Música de Wenceslau Pinto, Alves Coelho e Raul Portela. Acervo Secretariado Nacional de Informação, Direcção Geral dos Serviços de Espectáculos, proc. 617. Arquivo Nacional da Torre do Tombo. Código de Referência: PT/TT/SNI-DGE/1/617. ID DOC: 4314946.

⁹⁴¹ *Feira da Luz*, revista em 2 actos e 16 quadros. Original de José Bastos, Felix Bermudes e Pereira Coelho. Música de Frederico de Freitas, Rebocho e Calderon. Acervo Secretariado Nacional de Informação, Direcção Geral dos Serviços de Espectáculos, proc. 510. Arquivo Nacional da Torre do Tombo. Código de Referência: PT/TT/SNI-DGE/1/510. ID DOC: 4314836.

portuguesa, afirma que “o que é preciso é nacionalizar o que temos de belo, para não parecermos um paiz estrangeiro mal traduzido”. Por isso, a sua instrução para as queijadeiras é que elas se conservem o mais saloias que puderem, pois em Sintra não ficava bem a maquiagem moderna. Para ela, os adeptos do progresso eram uma ameaça para Portugal, e o tipo revolucionário que queria modernizar as coisas seria aquele “que tem atrasado o paiz mais de um século”.

Em um dos diálogos sobre a modernização de Portugal, Sintra diz que “dentro da modéstia dos vestidos de chita também se pode vestir com elegância”. A cena é embalada pela música “Vestidinhos de Chita”, cuja letra canta que “não há raparigas feias nesta terra portuguesa, muito embora nas aldeias todas vistam com pobreza. Até mesmo na cidade, a caixeirinha que passa, num clarão de mocidade, vae modesta e sem vaidade, com pobreza, mas com graça”. A partir do pano de fundo da alteridade novo e velho, acontece, assim, a crítica à mulher atual, sujeita à tentação do progresso e às influências da moda estrangeira, defendendo o patrimônio nacional, da tradição portuguesa, em detrimento do que vinha de fora do país. É possível notar também a alusão à pobreza honrada, um dos valores mais caros para o moralismo católico do regime, que estava no cerne da ideia de novo homem/mulher salazarista que o Estado Novo queria forjar.

Em outra revista, intitulada *A Rambóia*⁹⁴², o conflito entre o novo e o velho aparece de forma direta logo no início do primeiro ato, em um diálogo entre o Guarda Fiscal, um velho símbolo do passado, e a Lisboa Moderna, neta da Lisboa Velha. Quando esta afirma que estava ali para representar a Lisboa atual, que hoje era moderna e civilizada com seus aviões, cabarets e charlestons, o Guarda a acusa de não conhecer o seu próprio país. A ideia era a de que Lisboa não estava representada nestes símbolos atrelados ao progresso internacional, mas sim na sua tradição. A personagem Lisboa Moderna é conduzida, então, a conhecer os bairros de Lisboa e as suas tradições para conhecer o seu país e decidir como modernizar as coisas.

Em uma mutação que conduz os personagens até Alfama, um dos berços da tradição lisboeta, a música que embala a cena é cantada por Lisboa Galante, que fala que “Lisboa lavou o rosto, e esmerando-se em cuidados poz de parte o seu mau gosto, e por fim já tem um posto entre os meios civilizados”, pois hoje teriam acabado “os grosseiros palavrões que os carroceiros entre nós usavam dantes. Hoje o povo é delicado e a fraze baixa e soez ou o termo desbragado dão lugar ao mais fino português”. Ao longo da música, entram em cena diversos

⁹⁴² *A Rambóia*, revista em 2 actos e 12 quadros. Original de Alberto Barbosa, Luiz Galhardo, Xavier de Magalhães e Santos Carvalho. Música de Frederico Freitas, Hugo Vidal e Luiz Galhardo. Acervo Museu Nacional do Teatro e da Dança. Acervo Museu Nacional do Teatro e da Dança. COTA: TC-5-162-42 (BMNTD) - 44460.

personagens compondo um cenário que, ironicamente, desmentia o que a letra da música cantava. Enquanto Lisboa Galante Canta sobre elegância, educação, distinção e pureza das crianças, as cenas de diálogo mostram o oposto: um velhote que entra em cena aos berros perseguindo uma criança, que foge fazendo caretas; vizinhas e operários discutindo pelas janelas e trocando palavras de insulto, etc.

Esta cena, em específico, demonstra uma estratégia bastante comum nas revistas portuguesas. Note-se que, ao mesmo tempo que a retórica tradicionalista e passadista do salazarismo é legitimada, a imagem da tradição dos bairros lisboetas é satirizada pela revista. Em vez do cenário pintado pelo regime, de bairros portugueses sem pobreza nem conflitos, onde as famílias conviviam em harmonia, a revista mostrava a realidade de Alfama, na sua miséria, com os seus conflitos cotidianos entre vizinhos e familiares. Esta realidade, contudo, é justificada pela personagem Melle Progresso, que diz: “A má criação e a porcaria não se limpam num dia. Por minha parte estou a corrigir os costumes e embelezar a cidade...”. Essa configuração explica-se, conforme aponta Rebello, porque a revista portuguesa funcionava “muitas vezes, e ainda que nem sempre tenha consciência disso, como veículo da ideologia da classe dominante e um aliado objetivo do poder, ainda quando ironiza sobre ele, sem contudo pô-lo necessariamente em causa”⁹⁴³.

A ideia evocada por estas revistas era a de que seria possível chegar até o progresso sem perder a tradição nacional. Como exclamava o personagem Alfacinha na revista *Toma Tereza*⁹⁴⁴, “Que venha o Progresso embelezar Lisboa, mas que não lhe tire as suas notas mais pitorescas e mais características”. E note-se que o lugar por excelência onde estaria a tradição portuguesa seriam os bairros de Lisboa. Grande parte destas peças promoviam uma espécie de roteiro turístico que carregava o público a passear junto com os personagens pelos populares bairros lisboetas, como a Alfama, a Mouraria e o Bairro Alto. Estes cenários eram apresentados em um tom carregado de saudosismo, o que recebia um significado muito maior quando os espectadores eram os portugueses que viviam distantes da pátria.

Estes bairros, retratados durante os quadros através das suas canções, dos seus personagens pitorescos ou das suas ruas tradicionais, poderiam transportar a plateia presente para um outro espaço e tempo, gerando representatividade e fazendo rir ou chorar em especial aqueles que haviam nascido em algum destes espaços. Não é à toa que muito frequentemente

⁹⁴³ REBELLO, Luiz Francisco. *História do Teatro de Revista em Portugal*. Volume 1. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1984, p. 28.

⁹⁴⁴ *Toma Tereza*, revista em 2 actos e 12 quadros. Original de Amadeu do Vale, Alberto Ghira e Armando Ferreira. Música de Wenceslau Pinto. Acervo Secretariado Nacional de Informação, Direcção Geral dos Serviços de Espectáculos, proc. 740. Arquivo Nacional da Torre do Tombo. Código de Referência: PT/TT/SNI-DGE/1/740. ID DOC: 4315070.

as críticas da imprensa mencionavam que o papel principal destes espetáculos seria o de minimizar a saudade da pátria ou, neste caso, a saudade de Lisboa. É importante ressaltar, contudo, que analisar as possibilidades de sentimentos gerados no público por estas peças não é o mesmo que classificar os autores destas revistas ou mesmo os artistas que escolhiam estes repertórios como salazaristas. A estrutura da revista portuguesa era, em essência, dinâmica, agindo sempre em resposta às aspirações do público e ao contexto que estava em voga no momento. Dessa forma, a relação que era estabelecida denotava “o plano sociopolítico das relações do teatro de revista com o público a que se destina, e deste com as forças produtivas dominantes em cada época. Relações que estão longe de ser unívocas, e não podem reduzir-se a esquemas simplificadores”⁹⁴⁵.

É possível perceber que esta temática da tradição colocada em um constante conflito com o progresso estava amplamente presente em quase todas as peças que integravam o repertório apresentado em Angola em 1932 pela Companhia Hortense Luz. Esta questão se dá pelo fato de este tema ser mais característico no gênero da revista portuguesa, em que era comum aparecer personagens como a Lisboa Velha ou a Lisboa Moderna justamente enquanto *compères* “que, atravessando a revista de ponta a ponta, comentando a acção e anunciando o seu desenvolvimento”⁹⁴⁶, agiam como uma espécie de fio condutor destes enredos ao longo de diversos quadros e números desconexos, mas ligados entre si através destes personagens que se mantinham em cena como elementos de permanência.

Muito embora esta temática seja mais frequente na revista, ela também estará presente nos dramas e comédias que foram representados pelas três companhias de teatro declamado que estiveram em Angola durante os anos 1930. Diferentemente das revistas apresentadas por Hortense Luz, que traziam a oposição entre a tradição e o progresso, o novo e o velho, de forma mais direta, estas peças farão alusão a este tema de forma mais sutil, em especial através da oposição entre a mulher de hoje e a mulher de ontem.

É exemplo disso o drama português *Envelhecer*⁹⁴⁷, apresentado em Angola pela Companhia Berta de Bívar-Alves da Cunha em 1932. Apesar de o enredo desta peça girar em torno da temática do amor impossível entre um homem mais velho, Eduardo de Mello, e uma mulher jovem, Luiza Martins, no segundo ato da peça acontece uma discussão entre estes dois personagens que deixa clara a visão estereotipada e pejorativa da mulher moderna. Luiza, que

⁹⁴⁵ REBELLO, Luiz Francisco. *História do Teatro de Revista em Portugal*. Volume 1. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1984, p. 27.

⁹⁴⁶ *Ibid.*, p. 25.

⁹⁴⁷ *Envelhecer*, drama em 4 actos. Original de Marcelino Mesquita. Acervo Secretariado Nacional de Informação, Direcção Geral dos Serviços de Espectáculos, proc. 1887. Arquivo Nacional da Torre do Tombo. Código de Referência: PT/TT/SNI-DGE/1/1887. ID DOC: 4316223.

nesta cena estava vestida de noiva, prestes a casar com outro, confronta Eduardo afirmando que os dois deveriam ter coragem para vencer os preconceitos da sociedade e ficarem juntos, pois a idade não importava quando existia amor. O argumento defendido por Luiza era de que a diferença de idade não seria um problema entre os dois, pois ela era um tipo diferente de mulher. Assim, ela explica a Eduardo:

Quantas vezes me disseste que a mulher que pintam por ahi, como a mulher d'hoje, é uma falsa mulher. Que os seus vícios veem do meio corrupto onde vive, e que só assim é, n'esses meios? Que em toda a parte, em todos os povos, no meio tranquilo das cidades provincianas, nos solares e velhas casas dos campos, o typo da mulher honrada, cheia de coração e de virtude, existe e se propaga com uma memoria santa no coração dos que a cercam, marido, irmão filhos? [...] Mulheres de toda a belleza d'alma: amantes, companheiras, martyres afagando o martyrio; o que é preciso que sejam, de grande, de corajoso, de nobre! Mulheres para quem os seios são fontes de vida, apenas; mulheres para quem os lábios são evangelhos que falam; mulheres para quem o collo é um altar onde descançam as cabeças afflitas; mulheres de quem as lágrimas adoçam todas as dôres; mulheres para quem o pudor, até a morte, é um manto sagrado do corpo, um perfume divino da alma! (*Energica dôr*) Ah! Eu não sou d'essas mulheres. Sou das outras!

Luiza, no auge dos seus 20 anos, não via problema algum em renunciar à sua juventude para casar-se com um homem de 50 anos, justamente porque ela não era como as mulheres modernas, corrompidas pelas futilidades cidadinas, pelos vícios do mundo moderno. Ela era das outras, das mulheres de outros tempos, das mulheres do campo, que seguiam sendo fiéis ao tradicional papel atribuído a elas na sociedade, o de esposa e mãe. E o que interessava a ela em um homem eram a honra, a perfeição moral e o caráter, e não as coisas fúteis como a aparência física.

Note-se, assim, que o conflito entre o ontem e o hoje aparece aqui através da oposição entre dois tipos diferentes de mulher. Esta crítica à mulher moderna, que se inseria cada vez mais no mundo profissional, passando a dividir o seu tempo entre o trabalho, o casamento e a maternidade, estava muito em voga neste período e aparecia de diversas formas no teatro português da época. A fala de Luiza servia não só à ideia de tradicionalismo salazarista, mas também ao modelo de mulher portuguesa que o regime defendia e a uma outra alteridade muito presente na Política do Espírito, que será abordada posteriormente: a oposição entre a cidade e o campo. Uma vez mais as temáticas que dialogavam com o ideário do regime entrelaçavam-se.

A personificação do conflito entre a tradição e o progresso nas imagens da mulher de ontem e de hoje aparecerá também na peça *O Sr. Dr. e o seu marido*⁹⁴⁸, comédia francesa apresentada em Angola por Ilda Stichini em 1934, cujos personagens Colete Belbec e Edmundo Belbec vivem uma vida moderna, em uma inversão dos seus papéis de homem e mulher na sociedade. O marido cuidava da casa, administrando questões domésticas como as compras de alimentos ou a contratação de criados, enquanto a esposa, que insistia em ser chamada de senhor doutor, passava os seus dias a trabalhar em seu escritório de advocacia, não tendo tempo para dar atenção ao marido. Edmundo passa todo o primeiro ato no escritório da esposa tentando falar com Colete, para demonstrar a sua insatisfação com o casamento. Trazendo em mãos uma lista de anotações sobre as demandas que ele vinha tendo com a administração da casa, ele procurava demonstrar a esposa que o lar também era importante, e que ela não poderia dedicar toda a sua atenção somente ao seu trabalho.

O conflito entre os dois tipos femininos se torna claro quando Edmundo conhece Cecília, uma cliente da esposa que estava na sala de espera aguardando o seu horário para tratar do seu divórcio. Os dois conversam sobre casamentos e percebem que têm algo em comum, companheiros que só trabalham. Enquanto Cecília fala sobre o animatógrafo, sobre gostar de cozinhar, e sobre outras atividades do lar, Edmundo fica extremamente encantado, fazendo comentários como “ah, que encanto, ela até erra a ortografia quando escreve”. Diferentemente da sua esposa, que agia como um homem, Cecília era uma mulher às antigas: mal sabia ler ou escrever, gostava de cozinhar e bordar, tinha a sua vaidade feminina, e gostava de gastar o seu tempo livre fazendo passeios ao animatógrafo ou ao teatro. Os dois acabam por se tornarem amantes e, quando Edmundo decide confrontar a esposa, confessando o seu adultério, Colete se mostra ofendida afirmando que sabia que para ele a mulher deveria ficar em casa passando as meias do marido e aturando os criados, sendo obrigada a abrir mão da própria personalidade só porque se casou, mas que ela não concordava com este papel. É possível notar a distância entre Colete e Cecília, uma representando os tempos modernos e a outra representando a tradição portuguesa.

No último ato da peça, Colete decide renunciar à sua profissão e aceitar o papel a que ela estava destinada como mulher. Depois de algum tempo sendo apenas esposa, o marido acaba por perceber a importância da sua profissão permitindo, assim, que Colete retorne à advocacia para resolver os casos que havia abandonado. A solução encontrada por Edmundo foi passar a

⁹⁴⁸ *O Senhor Doutor e seu Marido*, comédia em 3 actos. Original de Verneuil e Berr. Tradução de Álvaro de Andrade. Acervo Secretariado Nacional de Informação, Direcção Geral dos Serviços de Espectáculos, proc. 15. Arquivo Nacional da Torre do Tombo. Código de Referência: PT/TT/SNI-DGE/1/15. ID DOC: 4314380.

trabalhar no escritório como ajudante da esposa, para que assim fosse possível continuar tendo a atenção desejada. Esta resolução deixava bastante claro o tipo possível de mulher moderna. Ter uma profissão até poderia ser permitido, desde que a mulher jamais deixasse de ser esposa. Era este o equilíbrio entre a mulher de ontem e a mulher de hoje que seria preciso estabelecer.

Esta mesma configuração aparecerá em peças como *A Tia Engrácia*⁹⁴⁹ e *Escola de Mulheres*⁹⁵⁰, comédias portuguesas escritas respectivamente em 1936 e 1937 por Maria Matos, a única dramaturga mulher a ser representada em Angola até o final dos anos 1940, e apresentadas em Angola pela sua companhia em 1938. Em *Escola de Mulheres*, por exemplo, os tempos modernos serão acusados como os grandes culpados pela dissolução dos casamentos. A ideia referenciada nesta peça por Maria Matos era que as mulheres não eram mais como antigamente. Ousavam ter opinião, queriam ser felizes e respeitadas, e pediam o divórcio caso não estivessem satisfeitas, demonstrando a perda de significado da sacralidade do casamento, o que desde a República ofendia o moralismo católico português gerando conflitos polêmicos entre o poder e a igreja que o regime salazarista tentava amenizar.

4.3.2 “Como a nossa terra não há outra no mundo”

A propaganda salazarista promovida pelo SPN/SNI tinha como um dos seus objetivos principais a recuperação do sentimento de orgulho nacional dos portugueses. Conforme mencionamos no primeiro capítulo, as primeiras décadas do século XX, marcadas pela Primeira Guerra Mundial, trouxeram consigo uma emoção coletiva de pessimismo em torno do que significava ser português. As ações da Política do Espírito de António Ferro buscavam, em suma, criar uma imagem positiva e fictícia do país para ser cultuada pela sociedade. Era preciso aporuguesar a sociedade, relembrar os portugueses da grandeza da nação, da nobreza da raça portuguesa e das belezas das tradições nacionais, para que fosse possível gerar uma nova emoção coletiva: o amor pela pátria.

Muitas das peças que subiram aos palcos angolanos durante os anos 1930 traziam certas construções imagéticas de Portugal que dialogavam com esta lógica. Em 1932, as revistas apresentadas pela Companhia Hortense Luz evocavam romanticamente a imagem de Portugal através de diálogos, cenários e personagens que exaltavam, como já vimos, as tradições dos bairros lisboetas, as belezas naturais de localidades como Sintra e a simplicidade das aldeias

⁹⁴⁹ *A Tia Engrácia*, original de Maria Matos. Acervo Biblioteca Nacional de Portugal. COD.: 11798.

⁹⁵⁰ *Escola de Mulheres*, original de Maria Matos. Acervo Museu Nacional do Teatro e da Dança. COTA: 5-146-20.

portuguesas, das suas gentes, canções, formas de ser e de se vestir. A revista *Feira da Luz*⁹⁵¹, por exemplo, já citada no subtítulo anterior, traz em um de seus quadros um personagem chamado Reinadio, um tipo popular que se apresenta como presidente da Federação dos grupos excursionistas da rapioca, grupo organizado por ele para “fazer um inquérito à mazombice nacional. Queremos saber porque é que num paiz cheio de sol, cheio de luz e cheio de vinho, anda para ahi tudo de nariz caído, como se não estivesse já paga a dívida externa?”. Dialogando, assim, com a tentativa de recuperação da autoestima portuguesa que estava em voga na época, a revista transmitia a ideia de que não existiam motivos para tristeza, medo ou pessimismo em Portugal, um país com tantas belezas onde ser feliz era tão fácil.

Este mesmo personagem, em outro quadro da peça, conversa com a personagem Alegria, afirmando que “o que parece impossível é que o nosso paiz que tem a alegria no próprio sangue, que é o sumo da uva, seja uma terra de mazombos”. Sua parceira de cena, Alegria, em resposta, esclarece que este fato ocorre “porque não sabem procurar-me nas pequeninas coisas onde eu vivo”. De acordo com ela, a felicidade em Portugal estaria em toda a parte, “no ar, na terra, no mar; o que é preciso é saber conquistá-la”. Estaria “em pequeninos nada... a alegria dos que trabalham, a modéstia, a bondade e a fé são os sentimentos que enfloram a vida”, fazendo alusão àquela ideia de *pobrete mas alegrete* tão referenciada nas revistas portuguesas do período. Era o elogio da pobreza honrada, da felicidade da vida humilde que o regime propalava. Dessa forma, Portugal era pintado como uma espécie de lugar encantado, onde só era infeliz quem queria ser. Mesmo diante de situações difíceis, como a pobreza, o português precisava aprender a sofrer com resignação, sentindo-se diariamente feliz e grato por viver em Portugal.

Este modelo de português será representado neste mesmo quadro, intitulado “Alegria de Viver”, pelo personagem Felizardo, um tipo alegre e bonacheirão, que entra em cena contando que por ser míope havia se sujado de tinta ao tocar uma parede recém-pintada. Para ele, contudo, a situação tinha graça, pois ele era adepto ao discurso da felicidade a qualquer custo. Não importava o que acontecia, ele estava sempre satisfeito. Quando Reinadio, desconfiando, o questiona se realmente não havia nada que o tirasse do sério, nem mesmo a falta de água que andava a incomodar toda a gente, Felizardo responde que não, pois “isso também é vontade de dizer mal. A falta de água é tudo quanto há de mais poético”. Para ele, “a tristeza está-nos na massa do sangue: o que nos vale de vez em quando é ainda a guitarrinha para abafar as nossas

⁹⁵¹ *Feira da Luz*, revista em 2 actos e 16 quadros. Original de José Bastos, Felix Bermudes e Pereira Coelho. Música de Frederico de Freitas, Rebocho e Calderon. Acervo Secretariado Nacional de Informação, Direcção Geral dos Serviços de Espectáculos, proc. 510. Arquivo Nacional da Torre do Tombo. Código de Referência: PT/TT/SNI-DGE/1/510. ID DOC: 4314836.

maguas”. Note-se que era esta a postura desejada pelo regime, pois a felicidade aqui era sinônimo de submissão e de alienação.

Esta mesma imagem de Portugal como um vilarejo encantado, diferente de toda a Europa, também aparecerá na comédia espanhola *Novos e Velhos*⁹⁵², representada em Angola pela Companhia Maria Matos em 1938. Na versão adaptada da peça, a ação acontece no Porto e gira em torno de Gertrudes e Adrião, que estão aguardando a chegada dos filhos. Os irmãos Artur e Luisa, ainda adolescentes, haviam partido para Londres para estudar e agora retornavam para a sua terra natal.

Os pais, que levavam uma vida simples, sem luxos nem ostentações, oportunizaram a viagem dos filhos para Londres para que eles pudessem ter uma vida melhor. Januário, um amigo do casal, aparece logo no primeiro ato da peça conversando com Gertrudes e criticando a decisão dos amigos. Ele fala que sua filha, Maria do Rosário, era uma ótima bordadeira e que isso provava que se podia aprender tudo ali mesmo, no Porto, sem necessidade de tomar lições com gente de fora. Acusando o casal de ser pouco patriótico, ele diz: “Já se sabe que mandar os filhos a educar ao estrangeiro é o mesmo que dizer que nós não sabemos nada, nem servimos para nada. Ora, contra isso é que eu me revolto. Nós, em Portugal, podemos não ser os primeiros, mas também não somos os últimos”.

Quando os filhos finalmente retornam, todos percebem como estão mudados. Dez anos havia se passado. Ele não usava bigode e tinha o cabelo comprido. Ela usava cabelos curtos e fumava. Após tantos anos longe de casa, nenhum dos dois lembrava que não havia nem casa de banho na residência onde cresceram. Nos quartos, as camas seguiam sendo de ferro, e não de madeira como mandava a arte inglesa da decoração. Em certa altura, Artur comenta com a irmã: “mandaram-nos educar nos melhores colégios do estrangeiro, para depois nos meterem nesta pocilga sem ar, sem luz, sem conforto, nem higiene”. Pelo dinheiro que os pais enviavam a Londres, os dois pensavam que os pais estariam ricos e que já teriam reformado a casa, se permitindo ter alguns luxos, mas, apesar de ter certa estabilidade financeira, Gertrudes e Adrião preferiram seguir vivendo modestamente.

O pai começava a se perguntar se Januário estava certo, se teria sido um erro mandá-los estudar no estrangeiro, pois os filhos mal chegaram e já estavam criticando não só a casa, mas também todos os antigos hábitos dos pais. Nem mesmo as romarias portuguesas, que eram uma tradição da família, os interessavam mais. De acordo com Artur, estas festas já não eram para

⁹⁵² *Novos e Velhos*, comédia em 3 actos. Original de José Fernández del Villar. Adaptada por Lino Ferreira, Fernando Santos e Almeida Amaral. Acervo Secretariado Nacional de Informação, Direcção Geral dos Serviços de Espectáculos, proc. 1145. Arquivo Nacional da Torre do Tombo. Código de Referência: PT/TT/SNI-DGE/1/1145. ID DOC: 4315480.

ele, pois aqueles gritos e bebedeiras mais pareciam coisas de selvagens. Envergonhados dos pais e da sua própria casa, os filhos sugerem que a família se mude para um palacete, que ambos mudem suas maneiras de falar e de vestir, e que comecem urgentemente a estudar a língua inglesa e francesa. A justificativa era que ambos estavam prestes a ingressar para uma família da aristocracia. Luisa e Artur estavam prometidos e os respectivos noivo e noiva eram filhos do Conde de Freixo. Depois de algum tempo, os pais acabam por acatar o desejo dos filhos.

A retórica crítica aos estrangeirismos fica evidente durante toda a ação da peça. A cultura inglesa, neste caso, representava o desprezo pelas tradições portuguesas. Os filhos agora eram esnobes, tinham manias de luxo e de grandeza, e humilhavam a sua família, a casa onde nasceram e o seu próprio país. Em oposição a eles, estava Maria do Rosário, uma legítima mulher portuguesa. Enquanto os dois contavam apaixonados sobre as belezas de Londres e Paris, Maria do Rosário, que nunca havia saído de Portugal, comenta que, apesar de todas estas maravilhas, eles deveriam sentir saudades, “porque como a nossa terra não há outra no mundo”. Portugal era um oásis de paz e de harmonia, e ele seguia sempre pulsando nos corações portugueses, mesmo quando se estava longe da pátria.

O enredo e os personagens evoluem no segundo ato da peça, em um momento em que Artur comenta com a irmã que já estaria farto da noiva. Enquanto estava em Londres, tudo parecia bem, mas agora tudo havia mudado: “a medida que passam os dias da minha estada no Porto, e que vou sentindo a vibração da minha terra, sinto como que um regresso ao passado e confesso que isso me preocupa”. Ele começava a cansar de tanta fidalguia, pois era, no fundo, um plebeu, e havia se lembrado disso ao andar pelas ruas do Porto, “um quadro encantador de graça e de beleza”. Ele confessa à irmã que na noite anterior havia estado na taberna a comer tripas e a beber vinho e que agora estava interessado em Maria do Rosário, pois havia lembrado que as mulheres portuguesas eram diferentes das inglesas, possuíam curvas e seios fartos. Apesar de ter ficado 10 anos em Londres, com os melhores professores, bastou ficar dois meses no Porto, respirando aquele ambiente, para esquecer tudo o que havia aprendido, para lembrar que era português. Note-se, através deste tipo de descrição, a construção de Portugal como uma espécie de vilarejo encantado, isolado naquela pureza idílica, sem a corrupção citadina dos grandes centros como Londres.

É possível notar que Portugal era pintado aqui como algo etéreo, que transcendia o próprio espaço da nação. Esta construção aparecerá em outras peças, como na comédia espanhola *A Bernarda*⁹⁵³, também do repertório da Companhia Maria Matos, através de

⁹⁵³ *A Bernarda*, comédia em 3 atos. Original de José Lucio. Adaptação de Luiz Galhardo (Filho). Acervo Museu Nacional do Teatro e da Dança. COTA: 5-146-8.

algumas personagens que emigraram para o Brasil, mas que passam por dificuldades, em especial no início, pois “aqueles primeiros mezes longe da nossa Pátria, com a cabeça cheia de lembranças e de tristeza”, com o coração cheio de saudades da terra natal, seriam os mais difíceis. É importante lembrar que estas peças estavam sendo representadas em Angola, justamente para portugueses que viviam já há muitos anos longe de Portugal, e que, portanto, poderiam sentir algum tipo de identificação com esse discurso saudosista, que parecia transmitir a ideia de que estando ou não no espaço concreto da nação, estando no estrangeiro, no Brasil, ou em África, o português continuava sempre sendo português, porque Portugal se mantinha vivo e presente dentro dele. Assim, o amor e a fidelidade pela pátria seriam sempre maiores do que qualquer influência estrangeira.

Para além desta representação imagética de um Portugal lindo e feliz, outros textos, como a revista *Toma Tereza*⁹⁵⁴, do repertório de Hortense Luz, evocam a imagem de um Portugal indestrutível por causa da sua suposta força militar, motivo de orgulho nacional. Nesta peça, em um dos quadros a personagem Madame Progresso afirma que “apesar de todos os boatos, Portugal hade caminhar sempre de frente erguida na estrada da Justiça e do Direito!”, ao que seu colega de cena, Marques, complementa: “É que a seu lado, a guiar-lhe os passos estará sempre a sentinela vigilante da integridade da Pátria: o Soldado Portuguez”.

A ideia transmitida por esta revista é de que a guerra não deveria trazer medo ou pessimismo ao povo português, mas o contrário disso, pois como afirmaria o número intitulado *O Esforço da Raça*, “na frente Portuguesa, a nossa gente, ansiosa, deseja ver também chegar a sua vez, de revelar ao mundo o quanto é valorosa, a alma lusitana, o sangue Portuguez”. Esta oportunidade havia chegado, pois “o sangue Portuguez, ao salpicar a terra, mostrou ao mundo inteiro, entre os horrores da Guerra, o quanto é valorosa a Raça Portuguesa”. Independentemente da impopularidade gerada no país pela participação de Portugal no conflito, que permanecia provocando ecos mesmo nos anos 1930, a sociedade precisava ressignificar as suas percepções pois, apesar de tudo Portugal, enquanto nação e enquanto império, havia sobrevivido provando ao povo português e ao mundo o seu valor e a sua grandeza. Era a imagem de um Portugal invencível e a exaltação do militarismo, duas questões caras para o regime, colocadas em cena pelas revistas portuguesas.

⁹⁵⁴ *Toma Tereza*, revista em 2 actos e 12 quadros. Original de Amadeu do Vale, Alberto Ghira e Armando Ferreira. Música de Wenceslau Pinto. Acervo Secretariado Nacional de Informação, Direcção Geral dos Serviços de Espectáculos, proc. 740. Arquivo Nacional da Torre do Tombo. Código de Referência: PT/TT/SNI-DGE/1/740. ID DOC: 4315070.

Do repertório de teatro declamado apresentado em 1934 em Angola pela Companhia Ilda Stichini-Alves da Costa, o drama histórico *Um Bragança*⁹⁵⁵, escrito em 1931 por Vasco de Mendonça Alves, é o que melhor representa uma outra construção imagética de Portugal bastante útil para o ideário salazarista: a imagem de um Portugal independente, gigantesco e eterno. Essa peça retrata um episódio muito simbólico da história do país, a Guerra de Restauração de Portugal, conflito travado entre Portugal e Espanha no objetivo de recuperar a independência portuguesa. Este tipo de temática estava presente na dramaturgia nacional desde o século XIX, através de dramas históricos, muito frequentemente de caráter anti-ibérico, que remetiam “para duas principais épocas de conflitualidade com o reino vizinho – crise de 1385 e reinado de D. João I por um lado, e longo período entre a subida ao trono de D. Sebastião e a Restauração de 1640, bem como a guerra subsequente, por outro”⁹⁵⁶. No século XX, este tipo de dramaturgia retornava aos palcos portugueses, sendo utilizada pelo Estado Novo⁹⁵⁷ no seu projeto de reinvenção da memória histórica do país.

Este drama leva para a cena personagens como D. Teodosio, príncipe herdeiro do Brasil e Duque de Bragança; Dom João IV, Duque de Bragança e, mais tarde, Rei de Portugal e Algarves; entre outros como a Rainha D. Luisa, o padre da Companhia de Jesus André Fernandes e o Conde de Vimioso D. Luiz de Portugal. O enredo gira em torno de Teodosio, que passa quase toda a trama tentando convencer seus pais a permitirem que ele vá para o Alentejo juntar-se aos soldados para defender Portugal da Espanha.

Em uma das cenas do primeiro ato, Teodosio conversa com seu pai sobre o seu desejo de servir à pátria. Quando o Rei pergunta se o coração bondoso do filho teria coragem para matar e morrer, Teodosio responde que sim, pois os príncipes “são como os Reis – não morrem. As suas vidas são da História e da nação. E a História não morre. E a nação, ainda que sobre ela pese a desgraça em noite tenebrosa e longa, acorda, revive... não morre!”, pois, ao despertar, “lá encontra o mesmo Rei a servi-la, a obedecer ao passado que lhe impõe obrigações, o dever do exemplo...”. É possível notar a alusão ao sebastianismo, o culto ao passado do país, e a referência ao Portugal eterno. Esta imagem torna-se ainda mais clara no final do ato, quando o príncipe afirma: “O Futuro? O Passado! Como é grande a minha saudade desse tempo que não vivi. O Futuro, vejo-o longe, muito distante, sempre! Portugal é o mesmo, volta a ser o mesmo

⁹⁵⁵ *Um Bragança*, drama em 3 actos. Original de Vasco de Mendonça Alves. Acervo Museu Nacional do Teatro e da Dança, COTA: 5-153-26.

⁹⁵⁶ PEREIRA, Maria da Conceição Meireles. A Pena em vez da Espada – Teatro e questão ibérica. *Literatura e História* – Actas do Colóquio Internacional. Porto, 2004, vol. II, p. 71-101, p. 79.

⁹⁵⁷ Ver capítulo 1, em que mencionamos algumas peças que fizeram parte do repertório do Teatro do Povo e os espetáculos teatrais que foram promovidos durante as programações dos eventos oficiais do regime.

que foi, será o mesmo! Portugal será sempre dos portugueses!”, referindo-se à luta pela independência do país.

Ainda que o drama tenha sido escrito em 1931, antes da implantação oficial do Estado Novo, a escolha desta peça para ser representada em Angola em um período tão marcado pelo medo da decadência da nação e do império é bastante significativa. No segundo ato da peça, Teodosio traça um plano de fuga para a guerra, escondido de seus pais, embarcando no que ele chama de “uma aventura de amor, de grande amor, o da Pátria!”. O personagem é retratado através de toda uma carga mitológica, do rei justo e bom, disposto a renunciar à própria vida para salvar o seu povo, pois o bom líder – seja ele rei, príncipe, ou chefe republicano – deve ser a personificação da nação. Teodosio afirmava, assim, que o seu desejo não era ser rei. Ele não tinha vaidades individualistas, queria “servir ensinando a Espanha a respeitar os portugueses, castigando-a da sua ousada ambição”, sendo o melhor soldado de Portugal.

Teodosio acaba por ser impedido pelo Rei, que descobre que o filho iria partir sem se despedir, e o proíbe de desobedecer às suas ordens. Pede que ele desista, pois acreditava que ele não iria suportar ver a guerra, “entre os arrebatamentos da mais justa revolta e a verdade cruenta de um domínio forte e estranho a pisar o orgulho da nossa raça, o orgulho do nosso nome, o orgulho de Portugal?”. A guerra mal havia começado, a Espanha não recuava, e, portanto, “todos os portugueses podiam ser imprudentes, rebelar-se, ser vencidos, menos um: O Duque de Bragança. Não poderia ser vencido, porque perderia a nação. Era a ameaça da justiça, da história, das tradições e da independência!”. Não havia dinheiro para arcar com os custos da participação de Teodosio no conflito e, além disso, a sua presença representaria um reconhecimento do valor do inimigo espanhol.

Tentando convencer o filho, o pai explica que o exército espanhol era poderoso e bem-preparado, enquanto o exército português, “o nosso... tem por ele Deus, a justiça e os destinos de uma raça que nasceu para ser livre e dar lições ao mundo. A razão é nossa! Portugal é nosso”. Portanto, era preciso ter fé e saber esperar. Portugal sairia vencedor, pois tinha ao seu lado a proteção divina e a missão da sua raça, a de dar novos mundos ao mundo. Note-se que, enquanto o colonialismo espanhol era retratado como ambicioso, o colonialismo português é construído como aquele que não teria interesses materiais e só existia porque fazia parte de um plano maior, de uma obra sagrada. Em mais uma menção ao sebastianismo, o rei recorda que o avô de Teodosio, quando era ainda muito jovem, “mostrou intrepidez e valor. Aos onze anos prisioneiro e ferido em Alcacer Kibir! Voltou porque lá ficara El-Rei D. Sebastião. Foi ele o rei que voltou, foi ele o D. Sebastião por quem se esperava. Na sua alma, trazia a alma do Rei!”, ao que Teodosio responde: “Portugal voltava para Portugal!”.

O herdeiro do trono sonhava com um futuro em que ninguém mais iria ousar humilhar “a maior, a mais gloriosa de todas as pátrias”, pois, quando chegasse a sua vez de se tornar Rei, ele iria reunir “todos os portugueses num só pensamento, numa só vontade, num só coração que há-de mostrar ao mundo inteiro, que se não vencem aquelas raças cujos destinos se hã-de cumprir e vivem guardados por Deus”. Contudo, apesar de todas as tentativas do pai, Teodosio não desiste de participar da guerra. Afirmando que o “o sacrifício e a fé ergueram o cristianismo”, o príncipe chora na solidão de seu quarto diante do quadro da Virgem Maria, uma voz sopra ao pé de seu ouvido que Portugal o mandava desrespeitar o Rei, o seu pai e até mesmo a sua própria vontade.

No último ato da peça, Teodosio já aparece doente em seu quarto, à beira da morte. O príncipe pede aos amigos que lhe avisem quando chegar a hora da sua partida, pois desejava estar preparado para que os seus últimos pensamentos fossem sobre as coisas que ele mais amou na vida: o rei, a rainha, a família, os amigos, e “depois Portugal, todos os seus palmos de terra, todos os seus logares os mais recônditos, os mais distantes, aqueles que os meus olhos nunca viram e só o meu coração sempre viu”. Quando a Rainha o visita, e chora pedindo que ele não morra, pois ela precisava do filho, o rei precisava do seu herdeiro, e o povo precisava do seu salvador, Teodosio consola a mãe, afirmando que havia sonhado grandezas e glórias para a pátria, e não para ele. Para esta nação:

[...] que vós destinastes a espalhar pelo mundo a vossa gloria e o vosso nome, para esta pátria, que, na hora da ressurreição que haverias de conceder-lhe, alargaria seu império na terra, nos mares e no céu! Não cabem em suas fronteiras os destinos que lhe marcastes. Grécia, Roma, somem-se perante a visão fascinadora do novo e grande império, que aos portugueses cumpre formar no mundo e que essa ambiciosa e ridícula Castela supoz conquistar e subverter, como se possível fora, derruir a obra de Deus! [...] Desfalecem meus braços... Que importa? Outros virão mais fortes. É sempre o mesmo sangue que os anima, a mesma vontade que os governa, o mesmo coração que os move, o mesmo valor que os impele, o sangue, a vontade, o coração, o valor de Portugal! Vou para Deus e junto dele serei uma súplica constante de perdão, de misericórdia e amor por esta pátria, que nasceu porque ele quis que nascesse, se engrandeceu porque ele assim o determinou, que vive e viverá porque Deus quiere que ela viva até a eternidade!

Outros viriam mais fortes, como agora vinha Salazar. É possível notar certa alusão muito frequente na propaganda do regime, do chefe como sendo o sucessor do eterno El Rei Dom Sebastião. Como um líder que era eterno como a pátria e a sua história, e que viria dar continuidade à obra sagrada iniciada ainda antes mesmo da Restauração de Portugal: a salvação e a defesa da nação das ameaças externas, e a expansão do Império Português. Assim,

“simultaneamente, o perfil e o exemplo de abnegação destes heróis sugeriam que o católico e celibatário António de Oliveira Salazar era a sua encarnação reatualizada”⁹⁵⁸.

A peça se encerra com uma comovida despedida do Rei, em que Teodosio sorri observando o pai, a mãe, os familiares e os amigos ali reunidos, afirmando “Portugal será sempre dos portugueses”, e morre logo depois, ao som do cântico de um salmo que simbolicamente embalava a última cena deste drama.

Um Portugal eterno e um Império grandioso. Estas eram a construção imagética evocada por esta peça através do uso da memória histórica do país. Utilizamos este drama aqui para exemplificar especificamente uma das imagens de Portugal presentes nos repertórios apresentados em Angola, mas uma vez mais podemos notar como estas temáticas nunca apareciam sozinhas nestes textos. Neste caso, a imagem de um Portugal eterno e gigantesco evocava outros valores bastante caros ao ideário salazarista em voga no período como a mitologia do salvador da pátria, a ideia de um líder apolítico, generoso e humilde, servindo ao seu povo e à sua nação, a posituação do colonialismo português, bondoso e cristão, em oposição aos outros colonialismos. Além disso, as falas dos personagens trazem à tona todo um conjunto de ideias que integravam o moralismo católico e o conservadorismo do regime, respondendo ao contexto político da época, tendo em vista que, “em boa parte, o Estado Novo teve a sua raiz na onda de choque provocada pela obra descatolicizadora da I República, regime apostado em neutralizar religiosamente o Estado”⁹⁵⁹. Dessa forma a nação ou império não eram construídos apenas como eternos, grandiosos ou indestrutíveis, mas também como espaços sagrados.

Três imagens de um mesmo Portugal – o belo e encantador, o forte e indestrutível, e o grandioso e eterno – são referenciadas por estas peças teatrais, respondendo ao contexto nacionalista do período e dialogando, mesmo que sem intenções predefinidas, com a lógica salazarista e com os seus objetivos de recuperar o sentimento patriótico dos portugueses, estando eles na metrópole ou além-mar.

⁹⁵⁸ CATROGA, Fernando. *Nação, mito e rito*. Religião Civil e Comemoracionismo. Fortaleza: NUDOC, 2005, p. 149-150.

⁹⁵⁹ *Ibid.*, p. 146.

4.3.3 “Lisboa está uma sucursal do inferno”

Outro aspecto do ideário salazarista que estava presente nestes repertórios era o ruralismo, expressado através da alteridade entre o campo e a cidade ou da exaltação da aldeia portuguesa como espaço sagrado onde pulsava a alma nacional na sua forma mais pura. A revista *Chá de Parreira*⁹⁶⁰, da Companhia Hortense Luz, demonstra esta lógica através de um quadro intitulado *Moças de Beiriz*, em que a música canta a seguinte letra:

Existe ao Norte um cantinho
 Feliz
 Na terra de Portugal!
 A linda aldeia do Minho,
 Beiriz,
 Dos tapetes sem rival!
 Cachopas frescas, rosadas
 Mas que cor's com que vem
 Só podem ser comparadas
 Às lãs que elas têm
 Que bordam tão bem!
 Quando elas dansam o vira
 Virou!
 Do traje o lindo matiz
 Alegre e vivo é que inspira
 Virou!
 As lindas cores de Beiriz!
 Há rosas frescas, garridas,
 Dum fulgor de setim,
 Nas longas peças tecidas
 Que imitam assim
 Um belo jardim!

A aldeia era o cartão de visitas de Portugal. Através das suas tradições, como as canções, os trajes típicos e a arte popular, o espaço aldeão era exaltado como este lugar idílico que, em meio a um mundo que se industrializava cada vez mais rápido, permanecia intacto, congelado no tempo, incorruptível às influências urbanas, nacionais ou estrangeiras. Era neste lugar, onde viviam aldeões felizes, que estava o coração de Portugal. Este raciocínio, exemplificado através desta canção, dialoga, por exemplo, com o *Concurso da Aldeia mais Portuguesa de Portugal*, promovido por António Ferro na sua Política do Espírito.

⁹⁶⁰ *Chá de Parreira*, revista em 2 actos e 16 quadros. Original de Alberto Barbosa, José Galhardo e Xavier de Magalhães. Música de Frederico de Freitas. Acervo Secretariado Nacional de Informação, Direcção Geral dos Serviços de Espectáculos, proc. 361. Arquivo Nacional da Torre do Tombo. Código de Referência: PT/TT/SNI-DGE/1/361. ID DOC: 4314688.

Este mesmo retrato será exposto no segundo quadro da revista *Toma Tereza*⁹⁶¹, no quadro “As Mil e uma Noites”, cujos números contrastam as Noites de Prazer, as Noite de Cabaret e as Noites da Aldeia. O personagem Marques em dada altura comenta que “em contraste com as noites agitadas e aflitas há as noites serenas e tranquilas em que as horas passam deliciosas na intimidade do lar e no suave aconchego da lareira”. Quando Boa Noite pergunta que noites seriam estas, ele responde: “As Noites da Aldeia”, e acontece então uma música que canta sobre a pureza do amor aldeão, onde os enamorados sentam à beira da fogueira trocando beijos e entoando canções, ao lado dos velhotes que se aqueciam com o calor do fogo enquanto recordavam com saudade sobre a sua mocidade. Novamente aparecia aquela ideia de um Portugal sem conflitos ou tristezas.

Em relação ao teatro declamado apresentado em Angola, a peça que melhor exemplifica esta oposição entre a pureza da aldeia ou do campo e a agitação citadina é a comédia portuguesa *O Senhor Professor*⁹⁶², do repertório da Companhia Maria Matos. Logo no primeiro ato acontece um diálogo entre os personagens Padre Ladesma e Batista, que falam sobre a Senhora Urraca, uma mulher rica, mas muito caridosa, que vivia em Lisboa, e um sobrinho chamado Gastão, seu único herdeiro. Seu irmão, Afonso, não tinha nenhum interesse na sua fortuna. Era viúvo e morava com a filha, Maria do Céu, em Coimbra, e teimava em não aceitar o convite da irmã para morar em Lisboa. Sempre que Dona Urraca tentava, ele respondia-lhe que não, porque não saberia “andar nas ruas de Lisboa com tanta gente, que o empurram, que lhe pedem dinheiro, que vê toda a gente sentada nos cafés ou encostados às paredes, que ninguém trabalha”, pois a vida era melhor no campo a dirigir a lavoura, e ele gostava “mais de pisar terra lavrada que o asfalto da Avenida”.

Além disso, ele preferia manter a filha neste ambiente do campo, pois pretendia casá-la com algum lavrador. O Padre comenta que Afonso estava correto em manter-se firme na sua decisão, pois nos tempos atuais “Lisboa está uma sucursal do inferno”. Já aqui podemos notar a clara distância evidenciada entre estes dois espaços, o campo e a cidade, sendo o segundo um lugar de perdição para a moral católica, onde havia tumulto pelas ruas, mendicidade, falta de emprego e toda uma agitação urbana, em oposição à tranquilidade do campo.

No segundo ato, que se passa na casa de Senhora Urraca, no Estoril, esta oposição aparece uma vez mais, personificada na ideia de homem da cidade e de homem do campo.

⁹⁶¹ *Toma Tereza*, revista em 2 actos e 12 quadros. Original de Amadeu do Vale, Alberto Ghira e Armando Ferreira. Música de Wenceslau Pinto. Acervo Secretariado Nacional de Informação, Direcção Geral dos Serviços de Espectáculos, proc. 740. Arquivo Nacional da Torre do Tombo. Código de Referência: PT/TT/SNI-DGE/1/740. ID DOC: 4315070.

⁹⁶² *O Senhor Professor*, comédia em 3 actos. Original de Joaquim Almada. Acervo Biblioteca Nacional de Portugal. COD.: 11871.

Gastão acaba por se apaixonar por Maria do Céu, que já estava noiva de outro homem e que acabara de chegar à casa junto de seu pai, Afonso, para comunicar a família sobre o seu casamento. Quando Urraca tenta conversar com o irmão sobre o interesse do sobrinho por Isabel, ele se mostra contrário à ideia. Gastão era um homem da cidade, e agora, com o divórcio, os casamentos entre as meninas da província e os homens de Lisboa não duravam. Além disso, Gastão era mal-educado, não gostava de trabalhar e só sabia gastar o dinheiro de Urraca, tendo todos os vícios e más qualidades do homem da cidade. O seu futuro genro, Manuel, ao contrário, era um homem do campo, trabalhador, sério e honesto.

No final da peça, quando todos conhecem Manuel, até mesmo Gastão fica encantado com o futuro marido de Maria do Céu e acaba por aceitar que ele seria um companheiro muito melhor do que ele. O homem do campo era superior, porque isso era o que o espaço rural criava. As suas qualidades jamais poderiam existir em nenhum homem que vivesse na cidade, inevitavelmente corrompido pelos vícios urbanos. É possível perceber, assim, o conflito entre a cidade e o campo representados nestes personagens, em uma dinâmica de alteridade em que os defeitos e qualidades que são enaltecidos de um lado e de outro são carregados de valores ligados ao conservadorismo, ao moralismo católico e ao ruralismo, questões muito em voga no período e que estavam fortemente presentes na propaganda salazarista.

4.3.4 *“Acima da moda está o temor de Deus”*

A tríade salazarista Deus, Pátria e Família funcionava como um núcleo essencial de onde partia todo o ideário do regime. O Estado Novo, através do moralismo cristão, do nacionalismo e do conservadorismo que o caracterizavam, resumia-se neste slogan que tentava transmitir a sociedade quais seriam os valores que deveriam guiar as ações e os pensamentos dos portugueses. Nesta orientação, se todos agissem tendo sempre em mente o respeito e o temor a Deus, o amor e a fidelidade pela pátria, e a importância e a sacralidade da família, Portugal se regeneraria e dele poderiam surgir os modelos de novos homens e mulheres ideais que a propaganda salazarista tanto difundia.

De alguma forma, esta trilogia perpassava todo o repertório de peças teatrais apresentadas em Angola durante os anos 1930. De forma direta ou indireta, às vezes em conjunto e outras de forma separada, estas três temáticas apareciam nos textos. A Pátria, como já vimos, se fazia presente através de representações imagéticas positivadas de Portugal, da sua história e da raça portuguesa, de alteridades entre o que era nacional e o que era estrangeiro, de símbolos tidos como a segunda bandeira da nação, ou ainda por meio de personagens que

demonstravam um discurso claramente patriótico. Tendo em vista que o contexto do período estava fortemente marcado pelo fervor nacionalista, era natural que a dramaturgia nacional também estivesse. Mesmo as peças teatrais que tratavam de temáticas banais traziam, em algum momento, a Pátria para o centro da cena.

Os outros dois temas que completavam a tríade, Deus e Família, apareciam geralmente atrelados um ao outro e estavam mais presentes nos repertórios de teatro declamado do que nos de teatro de revista. Deus é representado nestas peças através dos valores mais caros para a Igreja Católica, nas atitudes defendidas e, em especial, nas censuradas por ela no período. Algumas vezes por meio de referências mais diretas, como a alusão a Deus, a Virgem Maria ou a algum santo católico⁹⁶³, e outras através do personagem-tipo do padre, que aparecia como representante da justiça divina, muito frequentemente agindo em algum conflito de âmbito familiar.

A Família, por sua vez, estava sempre presente tendo em vista que grande parte dos enredos aconteciam em ambientes privados e giravam em torno de conflitos entre marido e mulher ou pais e filhos, trazendo temáticas como o adultério, o divórcio, o casamento arranjado, a reputação do sobrenome da família e os papéis que deveriam ser cumpridos por cada um dos elementos da família para a manutenção da ordem e da harmonia nos lares portugueses.

Talvez a peça mais representativa da ideia de família na lógica salazarista seja o drama português *Envelhecer*⁹⁶⁴, da Companhia Berta de Bívar-Alves da Cunha, já mencionada neste capítulo. No segundo ato desta peça, que se passa no salão onde ocorreria o casamento de Luiza Martins, acontece uma cena em que os convidados conversam sobre vários temas, dentre eles o casamento. Enquanto alguns defendem que o divórcio seria algo necessário, pois a infidelidade era inevitável, e outros falam que o casamento nada mais era do que um contrato, Veiga, um dos personagens, emite a sua opinião afirmando que para ele o casamento seria uma fusão de almas, e a família uma religião: “A família – desculpai-me o pretencioso da compração – é a cellula embrionária da civilização humana. [...] A família é uma clausura, santa, que exige a quem n’ella entrar, que faça da casa um templo, da meza um altar, do coração a hóstia do sacrifício”. Note-se claramente a associação da família e do casamento ao moralismo católico, pois ambos são referidos aqui como sagrados, como templos santos onde a dádiva divina

⁹⁶³ Destacamos como exemplo de peças que traziam especificamente a imagem de algum santo católico no centro da sua ação dramática o drama português *Lourdes*, do repertório da Companhia Ilda Stichini-Alves da Costa (*Lourdes*, peça em 3 actos. Original de Alfredo Cortez. Acervo Museu Nacional do Teatro e da Dança. COTA: 1-22-15).

⁹⁶⁴ *Envelhecer*, drama em 4 actos. Original de Marcelino Mesquita. Acervo Secretariado Nacional de Informação, Direcção Geral dos Serviços de Espectáculos, proc. 1887. Arquivo Nacional da Torre do Tombo. Código de Referência: PT/TT/SNI-DGE/1/1887. ID DOC: 4316223.

operaria. Para além disso, Família e Pátria também aparecem lado a lado, pois, para este personagem, a primeira seria a célula embrionária da civilização, onde seriam gerados novos cidadãos portugueses para servir à nação.

Outra peça que exemplifica esta ideia de família é a comédia portuguesa *A Ceia das Sogras*⁹⁶⁵, do repertório da Companhia Maria Matos. Em uma paródia da célebre peça *A Ceia dos Cardeais*, de Júlio Dantas, Mario Marques escreve este texto, todo em verso, em uma homenagem bem-humorada a todas as sogras portuguesas. As personagens são Cornélia, a sogra espanhola que todos desejam aos seus inimigos; Sabina, a sogra francesa, insinuante e modernista; e Prudência, a sogra portuguesa, gentil, humilde e bondosa. A ação se passa em uma sala de jantar burguesa, onde as três sogras jantam enquanto conversam sobre os seus genros e noras. Enquanto Cornélia demonstra ter uma personalidade briguenta e ser possessiva em relação à filha, contando que não aceitava o seu casamento com o genro; e Sabina confessa que as noras eram impossíveis e que sempre haveria faíscas entre sogras e noras. Em uma direção totalmente oposta, Prudência, a sogra portuguesa, era aquele que todo genro ou nora havia pedido a Deus. Assim, ela inicia a sua fala dizendo que ela era uma sogra diferente. Não defendia “nem a perícia arдил, nem o duelo sangrento... Não faço ditadura... Eu vivo em Parlamento...” e acreditava que, “se uma nora aparece, é mais ‘ma filha linda, Se é genro que vier, é outro filho ainda... Não saber distinguir, neste amor-maravilha, Onde começa o genro e onde acaba filha...”.

Em seguida ela descreve em tom romântico o cenário perfeito de uma casa de família portuguesa, com o avô a dormir na frente da lareira, a avó a tricotar, a nora a tocar piano, e os netos a brincar pelo chão. As duas amigas perguntam, inconformadas, se ela nunca havia tido um desgosto como sogra, e ela responde que sim. Conta de um genro que certa vez foi roubado por outra mulher, e então começa a chorar, pois era como se ela tivesse perdido um filho. As amigas a consolam, e Cornélia diz, com dó e ironia: “Minha pobre amiga, és a vergonha da classe!”.

As construções de cada uma destas personagens tornam evidente a distância entre as personalidades das sogras espanhola, francesa e portuguesa, representando os defeitos ou as qualidades das suas nacionalidades. Enquanto a espanhola era severa, e a francesa era irreduzível, a portuguesa só tinha um defeito: ser bondosa e amorosa demais com os genros e noras. Para além disso, a descrição romântica que é feita do lar português exemplifica a

⁹⁶⁵ *A Ceia das Sogras*, comédia em 1 acto. Original de Mario Marques. Acervo Biblioteca Nacional de Portugal. COTA: L78627P.

sacralidade da família, naquela construção idílica de um Portugal onde as famílias viviam em constante harmonia, sem espaço algum para conflitos ou infelicidades.

A família era retratada muito frequentemente através da temática do casamento. Várias destas peças traziam o tema do casamento arranjado, por exemplo, como um contrato firmado por interesses financeiros de familiares do noivo ou da nova, às vezes em contraposição aos casamentos românticos, por amor. Muitas vezes são referenciadas histórias de casais apaixonados que nunca poderiam ficar juntos por serem de classes sociais diferentes ou de famílias rivais, que decidiam enfrentar a sociedade, abandonando seus pretendentes arranjados para viverem a sua história de amor. Contudo, as peças que mais dialogam com o contexto do período e com o salazarismo trazem à tona mulheres que, em respeito ao desejo dos pais, aceitam os seus pretendentes ou casamentos arranjados que acabam por dar certo. É exemplo disso a comédia espanhola *Cobardias*⁹⁶⁶, do repertório da Companhia de Berta de Bivar.

Esta peça se inicia com a viúva D. Matilde conversando com sua filha Cecília sobre Figueiredo, um pretendente que faria uma visita à casa, para anunciar o seu interesse em casar-se com ela. A família estava passando por dificuldades financeiras e Figueiredo era um homem bom, que, apesar de não ter um grande sobrenome, era herdeiro da loja de panos da esquina e, portanto, tinha dinheiro. Contudo, a mãe aconselha Cecília a fazer o que o seu coração mandava, pois sabia que as raparigas jovens costumavam sonhar com príncipes e não achava justo que os filhos fossem sacrificados para salvar a ruína da família. Para a surpresa de D. Matilde, a filha responde:

Estás enganada, mamã? Feliz ou infelizmente, tenho aprendido muito à minha custa. Sei muito bem que são tantas as necessidades e as complicações modernas que a vida material conseguiu sobrepor-se a vida do espírito. Que se lhe há-de fazer? [...] Tomara eu um marido honrado e trabalhador...

Era o modelo de mulher do salazarismo: submissa à vontade dos pais, sem ambições românticas, disposta a qualquer sacrifício pelo bem-estar da família e interessada em homens que até poderiam ser simples desde que fossem honrados e trabalhadores. Figueiredo, após uma conversa com a futura sogra, conversa com Cecília e a faz uma proposta bastante prática, que a menina case com ele e espere um ano até se apaixonar. Ela aceita o pedido, para o desgosto de seu irmão, José, que fica enfurecido ao saber do acontecido, afirmando que de nada adiantava

⁹⁶⁶ *Cobardias*, comédia em 2 atos. Original de Linares Ribas. Tradução de Oldemiro César e Lino Ferreira. Acervo Secretariado Nacional de Informação, Direcção Geral dos Serviços de Espectáculos, proc. 4597. Arquivo Nacional da Torre do Tombo. Código de Referência: PT/TT/SNI-DGE/1/4597. ID DOC: 4318949.

o consentimento das mulheres, pois, como o pai já havia falecido, quem mandava na casa era ele. A estrutura familiar patriarcal estava sendo desrespeitada por duas mulheres.

Apesar das críticas do irmão, Cecília casa-se com Figueiredo, e ambos conseguem construir um casamento feliz. No segundo ato da peça, eles já estão casados há cinco anos e já têm um filho. Ela agora trabalha ao lado do marido no escritório da sua loja, cuidando da contabilidade da empresa. Havia se tornado “um homem de negócios”, tendo a sua autonomia e talento para as finanças reconhecidas pelo marido. Em uma das cenas mais emblemáticas deste ato, os dois conversam sobre como são felizes, e Cecília diz: “A paz no casamento. Um bocadinho de boa vontade, um bocadinho de confiança e um bocadinho de amizade... e com estes três bocadinhos faz-se um grande amor”. Era esta a receita para se construírem um casamento feliz e, a partir dele, uma família e um lar cheios de harmonia. Esta felicidade, contudo, dependia mais da mulher do que do homem. Para dar certo, a esposa não poderia ter ambições fúteis ou sonhos românticos.

É interessante perceber a construção de cada um destes personagens. Ao contrário de Figueiredo, que era bondoso, trabalhador, e dedicado à sua família, José não pensava em se casar, demonstrava não ter preocupação alguma com as dificuldades financeiras que a família enfrentava, era caloteiro, gostava de esbanjar o pouco que restava do dinheiro dos pais em festas e idas ao teatro e representava alguns dos vícios mais censurados pelo catolicismo neste período: o jogo e o álcool. Neste mesmo ato, José visita a loja de Figueiredo e da irmã para pedir dinheiro emprestado, pois havia perdido mais uma vez no jogo. O cunhado, que segue sendo um homem prático e racional, diz que não acharia justo acatar o seu pedido, mas que poderia lhe oferecer trabalho na sua loja com um bom salário para quitar as suas dívidas. José, que levava uma vida de aparências e futilidades, não aceita a proposta, pois era orgulhoso demais para conseguir ser visto pelos amigos trabalhando atrás de um balcão.

Ao final do segundo ato, acontece a apoteose do conflito quando José ameaça se suicidar por não conseguir pagar as suas dívidas. Inicialmente, quando a família implora que Cecília assine um documento renunciando a parte da sua herança para o irmão, Figueiredo proíbe a esposa de assiná-lo, pois não concordava que os bons fossem sacrificados para que os maus pudessem seguir com os seus vícios. Porém, no final, Cecília implora pela misericórdia do marido, e ele acaba cedendo e dando o dinheiro necessário para quitar toda a dívida de José. A peça se encerrava, assim, com Figueiredo afirmando que os homens honrados faziam mal em perdoar os patifes por medo de uma lágrima de mulher e que os canalhas não viviam das suas canalhices, viviam das nossas cobardias.

É possível notar nesta peça, através da relação de Figueiredo e Cecília, o modelo de família defendido pelo regime, bem como os comportamentos que eram tidos como certos ou errados de acordo com os seus valores. Também podemos perceber os papéis definidos para o homem e a mulher em um casamento, assim como a alusão à ideia de que o trabalho enobrecia o homem, tornando-o honrado, em oposição aos vícios que tornavam os indivíduos moralmente indignos. O papel do homem era trabalhar para sustentar a casa e zelar pela honra da família, enquanto a mulher deveria ser fiel e obediente ao seu marido.

Uma construção semelhante do papel da mulher na estrutura familiar é feita na comédia espanhola *O Tambor e o Guiso*⁹⁶⁷, representada em Angola pela Companhia Ilda Stichini-Alves da Costa. Nesta peça, Amadeu e Joanita vivem um casamento cheio de conflitos. Ele é um marido paciente e apaixonado, criticado pela família por sempre ceder aos desejos da esposa, aceitando todos os seus caprichos, e ela é uma mulher fútil e mimada, que parece sempre procurar motivos para irritar o companheiro e iniciar uma nova discussão.

Logo no primeiro ato da peça, Joanita muda de ideia de repente sobre ir ao concerto, como havia combinado antes com o marido, afirmando que não tinha sapatos para usar. Cruz, a irmã de Amadeu, que está em cena assistindo à discussão, consola o irmão e o aconselha a mudar a sua atitude. De acordo com ela, quando a esposa agisse assim, ele deveria tentar convencê-la a fazer o que ele queria. Caso isso não fosse o suficiente, ele precisaria ordenar e, se ainda não adiantasse, ele deveria então arrastar a esposa para o carro e obrigá-la a ir aonde quer que fosse. Este era o papel do marido em um casamento⁹⁶⁸.

O conflito da peça evolui para o divórcio do casal. No segundo ato, acontece uma reunião de família em uma espécie de audiência para tratar da separação, onde estão reunidos, além de Amadeu e de Joanita, vários familiares representando os dois lados que estavam ali para ouvir as justificativas que teriam levado o casal a tomar esta decisão. É durante esta reunião que ficam evidentes algumas construções que dialogam com a ideia de casamento que queremos aqui exemplificar. A irmã de Amadeu, logo no início da audiência, afirma que “a paz entre casados, embora me fique mal dizê-lo, depende do talento da mulher”. A culpa pelo término da relação, de acordo com ela, seria de Joanita. Note-se já aqui a referência ao papel da mulher no casamento, como sendo a responsável pela manutenção da família.

⁹⁶⁷ *O Tambor e o Guiso*, comédia em 4 actos. Original dos irmãos Quintéros. Tradução de Victoriano Braga. Acervo Museu Nacional do Teatro e da Dança. COTA: 5-145-22.

⁹⁶⁸ Esta mesma referência aos homens “palermas que não sabem meter na ordem as mulheres” aparecerá também em outras peças, como a comédia francesa *O Autoritário*, do repertório da Companhia Berta de Bivar-Alves da Cunha (*O Autoritário*, comédia dramática francesa em 3 atos. Original de Henri Clerc. Tradução de Avelino de Almeida. Acervo Secretariado Nacional de Informação, Direcção Geral dos Serviços de Espectáculos, proc. 3781. Arquivo Nacional da Torre do Tombo. Código de Referência: PT/TT/SNI-DGE/1/3781. ID DOC: 4318130).

Clara, que estava presente representando a mãe de Joanita, argumenta que não se pode desatar o laço do matrimônio como quem desata um laço de qualquer fita, pois o casamento era algo sagrado. O objetivo principal da união de um homem com uma mulher era procriar, criar uma família, e eles não deveriam renunciar tão facilmente a essa sagrada tarefa. Essa personagem, para reforçar o seu argumento, cita uma epístola de São Paulo, que diz que a mulher deveria sempre seguir o homem, pois este era o seu dever, afirmando que, nos tempos atuais, a moralidade andava nas nuvens. Era aquela ideia de que não se faziam mais casamentos como antigamente. E, por conta disso, a sacralidade da família estava em risco.

O divórcio acontece, mas, após alguns meses, os dois acabam por se tornar amantes, se encontrando às escondidas, e Joanita finalmente engravidada. A mensagem final era de que o amor superava tudo. Em prol de algo maior, a real função da família, em uma perspectiva cristã, o casamento poderia ser salvo. Para isso, bastava que o marido e a esposa recordassem sobre os seus papéis em um casamento e soubessem exercitar a resiliência e o perdão, em especial a mulher.

A culpabilização da mulher aparecerá com bastante frequência nestes repertórios, em resposta ao contexto do período caracterizado pelo aumento da presença feminina em espaços que antes eram ocupados apenas por homens. A dissolução dos casamentos, possibilitada pela aprovação do divórcio, era vista pelos setores mais conservadores como uma grande ameaça para a ideia de família. A sociedade moderna, para eles, passava por um momento de crise moral, e as grandes culpadas seriam as mulheres. A dramaturgia da época, por isso, refletia este cenário através de personagens femininas associadas à histeria, à futilidade, à loucura, ao egoísmo e ao desamor pelo marido ou filhos. Em contraposição, estavam as mulheres cristãs, temerosas da vingança divina e dispostas sempre a servirem o seu marido, aceitando tudo em um casamento, e a renunciarem às suas vontades em prol da sua família. Neste caso, o adultério, por exemplo, era sempre imperdoável quando cometido pela esposa, e sempre aceitável quando cometido pelo marido, que certamente só teria chegado a tal ponto por culpa da mulher, que não soube o manter feliz e satisfeito⁹⁶⁹.

⁹⁶⁹ É exemplo disso o drama italiano *A Sombra*, representado em Angola em 1938 pela Companhia Maria Matos, que traz no enredo uma situação de adultério cometida pelo marido enquanto a sua esposa estava paraplégica. O pecado acaba sendo perdoado pela esposa, afinal o marido só havia a traído porque ela havia adoecido (*A Sombra*, peça em 3 actos. Original de Dario Niccodemi. Tradução de Carlos Borges. Acervo Secretariado Nacional de Informação, Direcção Geral dos Serviços de Espectáculos, proc. 581. Arquivo Nacional da Torre do Tombo. Código de Referência: PT/TT/SNI-DGE/1/581. ID DOC: 4314908). Também aparecerá na comédia francesa *O Autoritário*, do repertório da Companhia Berta de Bivar-Alves da Cunha, em que o divórcio é extremamente criticado. Em um dos casos, a mulher teria pedido o divórcio porque o marido ela alcoólatra, mas a sua decisão é criticada porque o marido só havia começado a beber porque a esposa o fazia infeliz (*O Autoritário*, comédia dramática francesa em 3 atos. Original de Henri Clerc. Tradução de Avelino de Almeida. Acervo Secretariado

É possível perceber que a figura de Deus estava representada nestes enredos nos valores cristãos que eram defendidos por personagens fiéis ao catolicismo que se faziam presentes para proteger a moral das famílias e a sacralidade dos matrimônios. Esta representação também será feita pelo personagem-tipo do padre, muito frequente em várias destas peças, agindo no seio das famílias como uma espécie de juiz da moral e dos bons costumes. Será exemplo disso peças como *A Fera*⁹⁷⁰, *Joana, a Doida*⁹⁷¹ e *A Morgadinha de Val-Flor*⁹⁷². Esta última é a que melhor exemplifica essa questão.

Nesta peça, escrita em 1869, aparece o personagem João Ignácio, um frade dominicano que está sempre presente no palácio de Valflor a observar o comportamento de cada um dos membros da família, intervindo com conselhos e represálias durante os conflitos que acontecem no ambiente íntimo da família. Destacamos como exemplo uma das cenas do segundo ato, que se passa durante a festa de aniversário de D. Thereza, mãe de Leonor Coutinho, a Morgadinha de Valflor que dá nome à peça. Logo na entrada da filha em cena, com um decote tido como indecente, D. Thereza coloca um xaile sobre os seus ombros, em nome do pudor, chamando a atenção de Leonor. A menina, que é uma figura feminina forte, inteligente e livre, responde que estava na moda se vestir assim, e a mãe a repreende afirmando que “acima da moda está o temor de Deus”. Demonstrando não se importar com as opiniões da mãe, Morgadinha sai de cena correndo, jogando o xaile em cima do frade que observava a situação. Quando D. Thereza, muito envergonhada, pede desculpas ao Padre Ignácio pelo comportamento da filha, ele responde que ela era uma boa menina, mas que tinham a deixado ler muito. De acordo com ele, a instrução demasiada era um veneno e o melhor, para as mulheres, era aprender o menos possível⁹⁷³.

Nacional de Informação, Direcção Geral dos Serviços de Espectáculos, proc. 3781. Arquivo Nacional da Torre do Tombo. Código de Referência: PT/TT/SNI-DGE/1/3781. ID DOC: 4318130).

⁹⁷⁰ *A Fera*, peça em 4 actos. Original de Ramada Curto. Drama português que fazia parte do repertório da Companhia Berta de Bivar-Alves da Cunha, representado em Angola em 1932. Acervo Museu Nacional do Teatro e da Dança. COTA: 1-24-39.

⁹⁷¹ *Joana, a doida*, comédia de Carlos Arniches. Adaptação de Lino Ferreira, Fernando Santo e Almeida Amaral. Comédia espanhola representada em 1938 em Angola pela Companhia Maria Matos (Acervo Secretariado Nacional de Informação, Direcção Geral dos Serviços de Espectáculos, proc. 1314. Arquivo Nacional da Torre do Tombo. Código de Referência: PT/TT/SNI-DGE/1/1314. ID DOC: 4315649).

⁹⁷² *A Morgadinha de Val-Flor*, drama em 5 actos. Original de Manuel Pinheiro Chagas. Peça portuguesa representada em Angola em 1934 e 1938, pelas companhias de Ilda Stichini e de Maria Matos. Acervo Museu Nacional do Teatro e da Dança. COTA: 4-98-3.

⁹⁷³ Este tipo de crítica à mulher inteligente demais, com opiniões demais, que sabia ler e escrever, será referenciada também em outros textos como a comédia francesa *O Autoritário* e a peça peruana *A Ventoinha*, ambas do repertório da Companhia Berta de Bivar-Alves da Cunha (*O Autoritário*, comédia dramática francesa em 3 atos. Original de Henri Clerc. Tradução de Avelino de Almeida. Acervo Secretariado Nacional de Informação, Direcção Geral dos Serviços de Espectáculos, proc. 3781. Arquivo Nacional da Torre do Tombo. Código de Referência: PT/TT/SNI-DGE/1/3781. ID DOC: 4318130; *A Ventoinha*. Tradução de Lino Ferreira. Original de Filipe Sassone. Acervo Museu Nacional do Teatro e da Dança. COTA: S-155-246). Também aparecerá, em outra configuração, na peça *O Sonho da Madrugada*, do repertório da Companhia Ilda Stichini-Alves da Costa, especialmente em uma

O respeito, o temor e a confiança absoluta que os demais personagens, como D. Thereza, demonstram ter pela figura deste padre mostram a sua representatividade enquanto verdadeira encarnação de Deus na terra. Ele estava presente para julgar se as atitudes de cada um dos membros da família estavam corretas de acordo com os valores da Igreja. É possível notar também o moralismo em torno da questão de gênero, quando não só a mãe, mas também o Padre, critica a forma de ser e de se vestir de Leonor. A mulher não poderia mostrar demais o próprio corpo e não deveria saber ler e escrever. Para a lógica cristã (e salazarista) a mulher deveria saber cozinhar e bordar, passar e lavar, para cuidar dos filhos, do marido e da casa.

Estavam presentes aqui as ideias de Deus e de Família juntas, representando o código moral de certo e errado que o Estado Novo queria transmitir para a sociedade. Nota-se, assim, que muito embora esta peça tenha sido escrita ainda no século XIX, o fato de ela ter sido representada em Angola em 1934 e novamente em 1938 possibilitava a operação do diálogo com o salazarismo.

Através desta explanação das peças teatrais que conversavam de alguma forma com o salazarismo, buscamos demonstrar as temáticas que eram mais frequentes nestes repertórios no objetivo de exemplificar por meio de quais ideias, imagens, personagens e temas se operacionalizava a legitimação do ideário do regime, mesmo que sem qualquer intenção prévia da parte dos dramaturgos ou dos artistas responsáveis pela escolha destas peças para serem representadas em Angola. Após esta análise, foi possível perceber que os valores salazaristas que apareciam com maior frequência nestes repertórios eram aqueles vinculados à Política do Espírito de António Ferro, que ditava o tom de toda a propaganda do Estado Novo e definia um modelo de teatro específico para ser seguido.

4.4 “As estrofes da epopeia que teve por cantor Camões”

Antes de demonstrarmos as peças que conseguiram burlar a censura e apresentar críticas ao contexto vigente, queremos falar especificamente sobre a presença da temática do colonialismo português nos repertórios teatrais apresentados nos palcos angolanos durante os anos 1930, que dialogavam com a Propaganda Colonial do regime.

cena em que a Baronesa entrevista uma nova candidata, Tereza, para ser sua criada. Durante a entrevista ela pergunta se a menina era feliz, reforçando que a infelicidade seria uma qualidade nobre, e procura deixar claro todos os comportamentos que ela julgava como certos ou errados em uma mulher, para aferir se Tereza se encaixaria na vaga que ela estava procurando. Para a personagem, as mulheres não poderiam sonhar muito alto, ser muito gulosas, falar demais, rir demais ou pensar demais. Tudo deveria ser no ponto certo, no meio termo (*Sonho da Madrugada*, peça em 3 actos. Original de Vasco de Mendonça Alves. Acervo Museu Nacional do Teatro e da Dança. COTA: 9404).

Conforme mencionamos no primeiro e no segundo capítulo desta tese, para compreender, seja o contexto do período, seja o Estado Novo de Salazar, é preciso que partamos do pressuposto de que o nacionalismo português estava profundamente arraigado ao ideário do colonialismo e imperialismo. Defender o Império Português era o mesmo que defender a soberania nacional. Significava reconhecer o valor da sociedade portuguesa enquanto povo, respeitar a sua história e a sua tradição. Assim, mesmo aqueles que faziam parte da oposição ao regime defendiam a permanência portuguesa nos seus domínios ultramarinos justamente porque compreendiam que esta questão transcendia o próprio regime. Não era possível ser patriota sem ser colonialista. Não por acaso o teatro do período refletia este contexto.

Se as temáticas vinculadas ao nacionalismo, como vimos, assumiram certo protagonismo no teatro português, aquelas ligadas ao colonialismo também se fizeram presentes. A dramaturgia nacional conta com várias peças que abordam temas ligados ao colonialismo através de peças com enredos que se passam em África ou que trazem personagens do ambiente colonial como o nativo, o militar ou o colono. Conforme aponta João Menau sobre a dramaturgia portuguesa de carácter colonialista:

Com algumas diferenças sensíveis entre elas, a verdade é que nelas localizamos um núcleo de questões sempre presentes: por um lado, alguém que vai para África com o desejo de enriquecer, por outro, o negro que aparece como um ser subalterno, sujeito à humilhação e aos trabalhos mais violentos. De vez em quando, surge a mulher de “alma boa”, caridosa – o coração das mulheres é sempre mais brando – com o desejo de resgatar para a igreja católica aqueles que não tiveram “a graça de Deus”⁹⁷⁴.

No repertório de peças apresentadas em Angola, estas temáticas apareciam de forma mais indireta e com uma frequência significativamente menor. O drama português *Um Bragança*⁹⁷⁵, representado em 1934 pela Companhia Ilda Stichini-Alves da Costa, já mencionado aqui, é o que melhor exemplifica a alusão ao colonialismo através da construção imagética de Portugal como um grande Império, detentor da missão sagrada de dar novos mundos ao mundo através da civilização de povos vistos como atrasados. Sendo uma peça histórica, nela são evocados personagens e eventos da história nacional, reconfigurando a memória da sociedade para fazê-la recordar das glórias do seu passado. Também aparece uma sutil oposição entre o colonialismo português e o colonialismo espanhol, exaltando o primeiro

⁹⁷⁴ MENAU, João. *A África no Teatro em Portugal: reflexos do colonialismo na dramaturgia dos anos 30*. Lisboa: Dissertação de Mestrado (Mestrado em Estudos de Teatro) – Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, Lisboa, 2004, p. 149.

⁹⁷⁵ *Um Bragança*, drama em 3 actos. Original de Vasco de Mendonça Alves. Acervo Museu Nacional do Teatro e da Dança, COTA: 5-153-26.

como bondoso e apaixonado pelos seus domínios para retratar o segundo como explorador e ambicioso.

Se *Um Bragança* levou para a cena o período da reconquista de Portugal em face do domínio espanhol, outras como *A Morgadinha de Val-Flor*⁹⁷⁶, do repertório da mesma companhia, trouxeram a referência à memória das grandes descobertas portuguesas como a época áurea da história nacional. Ainda no primeiro ato desta peça, acontece uma discussão entre Luiz Fernandes, um pintor, e Leonor Coutinho, a Morgadinha, sobre o lugar da história para os fidalgos e plebeus. Enquanto Leonor argumentava, em nome da fidalguia portuguesa, que os plebeus deveriam permanecer à sombra da história, Luiz falava em nome dos plebeus afirmando que “o sol da história tem os seus perigos; é implacável. Se ilumina[m] os grandes feitos, também põe em relevo as máculas; e parece-me que a fidalguia dispensaria as vezes tanta luz”. Em resposta, a Morgadinha exclama em tom patriótico e imperialista:

Não a teme a fidalguia portuguesa. Os seus pergaminhos foram escriptos com o sangue das batalhas. Os seus fastos são os fastos gloriosos da pátria. Quer ler a nossa arvore genealógica? Não a procure no fundo dos archivos, leia-a na espuma das vagas sulcadas pelos nossos descobridores, leia-a escripta com a pinta das espadas da face das mesquitas mahometanas e dos templos do Indostão, leia-a em todas as estrofes da epopea que teve por cantor Camões! Não é vão orgulho este que eu sinto. Se me ufano do meu nome, é porque o oiço ressoar sempre entre os clamores do triumpho nas rendidas muralhas das praças do Oriente; se me ufano dos meus antepassados, é porque os vejo resplandecerem como os astros d’essa constellação portugueza, que, ainda hoje, depois de sumida no accaso, illumina a história e o mundo.

Note-se, na fala de Leonor, o orgulho em torno da memória das descobertas, dos grandes feitos dos antepassados portugueses que teriam transformado Portugal em um grande Império. Agora, em honra a eles, a nação precisaria dar continuidade à sua missão, agindo como um farol a guiar a Europa e o mundo. Esta memória seria a prova da grandeza da pátria e do valor do povo português.

Uma menção mais indireta à época das descobertas é feita na comédia portuguesa *O Senhor Professor*, do repertório da Companhia Maria Matos. No terceiro ato desta peça, já mencionada aqui, acontece um diálogo entre os personagens Aleluia e Maria do Céu. Quando ela explica que não poderia ficar com Gastão, pois já estava comprometida, pertencia a outro homem, Aleluia diz:

⁹⁷⁶ *A Morgadinha de Val-Flor*, drama em 5 actos. Original de Manuel Pinheiro Chagas. Peça portuguesa representada em Angola em 1934 e 1938, pelas companhias de Ilda Stichini e de Maria Matos. Acervo Museu Nacional do Teatro e da Dança. COTA: 4-98-3.

Mas Mariasinha, o que seria hoje de Portugal se os nossos Reis tivessem respeitado o que era dos outros? Nada. Por isso seguimos imitando os actos dos nossos gloriosos antepassados que se atiravam e bateram até conquistar a terra sem respeito pelos homens e mulheres, principalmente quando são dos outros porque torna a batalha mais cheia de lances e de audácia.

A lógica aqui era a de que Gastão, mesmo sabendo que Maria do Céu estava noiva de outro, insistia em conquistá-la, e agia assim porque falava mais forte o sangue dos seus antepassados que corriam nas suas veias e que, desde os tempos das descobertas, haviam deixado uma lição, jamais desistir de conquistar o que se desejava, mesmo quando a mulher ou a terra pertenciam a outros.

Note-se que estas peças, embora tenham enredos que falam sobre histórias de amor, traziam em algum momento, às vezes através de apenas uma frase dita por algum personagem, a referência ao colonialismo. As menções as colônias muitas vezes apareciam de forma ainda mais indireta, através de algum personagem que mencionava ter perdido o seu filho em alguma batalha em África, ou de outro que contava que havia sido escalado para trabalhar em Lourenço Marques, por exemplo.

O colonialismo por vezes era referenciado através da temática da imigração. Peças como *A Bernarda*⁹⁷⁷, do repertório da Companhia Maria Matos, que fala sobre um personagem chamado Jerónimo, que abandonou a esposa e os filhos em Portugal e partiu para o Brasil em busca de fortuna. Embora a sua busca tenha sido bem-sucedida, e ele tenha retornado para a família após 17 anos, a sua decisão é criticada ao longo de todo o enredo pela esposa, Bernarda, que não perdoava o fato de ter sido abandonada com dois filhos pequenos logo no início de seu casamento, acusando o marido de ter fugido para viver sozinho, livre e independente, renunciando aos seus deveres como marido e pai.

Esta referência também aparecerá na revista *A Cigarra e a Formiga*⁹⁷⁸, da Companhia Hortense Luz, em um quadro intitulado Entradas e Saídas, situado em cais, que menciona que havia sempre alguém em Portugal à espera do desembarque de algum familiar que retornava do Brasil. É válido lembrar que, no contexto deste período, as vagas de imigração para o Brasil eram significativas, prejudicando a Política Colonial do regime que tentava estimular a imigração para as colônias portuguesas localizadas em África. As peças que traziam este tema

⁹⁷⁷ *A Bernarda*, comédia original de José Lucio. Adaptação de Luiz Galhardo (Filho). Acervo Museu Nacional do Teatro e da Dança. COTA: 5-146-8.

⁹⁷⁸ *A Cigarra e a Formiga*, revista em 2 actos e 13 quadros. Original de Lino Ferreira, Vasco Sequeira, Fernando Santos, Mario Carvalho e Almeida Amaral. Música de Wenceslau Pinto, Alves Coelho e Raul Portela. Acervo Secretariado Nacional de Informação, Direcção Geral dos Serviços de Espectáculos, proc. 617. Arquivo Nacional da Torre do Tombo. Código de Referência: PT/TT/SNI-DGE/1/617. ID DOC: 4314946.

respondiam a este cenário, geralmente criticando aqueles que decidiam tentar uma nova vida no Brasil.

4.4.1. “Aquele que por lá anda a moirejar pela África”

Em oposição àqueles que abandonavam as suas famílias e fugiam para o Brasil por interesses meramente financeiros, existiam aqueles que imigravam para as colônias para trabalharem e para servirem à sua pátria, sem jamais esquecerem as suas esposas e filhos. Esta imagem do bom colono aparecerá na peça *A Tia Engrácia*⁹⁷⁹, do repertório da Companhia Maria Matos. Em uma das cenas do primeiro ato, o personagem Comendador pergunta para Isabel se ela estava recebendo notícias do marido, e ela responde que sim, que são boas e que ele diz que está bem. Maria da Luz, que estava em cena ouvindo a conversa, comenta que este sim era um bom marido, que amava a esposa, “manda-lhe pontualmente a mesada, e por lá anda a moirejar pela África, deixando-a cá tranquila”.

Fora da temática da imigração, outra figura positivada nestas peças, para além do colono, era o militar português. Na já mencionada revista *Chá de Parreira*, do repertório da Companhia Hortense Luz, o segundo ato da peça traz um quadro intitulado Capitão de Milícias, em que o personagem Capitão conta que já havia lutado em São Tomé, recordando: “Batalhei co’os pretos; ‘stive até uma ocasião. Para servir d’almoço a um pretalhão!”. A ideia a ser transmitida era a de que o português, seja ele colono ou militar, não era racista. Mesmo em meio às dificuldades da guerra, ele lembrava que deveria ser caridoso e, em um gesto de extrema solidariedade, dividia o seu próprio pão com um “preto”.

Esta construção de um modelo ideal de colono português também aparecerá na peça *Colonos*⁹⁸⁰, de Henrique Galvão, apresentada em Angola em 1932 pela Companhia Berta de Bivar-Alves da Cunha. Este texto teatral não foi encontrado em nenhum dos arquivos portugueses visitados durante esta investigação e por isso a peça não pôde ser analisada. Contudo, a crítica publicada na imprensa local faz um resumo sobre o enredo que nos permite saber algumas questões que estavam presentes na ação, que tinha a figura do Colono, interpretada por Alves da Cunha, como protagonista.

A peça *Colonos*, de Henrique Galvão, agradou francamente e foi premiada pelos aplausos com que a assistência por vezes sublinhou algumas tiradas mais ajustadas e

⁹⁷⁹ *A Tia Engrácia*, peça em 3 atos. Original de Maria Matos. Acervo Biblioteca Nacional de Portugal. COD.: 11798.

⁹⁸⁰ *Colonos*, original de Henrique Galvão. Peça em um acto.

veementes. É uma caricatura, lançada com arte, da vida de um colono agarrado á terra, numa fazenda que cria nos arredores de Luanda, vivendo cheio de dificuldades [...]. Tem charges felizes contra a burocracia que o embaraça, e a falta de crédito que não lhe permite fazer frutificar a energia que põe na sua realização agrícola. O auxílio aparece-lhe no momento próprio, mas de uma origem suspeita, um italiano seu visinho que lhe exalta as qualidades, mas lhe insinua quanto para o colono português é modresia a sua Pátria, fazendo-lhe ver como a Itália o auxiliaria, se ele concorresse para... atraiçoar o seu País. Mas o colono português, acabrunhado pelas dificuldades, prestes a perder a terra que desbravou e pôs em valor, prefere a sua ruína a receber os 30 dinheiros de Judas. Alves da Cunha tem uma scena magnífica quando repele, indignada e alegremente, a proposta vil do tentador. Berta de Bívar compôs muito bem a figura da mulher do colono, resignada e submissa, Lino Ribeiro recorta com felicidade o papel do padre Vicente, e Alfredo Pereira e Henrique Campos foram bons interpretes dos papeis que lhes couberam. Reiteramos os nossos sinceros parabéns ao tenente sr. Henrique Galvão pelo merecido sucesso da sua peça. No fim do seu desempenho a numerosa assistência, voltando-se para o camarote onde se encontrava o autor, prestou-lhe uma quente e justa homenagem, dedicando-lhe uma prolongada ovação⁹⁸¹.

Era a imagem do colono trabalhador e fiel à sua pátria, que sofria com resignação aceitando todas as dificuldades da sua vida em África por amor ao seu país, pela fé na missão civilizadora de Portugal, e por acreditar que estava trabalhando em prol de algo muito maior, o fortalecimento e a expansão do Império. Ele jamais cairia na tentação de trair a sua pátria para receber auxílio financeiro de um estrangeiro, porque a sua fidelidade era maior do que tudo. Ao seu lado, estava a sua esposa, submissa, resignada, o auxiliando a superar todas as dificuldades e a seguir trabalhando incansavelmente como obreiro do Império Português.

O autor da peça, Henrique Galvão⁹⁸², além de ser um dos colonialistas mais notáveis do Estado Novo, que atuou ao lado de António Ferro na organização dos eventos oficiais da Propaganda Colonial do regime, também era um dos principais dramaturgos portugueses que, ao lado de outros como Carlos Selvagem, utilizava o teatro para a legitimação do colonialismo. Nesta obra torna-se notável a tentativa do autor de construir o modelo ideal de colono português que o regime queria propagar; e a escolha desta peça pelos artistas Alves da Cunha e Berta de Bivar para ser representada em localidades como Angola e Moçambique, para um público de colonos, facilitava o alcance deste objetivo.

4.4.2. “Na terra do blanco o plêto é Rei”

No âmbito da temática do colonialismo, enquanto a figura dos colonos portugueses era exaltada a dos nativos da África era inferiorizada. Em algumas peças a referência à figura do negro era mais sutil e aparecia através de expressões como “sempre trabalhei como um

⁹⁸¹ *A Província de Angola*, 4 de julho de 1932. Luanda, ano IX, n° 2022, p. 2.

⁹⁸² Ver capítulo 2, em que falamos sobre este intelectual.

negro”⁹⁸³, em uma associação em que ser negro parecia ser sinônimo de ser escravo. Em outras, a questão era abordada de forma direta, como é o caso da revista *Zabumba*⁹⁸⁴, do repertório da Companhia Hortense Luz.

O segundo ato desta peça traz um quadro intitulado *Rábula Pretos*, que menciona a Exposição Colonial de Paris, ocorrida em 1931. Uma das personagens diz que “Portugal então caprichou em mandar o melhor que temos no gênero preto” para a exposição. Logo em seguida, entram em cena os personagens Preto e Preta “ridiculamente vestidos à última moda”, de acordo com a informação dada pela didascália. Ambos estariam a caminho da exposição e, passando por Portugal, têm a seguinte conversa com os personagens 1ª e Anacleto que já se encontravam em cena:

Preta – Ué seu moleque. Anda drêto e não si faças encarnado. Na terra do blanco o plêto é Rei.

Preto – Fixe e garantido!

Preta – E agora muito cuidado seu Joaquim. Já sabe que vai entrá em terra de selvagem. Se não tem oio, comem-no.

Preto – Lagarto! Lagarto!

Anacleto – Então V. Exas. É que vão para Paris? É preciso muita cautela.

Preto – Si siô! Mas já vamos prevenido. Eu já disse ali a seu Joaquim: tem oio minino, senão voltas di lá di tanga.

Anacleto – Pelo visto vocês são muito civilizados.

Preta – O mundo dá muita volta. Dantes o esplêto comia o exploradô. Agora é o exploradô qui come o esplêto.

Preto – Que fino!

1ª – Pois sim, mas vocês, lá, ainda andam com os meninos ás costas.

Preta – Que admiração! Então não há aqui muitos homens qui tamem andam com eles ás costas?

Preto – Dizéste!

Anacleto – P’lo visto o pretinho sabe calão com gente grande. Onde é que ele aprendeu isto? Foi lá no sertão?

Preta – Não siô! Foi com a companhia di revista das sinhôra Violêta. Aquilo é que é uma escola.

Note-se que o “preto”, quando aparecia nestas peças, era retratado através de figuras que se vestiam de forma engraçada, não possuíam nome próprio, falavam errado, e eram ingênuos e infantis, em personagens que ridicularizavam os nativos das colônias em África. Era o racismo dos portugueses sendo representado através do teatro. Este tipo de construção, legitimava o colonialismo português tendo em vista que, quanto mais selvagem e infantil fosse

⁹⁸³ Esta expressão é utilizada em uma das peças do repertório da Companhia Berta de Bívar-Alves da Cunha: *Cobardias*, Comédia em 2 atos. Original de Linares Ribas. Tradução de Oldemiro César e Lino Ferreira. Acervo Secretariado Nacional de Informação, Direcção Geral dos Serviços de Espectáculos, proc. 4597. Arquivo Nacional da Torre do Tombo. Código de Referência: PT/TT/SNI-DGE/1/4597. ID DOC: 4318949.

⁹⁸⁴ *Zabumba*, revista em 2 actos e 16 quadros de Luiz Ferreira, Anibal Nazaret e Lopes Correia. Música de António Lopes e Jayme Mendes. Acervo Secretariado Nacional de Informação, Direcção Geral dos Serviços de Espectáculos, proc. 772. Arquivo Nacional da Torre do Tombo. Código de Referência: PT/TT/SNI-DGE/1/772. ID DOC: 4315103.

o nativo, mais necessária seria a manutenção da presença portuguesa em África, trabalhando para civilizar os povos “atrasados”.

A crítica publicada no jornal *A Província de Angola* sobre esta revista, bem como o programa deste espetáculo, não menciona este quadro. Por conta disso, não é possível ter certeza se ele foi representado em Angola. Contudo, considerando-se que, ao que tudo indica, estas peças não sofriam nenhum tipo de alteração na sua forma original, acredita-se que o mesmo tenha ocorrido com a revista *Zabumba* e que, portanto, a *Rabula Pretos* tenha sido representada em Angola durante a temporada de espetáculos promovida em 1932 pela Companhia Hortense Luz.

É importante lembrar que, em Angola, as plateias eram compostas por colonos portugueses, que assistiam à naturalização do seu racismo e se divertiam com a ridicularização da figura do negro, e por nativos que se viam em cena sendo retratados de uma forma humilhante, desrespeitosa e constrangedora. É válido ressaltar, também, que o elenco da Companhia Hortense Luz que interpretou os personagens desta peça era composto por atores e atrizes brancos. Tendo em vista que não foram encontrados registros fotográficos desta peça, não é possível saber quais artistas interpretaram estes papéis e se eles utilizaram a técnica da *black-face*⁹⁸⁵ para tal.

Em comparação com a quantidade de peças analisadas em nossa primeira categoria de análise, é possível perceber que, nos repertórios teatrais apresentados em Angola durante os anos 1930, eram significativamente mais frequentes as temáticas que dialogavam com os valores do salazarismo, mais especificamente da Política do Espírito, do que os temas que, de alguma forma, conversavam com o colonialismo e com a Propaganda Colonial do regime.

4.5 “Schiu... Estão proibidos os gritos subversivos!”

Conforme já mencionamos no primeiro capítulo, durante a vigência do Estado Novo, a censura controlava a atividade teatral portuguesa através de uma vigilância constante, que operava por meio da leitura prévia dos textos teatrais e do controle dos ensaios gerais e das estreias dos espetáculos, indicando, após os relatórios feitos pelos censores, se as peças seriam aprovadas, proibidas ou aprovadas com cortes e adaptações. Não eram permitidas críticas às

⁹⁸⁵ Ver Capítulo 2, em que explicamos o conceito de *black-face* e mencionamos o seu uso na história do teatro como sendo um dos clássicos do teatro colonial, fortemente marcado pelo racismo, citando como exemplo o filme francês *Chocolat* (2016), que conta a história de Rafael Padilha, o primeiro ator e palhaço negro a romper com o sistema de segregação racial existente no contexto das artes cênicas e circenses e a adquirir o seu espaço em cena. Sobre esta temática ver: BERTHOLD, Margot. **História mundial do teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2001; e CARDÃO, Marcos. O blackface em Portugal. Breve história do humor racista. *Revista de Cultura Visual*. (In) *Visibilidades: imagem e racismo*, n.º 6, 2020, p. 121-142).

figuras de autoridade do Estado, ao regime ou ao contexto imposto em Portugal no período, e qualquer referência que de alguma forma agredisse o código moral do salazarismo era cortada ou adaptada pela censura.

Apesar deste cenário que cerceava a liberdade de expressão de dramaturgos e dificultava o trabalho dos artistas teatrais portugueses, com o tempo foram sendo encontradas formas de burlar a censura vigente, através da criatividade dos autores que inseriam em seus textos críticas escondidas nas frases bem-humoradas dos personagens ou por meio da improvisação dos atores e atrizes que, em especial no teatro de revista, acrescentavam gestos e expressões faciais e corporais que alteravam o sentido do que estava sendo dito em cena. Os cenários, figurinos e objetos cênicos também eram utilizados com frequência para transmitir mensagens veladas à plateia, de uma forma imperceptível para o censor presente, mas de fácil compreensão para o público.

Durante o Estado Novo esta relação entre o teatro e a censura esteve sempre presente, sendo caracterizada por uma dinâmica que estava longe de ser estática. A cada vez que autores e artistas encontravam estratégias para ludibriar a censura, a legislação censória também se alterava na tentativa de aprimorar o seu controle, fazendo com que os profissionais do teatro precisassem novamente procurar por novas saídas. Durante os anos 1930, várias peças que continham críticas ao regime, à própria censura ou à figura de Salazar conseguiram passar pela censura e chegar até os palcos portugueses. E, como veremos a seguir, elas não se mantiveram restritas apenas aos palcos da metrópole.

As quatro companhias teatrais portuguesas que promoveram turnês para Angola durante este período levaram em seus repertórios textos que, de um lado, legitimavam o salazarismo e o colonialismo e, de outro, criticavam várias questões que estavam em voga na época. Algumas traziam críticas mais contextuais, falando sobre os altos preços da energia elétrica ou sobre a carestia e má qualidade dos gêneros alimentícios. Outras apresentavam críticas aos costumes e valores da época, denunciando o moralismo hipócrita, o autoritarismo despótico e o falso conservadorismo da Igreja Católica. São exemplos disso peças como *A Tia Engrácia*⁹⁸⁶ e *A*

⁹⁸⁶ No primeiro ato desta peça acontece um diálogo entre as personagens Catarina e Tereza, em que Catarina acusa como injustas as atitudes da tia e lamenta que Tereza tenha que se sujeitar ao seu mando despótico, criticando a personalidade autoritária (*A Tia Engrácia*, peça em 3 atos. Original de Maria Matos. Acervo Biblioteca Nacional de Portugal. COD.: 11798).

*Bernarda*⁹⁸⁷, da Companhia Maria Matos, e *A Morgadinha de Val-Flor*⁹⁸⁸, da Companhia Ilda Stichini-Alves da Costa.

Também demonstra a presença das críticas de costumes no teatro português a peça *Justiça*⁹⁸⁹, do repertório da Companhia Berta de Bivar-Alves da Cunha. Escrito em 1927 pelo dramaturgo português Ramada Curto, um escritor de tendências socialistas conhecido por ter feito parte da oposição ao regime durante o Estado Novo, este drama tinha o objetivo de denunciar a ciência psiquiátrica da época que muito frequentemente era injusta em determinar a loucura de certos indivíduos, especialmente de mulheres que eram internadas em clínicas psiquiátricas com o diagnóstico de loucura ou de “histeria feminina”, apenas por terem desobedecido de alguma forma a autoridade do seu pai ou marido.

No prefácio da obra, o autor explica sobre a peça e apresenta cada um dos personagens, dirigindo-se aos leitores mais moralistas. Sobre Eugenia, que nesta peça é interditada pelo pai, sendo acusada de louca por ter abandonado o marido e a filha para viver uma aventura amorosa, ele afirma que “um moralista rígido põe-lhe o reparo de que ela não passa d’uma garça viciosa sem entranhas de mãe, porque abandona a filha pequena, para correr atrás d’um homem”, mas que ele compreendia a personagem de outra forma. Apesar de não louvar a sua atitude, também não a julgava, pois acreditava que isto de uma mulher ser obrigada a “suportar na sua carne uma maternidade consentida, porque, ao sabor das conveniências familiares e sociais a casaram com um tipo que, a primeira consciência da junção que a natureza lhe impoz – a começa a enjoar até a náusea – lá me parece um pouco duro”. Ramada Curto diz ainda que sabia que nos tempos atuais estava na moda acusar estas mulheres de transviadas, porque “a sua obrigação, desde que tem filhos é renunciar a tudo – em nome da família, da continuidade da estirpe e da moral cristã do sacrifício, da renúncia e do catecismo”, mas que ele preferia utilizar o livro e o teatro para mostrar a verdade sobre estas mulheres que, longe de serem loucas, eram na verdade

⁹⁸⁷ Nesta peça a personagem Bernarda teme que o marido recém-chegado do Brasil saiba que sua filha havia fugido, afirmando que, apesar de ele não ter moral alguma para julgar a esposa após tantos anos de ausência, ela conhecia bem o seu tipo pois “todos estes desavergonhados, quanto mais mariolas são lá fora, mais moralidade querem dentro de casa”, denunciando a tradicional hipocrisia dos conservadores e moralistas (*A Bernarda*, comédia original de José Lucio. Adaptação de Luiz Galhardo (Filho). Acervo Museu Nacional do Teatro e da Dança. COTA: 5-146-8).

⁹⁸⁸ No primeiro ato desta peça, durante uma discussão entre Luiz e Leonor, Luiz acusa Morgadinha de não ter freios morais. Quando Leonor pergunta “nem sequer o da religião?”, Luiz responde: “A religião é a cadeia das superstições com que se escravizam os povos, e para os grandes é muitas vezes a protectora... da levianidade”, em uma clara crítica aos falsos moralismos da igreja (*A Morgadinha de Val-Flor*, drama em 5 actos. Original de Manuel Pinheiro Chagas. Peça portuguesa representada em Angola em 1934 e 1938, pelas companhias de Ilda Stichini e de Maria Matos. Acervo Museu Nacional do Teatro e da Dança. COTA: 4-98-3).

⁹⁸⁹ *Justiça*, peça em 3 atos. Original de Ramada Curto. Acervo Museu Nacional do Teatro e da Dança. COTA: 1-24-42.

apenas humanas, e só eram acusadas como tal porque haviam tido a coragem para subverter a ordem que era imposta a elas.

O autor também denuncia a corrupção dos tribunais de justiça portugueses. No segundo ato desta peça, quando Eugenia tenta lutar na justiça para que seja retirada a sua interdição como louca, para que ela pudesse finalmente casar e ser feliz com o seu novo companheiro, seu pai, Dr. Gorjão, um homem afortunado, consegue convencer o juiz de que a filha deveria ser internada em um manicômio por recomendação médica e que o seu novo companheiro, Miranda, deveria ser preso, acusado de raptar uma interdita e de roubar as suas joias. Em uma audiência que na verdade é um jogo de cartas marcadas, Dr. Gorjão consegue atingir o seu objetivo, e a filha é levada à força para um manicômio, enquanto Miranda é levado para a cadeia. Conforme aponta o personagem Silverio, que era escrivão do tribunal, esta era a justiça dos senhores doutores de Coimbra, os da batota fina que não se misturavam com a ralé. É válido lembrar que, neste período, Salazar já era um reconhecido professor de Finanças da Universidade de Coimbra e que, portanto, esta menção poderia ser uma crítica velada a ele. De acordo com a crítica publicada na imprensa, “dizem que esta peça se baseia num caso verídico passado em Europa e que, ali, por êsse motivo foi até proibida a representação da peça”⁹⁹⁰.

4.5.1 “Videirinhos, disfarçados no capote de salvadores da Pátria”

Do repertório de teatro declamado destaca-se a peça *Alfama*⁹⁹¹, do repertório da Companhia Ilda Stichini-Alves da Costa, escrita em 1933 por António Botto, outro escritor contrário ao Estado Novo. Apesar de o seu enredo girar em torno da temática do adultério, as críticas que aparecem neste texto são diretamente contra o regime. Ele reúne em si quase todos os critérios da censura que justificariam a sua proibição, incluindo referências à doutrina socialista.

O enredo desta peça acontece no interior de uma pensão situada em Alfama, uma casa simples que, de acordo com a didascália informada logo no início do texto, trazia uma fotografia de Salazar na parede. A casa pertencia a Tiana e Ricardo, que viviam nela junto com seu filho Manoel, e arrendavam um dos quartos para Joaquim e Júlia, e outro para Amadeu e Clotilde. A ironia é que, bem longe das tradicionais construções românticas que apareciam na propaganda salazarista sobre os bairros de Lisboa, Alfama é representada aqui através da sua miséria,

⁹⁹⁰ *A Província de Angola*, 10 de novembro de 1932. Luanda, ano X, n° 2.131, p. 2.

⁹⁹¹ *Alfama*, peça em 3 actos. Original do poeta António Botto. Acervo Museu Nacional do Teatro e da Dança. COTA: 5-145-17.

mostrando a pobreza das famílias, os casos de adultério e de violência contra a mulher, e as discordâncias políticas entre personagens. Joaquim é um homem que está sempre bêbado e que bate na esposa. É sustentado pela mulher, que “trabalha como um homem” para conseguir colocar comida na mesa e pagar o arrendamento do quarto, enquanto o marido passa as noites participando de reuniões políticas clandestinas, demonstrando não se importar com a esposa, pois para ele somente o seu ideal político estaria acima de tudo. Apenas por ele mataria e morreria.

A cena que nos interessa destacar acontece no primeiro ato da peça, quando ocorre uma discussão em que Manoel critica Joaquim por passar as noites no sindicato. Joaquim diz que ele não poderia “compreender a justíssima aspiração de todo aquele que trabalha e que produz debaixo dum jugo desumano”, e que o operariado hoje já havia adquirido consciência sobre o seu valor, o que levava “a esta latente revolta que anda conosco, de não termos a compensação necessária do nosso esforço, assalariados da miséria, sem hospitais, sem Monte-Pios e sem uma reforma, se um dia ficarmos impossibilitados de poder ganhar a vida”. Acusado por Manuel de estar fazendo discurso político dentro de casa, Joaquim diz que hoje em dia era impossível ser ignorante aos problemas de ordem social do mundo. Era preciso compreender os movimentos políticos que afloravam na atualidade, e saber discuti-los com critério. Deixando claro o que, na opinião dele, todos deveriam fazer, ele exclama:

Intervir! Intervir sempre! Ainda que mais não seja, só pelo prazer de dificultar ou complicar determinada solução que vai beneficiar apenas ½ dúzia de videirinhos, disfarçados no capote de salvadores da Pátria. De resto, censurar os actos de um governo e censurar os personagens que formam este governo não é de modo nenhum dirigir um atentado à Nação!

A referência a ideias comunistas e socialistas e o tom de denúncia ao regime imposto em Portugal, chefiado por salvadores da Pátria, tornam-se bastante claros durante as falas de Joaquim. A discussão segue com Manuel falando que ele deveria se preocupar em trabalhar para sustentar a esposa em vez de passar a noite em reuniões de sindicato a defender o socialismo, onde ele corria o risco de ser preso a qualquer instante, referindo-se à polícia política do Estado Novo e às prisões que eram feitas a todos que demonstravam ter qualquer tipo de simpatia por doutrinas tidas como subversivas. O diálogo só cessa quanto Tiana intervém, falando que ambos estavam discutindo “asneiradas! Políticas do governo! Como se nós tivéssemos que ver alguma coisa com o que eles fazem!”, representando aquele modelo

típico de português desinteressado por política, submisso e alienado, que o regime queria formar.

Em oposição a este modelo, estava Joaquim, falando sobre consciência de classe, criticando o regime e a figura de Salazar, e defendendo o seu direito de liberdade de manifestação política, arriscando diariamente a sua própria vida em reuniões clandestinas proibidas em nome da causa socialista. É curioso que esta peça tenha sido aprovada pela censura para ser representada na metrópole, e ainda mais para ser representada nos palcos de Angola, para um público que poderia sentir-se representado pelas insatisfações de Joaquim e inspirado a querer mudar as coisas. De acordo com a crítica publicada no jornal *A Província de Angola*, a peça foi representada em Luanda no dia 3 de junho de 1934, e a história, apesar de já ser velha e conhecida, teria agradado o público em especial pelo desempenho de Ilda Stichini, Alves da Costa e Joaquim de Oliveira⁹⁹².

4.5.2 “*Isso é o que diz o Sôr Soliveira d’Alisar*”

Por último, é válido destacar as críticas que foram feitas nas revistas apresentadas em Angola pela Companhia Hortense Luz em 1932. Diferentemente dos dramas e comédias das companhias de teatro declamado, as peças de teatro do gênero da revista possuíam uma linguagem e forma de criticar bastante distintas. Utilizando o humor, através de metáforas e de falas irônicas e de duplo sentido, as peças criticavam diretamente o regime e a própria figura de Salazar.

O Chefe do Estado era referenciado por vezes através das menções aos homens de Coimbra ou aos ministros que cuidavam das finanças. É exemplo disso a revista *A Rambóia*⁹⁹³, que traz um quadro intitulado *O último Carnaval*, conduzido pelos personagens Alegria e Zé, em que aparece em cena um estudante da Universidade de Coimbra contando de forma engraçada que havia sido atropelado por uma carroça de cerveja. Após ouvir o relato, Zé diz: “Por eles em estudantes terem esta graça é que, quando chegam a ministros, é uma verdadeira desgraça”. Tendo em vista que esta peça foi escrita em 1928, justamente no ano em que Salazar assume a pasta das finanças, a crítica parece ter sido dirigida a ele.

Outro quadro desta mesma revista, intitulado *O campeonato de Dansa*, novamente menciona o Ministro das Finanças. Nesta cena o personagem Dançarino conta para Valente e Zé

⁹⁹² *A Província de Angola*, 5 de junho de 1934. Luanda, ano XI, n° 2.605, p. 3.

⁹⁹³ *A Rambóia*, revista em 2 actos e 12 quadros. Original de Alberto Barbosa, Luiz Galhardo, Xavier de Magalhães e Santos Carvalho. Música de Frederico Freitas, Hugo Vidal e Luiz Galhardo. Acervo Museu Nacional do Teatro e da Dança. COTA: TC-5-162-42 (BMNTD) - 44460.

que estava participando de um campeonato de resistência de baile, e que por isso não poderia parar de dançar nem por um só segundo. Ele estava dançando constantemente “desde 05 de outubro de 1910”, ou seja, desde a implantação da República. Os outros dois personagens insistem pedindo que ele pare de dançar e descanse por apenas cinco minutos, mas ele responde: “Não posso, porque agora anda o Ministério das Finanças a tocar-me a valsa das economias...”. Intrigado, Zé pergunta se ele dançava sempre para o mesmo lado, e o Dançarino explica: “Comecei voltado para a direita. Depois voltei-me para a esquerda”, e agora dançava “nem para um lado nem para outro. Como não percebo a música, vou marcando o compasso do Fox-tropa”. Era Salazar tocando a valsa das economias para embalar Portugal e os portugueses.

A revista *Zabumba*⁹⁹⁴, que teve a sua estreia em Lisboa em 1931, faz uma referência semelhante em uma das cenas do primeiro ato, em que o personagem Faustino faz piada ao dizer que, se fosse ministro da justiça, acabava com os juízes, se fosse da instrução, acabava com a instrução e, se fosse das finanças, acabava com o dinheirinho, ao que Eusébio, seu parceiro de cena, responde “apoiado!”. Esta peça também exemplifica uma questão muito tradicional nas revistas portuguesas do período: as piadas com o nome de Salazar. O quadro intitulado *Lisboa Diverte-se* traz um personagem chamado Chico que fala sobre um fornecedor com quem ele costumava negociar em sal, “um sujeito chamado Oliveira”, a quem ele devia dinheiro, mencionando que “o negócio começou a fraquejar, eu fali, e não paguei ao fornecedor. Não vê vocelencia que o sal é azar e quem pagou foi o Oliveira”. O tal sujeito chamado Oliveira era Salazar, cuja responsabilidade era arcar com as dívidas do país.

A revista *Toma Tereza*⁹⁹⁵, no quadro *A fachada da Papelaria Progresso*, demonstra de que forma eram feitas as referências ao chefe do Estado através de um diálogo em que um personagem chamado Portuguez de Lei entra em cena afirmando que em Portugal eram todos ricos, pois neste país não faltava nada, ao que o personagem Marques responde: “Isso é o que diz o Sôr Soliveira d’Alisar”. Em Portugal não havia crise econômica, de acordo com o salvador das finanças aqui satirizado. Conforme menciona Isabel Vidal,

De todo aqueles que são objecto de sátira pelos autores do teatro de revista sobressai a figura de Oliveira Salazar, sempre pelos mesmos motivos de caracterização, o que suscita a questão da necessidade de os autores o incluírem quase sempre como um

⁹⁹⁴ *Zabumba*, revista em 2 actos e 16 quadros de Luiz Ferreira, Anibal Nazaret e Lopes Correia. Música de António Lopes e Jayme Mendes. Acervo Secretariado Nacional de Informação, Direcção Geral dos Serviços de Espectáculos, proc. 772. Arquivo Nacional da Torre do Tombo. Código de Referência: PT/TT/SNI-DGE/1/772. ID DOC: 4315103.

⁹⁹⁵ *Toma Tereza*, revista em 2 actos e 12 quadros. Original de Amadeu do Vale, Alberto Ghira e Armando Ferreira. Música de Wenceslau Pinto. Acervo Secretariado Nacional de Informação, Direcção Geral dos Serviços de Espectáculos, proc. 740. Arquivo Nacional da Torre do Tombo. Código de Referência: PT/TT/SNI-DGE/1/740. ID DOC: 4315070.

tema “favorito”. Talvez pela facilidade de identificação por parte do público ou por ser um tema que fazia disparar a gargalhada: um tipo de humor fácil a que o público respondia favoravelmente. Assim, nos anos trinta, assistimos ao nascimento de um novo tipo na comédia de revista, que a identidade referencial obrigava a esconder sob as mais diversas personagens: o aluno, o professor, o dono da loja. Simultaneamente, nasce um novo objecto de sátira feita através de mecanismos de dupla significação, certamente um desafio para os autores que trabalharam dentro do género⁹⁹⁶.

O exemplo mais clássico deste tipo de revista que trazia um repertório específico de personagens no objetivo de satirizar a figura de Salazar é a peça *Chá de Parreira*⁹⁹⁷, escrita em 1929. Em vez de referenciar o chefe do Estado através da menção ao Ministro das Finanças, ou de alguma piada com o nome Oliveira, esta revista traz a temática do Santo António, uma das figuras católicas portuguesas mais populares, para fazer referência a um outro António, o de Oliveira Salazar. No primeiro ato da peça, o segundo quadro, intitulado *Santo António*, gira em torno da temática do aumento de preços das coisas em Lisboa. Santo António conversa com as personagens Parreira e Velha Lisboa, confessando que ele tinha resolvido acabar com os milagres, pois “ultimamente já me exigiam coisas impossíveis. Calcule que houve um devoto que me pediu para eu lhe endireitar as finanças. Ora eu destes milagres não sei fazer...”.

A letra da música, cantada por Santo António, personagem interpretado por Hortense Luz, deixa ainda mais clara a piada de duplo sentido com os Antónios de Portugal, demonstrando a intenção de fazer referência a Salazar:

Foi-se o altar bizarro
 Co'o o santinho de barro
 E a bandeja p'ra esmolar!
 Foram-se os meus crentes
 Lindos inocentes
 Que rezavam a cantar
 Ó meu rico Santo Antonio
 Tu és um demônio,
 Tu és um judeu!
 Ó santinho da pedincha
 Foste uma pechincha
 Que nos apar'ceu!
 Até mesmo os pobresinhos
 Dão cincoreisinhos
 P'ra te dar a ti!
 És um santo milagroso
 De pau carunchoso

⁹⁹⁶ VIDAL, Isabel Alice Radburn. *Um olhar sobre a actividade teatral, em Portugal, nos anos trinta do século XX*. Dissertação (Mestrado) – Universidade de Lisboa, Lisboa, 2009, p. 61.

⁹⁹⁷ *Chá de Parreira*, revista em 2 actos e 16 quadros. Original de Alberto Barbosa, José Galhardo e Xavier de Magalhães. Música de Frederico de Freitas. Acervo Secretariado Nacional de Informação, Direcção Geral dos Serviços de Espectáculos, proc. 361. Arquivo Nacional da Torre do Tombo. Código de Referência: PT/TT/SNI-DGE/1/361. ID DOC: 4314688.

Como eu nunca vi!⁹⁹⁸

“Schiu... Estão proibidos os gritos subversivos!”, mencionaria Valente, um outro personagem desta peça, referindo-se à censura imposta pelo Estado Novo que cerceava a liberdade de crítica dos indivíduos. A revista, contudo, conseguia burlar o apertado sistema censório, enganando os censores, mascarando as suas críticas em meio a plumas e lantejoulas e, assim, divertindo a plateia. Este tipo de peça teatral agia como “uma válvula de escape necessária e as situações criadas em palco caricaturas da realidade onde o público via a permissão de troçar de todas as coisas que não podia modificar”⁹⁹⁹.

Através da análise dos repertórios teatrais apresentados em Angola durante os anos 1930, podemos concluir que, no âmbito do diálogo que era traçado entre o teatro e o regime, durante as temporadas que eram promovidas por estas turnês, as peças enquadradas em nossa primeira categoria de análise, que traziam temáticas salazaristas exaltando os valores da Política do Espírito, eram mais frequentes em comparação com aquelas que traziam temas ligados ao colonialismo português ou com as que apresentavam críticas ao contexto político da época. Veremos no próximo capítulo se este padrão irá ou não ser alterado nas décadas de 1940 e 1950, segunda e terceira fase da história destas itinerâncias.

⁹⁹⁸ Esta música pode ser ouvida no episódio “A Revista nos Primeiros Anos do Salazarismo”, do documentário *História do Teatro de Revista em Portugal*, produzida pela Panavideo e dirigida por Leandro Ferreira e Pedro Clérigo e disponibilizada no site da RTP Palco, que recria vários números teatrais do teatro de revista português do período, sendo um deles o número “Santo António” da revista *Chá de Parreira*. Disponível em: <https://www.rtp.pt/play/palco/p9305/e572323/historia-do-teatro-de-revista-em-portugal>.

⁹⁹⁹ VIDAL, Isabel Alice Radburn. *Um olhar sobre a actividade teatral, em Portugal, nos anos trinta do século XX*. Dissertação (Mestrado) – Universidade de Lisboa, Lisboa, 2009, p. 60.

5 CAPÍTULO 4 – APAGUEM AS LUZES E SUBAM O PANO, É NOITE DE ESTREIA

Durante a década de 1940 um novo contexto político se estabelece em Portugal, marcado pela Segunda Guerra Mundial e pela conseqüente primeira crise do Estado Novo. Novos ventos sopram pela Europa. Neste período o regime recebe uma nova maquiagem e, com isso, altera-se também a fisionomia do teatro português, em especial a do teatro de revista¹⁰⁰⁰, gênero cuja natureza é essencialmente dinâmica e elástica, reconfigurando-se constantemente de acordo com o fluxo dos acontecimentos contemporâneos.

Na segunda fase da história das itinerâncias do teatro português para Angola, a que chamamos de *estreia*, três grandes companhias teatrais promoveram turnês para a colônia: a Companhia Embaixada da Saudade, em 1941; a Companhia Maria Alice, em 1943; e a Companhia Artistas Reunidos, em 1949. Os repertórios de peças teatrais que são levados por elas aos palcos angolanos neste período diferem em vários aspectos das peças teatrais apresentadas durante os anos 1930.

Saem de cena os dramas e as comédias tradicionais para dar espaço à revista portuguesa. O teatro declamado é substituído pelo teatro ligeiro, representado pelo *vaudeville*, pela opereta e sobretudo pela revista. Temas como o divórcio, o adultério, os casamentos arranjados e os papéis estabelecidos para o homem e a mulher no seio familiar e cristão perdem o seu protagonismo para novas temáticas que agora falam sobre a guerra, sobre o soldado português e sobre o lugar de Portugal no contexto europeu. Na revista, os conflitos entre a tradição e o progresso, representados por personagens como a Velha e a Nova Lisboa, ainda marcam a sua presença nos tabladados, mas aos poucos também são substituídos por outros como A Guerra e A Paz, a Dona Censura e a Dona Imprensa.

Tal como fizemos para analisar o teatro português que foi exportado para Angola nos anos 1930, neste capítulo iremos apresentar as três companhias que durante a década de 1940 partiram da metrópole com destino às colônias portuguesas localizadas em África e os seus respectivos repertórios, analisando as peças teatrais¹⁰⁰¹ que foram apresentadas neste período e as diferenças entre estas e as peças que subiram à cena na década anterior. Nosso objetivo é compreender de que forma o teatro português levado para Angola durante os anos 1940 dialogou com o regime salazarista, reagindo ao novo contexto político imposto em Portugal

¹⁰⁰⁰ REBELLO, Luiz Francisco. *História do Teatro de Revista em Portugal*. Volume 1. Publicações Dom Quixote, Lisboa, 1984.

¹⁰⁰¹ Utilizaremos como fontes de pesquisa: textos, programas e cartazes teatrais bem como o jornal *A Província de Angola*.

neste período, a partir das já mencionadas grandes categorias de análise que dividem os textos teatrais entre aqueles que traziam temáticas salazaristas e/ou colonialistas, legitimando estes ideários, e aqueles que de alguma forma apresentavam críticas ao Estado Novo ou ao cenário estabelecido na metrópole no período em questão.

Diferentemente das companhias que durante os anos 1930 viajaram para Angola com grandes elencos e com repertórios que por vezes contavam com mais de 20 peças teatrais, as companhias teatrais dos anos 1940 eram formadas por cerca de 10 artistas e organizavam para a sua itinerância um repertório de no máximo sete peças teatrais. Assim, entre 1941 e 1949 foram apresentadas em palcos angolanos o total de 16 peças teatrais¹⁰⁰², quase todas revistas de nacionalidade portuguesa, enquanto na década anterior foram contabilizados 67 textos, sendo a maioria dramas e comédias não apenas portuguesas, mas também francesas, espanholas e italianas¹⁰⁰³. Outra novidade em relação a estes repertórios é que alguns destes textos foram aprovados pela censura na metrópole especialmente para serem representados nas colônias portuguesas de além-mar.

Considerando-se que o teatro de revista é um gênero fundamentalmente musical, estes elencos eram formados não apenas por atores e atrizes, mas também por bailarinos, maestros e cantores. Da mesma forma, se antes os responsáveis pela montagem dos espetáculos limitavam-se às figuras dos diretores teatrais ou ensaiadores, agora as equipes também contavam com ensaiadores coreográficos e diretores musicais. Já em relação aos técnicos que viajavam junto do elenco, os indícios encontrados na imprensa apontam que apenas a Companhia Artistas Reunidos, em 1949, trazia uma equipe composta por um contrarregista e um ponto. Não é informado se as demais companhias utilizaram os técnicos locais que já atuavam em Angola e que poderiam ser disponibilizados pelas próprias casas de espetáculos ou se estas funções foram exercidas pelos próprios integrantes destes elencos.

Em relação aos itinerários destas digressões, as três companhias teatrais partiram da metrópole com destino a São Tomé e Príncipe, promovendo uma curta temporada nesta localidade, deslocando-se posteriormente para Angola e por último para Moçambique. As turnês durante os anos 1940 também eram mais longas, durando quase dois anos desde o momento em que os agrupamentos partiam da metrópole até a data em que retornavam para Lisboa. Este fato permitia que não só os itinerários em África pudessem ser mais amplos, abrangendo três colônias diferentes, como também possibilitava que outras localidades de

¹⁰⁰² Destas 16 peças teatrais, 11 foram digitalizadas e posteriormente analisadas por esta investigação. As demais peças não foram encontradas nos arquivos Biblioteca Nacional de Portugal, Arquivo Nacional da Torre do Tombo, Museu Nacional do Teatro e da Dança e Arquivo Histórico Ultramarino.

¹⁰⁰³ Ver capítulo anterior, em que analisamos estes textos.

Angola, para além de Luanda, fossem contempladas com temporadas de espetáculos, tais como Benguela, Lobito, Catumbela, Nova Lisboa, Mossâmedes, Malange, Sá de Bandeira, Porto Amboim, Vila Luso e Bié¹⁰⁰⁴.

Apesar de todas estas notáveis diferenças logísticas e estruturais entre as companhias que promoveram turnês para Angola nos anos 1930 e nos anos 1940, é possível destacar algumas semelhanças como a preferência pelos vapores das Companhias Colonial ou Nacional de Navegação como meio de transporte da metrópole para as colônias e depois, em África, entre uma colônia e outra. Apesar de neste período já existirem voos que faziam a linha Lisboa-Luanda¹⁰⁰⁵ em um tempo significativamente mais curto, acredita-se que as viagens de navio continuavam sendo a opção mais barata e confortável, facilitando, pelo amplo espaço que os vapores disponibilizavam, o transporte de cenários e figurinos para além-mar.

Outro padrão que é mantido é o fato de que, em Luanda, as temporadas de espetáculos continuaram tendo como público-alvo as parcelas de colonos que viviam na capital, tendo em vista que o local escolhido para as apresentações continuava sendo preferencialmente o Nacional Cine-Teatro, apesar de o Cine Colonial¹⁰⁰⁶, casa de espetáculos destinada especificamente para os “indígenas” de Angola, ter sido inaugurado já em 1940. Mesmo a Companhia Embaixada da Saudade que em 1941 não consegue a liberação do Nacional Cine-Teatro para os seus espetáculos, pois a casa estava ocupada com as sessões cinematográficas opta por apresentar-se no Clube Trasmontano de Angola, em um salão de festas, em vez de escolher o Cine Colonial.

Além disso, tal como as companhias da década anterior, estas também promoveram as suas digressões sem qualquer patrocínio ou apoio oficial do regime¹⁰⁰⁷, e estas iniciativas continuaram partindo das próprias companhias que, através dos seus empresários teatrais, estabeleciam contatos com as casas de espetáculo das colônias para definir previamente todos

¹⁰⁰⁴ Tal como demonstramos no segundo capítulo, várias destas localidades passaram a ter casas de espetáculos durante os anos 1940. Estes cineteatros substituíam os espaços alternativos que até então eram disponibilizados para as companhias teatrais portuguesas que visitavam Angola, oferecendo estruturas físicas mais adequadas aos artistas e aos espetáculos que seriam apresentados.

¹⁰⁰⁵ Em 1947 a imprensa de Angola noticia que o cantor português Manuel Martins, integrante do Grupo Artístico do qual faziam parte também os artistas Marie Claire e Erasmo, finaliza a sua digressão pelas colônias e retorna para a metrópole no avião Dakota da TAP (*A Província de Angola*, 10 de agosto de 1947. Luanda. Ano XII. N. 581, p. 2).

¹⁰⁰⁶ Ver capítulo 2, em que falamos sobre as casas de espetáculos de Angola.

¹⁰⁰⁷ Conforme mencionamos no segundo capítulo, durante os anos 1940 o regime concede subsídios para alguns dos artistas portugueses que viajaram para Angola neste período como o ator e ilusionista português Octavio de Matos, que promove espetáculos em Angola com o patrocínio do Estado Novo; o artista Fernando Curado Ribeiro que viaja para Angola com o patrocínio da Agência Geral das Colônias; e o grupo Cantares de Portugal que promove uma turnê para a colônia com o subsídio do Ministério das Obras Públicas, do Ministério das Colônias e o Sindicato dos Artistas Teatrais. Contudo, as três grandes companhias teatrais que promovem digressões para as colônias na década de 1940 o fazem com recursos próprios.

os detalhes necessários para o início da itinerância. Estas negociações agora eram infinitamente mais fáceis e o cenário oferecido em localidades como Angola e Moçambique era cada vez mais promissor para o teatro português.

Os agrupamentos que viajaram para Angola na década anterior haviam definitivamente aberto um caminho para estas companhias, divulgando na imprensa e no interior da classe artística informações sobre as suas experiências, ajudando a desconstruir uma série de mitos que existiam na metrópole acerca das colônias e incentivando os colegas a perderem o medo de se aventurarem para além dos cada vez mais restritos muros metropolitanos. Não havia mais motivos para qualquer tipo de receio em relação às digressões para as colônias e, mesmo se houvesse, as dúvidas poderiam ser sanadas com aqueles que já haviam pisado nos palcos portugueses situados em África que, a partir das suas vivências, poderiam indicar as melhores casas de espetáculos para estas temporadas e os nomes e contatos dos empresários mais confiáveis dos espaços coloniais, por exemplo.

Outras questões explicam o interesse dos artistas teatrais portugueses nas colônias. É válido lembrar que, neste período, existiam novos interesses em jogo. Se nos anos 1930 a crise teatral já se fazia notar na metrópole, fazendo surgir a necessidade em expandir o campo de ação dos artistas portugueses para as colônias, nos anos 1940, com a situação da Segunda Guerra Mundial, o contexto de crise se intensifica assumindo proporções gigantescas e trazendo várias dificuldades para a classe artística. De acordo com uma nota publicada na imprensa de Angola em 1949, neste período existiam cerca de 76 atores e atrizes sem ocupação em Portugal, “não incluindo os outros trabalhadores de teatro: coristas, dançarinos, pintores de cenários, costureiros, maquinistas e carpinteiros de palco, contra-regras, pontos, fiscais, bilheteiros, porteiros e arrumadores das salas de espetáculos”¹⁰⁰⁸. Diante deste cenário, crescem os debates na imprensa apontando para as turnês para as colônias como a melhor solução para resolver os problemas enfrentados pelas companhias teatrais portuguesas, o que explica o interesse dos artistas em organizar estes empreendimentos bem como o longo tempo de duração destas turnês em comparação com as companhias dos anos 1930. Era necessário aproveitar ao máximo este tempo de “fuga” da crise instalada na metrópole, e usufruir das possibilidades que as colônias ofereciam a estes agrupamentos.

Da parte do regime, o interesse em permitir estas itinerâncias para além-mar torna-se particularmente maior neste período, em que o Estado Novo necessitava de todo o auxílio

¹⁰⁰⁸ *A Província de Angola*, 31 de julho de 1949. Luanda. Ano XIV. N. 679, p. 3.

possível para reconfigurar a sua imagem no cenário internacional. E o teatro, como veremos depois, poderia servir a esta função.

Em nosso segundo capítulo, destinado a elaborar um panorama geral do contexto angolano durante os anos 1930 e 1940, já mencionamos as várias mudanças encetadas pelo regime, tanto na metrópole quanto em Angola, em especial a partir de 1945, com o término da Segunda Guerra Mundial e a criação da Organização das Nações Unidas (ONU). Contudo, tendo em vista que as peças teatrais apresentadas durante este período irão dialogar justamente com o novo cenário estabelecido em Portugal, acreditamos que seja necessário lembrarmos algumas questões sobre este período, antes de abordarmos as companhias teatrais portuguesas que viajaram para Angola durante a década de 1940 e os seus repertórios teatrais.

5.1 Uma ditadura democrática e um colonialismo sem colônias?

Ao final dos anos 1930 Salazar já demonstrava certa preocupação em construir a ideia de que o Estado Novo, “a que ainda hoje chamam Ditadura”, seria um regime diferenciado, “brando como os nossos costumes, modesto como a própria vida da Nação, amigo do trabalho e do povo”¹⁰⁰⁹. A partir da Segunda Guerra Mundial, na medida em que se aproximava a vitória dos Aliados, tornava-se cada vez mais evidente para o regime salazarista de que seria preciso *saber durar*¹⁰¹⁰, ou seja, garantir que mesmo que a era dos fascismos chegasse ao fim, o Estado Novo poderia se manter no poder. Por conta disso, serão estabelecidas, ao longo dos anos 1940, uma série de mudanças estratégicas visando forjar novas imagens de Portugal, do regime, do chefe e do Império Português.

Logo em setembro de 1939 Portugal declarava “a sua neutralidade face à eclosão da Segunda Guerra Mundial a 1 do mesmo mês. A neutralidade portuguesa foi invocada sob os princípios da Aliança Luso-Britânica, instrumento tutelar da política externa portuguesa”¹⁰¹¹. Especialmente a partir de maio de 1940, quando a França é invadida pela Alemanha, Lisboa se torna “o local de refúgio e o ponto de destino dos europeus que, fugidos do avanço da guerra na Europa, procuravam a segurança da neutralidade portuguesa ou os seus portos marítimos

¹⁰⁰⁹ SALAZAR, António de Oliveira. Portugal, a Aliança Inglesa e a Guerra de Espanha. Discurso proferido na sala dos Passos Perdidos da Assembleia Nacional, em 6 de julho de 1937. *Discursos e notas políticas*, vol. II, 1935-1937, Coimbra, Coimbra Editora, 1945, p. 302. In: TORGAL, Luís Reis. *Estados Novos. Estado Novo*. Ensaios de História Política e Cultural (2ª ed.). Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2009, p. 59.

¹⁰¹⁰ ROSAS, Fernando. *Salazar e o poder: a arte de saber durar*. Lisboa, Tinta-da-China, 2012.

¹⁰¹¹ SERRÃO, Joel; MARQUES, A. H. de Oliveira (Dir.). *Nova História de Portugal*. Volume XII. Portugal e o Estado Novo (1930-1960). Coordenação de Fernando Rosas. Editorial Presença: Lisboa, 1990, p. 42.

como ‘trampolim’ para as Américas”¹⁰¹². Esta posição de neutralidade será amplamente utilizada pela propaganda salazarista para difundir uma imagem de Portugal como oásis da paz em meio a uma Europa em guerra.

“Portugal, País de exceção” foi justamente o título usado em uma nota publicada no jornal *A Província de Angola* em abril de 1940, para afirmar que até então os únicos dois países da Europa que ainda não estavam sujeitos às restrições alimentares ocasionadas pela guerra seriam Portugal e Romênia, mas que recentemente a situação havia mudado. O Ministério da Agricultura da Romênia havia proibido o consumo da carne pela população em dois dias da semana e, portanto, Portugal era agora “o único país da Europa em que não existem ainda racionamentos, o que mais vem confirmar a solidez da sua organização económica e a prudente previsão governativa que permitiu subtrair tão longamente a Nação às consequências da Guerra Europeia”¹⁰¹³. A ideia era a de que, graças à sabedoria de Salazar, o antigo mago das finanças à frente do governo, Portugal mantinha-se ileso às consequências da guerra enquanto as demais nações e as suas populações sofriam várias dificuldades.

A vitória dos Aliados havia criado “uma Europa ocidental solidamente democrática, decidida a erradicar para sempre o modelo ditatorial derrotado, e deixa por isso os dois fascismos sobreviventes na Península numa situação delicada de nítido isolamento político internacional”¹⁰¹⁴. É por conta disso que, no âmbito da imagem do regime, a propaganda atuará para distanciar cada vez mais o Estado Novo dos regimes fascistas. Termos como “propaganda” ou “vigilância”, por exemplo, serão abolidos do discurso oficial e, em 1944, o antigo Secretariado de Propaganda Nacional (SPN) seria transformado em Secretariado Nacional de Informação e Cultura Popular (SNI)¹⁰¹⁵, passando a funcionar diretamente junto à Presidência do Conselho. Conforme mencionamos no primeiro capítulo, esta mudança não é apenas uma alteração formal de nomenclatura. Ela abre de fato uma nova fase da história do regime, sendo apenas a primeira de muitas mudanças teóricas e práticas que serão feitas neste período, todas tendo como pano de fundo esta preocupação em manter-se no poder. Conforme menciona Ana Cabrera, o que ocorre em 1944 é “um reforço e um alargamento da censura, antes orientada em função da importância da imprensa e agora igualmente exigente em relação ao teatro e ao

¹⁰¹² SERRÃO, Joel; MARQUES, A. H. de Oliveira (Dir.). *Nova História de Portugal*. Volume XII. Portugal e o Estado Novo (1930-1960). Coordenação de Fernando Rosas. Editorial Presença: Lisboa, 1990, p. 44.

¹⁰¹³ *A Província de Angola*, 15 de abril de 1940. Luanda, ano XVIII, n° 4389, p. 2.

¹⁰¹⁴ NERY, Rui Vieira. *Para uma história do fado*. Lisboa: Público: Corda Seca, 2004, p. 225.

¹⁰¹⁵ Decreto-lei n°. 33545 de 23 de fevereiro de 1944 Apud: CABRERA, Ana. *Censura e Estratégias Censurantes na Sociedade Contemporânea*. In: CABRERA, Ana (coord.). *Censura nunca mais!: a censura ao teatro e ao cinema no Estado Novo*. Lisboa: Alêtheia Editores, 2013, p. 29.

cinema”¹⁰¹⁶, tendo em vista que, a partir de então, a estrutura censória do regime passava a funcionar dentro do próprio Secretariado. A criação do SNI representava, sobretudo, “o fim da ‘política do espírito’ e o início de uma política para a cultura orientada pela presidência do Conselho de Ministros e fortemente vigiada pela censura”¹⁰¹⁷, em especial após o desligamento de António Ferro como diretor desta pasta, em 1949. Veremos depois, através da análise das peças teatrais apresentadas em Angola neste período, que o teatro exemplifica perfeitamente esta mudança. Os textos trazem diversos cortes da censura bem como relatórios mais detalhados dos censores, em especial a partir de 1945, com a criação da Comissão de Censura ao Teatro e ao Cinema¹⁰¹⁸.

Para reencenar a imagem do Estado Novo e de Salazar, António Ferro será chamado uma vez mais para colaborar, desta vez em um contexto bastante diferenciado daquele que existia em 1932, na ocasião das suas primeiras grandes entrevistas¹⁰¹⁹. Utilizando novamente o *Diário de Notícias*, António Ferro entrevista Salazar em 1945, sobre o novo contexto europeu pós-guerra. De acordo com a transcrição a que tivemos acesso, Salazar aproveita a oportunidade para justificar a neutralidade de Portugal durante o conflito, afirmando que “quem se encontrava no poder no momento de tamanha gravidade para os destinos do país e cuja própria soberania arriscasse a lutar no jogo não podia ou não devia pensar politicamente mas nacionalmente”¹⁰²⁰, e a neutralidade significava que ele havia colocado os interesses da nação à frente dos interesses do regime. Contudo, ele esclarece que o país estava, “desde a primeira hora, ao lado da Inglaterra”¹⁰²¹, servindo a nação inglesa com a sua “neutralidade colaborante, que esteve sempre armada em sentinela disposta a deixar a sua neutralidade quando fosse preciso”¹⁰²². Questionado sobre os motivos desta posição de suposta fidelidade à aliança luso-britânica, Salazar explica:

Primeiro, certa afinidade de constituição nacional ou imperial. A concepção imperial alemã foi sempre, por fanatismo geográfico, de natureza continental, baseada na posse de territórios contínuos em virtude de sucessivas anexações de regiões ou países ou então de soberania sobre determinados povos, pelo menos em matéria de política

¹⁰¹⁶ CABRERA, Ana. Censura e Estratégias Censurantes na Sociedade Contemporânea. In: CABRERA, Ana (Coord.). *Censura nunca mais!:* a censura ao teatro e ao cinema no Estado Novo. Lisboa: Alêtheia Editores, 2013, p. 29.

¹⁰¹⁷ *Ibid.*, p. 29-30.

¹⁰¹⁸ Ver capítulo 1, em que explicamos mais detalhadamente todas as alterações que acontecem a partir de 1944/1945 em relação à censura ao teatro português na metrópole.

¹⁰¹⁹ Ver primeiro capítulo, quando citamos as grandes entrevistas de António Ferro a Salazar, publicadas no jornal *Diário de Notícias* em 1932, visando encenar as imagens do chefe, do novo regime que se formava, e da própria figura de Ferro como o representante da cultura e das belas-artes portuguesas.

¹⁰²⁰ *A Província de Angola*, 16 de novembro de 1945. Luanda. Ano XXIII. N. 6.098, capa.

¹⁰²¹ *Idem.*

¹⁰²² *Idem.*

externa. A expansão da Inglaterra, guardasse as distâncias dos povos descobridores e colonizadores que atravessaram os mares, os grandes oceanos, que deixaram as marcas da sua Civilização por toda a parte, das ilhas mais próximas do continente europeu ao coração da Ásia e da Oceania, imperialismo em que o domínio político não se busca pela conquista, mas vem por acréscimo ao esforço civilizador. Depois a Inglaterra é uma nação atlântica, exactamente como Portugal e além da nação atlântica, grande potência marítima, por isso são coincidentes os nossos interesses, cimentados aliás por velhos compromissos¹⁰²³.

O objetivo era demarcar, diante da opinião pública, uma distância clara entre os regimes fascistas e o Estado Novo Português. O que Salazar trazia à tona era a ideia de que Portugal possuía várias semelhanças com a Inglaterra, que saía vencedora da segunda guerra, e muitas diferenças com a Itália e a Alemanha e, obviamente, com os seus respectivos regimes agora derrotados. Ele inclusive recorda a Ferro que, ainda em 1932, na ocasião das suas primeiras entrevistas, em uma época “em que a Alemanha era considerada uma fortaleza inexpugnável, sem possíveis, hipóteses de oportunismo, cálculo ou política, lhe marquei nitidamente as diferenças profundas entre as nossas doutrinas e as dos Estados totalitários”¹⁰²⁴. De acordo com ele, apesar de existirem algumas semelhanças meramente formais entre estes regimes, um olhar mais cuidadoso facilmente poderia perceber que estas doutrinas seriam na verdade diametralmente opostas umas às outras.

[...] se não nos limitarmos ao exame superficial das aparências, se fizemos um exame filosófico profundo sem lunetas demagógicas entre fascismo e nazismo e o Estado Novo Português, chegaremos inevitavelmente á conclusão de que não só não há afinidades ideológicas entre esses regimes e o nosso, como se podem considerar antípodas. Nesses regimes, como se sabe, chegava-se ao endeusamento do Estado que se julgava detentor da verdade integral em matéria política e até nalguns casos moral e religiosa. O Estado Novo Português, pelo contrário, está cheio de limitações e de casos de consciência, e respeita antes de mais nada a liberdade e a dignidade da pessoa humana¹⁰²⁵.

Diferentemente dos regimes fascistas, por natureza violentos e repressores, o Estado Novo português era essencialmente pacífico, bondoso, e respeitador das liberdades individuais, pois Portugal “não tolera, pela doçura do seu temperamento, a violência e a arbitrariedade, a injustiça e a prepotência”¹⁰²⁶. O regime salazarista, na verdade, nem mesmo poderia ser considerado como uma ditadura, pois para Salazar o termo mais adequado para caracterizar a

¹⁰²³ *A Província de Angola*, 16 de novembro de 1945. Luanda. Ano XXIII. N. 6.098, capa.

¹⁰²⁴ *Idem*.

¹⁰²⁵ *Idem*.

¹⁰²⁶ *Idem*.

natureza política do Estado Novo seria “Democracia Orgânica”, tendo em vista que, teoricamente, ele permitia a “liberdade religiosa, liberdade de pensamento, liberdade de imprensa, liberdade de reunião e de associação, liberdade econômica e, nesta, liberdade de comércio e estabelecimento de indústrias, liberdade de trabalho, liberdade cambial, etc.”¹⁰²⁷, desde que estas liberdades fossem reguladas pela lei para que a ordem fosse mantida. Era uma nova imagem do regime, do país e de Salazar, forjada uma vez mais por Ferro e pelo chefe que agora procuravam se adaptar ao novo contexto europeu.

É interessante perceber que esta breve abertura do regime¹⁰²⁸ não se restringiria apenas ao espaço metropolitano, abrangendo também as colônias portuguesas localizadas em África. A imprensa de Angola, no início de 1946, transcreve uma nota publicada pelo jornal *Notícias*, de Lourenço Marques, afirmando que o Presidente da Comissão de Censura anunciava que a partir de então seria permitida a liberdade de crítica em Angola e em Moçambique, “desde que seja feita com dignidade e se observem os sãos e desapaixonados princípios da ordem social”¹⁰²⁹. A notícia esclarecia ainda que a censura prévia seria mantida em ambas as colônias, mas que a “obrigatoriedade de envio de provas à Censura, não deve ser interpretada como simulada restrição à consentida liberdade de crítica à obra do Governo, a qual poderá ser feita sem constrangimento, dentro dos limites largos que foram indicados”¹⁰³⁰. A manutenção da censura prévia seria “para o bem do interesse público e da administração em geral”¹⁰³¹, no objetivo de proteger estas sociedades de possíveis comentários incômodos que pudessem agredir os princípios da moral e dos bons costumes que orientavam o Estado Novo e a sua política colonial. Era o velho paternalismo português sendo utilizado para mascarar o caráter repressor do regime.

¹⁰²⁷ *A Província de Angola*, 16 de novembro de 1945. Luanda. Ano XXIII. N. 6.098, capa.

¹⁰²⁸ Conforme mencionamos no segundo capítulo, neste período pós-guerra o Estado Novo viveu a sua primeira grande crise. Para além das pressões internacionais que criticavam seja o caráter fascista do regime, seja a sua política colonial, o salazarismo também vivencia uma grave crise interna, ocasionada pelo surgimento de uma oposição antifascista em Portugal formada por trabalhadores rurais, setores da classe média urbana, antigos republicanos, socialistas, comunistas bem como antigos intelectuais salazaristas que estando desencantados com o regime, passaram para o campo da oposição tornando-se críticos fervorosos, como Henrique Galvão. Exemplifica este cenário a criação do Movimento Nacional Antifascista (MUNAF) em 1943, presidido pelo general Norton de Matos. O novo contexto instalado na Europa pendia para o lado das esquerdas democráticas, fazendo surgir no país esperanças de que o governo de Salazar, tal como o fascismo italiano e o nazismo alemão, também chegaria ao fim. Além disso, o breve período de “liberdade de expressão” propiciado pelo regime em Portugal traria resultados contrários do que era esperado pelo regime: uma onda de críticas às ações do governo que partiam inclusive de antigos aliados.

¹⁰²⁹ *A Província de Angola*, 16 de janeiro de 1946. Luanda. Ano XXIII. N. 6.147, capa.

¹⁰³⁰ *Idem*.

¹⁰³¹ *Idem*.

Os anos 1940 traziam a necessidade “de marcar a unidade de pensamento dos povos do Império, numa época de trágica crise humana”¹⁰³², e por isso as reconfigurações que o regime definia para a metrópole deveriam ser estendidas para os espaços coloniais, e outras deveriam ser pensadas especificamente para as colônias. É exemplo disso a criação da *Lusitânia*, em 1945, agência que forneceria a imprensa das colônias “um noticiário completo de tudo quanto, dia a dia, se passa de mais importante no nosso País”¹⁰³³ visando criar “uma maior unidade espiritual entre os portugueses que vivem em todo o Império Colonial”¹⁰³⁴. Conforme mencionamos no segundo capítulo, o que estava em jogo durante e após a Segunda Guerra Mundial não era apenas a sobrevivência do regime no poder, mas também a manutenção do Império Português, tendo em vista que a criação da Organização das Nações Unidas (ONU), em 1945, faz surgir uma série de debates sobre o direito à independência de várias colônias do continente africano e asiático. O novo contexto político internacional instituído no pós-guerra não era apenas antifascista, mas também anticolonial.

O regime reagia a este cenário nada favorável aos seus interesses de variadas formas. Após dizer que o Estado Novo seria uma “ditadura democrática”, Salazar e os ideólogos do salazarismo/colonialismo diriam que o Império Colonial Português era um império sem colônias. Este é mais um dos termos que serão excluídos durante este processo de reconfiguração, sendo substituído em 1951, após todos os debates internos que ocorriam em Portugal desde 1945, por “províncias ultramarinas”¹⁰³⁵ que, estando na metrópole ou fora dela, eram partes do território português.

Da mesma forma, é neste período que a propaganda passa a trabalhar intensamente na divulgação de que não existia racismo no Império Português, pois nesta nação pluricontinental todos eram igualmente portugueses. A ideia era a de que “a tradição colonizadora portuguesa é contrária a discriminações raciais”, pois as “diferenças – essas inevitáveis – só podem existir as impostas por disparidade de civilização e nível de vida ou de cultura”¹⁰³⁶, conforme esclarecia um despacho do Ministério das Colônias reproduzido na imprensa de Angola em

¹⁰³² *A Província de Angola*, 8 de fevereiro de 1942. Luanda. Ano V. N. 302, capa.

¹⁰³³ *A Província de Angola*, 2 de janeiro de 1945. Luanda. Ano XXII. N. 5.832, capa.

¹⁰³⁴ *Idem*.

¹⁰³⁵ Ver capítulo 2, em que mencionamos a criação da ONU e a determinação de que as potências coloniais que faziam parte da Organização fossem obrigadas a transmitir regularmente informações sobre os seus territórios não autônomos, indicando de que forma administravam estes espaços e as suas populações nativas. Mais tarde, reconhecendo o direito ao princípio da autodeterminação, a ONU definiria ainda que estas potências deveriam preparar estes territórios para a independência. Durante este período vários países conquistam a sua liberdade, e o cenário de pressão internacional sobre Portugal intensifica-se levando o regime a várias mudanças que seriam cristalizadas em especial com a abolição do Acto Colonial em 1951 e com a consequente promulgação de uma nova Constituição.

¹⁰³⁶ *A Província de Angola*, 21 de dezembro de 1946. Luanda. Ano XXIV. N. 6.431, capa.

1946. Estas “diferenças culturais”¹⁰³⁷ desapareciam com a manutenção da presença portuguesa nos territórios ultramarinos, através da convivência harmoniosa entre portugueses e nativos, com o particular *modo português de estar no mundo*¹⁰³⁸.

Neste contexto, conforme demonstramos no segundo capítulo, as manifestações artísticas portuguesas exportadas para as colônias, sendo elas subsidiadas ou não pelo regime, passam a ser utilizadas para comprovar o esforço do governo e do país “no sentido de intensificar a colaboração de carácter artístico entre a Metrópole e as Colónias”¹⁰³⁹, estreitando laços, criando, enfim, uma unidade espiritual em todo o Império Português. As itinerâncias artísticas que acontecem durante os anos 1940, sejam elas teatrais, musicais, plásticas ou outras, ajudariam a legitimar a ideia de que Portugal não utilizava métodos violentos para colonizar, mas antes métodos artísticos, carregados de bondade e de sensibilidade, interessados em ensinar as populações nativas as formas artísticas europeias. Como sabemos, na prática, a realidade era outra, pois grande parte destas digressões tinham como público-alvo as parcelas de colonos portugueses que viviam além-mar, e os espetáculos que eram apresentados por portugueses brancos; em vez de uma suposta “integração”, promoviam na verdade a inferiorização da figura dos nativos de África ou a invisibilidade destas populações.

5.2 As Companhias

5.2.1 Companhia Embaixada da Saudade – 1941

A primeira grande companhia teatral portuguesa a promover uma turnê para Angola na década de 1940 foi a Companhia Embaixada da Saudade, composta por seis atrizes¹⁰⁴⁰ e dois

¹⁰³⁷ Esta reconfiguração do ideário colonialista, conforme demonstramos no segundo capítulo, tem como pano de fundo as mudanças internas que acontecem durante os anos 1940 nas escolas de antropologia colonial que paulatinamente abandonam os princípios da antropologia biológica e passa a adotar as perspectivas científicas que já estavam em voga em países como Inglaterra, França e Estados Unidos. O enfoque agora girava em torno de uma nova tônica, a cultura. Sobre esta temática ver referências como: CASTELO, Cláudia. *O modo português de estar no mundo*. Porto: Edições Afrontamento, 2011; MATOS, Patrícia Ferraz de. *As Cores do Império*. Representações Raciais no Império Colonial Português. Lisboa: ICS, 2006 e SCHOLL, Camille Johann. O "Enigma Bijagó": saberes coloniais em disputa no Centro de Estudos da Guiné Portuguesa (1946-1967). 2017.

¹⁰³⁸ CASTELO, Cláudia. *O modo português de estar no mundo*. Porto: Edições Afrontamento, 2011.

¹⁰³⁹ *A Província de Angola*, 10 de julho de 1948. Luanda. Ano XXV. N. 6901, capa.

¹⁰⁴⁰ Cremilda Torres (1899-1988), atriz portuguesa do teatro de declamação; Berta Monteiro (1898-1960), atriz portuguesa com vasta experiência em Portugal e no Brasil; Deolinda de Sousa era uma atriz e cantora portuguesa que já havia atuado no elenco de diversas companhias de declamação em Lisboa; Mili Correia era atriz e bailarina portuguesa; Judith de Sousa era atriz portuguesa, conhecida em Portugal, em África e no Brasil; e Virginia Rodrigues, atriz portuguesa, também com vasta experiência em turnês. (*A Província de Angola*, 4 de agosto de 1941. Luanda. Ano XVIII. N. 4793, p. 03; e ALVAREZ, José Carlos. Rumo a África: Contribuição para o estudo da presença das companhias de teatro e dos actores portugueses em África (1900-1974). *Camões: Revista de Letras e Culturas Lusófonas*, n.º 19. Lisboa: Instituto Camões, 2006, p. 63-79).

atores¹⁰⁴¹. O artista português Morgado Maurício, além de ator, atuava também como tenor em diversos números musicais do repertório da companhia; assim como Mili Correia atuava como atriz e bailarina. Acompanhavam os artistas o secretário Mário Torres, responsável pelo grupo, e o renomado maestro Vasco de Macedo¹⁰⁴².

Enquanto alguns, como Deolinda de Sousa, pisavam pela primeira vez em palcos angolanos, outros artistas, como Virgínia Rodrigues, Berta Monteiro e Cremilda Torres, já eram antigos conhecidos do público de portugueses que vivia na colônia. Estas, como diria a imprensa de Angola, “parece[m] que beberam água do Bengo, [...] pois de tempos a tempos cá voltam!”¹⁰⁴³.

Não é informado na imprensa nem nos programas de espetáculos a que tivemos acesso se o grupo viajava juntamente de uma equipe técnica. Sendo assim, é possível que a função de contrarregra, por exemplo, indispensável para a realização dos espetáculos, tenha sido exercida pelos próprios componentes do elenco ou ainda pelos trabalhadores das casas de espetáculos da colônia.

Os artistas partem de Lisboa em meados do mês de junho de 1941 no vapor *Lourenço Marques*, desembarcando em São Tomé e Príncipe para promover a sua primeira temporada de espetáculos em palcos coloniais¹⁰⁴⁴. Ao término da sua estadia nesta colônia, o grupo segue a sua viagem pelo vapor *Angola*, desembarcando, no final de julho, em Luanda¹⁰⁴⁵, onde Mário Tôrres já estava instalado aguardando a chegada dos artistas, enquanto organizava todos os preparativos para o início da temporada em Luanda.

O local escolhido pela companhia para a realização dos seus espetáculos foi o salão de festas do Clube Trasmontano de Angola, sediado em Luanda, pois, de acordo com as informações publicadas na imprensa, o Nacional Cine-Teatro estaria ocupado neste período com grandes estreias cinematográficas¹⁰⁴⁶. Sua estreia acontece logo no início do mês de agosto com a representação da revista portuguesa *A Dança da Luta*, que, após a estreia, é apresentada uma vez mais, em reprise durante uma matiné, sendo sucedida pela revista *Isclas com elas* no espetáculo da segunda noite da temporada.

¹⁰⁴¹ Morgado Maurício era ator e cantor (tenor) português, natural do Porto; e Carlos Valério era ator português, formado pelo Conservatório Nacional. Um renomado artista que atuava no teatro de revista em várias casas de espetáculo da metrópole, possuindo também experiência em turnês (*A Província de Angola*, 4 de agosto de 1941. Luanda. Ano XVIII. N. 4793, p. 3).

¹⁰⁴² Vasco de Macedo (1879-1947) era escritor, maestro e diretor musical português, com ampla experiência em diversas companhias teatrais portuguesas (Informações disponibilizadas na plataforma online CETbase – Teatro em Portugal, disponível em: <http://www.cetbase.pt/reports/client/Report.htm?ObjType=Pessoa&ObjId=13649>).

¹⁰⁴³ *A Província de Angola*, 6 de agosto de 1941. Luanda. Ano XVIII. N. 4.795, p. 3.

¹⁰⁴⁴ *A Província de Angola*, 25 de junho de 1941. Luanda, ano XVIII, n° 4.759, p. 3.

¹⁰⁴⁵ *A Província de Angola*, 26 de julho de 1941. Luanda. Ano XVIII. N. 4.786, p. 2.

¹⁰⁴⁶ *A Província de Angola*, 1º de agosto de 1941. Luanda. Ano XVIII. N. 4.791, p. 2.



Figura 82 – Programa Tourneé Teatral da Companhia Embaixada da Saudade. Espetáculo *Isclas com Elas*, no Clube Trasmontano de Angola, em Luanda, no dia 3 de agosto de 1941.
Fonte: Acervo Museu Nacional do Teatro e da Dança. COTA: 103426.

O grupo segue em cartaz neste mesmo espaço até o final deste mês, apresentando ao todo sete peças teatrais, sendo elas: *A Dança da Luta*; *Isclas com Elas*; *Cartas de Carolina*; *Rebenta a Bexiga*; *Chega-lhe agora*; *Tiroliroló*; e *Coração D’Alfama*. O repertório de teatro ligeiro era, assim, composto por cinco revistas, uma opereta e um *vaudeville*, sendo quatro peças de nacionalidade portuguesa e três de autoria não identificada. Alguns espetáculos também contavam com um ato de variedades ao final, composto por fados, bailados e canções que muito frequentemente contavam com a participação de músicos locais, como Salvador Freire e Manuel Gomes¹⁰⁴⁷, que acompanhavam os números de fado com a guitarra e a viola.

A primeira crítica publicada na imprensa de Angola teceu vários elogios aos artistas do elenco, alguns já conhecidos pelo seu sucesso na metrópole e pelas suas turnês ao Brasil, exaltando não apenas o desempenho do grupo durante a representação dos primeiros espetáculos da temporada, mas também o próprio nome escolhido para a companhia que, de acordo com o autor da crítica, fazia jus aos sentimentos que estes artistas haviam conseguido arrancar da plateia:

Em volta deste título, reuniram-se em Lisboa meia dúzia de artistas, dispostos a percorrer as nossas terras africanas, trazendo aos que por aqui vivem a recordação da pátria querida, torrão pequeno, abençoado, a que a distância mais evoca o seu sorrir. Foram felizes no nome que puseram á sua Companhia Artística. Por mim, confesso, ao ouvi-los, senti-me transportado ao meu país, a essa Lisboa dos pregões, das ruas

¹⁰⁴⁷ *A Província de Angola*, 2 de agosto de 1941. Luanda. Ano XVIII. N. 4792, p. 3.

misteriosas, hoje moderna, a cantar á luz do Sol. Embaixada da Saudade! Bem haja quem te deu esse nome! E saudade é palavra portuguesa por excelência... Do meu lugar, segui atentamente todos os números, para mim bem conhecidos, evocando figuras a que me acostumei a querer Bem. E senti Saudades. Estou longe de Portugal; recordei em meu coração todas as que me trouxe a simpática Embaixada!¹⁰⁴⁸

A pátria transportada para além-mar através da arte teatral para minimizar as saudades sentidas pelos portugueses que viviam nas colônias, desejosos de recordar Portugal através das suas canções, dos seus trajes típicos, das suas expressões e figuras de linguagem, e das imagens idílicas, das aldeias ou das ruas lisboetas, que o teatro sabia fazer evocar com maestria. De acordo com o crítico, esta era a função do teatro português quando representado nos palcos das colônias. É possível notar neste trecho aquela tradicional visão salazarista sobre o teatro nacional, que deveria servir como dispositivo de manutenção de portuguesismo, mantendo sempre acesa a chama do patriotismo especialmente nos portugueses que viviam distantes da pátria. O teatro português precisaria, assim, servir a já mencionada obra de união espiritual entre metrópole e colônias que, em especial neste período, a política colonial portuguesa queria instituir.

Ao final do mês de agosto a companhia promove ainda uma Festa Artística no Clube Trasmontano de Angola em homenagem às atrizes Virgínia Rodrigues, Cremilda Torres, Judith de Sousa e Deolinda Rodrigues, com a representação da peça *Revista das Revistas*, uma espécie de compilado dos melhores quadros ou números desempenhados por estas artistas durante a temporada¹⁰⁴⁹. Além destas, o tenor Morgado Maurício também organizou a sua Festa Artística para se despedir do público de Luanda, com um programa que contou com a representação da peça *O Fado*, com um ato da revista *A Dança da Luta* e com um ato de variedades em que atuaram todos os artistas da companhia.

¹⁰⁴⁸ *A Província de Angola*, 4 de agosto de 1941. Luanda. Ano XVIII. N. 4.793, p. 3.

¹⁰⁴⁹ *A Província de Angola*, 30 de agosto de 1941. Luanda. Ano XVIII. N. 4.816, p. 3.



Figura 13 – Programa da Festa Artística de Morgado Maurício. Luanda, 29 de agosto de 1941. Clube Trasmontano de Angola.

Fonte: Acervo Museu Nacional do Teatro e da Dança. COTA: 103384.

Finalizando a sua temporada em Luanda, a companhia embarca em setembro no vapor *Colonial* rumo a Lourenço Marques¹⁰⁵⁰, a fim de dar continuidade a sua digressão em Moçambique, último destino da sua itinerância em África. De acordo com as notícias publicadas na imprensa, os artistas permanecem em Moçambique ao longo de quase um ano e durante este período a companhia acaba sendo dividida. Em outubro de 1942¹⁰⁵¹ regressam para Luanda “Os 4 da Embaixada da Saudade”, formado agora apenas pelos artistas Cremilda Torres, Morgado Maurício, Mário Tôrres e Vasco Macedo. Não é informado se os demais artistas que faziam parte do elenco permaneceram em Moçambique ou retornaram para a metrópole.

A partir de então, e até abril de 1943, o grupo promove novas temporadas de espetáculos em localidades como Mossâmedes, Sá da Bandeira, Lobito, Nova Lisboa, Vila Luso, Bié, Benguela e Malange, retornando ao final deste período novamente para Luanda, onde promovem espetáculos em fim de festa no Nacional Cine-Teatro apresentando diversos números do repertório da companhia¹⁰⁵². Os artistas oferecem ainda, no mês de maio, um Sarau Dançante no Clube Naval, em Luanda, em que são apresentados vários números de variedades com a colaboração de músicos locais da orquestra Os Armandos.

Depois deste Sarau a imprensa não publica novas notícias sobre o grupo, mas acredita-se que eles tenham retornado para a metrópole. Note-se que a companhia havia partido de Lisboa em junho de 1941, permanecendo em turnê pelas colônias portuguesas localizadas em

¹⁰⁵⁰ *A Província de Angola*, 30 de agosto de 1941. Luanda. Ano XVIII. N. 4.816, p. 3.

¹⁰⁵¹ *A Província de Angola*, 20 de outubro de 1942. Luanda. Ano XX. N. 5.164, p. 3.

¹⁰⁵² *A Província de Angola*, 17 de abril de 1943. Luanda. Ano XX. N. 5.315, p. 3.

África pelo menos até maio de 1943, contabilizando, ao todo, quase dois anos de itinerância em plena Segunda Guerra Mundial. Este longo período possibilitou, como vimos, que mais localidades fossem contempladas com temporadas de espetáculos para além das capitais de Angola e Moçambique.

5.2.2 *Companhia Maria Alice – 1943*

A Companhia Popular de Revistas Maria Alice segue o mesmo padrão de itinerário da anterior. Vindo de São Tomé e Príncipe pelo vapor *Colonial*, onde deu início à sua turnê, este grupo desloca-se para Angola desembarcando em Luanda em setembro de 1943¹⁰⁵³. Integram o elenco artístico da companhia cinco atrizes¹⁰⁵⁴ e quatro atores¹⁰⁵⁵, além da dupla de bailarinos internacionais Erasto e Marie Claire¹⁰⁵⁶ e da pianista e maestrina Albertina Albuquerque¹⁰⁵⁷. Álvaro Barradas, além de ator, assinava também a gerência do grupo.

Tal como ocorreu com a Companhia Embaixada da Saudade, as matérias publicadas na imprensa de Angola não mencionam se o agrupamento viajava juntamente de técnicos como ponto ou contrarregra. Sendo assim, não é possível saber se estas funções foram exercidas pelos próprios artistas ou pelas equipes disponibilizadas pelas casas de espetáculo da colônia. Também não são informados os nomes dos responsáveis pela direção artística, musical ou coreográfica dos espetáculos da companhia. Considerando-se que era comum neste período que os artistas que tinham os seus nomes no título da companhia fossem os responsáveis por representar os papéis protagonistas dos espetáculos e também pela direção artística e/ou teatral dos mesmos, acredita-se que a atriz Maria Alice também respondia como diretora do grupo.

A abertura da temporada de espetáculos em Luanda acontece no final do mês de setembro¹⁰⁵⁸ no Nacional Cine-Teatro com a representação da revista portuguesa *Cabaz de*

¹⁰⁵³ *A Província de Angola*, 20 de setembro de 1943. Luanda. Ano XXI. N. 5.444, p. 2.

¹⁰⁵⁴ Cinira Cruz e Dora Vieira eram atrizes portuguesas conhecidas por terem atuado no elenco de grandes companhias na metrópole durante os anos 1920 e 1930 (informações disponibilizadas na plataforma on-line CETbase – Teatro em Portugal, disponível em: <http://www.cetbase.pt/reports/client/Report.htm?ObjType=Pessoa&ObjId=46972>). Não foram encontradas informações sobre as atrizes Ilda Maria, Júlia Garrido, Maria de Lourdes.

¹⁰⁵⁵ Octávio Bramão e Mário Fernandes foram atores portugueses de integraram o elenco de grandes e renomadas companhias teatrais da metrópole entre os anos 1920 e 1940 (informações disponibilizadas na plataforma online CETbase – Teatro em Portugal, disponível em: <http://www.cetbase.pt/reports/client/Report.htm?ObjType=Pessoa&ObjId=11432>). Não foram encontradas informações sobre os atores portugueses Alvaro Barradas e Rui Metelo.

¹⁰⁵⁶ Não foram encontradas informações sobre a dupla de bailarinos Erasto e Marie Claire.

¹⁰⁵⁷ A pianista Albertina Rios de Albuquerque (1888-?) era natural de Lisboa. De acordo com os registros do Sindicato Nacional dos Músicos, ela fazia parte de um grupo de seis mulheres que durante o salazarismo atuaram como diretoras de orquestra em Portugal (BRAGA, Helena Lopes. Para a Historiografia das Maestras em Portugal: mulheres maestras sob ditadura (1926-1974). *Revista Música Hodie*, vol. 21, 2021, p. 1-34).

¹⁰⁵⁸ *A Província de Angola*, 25 de setembro de 1943. Luanda. Ano XXI. N. 5.449, p. 3.

*Frutas*¹⁰⁵⁹, que teve a sua lotação esgotada para esta noite. De acordo com a crítica publicada no jornal *A Província de Angola*, a estreia “não pode dizer-se que tenha sido auspiciosa. No entanto o público aplaudiu alguns dos números”¹⁰⁶⁰, e os artistas, “provavelmente ainda fatigados da viagem, procuraram por todos os modos agradar e cremos que conseguiram o seu objetivo”¹⁰⁶¹. No texto é exaltada a atuação de artistas como Maria Alice, Cinira Cruz e Rui Metelo, mencionando que teria agradado a assistência os bailarinos “Marie Claire e Erasto nas suas excelentes coreografias-acrobáticas”¹⁰⁶².

A companhia permanece em cartaz no Nacional Cine-Teatro, em Luanda, até início de outubro, apresentando cinco peças ao todo, três revistas e duas operetas, sendo elas: *Cabaz de Frutas*; *De Vento em Popa*; *Maria Rita*; *Em pé de Guerra*; e *Miss Guitarra*. Deste repertório, essencialmente de teatro ligeiro, a maioria das peças era de nacionalidade portuguesa enquanto outras são de autores não identificados por esta investigação.

Reproduzimos a seguir um dos cartazes publicados na imprensa de Angola para divulgar a estreia da opereta *Maria Rita*, ilustrado por uma fotografia dos bailarinos Marie Claire e Erasto.



Figura 14 – *A Província de Angola*, 30 de setembro de 1943 (quinta). Luanda. Ano XXI. N. 5453.

Ao final da sua temporada em Luanda, que de acordo com a imprensa local consistiu em um enorme sucesso de bilheteria, a companhia segue de comboio para Malange¹⁰⁶³ no

¹⁰⁵⁹ De acordo com o cartaz publicado na imprensa de Angola, foram cobrados para a estreia da companhia os seguintes valores de bilheteria: “Camarotes de 6 lugares 120,00 Ags; Camarotes de 5 lugares 100,00; Camarotes de 4 lugares 80,00; Frisas de 5 lugares 100,00; Frisas de 4 lugares 80,00; Cadeiras de orquestra 25,00; Cadeiras 20,00; Balcões 12,50” (*A Província de Angola*, 25 de setembro de 1943. Luanda. Ano XXI. N. 5.449, p. 3).

¹⁰⁶⁰ *A Província de Angola*, 27 de setembro de 1943. Luanda. Ano XXI. N. 5.450, p. 3.

¹⁰⁶¹ *Idem*.

¹⁰⁶² *Idem*.

¹⁰⁶³ *A Província de Angola*, 13 de outubro de 1943. Luanda. Ano XXI. N. 5.463, p. 2.

objetivo de promover a sua segunda temporada de espetáculos no Cine Prata¹⁰⁶⁴, casa de espetáculos desta localidade.

Antes de dar continuidade à sua turnê por Angola, os artistas promovem ainda uma temporada extra de espetáculos em novembro, novamente em Luanda, mas desta vez no Clube Atlético, apresentando alguns espetáculos do seu repertório¹⁰⁶⁵ a preços populares¹⁰⁶⁶, revertendo uma parte da verba adquirida com a bilheteria para a Casa dos Pobres de Luanda, uma entidade beneficente. De acordo com Álvaro Barradas, gerente do grupo, esta segunda temporada em Luanda não havia sido programada pela companhia, mas, por conta de um problema de saúde manifestado repentinamente em uma das atrizes do elenco, Dora Vieira, os artistas decidiram permanecer um pouco mais na capital, aguardando a colega receber alta do Hospital Central de Luanda, onde esta estava sendo tratada desde outubro¹⁰⁶⁷. Quando questionado pela imprensa sobre a mudança de itinerário da companhia e sobre o local escolhido em Luanda para esta nova temporada, o artista responde:

– É bem verdade, meu amigo! Vamos trabalhar no Clube Atlético, pois todo o nosso plano de exploração teve que ser alterado pela força de diversas circunstâncias, sendo a principal a doença da nossa querida colega Dóra Vieira. Com ela, fazíamos tenção – logo após a terminação dos espetáculos no nacional, onde tão carinhosamente fomos acolhidos pelo simpático público de Luanda, bem como pelo sr. Americo Verdades, de quem só recebemos favores e gentileza – de seguir para o Sul da Colónia cumprir os nossos contractos com as Empresas dali. Mas, como infelizmente se agravasse o estado da nossa colega, tivemos que protelar a nossa saída para o Sul e assim, depois de tentarmos realizar alguns espectáculos no Clube Trasmontano, de que tivemos de desistir, por falta de lotação e, no Clube Naval, de que também desistimos, por não estar presentemente em condições de lá se trabalhar, resolvemos optar pelo terraço do Clube Atlético¹⁰⁶⁸.

Além da reprise das peças *Cabaz de Frutas* e *Em Pé de Guerra*, o programa destes espetáculos oferecidos no Clube Atlético, “num palco que, embora improvisado, dá um interessante aspecto ao terraço”¹⁰⁶⁹, contava também com a apresentação de *The Jumping Tap Dance*, um bailado acrobático em que atuavam a dupla de bailarinos Erasto e Marie Claire, bem como números de “fadros cômicos” cantados por Rui Metelo¹⁰⁷⁰. De acordo com a crítica publicada após a reestrea do grupo em Luanda “a assistência bastante numerosa gostou do

¹⁰⁶⁴ *A Província de Angola*, 21 de outubro de 1943. Luanda. Ano XXI. N. 5.470, p. 3.

¹⁰⁶⁵ *A Província de Angola*, 02 de novembro de 1943. Luanda. Ano XXI. N. 5.480, p. 3.

¹⁰⁶⁶ Desta vez foram cobrados 10, 15 e 20 angolares pelos bilhetes, que foram vendidos na sede do Clube (*A Província de Angola*, 2 de novembro de 1943. Luanda. Ano XXI. N. 5.480, p. 03).

¹⁰⁶⁷ *A Província de Angola*, 3 de novembro de 1943. Luanda. Ano XXI. N. 5.481, p. 2.

¹⁰⁶⁸ *Idem*.

¹⁰⁶⁹ *Idem*.

¹⁰⁷⁰ *A Província de Angola*, 06 de novembro de 1943. Luanda. Ano XXI. N. 5.484, p. 2.

espectáculo, fazendo bisar alguns números. Cinira Cruz substituiu Dora Vieira e houve-se de modo a bem merecer as palmas com que o público premiou o seu trabalho”¹⁰⁷¹.

Este tipo de informação demonstra algumas questões sobre a logística destas itinerâncias. Como vimos, nem sempre o que era combinado previamente na metrópole podia ser cumprido pelos artistas quando estes já estavam em turnê, pois imprevistos, como problemas de saúde, frequentemente aconteciam fazendo surgir a necessidade de adaptações nas rotas previstas ou no tempo anteriormente determinado para as temporadas em cada localidade.

Além das duas temporadas oferecidas em Luanda, a companhia também promove espetáculos em locais como Malange, Lobito, Benguela, Catumbela, Nova Lisboa, Sá de Bandeira, Mossâmedes e Porto Amboim.

Após quatro meses em turnê pelo interior de Angola, novos imprevistos acontecem para alterar os planos do grupo. Enquanto alguns artistas, como Júlia Garrido, Álvaro Barradas, Erasto e Marie Claire¹⁰⁷², partem no vapor *Quanza* com destino a Lourenço Marques para dar continuidade à sua digressão, outros – como Maria Alice, Cinira Cruz, Ilda Maria, Maria de Loudes, Mário Fernandes, Octavio Bramão e Rui Metelo, além da maestrina Albertina Albuquerque – decidem permanecer em Luanda¹⁰⁷³, promovendo algumas Festas Artísticas no Nacional Cine-Teatro, que contaram com apresentações de poesias, monólogos, canções, anedotas e fados humorísticos¹⁰⁷⁴. Durante este período, a atriz e cantora Maria Alice também se apresenta na Rádio Clube de Angola, apresentando várias canções do seu repertório com a colaboração de alguns músicos locais¹⁰⁷⁵.

A companhia é então dissolvida, e estes artistas que se mantêm em Angola remodelam o nome do grupo para Troupe Music-Hall Maria Alice¹⁰⁷⁶, permanecendo em turnê pelo interior da colônia durante os primeiros meses de 1944 apresentando festas artísticas e espetáculos de variedades que, em especial em Luanda, contavam frequentemente com a participação de amadores locais. Neste período também acontece a recuperação da atriz Dora Vieira¹⁰⁷⁷, que retorna para o elenco.

Em março de 1944, após percorrem localidades como Porto Amboim, Malange, Lucala e Vila Salazar, acontece novamente uma reconfiguração da companhia que de trupe se

¹⁰⁷¹ *A Província de Angola*, 05 de novembro de 1943. Luanda. Ano XXI. N. 5483, p. 2.

¹⁰⁷² De acordo com a imprensa, estes artistas permanecem em Lourenço Marques atuando no Casino Costa até setembro de 1944, período em retornam para a metrópole a bordo do vapor Angola (*A Província de Angola*, 18 de setembro de 1944. Luanda. Ano XXII. N. 5.745, p. 2).

¹⁰⁷³ *A Província de Angola*, 11 de dezembro de 1943. Luanda. Ano XXI. N. 5.512, p. 3.

¹⁰⁷⁴ *A Província de Angola*, 17 de dezembro de 1943. Luanda. Ano XXI. N. 5.517, p. 3.

¹⁰⁷⁵ *A Província de Angola*, 27 de dezembro de 1943. Luanda. Ano XXI. N. 5.524, p. 2.

¹⁰⁷⁶ *A Província de Angola*, 10 de janeiro de 1944. Luanda. Ano XXI. N. 5.535, p. 2.

¹⁰⁷⁷ *A Província de Angola*, 8 de fevereiro de 1944. Luanda. Ano XXI. N. 5.559, p. 2.

transforma agora em Trio Artístico, formado por Dora Vieira, Cinira Cruz e Rui Metelo, que continuam a sua digressão ao longo de todo o ano de 1944 promovendo espetáculos pelo interior da colônia e regressando a Luanda no início de 1945 para oferecerem alguns espetáculos em fim de festa no Nacional Cine-Teatro, retornando então para a metrópole em fevereiro deste ano no vapor *João Belo*¹⁰⁷⁸. Os outros integrantes que haviam permanecido em Angola seguem ao lado de Maria Alice também apresentando espetáculos em diversas localidades durante o ano de 1944 e o início de 1945, com programas que uniam números de fados, tangos, sambas, marchinhas brasileiras, monólogos, anedotas e canções populares, além de números do repertório da companhia. Não é informado na imprensa quando estes artistas regressam para a metrópole.

Nota, assim, que a Companhia Maria Alice iniciou a sua turnê em setembro de 1943 com um elenco formado por 13 artistas, retornando para a metrópole quase dois anos depois com a sua companhia dividida em três agrupamentos diferentes. Esta questão exemplifica que às vezes surgiam discordâncias entre os artistas ao longo destas digressões, provocando a dissolução dos grupos que haviam sido formados previamente em Lisboa, ao início da itinerância.

5.2.3 Companhia Artistas Reunidos – 1949

A última grande companhia a promover uma itinerância para Angola durante os anos 1940 foi a Companhia Artistas Reunidos que, em julho de 1949, parte de Lisboa no vapor *Mouzinho* com destino a São Tomé e Príncipe¹⁰⁷⁹.

O elenco artístico era composto por cinco atrizes¹⁰⁸⁰ e três atores¹⁰⁸¹, além dos bailarinos Lucinda e Rafael, sendo a atriz portuguesa Dina Tereza a figura principal da companhia. Octávio Bramão, que fazia parte do elenco da Companhia Maria Alice em 1943, retorna para Angola estando agora à frente da sua própria companhia, como empresário teatral e diretor. Também faziam parte da equipe artística o ensaiador coreográfico Rafael Cruz e o maestro e

¹⁰⁷⁸ *A Província de Angola*, 7 de fevereiro de 1945. Luanda. Ano XXII. N. 5.862, p. 2.

¹⁰⁷⁹ *A Província de Angola*, 2 de julho de 1949. Luanda. Ano XXVI. N. 7.193, p. 2.

¹⁰⁸⁰ Dina Teresa (1909-1984) era uma atriz portuguesa natural de Avintes, em Vila Nova de Gaia. A renomada vedeta do teatro português atuou nas mais renomadas companhias nacionais entre os anos 1930 e 1950, alcançando ampla popularidade pela sua atuação como a protagonista em *A Severa*, o primeiro filme português falado, dirigido por Leitão de Barros em 1930 (informações disponibilizadas na plataforma online CETbase – Teatro em Portugal, disponível em: <http://www.cetbase.pt/reports/client/Report.htm?ObjType=Pessoa&ObjId=32890>). Sobre as atrizes portuguesas Filomena Casado, Maria Ema, Branca Saldanha e Margarida Morgado não foram encontradas informações biográficas. Em suas fichas pessoais, que existem na plataforma CETbase, só consta que elas teriam atuado em diversas companhias teatrais portuguesas entre os anos 1930 e 1940.

¹⁰⁸¹ Octávio Bramão era um ator português que já foi devidamente referenciado neste capítulo, por ele ter feito parte do elenco da Companhia Maria Alice, em 1943. Sobre os atores Julio Martins e Carlos Barros, não foram encontradas informações.

diretor musical Artur Rebocho. Juntamente dos artistas, viajavam também um ponto e um contrarregra¹⁰⁸².



Figura 15 – A Província de Angola, 22 de julho de 1949. Luanda. Ano XXVI. N. 7210, p. 3.

Após uma curta temporada em São Tomé e Príncipe, os artistas deslocam-se para Angola no paquete *Império*, da Companhia Colonial de Navegação, desembarcando em Luanda no final do mês de julho¹⁰⁸³.

Esta companhia trazia uma questão absolutamente nova. Era a primeira vez que a composição destes elencos artísticos que integravam as companhias teatrais portuguesas em turnê para as colônias trazia uma artista angolana para a itinerância. De acordo com a nota publicada na imprensa:

Estiveram ontem, na nossa redacção, a apresentar cumprimentos os componentes da Companhia do Género Music-hall “Artistas Reunidos”, chegados a Luanda no último domingo, a bordo do paquete *Império*. Esta Companhia, depois de dar uma série de quinze espectáculos no Nacional Cine-Teatro, fará uma tournée pelas diversas cidades do Sul da Colónia. Do seu elenco, em que há nomes de realce no teatro ligeiro português, faz parte uma artista angolana. É a bailarina Maria Lucinda, com o curso do Conservatório Nacional de Música, e que é natural do Lobito¹⁰⁸⁴.

O jornal não publica fotos ou outras informações sobre esta bailarina. Acredita-se que se tratava de uma artista *lusó-angolana*, nascida em Angola no seio de uma família de colonos portugueses. Neste período, após todo o investimento do regime no âmbito da propaganda

¹⁰⁸² Joaquim Pires Júnior (ponto) e António Amaral (contrarregra).

¹⁰⁸³ *A Província de Angola*, 24 de julho de 1949. Luanda. Ano XIV. N. 678, p. 3.

¹⁰⁸⁴ *A Província de Angola*, 26 de julho de 1949. Luanda. Ano XXVI. N. 7.213, p. 2.

colonial operacionalizado ao longo dos anos 1930 e 1940, visando atrair potenciais colonos para servirem o Império nas colônias localizadas em África, já existia um número significativo de portugueses que viviam nas colônias. Era comum, portanto, que após certo período já instalados em África, e já tendo alguma estabilidade financeira, estes portugueses levassem seus familiares, como esposa e filhos, para viverem junto de si. Com o passar dos anos, estas famílias passavam a contar também com filhos nascidos nas colônias. Conforme mencionamos no segundo capítulo, foi justamente entre os anos 1940 e 1960 que a população portuguesa em Angola aumentou em 400%¹⁰⁸⁵, de acordo com as informações contabilizadas pela investigação de Douglas Wheeler.

A Companhia Artistas Reunidos leva para a sua turnê um repertório composto por quatro peças teatrais, sendo todas elas revistas portuguesas. A estreia acontece no início de agosto de 1949, no Nacional Cine-Teatro, em Luanda, com a representação da revista *Boa Viagem*. Os artistas permanecem em cartaz até metade do mês, apresentando outras três peças, sendo elas: *Lá vai Lisboa*, *Boa Noite* e *Polka da Vida*. Alguns espetáculos contaram com a colaboração de artistas locais, cada vez mais numerosos em Luanda, como os atores e atrizes do Grupo de Tanga e os músicos da orquestra *Os Armandos*¹⁰⁸⁶. Todos estes textos foram aprovados pela censura da metrópole especialmente para a turnê da companhia nas colônias em África, um fator inédito até então.

De acordo com a imprensa os espetáculos tinham uma duração de 3 horas em média, iniciando sempre às 21h e terminando à meia-noite. As críticas mencionam que o repertório teria agradado a assistência pelo divertimento que provocaram e pela beleza dos cenários e figurinos utilizados. Também são constantemente exaltados os números coreográficos apresentados por Lucinda e Rafael, que “nos seus bailados, em que se nota a influência de Francis, mostraram-se artistas de classe”¹⁰⁸⁷, conforme menciona a crítica da revista *Lá vai Lisboa*, referindo-se à influência estética em voga na metrópole no âmbito da dança pelo trabalho desenvolvido por Francis Graça¹⁰⁸⁸, bailarino e coreógrafo português, diretor artístico da Companhia de Dança Verde-Gaio, do SPN.

¹⁰⁸⁵ WHEELER, Douglas; PELISSIER, René. *História de Angola*. Lisboa: Tinta-da-china, 2009, p. 205.

¹⁰⁸⁶ *A Província de Angola*, 18 de agosto de 1949. Luanda. Ano XXVI. N. 7.232, p. 2. Ver capítulo 2, em que falamos dos agrupamentos locais em Luanda.

¹⁰⁸⁷ *A Província de Angola*, 6 de agosto de 1949. Luanda. Ano XXVI. N. 7.223, p. 3.

¹⁰⁸⁸ Francisco Florêncio Graça (1902-1980), de nome artístico Francis Graça, era um ator, bailarino e coreógrafo português, natural de Lisboa. Formado em música pelo Conservatório Nacional, este artista estudou música clássica em Portugal e em Paris, atuando a partir dos anos 1920 no elenco de algumas companhias, como o Teatro Novo (1925), de António Ferro. É reconhecido por ter revolucionado o bailado português, propondo uma série de renovações estéticas no âmbito da música e da dança, que teve a sua influência também no teatro ligeiro em Portugal. Em 1940 torna-se bailarino, coreógrafo e diretor artístico da Companhia de Dança Verde-Gaio, criada por António Ferro, no contexto do Secretariado de Propaganda Nacional (SPN). Francis Graça permanece neste

Ainda em agosto a companhia promove a sua Festa Artística como forma de despedida do público de Luanda, deslocando-se para outras localidades de Angola como Benguela, Lobito, Nova Lisboa e Mossâmedes¹⁰⁸⁹. Ao término da sua temporada em Angola, os artistas seguem para Moçambique, para finalizar a sua turnê pelas colônias portuguesas.

5.3 Os Repertórios

Conforme já mencionamos, durante os anos 1940 foram representadas em palcos angolanos o total de 16 peças teatrais, entre revistas, operetas e *vaudevilles*, sendo a maioria delas de nacionalidade portuguesa. Era um repertório essencialmente de teatro ligeiro, diferentemente dos textos levados para Angola na década anterior. Esta questão reflete a cena teatral portuguesa dos anos 1940, período em que a popularidade do teatro de revista¹⁰⁹⁰ alcança o seu ápice na metrópole, conquistando a preferência de grande parte das plateias lisboetas.

Ainda nos anos 1920, especialmente a partir da fundação do Parque Mayer¹⁰⁹¹ que acabou por ficar conhecido como “a capital da revista”, este gênero teatral já vinha adquirindo

cargo até 1945, período em que se desliga da Companhia salazarista e passa a atuar de forma independente no teatro de revista, regressando para o Verde-Gaio em 1948 e nele permanecendo até finais de 1960. (Ver: SANTOS, Victor Pavão – *Verde Gaio, Uma Companhia Portuguesa de Bailado (1940-1950)*. Lisboa: MNT, Instituto Português de Museus, 1999; e NUNES, Rita Alexandra Ferreira. *Bailado nacional... emanação da terra e da história. Contributo para o estudo da Companhia de Dança Verde Gaio. Memória dos protagonistas, bailados, teatros e municípios*. 2014. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, Lisboa, out. 2014).

¹⁰⁸⁹ *A Província de Angola*, 18 de agosto de 1949. Luanda. Ano XXVI. N. 7.232, p. 2. Ver capítulo 2, em que falamos dos agrupamentos locais em Luanda.

¹⁰⁹⁰ O Teatro de Revista é um gênero de teatro musical, caracterizando-se pela união do teatro, da música e da dança, e fortemente marcado pela sátira social. Surgiu na França em meados do século XIX, sendo exportado de Paris para vários países do mundo. Em Portugal, a primeira revista a ser representada foi *Lisboa em 1850*, em 11 de janeiro de 1851, no Teatro do Ginásio. De acordo com Rebello, Portugal foi um dos primeiros a se apropriar do novo gênero francês, tendo em vista que “a revista chegou a Lisboa em 1851, enquanto só aportaria ao Brasil em 1859, a Itália em 1867, a Espanha em 1883, a Inglaterra em 1893, aos Estados Unidos em 1894, à Alemanha em 1898” (REBELLO, Luiz Francisco. *História do Teatro de Revista em Portugal*. Volume 1. Publicações Dom Quixote, Lisboa, 1984, p. 44). Inicialmente este gênero era chamado de Revistas do Ano (*revue de fin d’année*), conforme mencionamos no primeiro capítulo, pois em sua natureza estava a intenção de levar para a cena os acontecimentos nacionais mais importantes do último ano, de uma forma crítica e bem-humorada. Com o tempo, passou a ser chamada apenas de “revista”, e as temáticas abordadas em cena recebem uma temporalidade mais fluída.

¹⁰⁹¹ O Parque Mayer foi inaugurado em junho de 1922 na Travessa do Salitre, em Lisboa, nos arredores da Avenida da Liberdade e da Praça da Alegria. Inicialmente era propriedade de Artur Brandão, sendo comprado, em 1922, por Luís Galhardo que, juntamente de outros sócios, fundaria a Sociedade Avenida Parque Lda. Substituindo as antigas e tradicionais feiras de Lisboa, este espaço ao ar livre reunia barracas de jogos, restaurantes e bares que ofereciam ao público lisboeta noites de divertimentos por meio das atrações que eram oferecidas, como espetáculos circenses e lutas de boxe. Com o passar do tempo foram sendo construídos também casas de espetáculos neste espaço – o Teatro Maria Vitória (1922), o Teatro Variedades (1926), o Teatro Capitólio (1931) e o Teatro ABC (1956) – ampliando o enfoque de entretenimento cultural do Parque. Seria nestes palcos que o teatro de revista português alcançaria o seu apogeu, reunindo milhares de lisboetas que paulatinamente abandonavam as plateias dos tradicionais teatros da capital para consumir o novo gênero do momento. Destaca-se, todavia, que “nem só de teatro de revista viveu o Parque Mayer: espetáculos de jazz, de fado, operetas, comédias e circo atraíram um vasto público: burguês e popular, lisboeta e de fora. Acima de tudo, porém, o Parque Mayer foi a “capital da revista”, a “Broadway lisboeta”, com uma trepidante vida noturna, consagrando artistas como Raul Solnado, José Viana,

o seu protagonismo na cena teatral portuguesa. Conforme aponta Rebello, em relação ao número de revistas produzidas em Portugal anualmente desde a sua origem, no século XIX, se inicialmente os dramaturgos portugueses escreviam apenas uma revista por ano, este número sobe durante a monarquia, atingindo o seu primeiro ápice durante o início da República e o seu segundo já no Estado Novo, durante as duas primeiras décadas do salazarismo¹⁰⁹². Assim, “da Regeneração de 1851 à Revolução de Abril de 1974 e às vicissitudes a que esta tem sido submetida, é possível seguir quase a par e passo, através dos rúbulas, dos *sketches* e das canções das revistas, a trajetória sociopolítica do país”¹⁰⁹³.

Diferentemente dos dramas e comédias tradicionais, que apresentam uma estrutura dramática mais clássica, o texto da revista é operacionalizado de uma forma bastante particular. Os atos da peça são subdivididos em diversos quadros independentes entre si, que intercalam textos e canções ao longo de cada um dos microenredos conduzidos por diversos personagens que entram e saem de cena rapidamente em cada número. Sem um grande conflito principal a ser resolvido, ou figuras protagonistas que conduzam a ação dramática do início ao fim, a revista traz apenas um elemento relativamente fixo, a figura do *compère*, “que, atravessando a revista de ponta a ponta, comentando a acção e anunciando o seu desenvolvimento, constitui o último vestígio de um fio condutor”¹⁰⁹⁴ neste gênero teatral. Ainda assim, nem todas as revistas trazem um único *compère* em todos os seus atos. Às vezes este papel se altera com o decorrer da passagem de um quadro para outro, passando a função a ser dividida entre dois ou mais personagens. Da mesma forma, a condução dos números às vezes é exercida não apenas pelo *compère*, mas também pela figura do “Chefe de Quadro”.

Para além da sua estrutura artística essencialmente mista e elástica, e da sua estética fortemente visual, é possível pontuar três questões fundamentais que caracterizam o teatro de revista, e que são intrinsecamente ligadas uma à outra: a atualidade das temáticas, o humor crítico e a capacidade de improvisação dos artistas. Este gênero “está para a arte dramática como o jornalismo para a literatura: ambos se nutrem da actualidade imediata e, consumindo-a

Beatriz Costa, Ivone Silva, Henriqueta Maia, Herman José, entre tantos outros. Também Francis Graça abrilhantou os espetáculos do Parque com coreografias inovadoras e técnicas importadas de ballets mundiais, devendo-se a compositores como Frederico Valério e Raul Ferrão êxitos musicais como os fados protagonizados por Amália Rodrigues” (SILBA, Andreia Brito. Centro de Estudos de Teatro da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa. Parque Mayer. In: SERÓDIO, Maria Helena (Coord.). *Base Temática Teatro em Portugal – Espaços* (2012-2014). Centro Virtual Camões. Disponível em: <http://cvc.instituto-camoes.pt/base-teatro-em-portugal-espacos.html>).

¹⁰⁹² *Ibid.*, p. 22.

¹⁰⁹³ *Ibid.*, p. 18.

¹⁰⁹⁴ *Ibid.*, p. 25.

nela se consomem”¹⁰⁹⁵. Para que ela opere com êxito fazem-se necessárias a sensibilidade e a perspicácia dos autores que, por meio de metáforas bem-humoradas, falam sobre os mais polêmicos acontecimentos da contemporaneidade, trazendo temas ou personagens de fácil reconhecimento do público de forma satírica. Assim, “é, de facto, o ridículo – na sua acepção literal –, a matéria-prima de que a revista se nutre e que constitui o elemento constante ao longo da sua evolução, comum às suas diversas metamorfoses”¹⁰⁹⁶. O humor, contudo, não dependia apenas do talento dos dramaturgos, mas também dos artistas (atores e atrizes, principalmente) responsáveis por transformar o texto da revista em espetáculo teatral.

[...] o segredo do êxito de uma revista depende da dosagem equilibrada das suas várias secções, do ritmo com que as sequências se encadeiam, da eficácia dos elementos acessórios (cores dos cenários e figurinos, jogos de luz, movimentos e gestos, suporte musical) tanto como da graça e oportunidade dos comentários e capacidade de improvisação dos intérpretes¹⁰⁹⁷.

Durante a vigência do Estado Novo, a revista foi o espaço por excelência de crítica ao regime vigente, uma “válvula de escape”¹⁰⁹⁸ necessária para uma população que vivia constantemente cerceada pela censura salazarista, sem liberdade alguma para expor as suas insatisfações. Quando a revista subia à cena, o público podia rir da sua própria realidade, sentindo que as suas angústias e inquietações estavam ali, sendo reconhecidas em palco. Pelo menos ao longo das duas ou três horas de espetáculo, a plateia entre “o luxo das plumas e das lantejoulas, a estridência dos sons e das cores, a nudez ou a seminudez das mulheres que descem escadarias ou desfilam em *passarellas*, esquece as suas derrotas e vinga-se de um quotidiano mesquinho e sem horizontes”¹⁰⁹⁹.

Apesar de todas as alterações da legislação censória ao longo da existência do regime, sobrevivia a criatividade dos autores de revista que criavam códigos de linguagem cada vez mais difíceis de serem desvendados pelos censores, carregados de piadas escondidas em jogos de palavras e em metáforas aparentemente inofensivas que satirizavam o regime ou a figura de Salazar¹¹⁰⁰. Da mesma forma, os atores e atrizes utilizavam todos os recursos teatrais ao seu dispor – o figurino, os elementos de cena, os movimentos do corpo, as expressões faciais, a

¹⁰⁹⁵ REBELLO, Luiz Francisco. *História do Teatro de Revista em Portugal*. Volume 1. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1984, p. 13.

¹⁰⁹⁶ *Ibid.*, p. 25.

¹⁰⁹⁷ *Ibid.*, p. 26.

¹⁰⁹⁸ VIDAL, Isabel Alice Radburn. *Um olhar sobre a actividade teatral, em Portugal, nos anos trinta do século XX*. Dissertação de Mestrado. Universidade de Lisboa: Lisboa, 2009, p. 60.

¹⁰⁹⁹ REBELLO, Luiz Francisco. *História do Teatro de Revista em Portugal*. Volume 1. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1984, p. 34.

¹¹⁰⁰ Ver terceiro capítulo, em que analisamos as revistas levadas à cena em Angola pela Companhia Hortense Luz, em 1932.

entonação da voz – para fazer jus ao trabalho dos autores, utilizando muitas vezes a improvisação para dar o seu próprio toque de humor no que estava sendo dito em cena, com a condução dos diretores.

Uma das estratégias bastante utilizada por estes autores era, por exemplo, exaltar algum dos valores ou símbolos caros para o ideário salazarista, para chamar a atenção do censor especificamente para esta parte do texto, lançando logo depois uma crítica, através de um comentário irônico de um dos personagens, que poderia passar despercebida no momento da leitura prévia. É por conta disso que várias destas revistas não podem ser classificadas a partir de dualidades reducionistas, em peças que apoiavam o regime e peças subversivas. Um texto inteiramente crítico ao sistema vigente jamais seria aprovado para ser representado, e os autores tinham consciência disso. Assim, apesar de ser indiscutível o caráter satírico da revista, o tom mais ou menos crítico do texto poderia variar de acordo com a evolução da censura que, ao longo do Estado Novo, passou por diferentes fases sendo aprimorada com o passar dos anos¹¹⁰¹.

Além disso, é preciso ter sempre em mente que alguns temas apropriados pelo Estado Novo, em especial aqueles que giravam em torno do nacionalismo e do colonialismo, já faziam parte do imaginário coletivo muito antes da implantação do regime em Portugal e, portanto, poderiam aparecer até mesmo nos textos teatrais escritos por autores contrários ao salazarismo, conforme mencionamos em nosso primeiro capítulo.

As obras de alguns dos principais dramaturgos portugueses do gênero da revista foram levados para Angola durante os anos 1940, como Lino Ferreira (1884-1939) e Xavier de Magalhães (1885-1948), conhecidos na metrópole pelas suas famosas “parcerias”¹¹⁰². Através da prática da escrita coletiva de textos de revista, “se conjugavam a graça e o engenho de uns, os dotes versificatórios de outros, o sentido da construção teatral de terceiros, para que o

¹¹⁰¹ Ver primeiro capítulo em que elaboramos um breve histórico da censura ao teatro ao longo do regime salazarista, mostrando, por exemplo, que inicialmente existia apenas a censura prévia aos textos teatrais e, concomitantemente, com a evolução do teatro de revista em Portugal, os ensaios gerais e as estreias dos espetáculos também passam a ser censurados.

¹¹⁰² As chamadas “parcerias” foram popularizadas pelo teatro de revista. Era uma prática que consistia em reunir vários autores diferentes para escrever um único texto de revista a várias mãos. Estes autores às vezes assinavam os textos com seus próprios nomes, e outras optavam pela utilização de algum pseudônimo coletivo como “Gregos e Troianos” ou “Os três abexins”. Apesar de alguns dramaturgos associarem-se neste período quase sempre aos mesmos colegas, no geral estas parcerias eram bastante variáveis. De acordo com Rebello, entre a implantação da República e o início do Estado Novo, “Pereira Coelho aparece habitualmente associado a Matos Sequeira, Lino Ferreira a Artur Rocha e Henrique Roldão, Arnaldo Leite a Carvalho Barbosa no Porto, Alberto Barbosa a Luís Galhardo e mais tarde também a Xavier de Magalhães e Lourenço Rodrigues – e Ernesto Rodrigues a Félix Bermudes e João Bastos”, sendo a parceria entre Ernesto Rodrigues, Félix Bermudes e João Bastos a que ficou mais famosa dentre todas elas (REBELLO, Luiz Francisco. *História do Teatro de Revista em Portugal*. Volume 2. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1985, p. 24).

produto final correspondesse, tanto quanto possível, às exigências do género e às preferências do público”¹¹⁰³.

No âmbito das temáticas e personagens frequentemente satirizados na revista portuguesa, já vimos no capítulo anterior exemplos de textos deste género escritos nos anos 1920 e 1930, representados em 1932 em Angola pela Companhia Hortense Luz. Veremos a partir de agora, após esta breve explanação do contexto do teatro de revista em Portugal neste período, quais temas apareciam nas revistas representadas em palcos angolanos durante os anos 1940.

O contexto político da metrópole neste período, como já mencionamos, foi fortemente influenciado pela Segunda Guerra Mundial e pelas consequências trazidas por ela. Ao mesmo tempo que o regime tentava usar novas máscaras para as opiniões internacionais, ressaltando a brandura da ditadura portuguesa, no cenário nacional a violência do regime foi intensificada em várias áreas. O Estado Novo sentia-se agora “em condições de poder desencadear uma nova etapa de reforço declarado da repressão interna”¹¹⁰⁴ e, assim, operacionaliza “as prisões de opositores, as demissões da Função Pública e da carreira docente, a repressão agravada dos movimentos grevistas na indústria e na agricultura, a censura ainda mais rigorosa à imprensa, aos espectáculos, ao cinema”¹¹⁰⁵.

Após a queda dos regimes fascistas na Itália e na Alemanha a população portuguesa “não ocultava a sua simpatia pela causa democrática e não perdia uma ocasião para expandir os seus sentimentos, o que levou as autoridades a proibir as manifestações durante os espectáculos”¹¹⁰⁶. Ainda antes do término do conflito será aprimorada a legislação censória voltada especificamente para o teatro, que a partir de então passa a contar com novos e mais rígidos critérios. Como consequência “se restringiu, praticamente, a intervenção crítica da revista entre o fim do verão de 1939 e a Primavera de 1945”¹¹⁰⁷. Os textos a que tivemos acesso contam com várias partes integralmente cortadas pela censura, por critérios não só políticos, mas também moralistas, tendo em vista que não eram proibidas apenas frases que de alguma forma criticavam o contexto do período, mas também aquelas que apresentavam algum teor erótico ou sensual, por exemplo.

¹¹⁰³ REBELLO, Luiz Francisco. *História do Teatro de Revista em Portugal*. Volume 2. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1985, p. 23.

¹¹⁰⁴ NERY, Rui Vieira. *Para uma história do fado*. Lisboa: Público: Corda Seca, 2004, p. 225.

¹¹⁰⁵ *Idem*.

¹¹⁰⁶ REBELLO, Luiz Francisco. *História do Teatro de Revista em Portugal*. Volume 2. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1985, p. 125.

¹¹⁰⁷ *Ibid.*, p. 126.

Veremos através da análise destas peças que algumas temáticas tradicionais ao ideário salazarista que já estavam em cena na década anterior se repetiram nos repertórios dos anos 1940, como o apelo crítico a tudo o que era estrangeiro em detrimento do que era nacional; a oposição entre a cidade e a aldeia ou o campo; a alteridade tradição *versus* progresso; e os debates em torno do lugar da mulher na sociedade. Contudo, novos temas e personagens ganham a cena neste período: a evolução da guerra no cenário internacional passa a ser praticamente obrigatória em todas as revistas, abordando questões como a neutralidade de Portugal e a aliança luso-britânica, por exemplo. Em vários aspectos, era de fato um novo cenário que se estabelecia no país e na Europa, e a revista, como sempre atual, refletia perfeitamente o novo rumo das coisas, adaptando-se à nova realidade em que agora estava inserida.

5.4 Novos tempos, novos diálogos com o salazarismo

Diferentemente das peças apresentadas em Angola nos anos 1930 que dialogavam com o salazarismo sobretudo através dos valores tradicionalmente exaltados pela Política do Espírito, os repertórios que subiram à cena nos anos 1940 apresentam referências que agora conversam justamente com o novo modelo cultural adotado pela propaganda do regime, refletindo a mudança de enfoque assumida pelo SNI a partir de 1944, que substituiu a antiga Política do Espírito por uma nova tônica claramente de caráter mais popular.

Essa alteração consistia em uma reação do regime às influências estrangeiras que haviam chegado até Portugal durante os anos 1940 através do cinema americano e, em especial, por meio da convivência entre portugueses e pessoas de diferentes nacionalidades que procuraram abrigo em Lisboa durante o conflito. Ao longo da Segunda Guerra, “a passagem pelo País de milhares de refugiados portadores de referências culturais diversas tinha rompido o tradicional isolacionismo dos portugueses e espalhado modelos de vida cosmopolitas que contrastavam com o provincianismo”¹¹⁰⁸ até então estabelecido na sociedade portuguesa. As ações culturais da propaganda necessitavam, por isso, de uma nova roupagem, de “um populismo pragmático visando simplesmente promover uma cultura de massas capaz de dificultar tanto quanto possível a contaminação da opinião pública portuguesa”¹¹⁰⁹. Eram novos modelos artísticos, no fundo, que agora tentava-se impor a criatividade artística portuguesa:

¹¹⁰⁸ NERY, Rui Vieira. *Para uma história do fado*. Lisboa: Público: Corda Seca, 2004, p. 226.

¹¹⁰⁹ *Idem*.

O Estado Novo deixa agora de assumir qualquer nova iniciativa de fundo no plano da “Alta Cultura”, para lá da gestão corrente dos organismos que nesse domínio herdou ou estabeleceu ele próprio seus primeiros tempos de entusiasmo ideológico; mas investe decididamente num discurso cultural massificado sem quaisquer pretensões de sofisticação estética, para o qual procura canalizar na sua forma mais simples todos os estereótipos conservadores de impacte popular garantido. O Cinema, a Revista, a Rádio (como mais tarde a Televisão), a Imprensa, os esforços tardios de uma folclorização urbana idealizada em torno de projectos como o desfile das Marchas Populares de Lisboa, todos eles serão objectos de uma produção contínua e intensa, umas vezes por iniciativa directa das autoridades outras vezes apenas estimulada indirectamente pelo Poder. No centro dessa produção estará sempre, de forma bem reconhecível, um corpo essencial de valores como o nacionalismo e o bairrismo primários, o acatamento explícito e acrítico da autoridade do Estado ou mesmo o desinteresse de princípio pela política, a aceitação de um destino individual inelutável e de um status quo social inalterável, o refúgio numa religiosidade despida de outros laços de solidariedade e empenhamento comunitários que não os da caridade formal, a exaltação de méritos espirituais da pobreza, ou a celebração da estrutura de poder da família patriarcal, das virtudes da submissão feminina e da disciplina no trabalho¹¹¹⁰.

Por conta disso, o teatro deste período irá estabelecer outras formas de diálogo com o regime exaltando justamente estes novos valores e símbolos institucionalizados nesta nova fase da propaganda salazarista e disseminados como sendo os grandes símbolos da nação. O que melhor exemplifica este contexto é a apropriação que o regime irá fazer do fado, reinventando-o a partir dos anos 1940 e sobretudo nos anos 1950, como o grande símbolo da tradição portuguesa, a “canção nacional”¹¹¹¹, capaz de unir todos os portugueses em um mesmo sentimento. Conforme aponta Rui Vieira Nery, não é à toa que neste período “o regime, que sempre mantivera para com o Fado uma atitude pelo menos ambivalente, se não mesmo hostil, tenha finalmente ‘descoberto’ o género e procurado incorporá-lo a partir de agora tanto quanto possível neste seu discurso cultural populista”¹¹¹². As peças de teatro que serão aqui destacadas demonstram perfeitamente esta questão através da constante exaltação do fado¹¹¹³.

¹¹¹⁰ NERY, Rui Vieira. *Para uma história do fado*. Lisboa: Público: Corda Seca, 2004, p. 226-227.

¹¹¹¹ Ver: GASPAROTTO, Lucas. *Se não é a canção nacional, para lá caminha: a presentificação da Nação na construção do samba e do fado como símbolos identitários no Brasil e em Portugal (1890-1942)*. Tese de Doutorado. Programa de Pós-Graduação em História. Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUCRS). Porto Alegre, 2019.

¹¹¹² NERY, Rui Vieira. *Para uma história do fado*. Lisboa: Público: Corda Seca, 2004, p. 227.

¹¹¹³ É importante mencionar que até os anos 1940 e 1950 o fado não era bem visto pelo regime, tendo em vista que a sua tradição histórica estava “fortemente impregnada de referências temáticas de cariz socialista, comunista e anarco-sindicalista” (p. 218), associada à memória oitocentista das tabernas, da vida boémia, da marginalidade e da prostituição. Por conta disso, na primeira fase do regime não existia qualquer tipo de simpatia de Salazar ou de António Ferro para com o fado, mas o contrário disso. Para ambos, “o Fado era uma realidade inequivocadamente desprezível” (p. 221). O chefe chegaria até mesmo a dizer durante uma entrevista que ele seria um género musical deprimente, de acordo com Rui Vieira Nery. Assim, “o regime, no seu auge, tolera a prática do Fado, desde que devidamente controlada no que respeita aos seus espaços e rotinas performativos e aos seus conteúdos político-ideológicos, e condescende em permitir a sua presença numa indústria cultural destinada aos públicos populares, enquanto componente inevitável do ambiente bairrista” (p. 220), aguardando esperançosamente que, com o tempo, a popularidade do fado desaparecesse em detrimento das canções populares das aldeias que, na Política do Espírito de Ferro, eram as verdadeiras representantes da pureza identitária de Portugal. Esta posição “antifadista” só irá

5.4.1 “O fado é a alma de Portugal?”

Se no repertório apresentado em Angola nos anos 1930 as referências ao fado apareciam de forma esporádica, a partir de agora elas terão um protagonismo e uma assiduidade significativamente maior. É exemplo disso a opereta *Coração D’Alfama*¹¹¹⁴, levada para os palcos angolanos em 1941 pela Companhia Embaixada da Saudade, que já se inicia com um coro cantando sobre as tradições de Alfama que “foi grande e já não é, bairro antigo e desprezado, foi outrora o coração, da Lisboa do passado, de saudosa tradição”. A importância deste espaço tipicamente lisboeta estava justamente no fado que, de acordo com uma das falas do personagem Raimundo, seria “o expoente máximo do sentimento da raça”, a prova da superioridade lusitana.

Apesar de o enredo desta peça girar em torno de um segredo familiar – um bebê bastardo que acaba sendo criado pelo avô, Raimundo, que não sabe que ele é na verdade de sua filha –, a temática da exaltação do fado está fortemente presente no tempo e espaço em que a ação dramática decorre. Todos os quadros se passam em Alfama enquanto os moradores estão preparando o bairro para as festas da cidade no objetivo de participarem do concurso das Marchas Populares de Lisboa. Os personagens se enquadram naquele modelo de homem novo do salazarismo, pois são felizes apesar da sua situação de pobreza, jamais deixam de trabalhar, preocupam-se com a moral familiar e passam o seu dia a dia entoando o fado como uma espécie de oração patriótica entre uma cena e outra. Esta imagem aparecerá especialmente no quinto quadro da opereta, que acontece no largo do Salvador, em Alfama, no dia da tradicional festa de Santo Antônio. Um dos personagens, Serafim, em inúmeros momentos canta trechos musicais afirmando que “o fado é a alma de Portugal”.

É também neste quadro que outra personagem, chamada Conceição, conta que, apesar dos belos dias que havia passado em Paris já sentia saudades de Portugal, de Lisboa, e em especial de Alfama, pois não haveria nada no mundo tão lindo como a sua terra natal. Ela canta uma música dedicada a Lisboa, em que diz trechos como: “Cidade ideal, bendita. Meu coração palpita, por estar de novo ao pé de ti! Sinto o desejo ardente, de a luz de um sol mais quente,

mudar ao longo dos anos 1940, em especial após o término da Segunda Guerra Mundial e a partir de 1950, fase em que as perspectivas culturais do regime serão alteradas como parte de uma nova estratégia em busca da sua própria sobrevivência política em meio a uma Europa agora pró-democracia. (NERY, Rui Vieira. *Para uma história do fado*. Lisboa: Público: Corda Seca, 2004).

¹¹¹⁴ *Coração D’Alfama*, Opereta em 3 actos. Original de Alberto Barbosa, Vasco Santana, José Galhardo e Amadeu do Vale. Com música de Venceslau Pinto, Raúl Portela e Raúl Ferrão. Acervo Secretariado Nacional de Informação, Direcção Geral dos Serviços de Espectáculos, proc. 1321. Arquivo Nacional da Torre do Tombo. Código de Referência: PT/TT/SNI-DGE/1/1321. ID DOC: 43155656.

beijar a terra em que nasci! Lisboa... Cidade de amor! Das sete colinas, tão cheias de cor! O Tejo murmura, baixinho a teus pés! Lisboa!”.

Em outro quadro da peça acontece uma festa temática no jardim do palácio de D. Antonio, e o tema escolhido é justamente *A Severa*, o grande mito de origem do fado, com elementos decorativos que fazem alusão à guitarra portuguesa e às touradas. Durante a festa também acontecem representações teatrais da peça de Júlio Dantas, com personagens representando Severas e Marialvas, em uma grande homenagem à história do fado. A sua força patriótica é demonstrada através de Miss Brown, uma inglesa que vivia em Alfama, esquecendo-se aos poucos da sua nacionalidade. Destacamos como exemplo uma cena em que o português D. Antonio a vê fantasiada de Maria Severa ensaiando para interpretar esta personagem na representação que em instantes iria ocorrer como a principal atração da festa. Muito surpreso, ele diz: “Mas o que é isto? A nossa Miss Brown de Severa? Que delicada surpresa! Até nisto a Inglaterra mostra ser a nossa fiel aliada!”, ao que Miss responde, em um português estrangeirado: “fiz ista p’ra provar a D. Antonia que meu coração ser de Alfama, meu coração ser portuguez”. Logo em seguida ouve-se o fado e Miss apaixona-se imediatamente pelo cantor, explicando que seu coração romântico não poderia resistir ao fado.

É possível perceber aqui a referência à aliança luso-britânica em uma das cenas mais cômicas desta opereta, que procurava fazer rir através da caricatura da figura inglesa. Esta questão aparecerá uma vez mais em outra cena em que Miss aparece fazendo juras de amor e de fidelidade ao seu namorado, Jeronimo, afirmando: “Mim só gostar dum homem e esse homem seres tu! Mim ser tua e sempre fiel até a morte”, pois “Inglaterra ser sempre fiel aos seus compromissas internacionaes! Nós dois formar verdadeiro aliança anglo-portugueza!”.

Além disso, em um contexto marcado pelo medo de que os hábitos cosmopolitas pudessem ameaçar a pureza lusa, a força irresistível da cultura portuguesa em detrimento de qualquer influência estrangeira é demonstrada através do fado, capaz de “converter” qualquer um ao portuguesismo. Uma das canções que aparecem nesta peça, intitulada Terceto das Fadistas, demonstrará que, se o fado tinha forças suficientes para emocionar estrangeiros, quando ele era ouvido pelos portugueses que estavam distantes da pátria seu poder era ainda mais forte. Exaltando o amor por este gênero musical, a letra cantada pela personagem Guilhermina dizia: “foi longe da minha terra, que eu chorei a ouvir o fado! O triste que se desterra, se a guitarra vae agarrado, até que a morte o enterra, tem sempre a Pátria a seu lado!”.

Era ele o representante máximo da nação, que podia transportar Portugal para qualquer lugar do mundo, arrancando lágrimas de saudades até mesmo dos corações mais duros, pois era impossível passar ileso ao seu poder de sedução patriótica. Era assim, afinal, o fado, “ninguém

há que resista, a sua fé tão bairrista, e ao culto do passado. Porque a vida do fadista, vive na alma do fado”, como diria a canção “O Fado em Armas” em outra peça representada em Angola neste período, a revista *Cabaz de Frutas*¹¹¹⁵, da Companhia Maria Alice. Ficava claro o diálogo com esta nova fase do regime salazarista que aos poucos substituía o protagonismo da canção popular da aldeia pelo “folclore urbano”¹¹¹⁶, que tinha no fado e nas tradições dos bairros lisboetas o seu principal representante.

O espaço onde o fado era exaltado nestas peças, neste caso o bairro de Alfama, detinha um significado particular neste período em que o regime temia que a sociedade portuguesa pudesse, após o término da guerra, estar sonhando com a construção de uma nova vida nos grandes centros da Europa. Esta questão irá aparecer, por exemplo, nesta mesma revista, *Cabaz de Frutas*, através das falas da personagem Rapariga do Beco, quando ela afirma que estava acostumada com as ruas estreitas do bairro onde morava, e que era justamente por tudo ser tão estreito que todos os vizinhos se conheciam, compartilhando suas alegrias e tristezas, ajudando uns aos outros quando necessário. Por conta disso, ela diz que jamais iria se adaptar em lugares com ruas tão largas onde ninguém se conhecia, em que todos eram estranhos e se olhavam com indiferença ou desconfiança, “como se não fossemos da mesma raça, como se não fossem nossos irmãos portugueses”. A verdadeira felicidade estava na pequenez do seu bairro, na simplicidade do beco onde havia crescido, que era “humilde e pobrezinho, mas cheio d’alegria”.

Estes repertórios legitimavam, assim, a retórica salazarista de demonização dos elementos culturais estrangeiros em detrimento da exaltação seja dos produtos culturais, seja dos espaços tradicionalmente portugueses. Esta oposição será referenciada também em *Polka da Vida*¹¹¹⁷, uma das revistas representadas em 1949 em Angola pela Companhia Artistas Reunidos. No quadro “Feira das Fitas”, do segundo ato, acontece um diálogo entre os personagens Zé e Canção de Lisboa em que o primeiro diz: “Não há nada como o folclore português! E pena é de vez em quando encherem-nos os ouvidos com musicas estrangeiras e estrangeiradas. Pois com tantos motivos nacionais é raro o filme português que não tenha um

¹¹¹⁵ *Cabaz de Frutas*, Revista em 2 actos e 8 quadros. Original de Carlos Ferreira Lopes, música de Cezário Salvador. Acervo Secretariado Nacional de Informação, Direcção Geral dos Serviços de Espectáculos, proc. 2768. Arquivo Nacional da Torre do Tombo. Código de Referência: PT/TT/SNI-DGE/1/2768. ID DOC: 4317111.

¹¹¹⁶ GASPAROTTO, Lucas. *Se não é a canção nacional, para lá caminha: a presentificação da Nação na construção do samba e do fado como símbolos identitários no Brasil e em Portugal (1890-1942)*. Tese de Doutorado. Programa de Pós-Graduação em História. Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUCRS). Porto Alegre, 2019, p. 260.

¹¹¹⁷ *Polka da Vida*, Revista em 2 actos e 8 quadros. Original de Frederico de Brito. Música de João Nobre. Acervo Secretariado Nacional de Informação, Direcção Geral dos Serviços de Espectáculos, proc. 3897. Arquivo Nacional da Torre do Tombo. Código de Referência: PT/TT/SNI-DGE/1/3897. ID DOC: 4318246.

shlow, um fox, um tango... eu sei lá!”. De acordo com ele seria preciso fazer música portuguesa, encontrar soluções “para curar essa falta de portuguesismo na música”. A lógica era a de que não havia motivos para consumir músicas internacionais, se em Portugal existia o fado, um gênero musical essencialmente português e com um nível artístico muito mais elevado.

A única canção estrangeira que poderia ser tolerada era aquela feita no “país irmão”, a música brasileira, tendo em vista que esta era cantada em língua portuguesa. Esta referência irá aparecer no primeiro quadro da revista *Polka da Vida*, que fala sobre instrumentos musicais. Conduzem este quadro os personagens Zé da Gaita, um maestro folclórico popular, e Dona Harmonia, rainha de todos os domínios musicais. Durante o diálogo Harmonia defende que seria urgente defender a música nacional, compensar as importações de canções estrangeiras com as exportações da canção nacional, que, por enquanto, estavam ainda restritas apenas ao fado. A menção à música brasileira é feita quando entra em cena o personagem Homem dos Sete Instrumentos, um tipo excêntrico que carrega consigo uma viola e outros instrumentos como bombilho, berimbau, grizeira, pandeireta e castanholas. Ele explica que eles teriam sido produzidos no estrangeiro e que cada um deles representava uma nação diferente. A harmonia vocal, por exemplo, teria vindo da América, e o berimbau, de acordo com ele, seria um dos mais antigos instrumentos. Quando Zé afirma que os portugueses deveriam parar com as importações estrangeiras pois “temos que usar o que é nosso, olhar p’lo que é nosso, e contentarmo-nos com o que é só nosso!”, Harmonia diz: “Lá de vez em quando abro uma exceção para a música dos nossos irmãos de raça!”, referindo-se ao berimbau como um instrumento da música brasileira.

É neste momento que, para representar o Brasil, entra em cena a personagem Sambista, uma mulher baiana que canta e dança músicas que falam sobre a sua bandeira ser verde e amarela, sobre a favela e sobre o morro. A letra de uma das músicas apresenta trechos como: “Morena di Mato Grosso/Uma cabocla faceira/Trás conchinha no pescoço/E missanga na pulseira”; “Quem é que samba no terreiro? Já Já!/Quem é qui toca pandeiro? Iô Iô!”. E o quadro se encerra com o personagem Zé comentando que a canção seria bonita, mas que ele ainda preferia o folclore português. Ele se despede daqueles que ainda estão em cena, afirmando que seguiria fiel à música nacional, divulgando sempre que possível o seu alto valor. A frase em que ele diz “Eu cá vou propagando e andando que é pra não perder tempo” está cortada pela censura, possivelmente pela referência ao termo “propaganda”, que estava sendo abolida pelo regime neste período, como já mencionamos.

Em relação à música cantada pela Sambista, é possível notar uma referência, ainda que sutil, ao tempo em que o Brasil ainda era uma das colônias portuguesas através de termos como

“cabocla” e “terreiro” neste estereótipo da mulher brasileira que é feliz e que traz sempre uma canção nos lábios e um samba no pé. Diferentemente das outras canções estrangeiras, que poderiam provocar alguma espécie de comparação entre o valor da cultura portuguesa e o da cultura de outras nações, a música brasileira poderia ter o seu valor reconhecido, pois, em vez de representar alguma ameaça para a tradição nacional, ela provava, na verdade, o talento de Portugal em civilizar mundos, em “criar” o Brasil, uma ex-colônia portuguesa que agora já detinha o seu próprio valor cultural, graças à herança cultural portuguesa deixada no país. Ainda assim, os personagens não deixam de ressaltar que nenhuma música teria tanto valor e beleza quanto o fado ou a canção popular de Portugal, reais expressões do mais alto padrão artístico europeu.

O fado, em especial, era nobre porque refletia o valor de Portugal e exaltava a sua memória. Conforme irá dizer uma Professora de Fado na revista *Boa Noite*¹¹¹⁸, do repertório da Companhia Artistas Reunidos, “o fado português é tão antigo como a nossa história”, pois “os primeiros cantadores da Canção nacional, foram as grandes figuras da nossa História”. A personagem menciona, como exemplo, que D. Afonso Henriques teria cantado o fado para a sua mãe durante a Batalha de São Mamede, e Adamastor cantava o fado em meio à mais dura tormenta quando Bartolomeu Dias dobrou o Cabo da Boa Esperança. Contudo, o mais célebre momento da história portuguesa, de acordo com ela, teria sido “o fado que os sebastianistas cantaram quando El-Rei D. Sebastião desapareceu... Has de voltar/Acredita, podes crêr...”. Assim como o mítico Rei Dom Sebastião¹¹¹⁹, o fado era imortal e seguia sempre pronto a inspirar os mais importantes momentos da história portuguesa. Era um lembrete do valor da identidade lusa.

Estas peças aqui analisadas, através de alguns recortes de quadros, números e cenas, demonstram claramente o início de um novo diálogo traçado entre o teatro ligeiro português e as novas perspectivas adotadas neste contexto, durante e após a guerra, pelo regime salazarista. A propaganda do Estado Novo, operacionalizada pelo SNI, tentava aos poucos investir na disseminação do fado enquanto elemento de cultura popular massificada, e estes exemplos mostram que, ao menos em parte, o teatro caminhava na mesma direção que o Secretariado.

5.4.2 “Um fadinho, uma mulher bonita, gostar da nossa terra... isto é que é sêr portuguez!”

¹¹¹⁸ *Boa Noite*, Revista em 2 actos e 8 quadros. Original de António Cruz. Música de João Nobre. Acervo Secretariado Nacional de Informação, Direcção Geral dos Serviços de Espectáculos, proc. 3899. Arquivo Nacional da Torre do Tombo. Código de Referência: PT/TT/SNI-DGE/1/3899. ID DOC: 4318248.

¹¹¹⁹ Ver primeiro capítulo, em que explicamos o mito do sebastianismo e o seu uso no teatro.

No âmbito dos espaços de forte carga imagética e simbólica utilizados nestas peças teatrais, não eram apenas os bairros lisboetas que seriam constantemente exaltados como berço da tradição portuguesa. Tal como acontecia nos repertórios apresentados nos anos 1930, a aldeia aparecerá novamente como local idílico onde viveria a pureza identitária da nação, desta vez, porém, com uma frequência significativamente maior e com um papel diferenciado: legitimar a neutralidade portuguesa no contexto da Segunda Guerra através da imagem de Portugal como oásis de paz, em meio a uma Europa em conflito.

É válido lembrar que é justamente no final dos anos 1930 que António Ferro irá lançar o célebre Concurso da Aldeia mais Portuguesa de Portugal¹¹²⁰, no objetivo de premiar, dentre todas as aldeias portuguesas, aquela que provasse ser mais nacional. Este concurso será referido no primeiro quadro da revista *Dança da Luta*¹¹²¹, representada em Angola em 1941 pela Companhia Embaixada da Saudade, que já em sua música de abertura diria que “as nossas lindas aldeias, andam numa luta acesa, p’ra ver qual delas será de todas, mais portuguesa”. Ao longo do quadro, conduzido por Tio Manel, um velho aldeão, entram em cena vários personagens-tipo, representantes de aldeias como Minho, Beira, Douro, Serra e Extremadura, demonstrando suas canções e trajes típicos. A personagem Aldeia irá dizer que, para ela, a vencedora deveria ser aquela aldeia que fosse 100% portuguesa, “a aldeia saloia. Com seus casebres caiados, aboboras pelos telhados...”, enquanto Tio Manel ressaltará que não poderiam vencer o concurso as aldeias que já estão “minadas p’las ideias, p’los costumes da cidade. Não tem a simplicidade dos logarejos distantes, o cabo e o regedor, o alveitar, o reitor... onde não chegam jornais, e as novas sensacionais são cantadas em berreiro, pelo velho pregoeiro seguido de seu tambor”. A aldeia portuguesa seria aquele lugar onde “a paz é santa, e só se ouve a voz dos sinos”, onde tudo é belo e possuidor de graça, e o povo vivia em constante harmonia, sem ódios ou tristezas, vivendo em um cotidiano utópico semelhante a um cenário de fábula infantil.

¹¹²⁰ No âmbito do concurso promovido pelo SPN em 1938, as aldeias concorrentes seriam analisadas por um júri “composto de um etnógrafo e folclorista, um musicólogo, o diretor de Museu Regional e um representante da Comissão Municipal de Turismo” (p. 120), que deveriam analisar, em cada uma das aldeias, questões como: “habitação, mobiliário e alfaia doméstica, traje, artes e indústrias populares, formas de comércio, meios de transporte, poesia, contos, superstições, jogos, canto, música, coreografia, teatro, festas e outras usanças, fisionomia topográfica e panorâmica” (p. 120-121), escolhendo como vencedora aquela que fosse capaz de demonstrar uma maior pureza identitária, provando que teria preservado todas as suas tradições, mantendo-se incorruptível às influências estrangeiras. A vencedora do Galo de Prata nesta primeira edição do Concurso foi a aldeia de Monsanto (PAULO, Heloísa. *Estado Novo e a Propaganda em Portugal e no Brasil: o SPN/SNI e o DIP*. Coimbra: Minerva, 1994).

¹¹²¹ *Dança da Luta*, revista em 2 actos e 9 quadros. Original de Lino Ferreira, Fernando Santos, Xavier Magalhães e Lourenço Rodrigues. Música do maestro Vasco Macedo. Acervo Secretariado Nacional de Informação, Direcção Geral dos Serviços de Espectáculos, proc. 1.969. Arquivo Nacional da Torre do Tombo. Código de Referência: PT/TT/SNI-DGE/1/1969. ID DOC: 4316306.

Muito embora esta revista tenha feito referência a uma ação da propaganda salazarista promovida ainda antes da reformulação do Secretariado, é importante notar que o uso deste tipo de recurso imagético detinha um significado diferenciado no contexto da Segunda Guerra Mundial, servindo para legitimar a imagem de Portugal como este lugar mágico aonde o conflito não chegava e todos viviam felizes, sem ter de enfrentar a dor do luto ou a fome dos racionamentos de alimentos ocasionados pela guerra.

Quase todas as peças representadas em Angola durante os anos 1940 irão demonstrar variações desta mesma imagem de Portugal. Destacamos como exemplo a revista *Lá vai Lisboa*¹¹²², aprovada pela censura metropolitana para ser representada em 1949 em Angola pela Companhia Artistas Reunidos, cuja abertura é feita com uma cena em que o personagem Manuel dos Passarinhos, o *compère*, aparece com uma rede caçando pássaros em uma linda manhã de sol no campo. A música que embala este cenário fala sobre a calma do nascer do dia no campo, onde o “calor do sol bendito que aquece esta terra querida, tem o poder infinito de nos animar p’ra vida”. Logo em seguida, acontece outra canção intitulada “Casais da Serra”, cuja letra apresenta trechos como: “no rude casal da serra, onde mora a singeleza, há sempre um palmo de terra, terra-mãe que é portuguesa” e “Pouca gente imagina, como sendo pequenina, cabe lá tanta alegria”, fazendo referência ao nacionalismo rural do regime, a imagem do campo, da serra ou da aldeia como este lugar encantado onde os pássaros cantam, o sol se faz sempre presente e os portugueses vivem na felicidade da sua pobreza honrada.

A prova de quão boa era a vida na aldeia portuguesa seria o fato de que todos aqueles que a abandonavam, fugindo para o estrangeiro, acabavam sempre arrependidos, retornando para a sua terra quando percebiam que a felicidade que buscavam estava, na verdade, na sua antiga aldeia. Ainda no primeiro ato de *Lá vai Lisboa*¹¹²³, acontece o quadro Emigrante, que demonstrará justamente esta questão. A cena conta a história de um português que havia partido para o Brasil e que estava agora de volta em Portugal, para regressar à Beira Alta. O personagem, nomeado apenas como Emigrante, conta para o *compère* que estaria muito arrependido de ter partido, mencionando que antes “nunca lá tivera ido. A febre da fortuna... Isto da gente dar ouvido ao que se diz!”. Ele recorda que certo dia, na paz da sua aldeia, começou a correr um boato pela vizinhança de que o Chico Colmeeiro teria voltado do Brasil com uma grande fortuna. O Emigrante, então, movido pelo sonho de enriquecer, decidiu vender as suas

¹¹²² *Lá vai Lisboa*, revista em 2 actos e 8 quadros. Original de Carlos Lopes. Música de Cesário Pereira Salvador. Acervo Secretariado Nacional de Informação, Direcção Geral dos Serviços de Espectáculos, proc. 3898. Arquivo Nacional da Torre do Tombo. Código de Referência: PT/TT/SNI-DGE/1/3898. ID DOC: 4318247.

¹¹²³ *Lá vai Lisboa*, revista em 2 actos e 8 quadros. Original de Carlos Lopes. Música de Cesário Pereira Salvador. Acervo Secretariado Nacional de Informação, Direcção Geral dos Serviços de Espectáculos, proc. 3898. Arquivo Nacional da Torre do Tombo. Código de Referência: PT/TT/SNI-DGE/1/3898. ID DOC: 4318247.

terras e ir para o Brasil em busca de uma nova vida, atrás daquela sorte “que nos dá a fortuna, a miséria ou a morte”, sonhando em poder um dia retornar para o seu vilarejo causando inveja a todos, ostentando a sua enorme fortuna. Porém, chegando ao Brasil, ele acaba enfrentando grandes dificuldades, pois não consegue arranjar um emprego. Com o tempo ele passa a ser consumido pelas saudades de Portugal, da aldeia onde nasceu, do seu antigo curral, do seu cão e de todas as coisas simples que faziam parte do seu cotidiano. Em vez da fortuna e da felicidade, encontrou a miséria e a tristeza.

O Emigrante, após alguns anos no Brasil, finalmente consegue uma quantidade suficiente de dinheiro para arcar com o custo da compra de uma passagem de volta para Portugal. Ele afirma que “não trazia abastança... fortuna eu não trazia. Mas trazia cá dentro uma grande alegria. De voltar para a terra, p’ra doce paz bendita”, onde poderia voltar a “cultivar os campos, com a crença infinita, de lançar hoje a terra a semente que há-de amanhã, dar o fruto da nossa felicidade”. O Brasil, afinal, havia sido uma enorme decepção, de acordo com o seu relato para o *compère*: “Lá por fora, senhor, é tudo tão diferente. Trabalhamos para os outros continuamente”, neste lugar onde todos eram movidos apenas pela ambição de conseguir mais e mais dinheiro, pelo egoísmo que só gerava pobreza e infelicidade. Ele, felizmente, voltava agora para Portugal em tempo de retomar a sua antiga vida, “cego pela ideia de nunca mais sair da minha santa aldeia”, pois era lá que estava a sua verdadeira felicidade e ele agora o sabia. Antes de sair de cena, ele fala apaixonadamente sobre o seu vilarejo, mostrando as suas enormes qualidades em comparação com os horrores que seus olhos teriam visto no Brasil:

É simples, é modesto, o nosso povoado. Mas vale mais que o Mundo, o sagrado rincão, da minha doce aldeia onde o pão é só pão, onde o vinho é só vinho, onde há paz e amor. Onde todos recolhem a benção do Senhor! Onde não há mulheres pintadas quase nuas, nem há essa miséria que se arrasta pelas ruas! Aonde não há luxos, automóveis, grandeza, mas é lá que reside a alma Portuguesa. As falas sem pecado, a crença, a religião. O amor pelo próximo, que vem do coração. Não há na minha aldeia o vício de roubar... Aquilo que Deus dá... só Deus pode levar! Sim! Como aneio por ver tudo quanto ela encerra: Porque é minha mãe... Porque é a minha Terra!...

É possível notar aqui a construção da aldeia portuguesa como este lugar puro, onde não existiam ódios ou ambições. A vida era simples, mas honrada, e todos sabiam viver em harmonia com os valores cristãos, bem distantes dos pecados da ganância e da luxúria. O Brasil, ao contrário, é construído aqui como este lugar corrompido, onde imperam o egoísmo e a pobreza de espírito, onde não existe segurança, pois os assaltos ameaçam diariamente a tranquilidade de todos, e onde predomina a falta de moral sobretudo nas mulheres que andam pelas ruas “pintadas quase nuas”.

O pecado da ambição, tantas vezes referido nestas peças como o grande culpado pela guerra, não fazia parte da natureza do homem português. Por isso ele até poderia cair temporariamente na tentação de abandonar o seu país em busca de uma fortuna prometida no estrangeiro, mas ao final a sua essência lusa falava mais alto, e ele acaba retornando para a sua terra, tendo aprendido a sua lição: jamais buscar a felicidade fora de Portugal.

Estes valores como a pobreza honrada e a condenação da ganância serão referidos em várias peças, como a revista *Tiroliróló*¹¹²⁴, da Companhia Embaixada da Saudade, que afirmará em uma de suas canções: “Portugal é paraíso, de toda a gente, afinal, temos tudo o que é preciso, nem de falta de juízo, temos falta em Portugal”. Nela, o quadro “Coisas de todo o ano” apresenta um diálogo entre os personagens transeunte e operário, em que o primeiro afirma que estaria desempregado, aguardando pela sorte, e o segundo diz que para se ter sorte é preciso ser sério, honrado e trabalhador, amar a terra em que se nasce e não ambicionar mais do que aquilo que se pode ter. Ser feliz, afinal, consistia apenas em ser pobre, mas ser honrado, em ser “pobrete, mas alegrete”. Era este o lema do salazarismo.

Também aparecerá, de forma ainda mais clara, na revista *Rebenta a Bexiga*¹¹²⁵, do repertório da mesma companhia, cuja música “Cortejo do Trabalho” irá trazer a seguinte letra, como um elogio da pobreza e uma exaltação do trabalho que enobrece o homem, em especial no campo, onde os portugueses deveriam trabalhar sem ter ambições, fortalecidos na sua fé cristã:

No campo onde é dura a lida
 A fé tem valor real
 Pois tirando a fé á vida
 O trabalho pouco vale.
 Mas tendo fé
 Tudo muda de repente
 Vão-se embora as arrelias
 E o pôvo vive contente
 Na esp'rança de melhores dias!
 REFRAIN:
 O virgem santa
 Padroeira Imaculada
 Deste lindo Portugal!
 Velai por nós
 A toda a hora!
 Que a vossa benção
 Na nossa terra sagrada

¹¹²⁴ *Tiroliróló*, revista em 2 actos e 5 quadros de autoria de António Torres e Álvaro Pinto. Música do maestro Vasco Macedo. Acervo Secretariado Nacional de Informação, Direcção Geral dos Serviços de Espectáculos, proc. 2449. Arquivo Nacional da Torre do Tombo. Código de Referência: PT/TT/SNI-DGE/1/2449. ID DOC: 4316789.

¹¹²⁵ *Rebenta a Bexiga*, revista em 2 actos e 5 quadros de autoria de Os Três Abexins (Fernando Santos; Lourenço Rodrigues, Xavier de Magalhães,), com música de Raúl Portela, Vasco de Macedo e Raúl Ferrão. Acervo Secretariado Nacional de Informação, Direcção Geral dos Serviços de Espectáculos, proc. 1879. Arquivo Nacional da Torre do Tombo. Código de Referência: PT/TT/SNI-DGE/1/1879. ID DOC: 4316215.

Serra em Serra, e vale em vale
 Nos acompanhe
 Nossa Senhora!
 O ano foi um castigo
 A arca ficou deserta
 No celeiro não há trigo
 E a miséria é quasi certa
 Mas tendo fé
 A gente luta e trabalha
 Espalha a confiança a ródos
 E transforma uma migalha
 Num pão que chega p'rs todos!

É válido lembrar que, especialmente no contexto da Segunda Guerra, o país necessitava da falta de ambição e da fidelidade dos portugueses, que deveriam permanecer no país, sendo gratos pela neutralidade de Portugal, mas estando dispostos a servir à pátria, caso fosse necessário. É isso o que irá cantar a letra da música que embala o número Tarata, em *Lá vai Lisboa*¹¹²⁶, quando menciona: “Zé Manel veio lá da terra, e está pronto a defender sua terra, se houver guerra, porque é soldado a valer”.

A temática da saudade de Portugal aparecerá com certa constância nestas peças, como uma espécie de alerta para aqueles que cogitavam a ideia de abandonar o país. A lógica era a de que a felicidade, fora do território português, seria sempre incerta, pois no estrangeiro as coisas eram diferentes, outros valores morais imperavam, existia sempre o risco de tentar enriquecer, mas acabar conseguindo a falência financeira. Além disso, a saudade de Portugal uma hora ou outra chegaria, causando a tristeza e o arrependimento, afinal a Alma Portuguesa seria forte demais para não se fazer sentir, ela estava “no coração de todos os que nasceram na Pátria lusa!”, e falava ainda mais alto dentro daqueles que estavam longe de Portugal, como dirá a revista *Boa Noite*¹¹²⁷, da Companhia Artistas Reunidos. A letra da música “Saudade”, nesta peça, irá lembrar inclusive que a saudade era, por excelência, uma palavra portuguesa:

A saudade, um dia
 Olhou para o Mundo
 Buscando um sítio onde viver...
 O seu lar seria
 Onde o amor profundo
 Do povo a soubesse entender...
 Apenas havia
 Um país de sonho
 Assim feito de amor e pureza...

¹¹²⁶ *Lá vai Lisboa*, revista em 2 actos e 8 quadros. Original de Carlos Lopes. Música de Cesário Pereira Salvador. Acervo Secretariado Nacional de Informação, Direcção Geral dos Serviços de Espectáculos, proc. 3898. Arquivo Nacional da Torre do Tombo. Código de Referência: PT/TT/SNI-DGE/1/3898. ID DOC: 4318247.

¹¹²⁷ *Boa Noite*, revista em 2 actos e 8 quadros. Original de António Cruz. Música de João Nobre. Acervo Secretariado Nacional de Informação, Direcção Geral dos Serviços de Espectáculos, proc. 3899. Arquivo Nacional da Torre do Tombo. Código de Referência: PT/TT/SNI-DGE/1/3899. ID DOC: 4318248.

E foi nesse dia
 Tão calmo e risonho
 Que a saudade se fez portueza!...
 E a saudade, agora,
 Não se vai embora,
 Só pensa em ficar...
 Pois vive contente,
 Bem dentro da gente
 P'ra não nos deixar...
 Talvez se partisse
 O povo sentisse
 Pena, de verdade...
 Pois desde esse dia,
 Saudades teria
 Da própria saudade...

Qualquer tentativa de não sentir saudades de Portugal seria em vão para aqueles que estavam distantes da pátria. Era exatamente por isso que figuras como os marinheiros portugueses, por exemplo, assumiam a importante função de viajar pelo mundo a fim de “levar a saudade da Pátria mãe pelos filhos ausentes”, transportando consigo “o abraço fraternal dos portugueses do continente a todos aqueles que, estando longe, não deixam de sentir a chama sagrada que se chama Patriotismo”, conforme dirá o personagem Marinheiro Português nesta mesma revista.

Durante o Estado Novo, quem assumia esta função do Marinheiro Português, levando a saudade da pátria para os portugueses que viviam além-mar, eram os artistas teatrais, como podemos ver através da análise destas peças. Abordar a temática da saudade de Portugal em palcos angolanos detinha um significado diferenciado para as plateias de colonos que assistiam a estes espetáculos, conforme vimos no início deste capítulo através dos relatos que eram publicados na imprensa, exaltando as turnês destas Companhias Teatrais e atribuindo a elas justamente esta função, de transportar para as colônias localizadas em África, um pedacinho da pátria distante¹¹²⁸.

Esta imagem de um Portugal idílico era, assim, personificada no povo português, que deveria refletir todas as qualidades próprias ao país. O homem português, como vimos, deveria ser feliz na sua pobreza honrada, não desejar nada além do que já se tinha, dedicar-se ao trabalho e jamais sonhar em abandonar o seu país, tendo a consciência de que as saudades da pátria

¹¹²⁸ Esta questão da saudade da pátria ausente terá um protagonismo nas ações da propaganda do regime nos anos 1940. Destacamos, como exemplo, que em 1946 o SNI irá lançar o livro *Portugal, Breviário da Pátria para os portugueses ausentes* que, conforme menciona Heloisa Paulo, destinava-se especialmente aos portugueses que viviam fora de Portugal, sendo “dedicado ‘aos portugueses do Brasil, da Argentina, dos Estados Unidos, da América do Norte, da Índia, da China e a tantos outros compatriotas que vivem em terras longínquas’, e ‘útil aos portugueses do Império, aos nossos irmãos de Angola, de Moçambique, da Guiné, de Cabo Verde, de São Tomé e Príncipe, da Índia, de Timor e de Macau’” (PAULO, Heloísa. *Estado Novo e a Propaganda em Portugal e no Brasil*: o SPN/SNI e o DIP. Coimbra: Minerva, 1994, p. 95-96).

sempre seriam mais fortes do que qualquer desejo ambicioso. “Um fadinho, uma mulher bonita, gostar da nossa terra... isto é que é sêr portuguez!”, como dirá o personagem Boêmio em *Rebenta a Bexiga*¹¹²⁹.

5.4.3 “A Guerra não chega cá porque AQUI É PORTUGAL!”

A mulher portuguesa também será utilizada para personificar o valor da nação. Aqui a lógica era a de que, em todos os cantos do mundo, o progresso havia destruído a pureza feminina, pois a mulher moderna hoje fumava, mostrava as pernas, desrespeitava a autoridade do marido e escolhia o mercado de trabalho em detrimento das suas funções de mãe e de esposa. Portugal era, portanto, o único lugar onde resistiriam, em especial nas aldeias, mulheres incorruptíveis, que ainda vestiam-se respeitando os códigos do pudor, que não detinham desejos fúteis, que sabiam respeitar o temor de Deus e que sabiam encontrar a felicidade na simplicidade das suas funções atribuídas aos cuidados do lar e da família.

Sobretudo durante a Segunda Guerra, elas sabiam provar o seu valor, demonstrando a sua resignação e a força da sua fé, pois sempre encontravam um tempo para orar pela paz no mundo. É exemplo disso o quadro “Canção da Paz”, do segundo ato da revista *Lá vai Lisboa*¹¹³⁰, que simbolicamente coloca em cena uma mulher portuguesa, sozinha, vestida de branco, a lamentar pela situação do mundo quando diz: “Outra guerra? Ah! Não! Não pode ser! Deus não há-de permitir que a Terra volte a ficar em chamas”. O egoísmo e o ódio dos homens estariam, segundo ela, arrastando a humanidade para um grande abismo onde com o tempo todas as nações iriam cair, com exceção, é claro, de Portugal. A personagem narra, de forma melancólica, as consequências deste conflito que estaria roubando para sempre a luz dos olhos dos homens: “Quem lhes tirou esse sublime dom de vêr e amar coisas; de olhar e sentir a formosura da Natureza; de fitar enternecidamente os entes queridos? A Guerra!”. Em tantos países agora perambulavam pelas ruas mulheres de luto, caminhando vergadas “ao peso duma dor sem par! Quem lhe roubou para sempre o companheiro extremoso de tantas horas de amor e de alegria? A Guerra!”, esta “maldita Guerra que tudo destrói: Civilização, doutrinas de fraternidade e o amor do homem pelo homem. Não! Não pode haver outra Guerra, porque

¹¹²⁹ *Rebenta a Bexiga*, revista em 2 actos e 5 quadros de autoria de Os Três Abexins (Fernando Santos; Lourenço Rodrigues, Xavier de Magalhães,), com música de Raúl Portela, Vasco de Macedo e Raúl Ferrão. Acervo Secretariado Nacional de Informação, Direcção Geral dos Serviços de Espectáculos, proc. 1879. Arquivo Nacional da Torre do Tombo. Código de Referência: PT/TT/SNI-DGE/1/1879. ID DOC: 4316215.

¹¹³⁰ *Lá vai Lisboa*, revista em 2 actos e 8 quadros. Original de Carlos Lopes. Música de Cesário Pereira Salvador. Acervo Secretariado Nacional de Informação, Direcção Geral dos Serviços de Espectáculos, proc. 3898. Arquivo Nacional da Torre do Tombo. Código de Referência: PT/TT/SNI-DGE/1/3898. ID DOC: 4318247.

contra ela se erguem os corações de todas as mulheres do Mundo!”. Falando em nome de todas as mulheres portuguesas, que não estavam vivendo os horrores da guerra graças à neutralidade de Portugal, mas que se compadeciam com a tristeza das mães e esposas do mundo, ela lança então o seu “grito de revolta”, afirmando:

Queremos os nossos lares de pé! E Deus há-de ouvir-nos! Deus há-de proteger-nos porque sabe quanto chorou Virgem Mãe quando Ele sofreu a inclemência e o ódio dos homens! [...] Mulheres do meu Amado Portugal; rezai pela Paz de todo o Mundo; rezai pela tranquilidade deste cantinho tão nosso, para que possamos dizer: A Guerra não chega cá porque não temos ambições! A Guerra não chega cá porque nos basta esta migalha de terra, tão pequenina mas ainda com espaço para acolher os mais infelizes! A Guerra não chega cá porque AQUI É PORTUGAL!

Era assim a mulher portuguesa, caridosa e cristã. Era assim Portugal, um refúgio de paz e de harmonia, que generosamente abria as suas portas para acolher os refugiados da guerra em segurança. Enquanto a Europa ruía, e o mundo sofria as consequências dos seus próprios ódios e egoísmos, Portugal era o único que demonstrava não ter ganâncias. De acordo com a personagem: “Só temos uma ambição, que nos prende e nos abraza, que nunca nos falte o pão, nem a paz na nossa casa”. Neste país haveria uma luz divina que irradiava para toda a Europa, servindo de exemplo para o mundo, “luz que serve de guia, é a fé da sua gente, que trabalha e que confia!”. O pedido das mulheres portuguesas era, portanto, apenas um: “Meu Portugal, continua a trabalhar, e não deixes de cantar, a doce canção da paz”. É possível notar claramente a alteridade que estava sendo operada nesta revista, que exaltava a escolha de Salazar de manter-se neutro durante a Segunda Guerra, para proteger o povo português.

Portugal escolhia agora cantar “a doce canção da paz”, pois ele sabia perfeitamente as consequências trazidas pela guerra. A memória da participação de Portugal na primeira guerra será lembrada, como exemplo, pelo personagem João Ratão no segundo ato da revista *Polka da Vida*¹¹³¹, também do repertório da Companhia Artistas Reunidos. Ele aparece no final do quadro “Feira das Fitas”, contando que havia lutado na Primeira Guerra e que lembrava até hoje de uma batalha ocorrida na França, em um fatídico dia 9 de abril¹¹³², em que os soldados

¹¹³¹ *Polka da Vida*, revista em 2 actos e 8 quadros. Original de Frederico de Brito. Música de João Nobre. Acervo Secretariado Nacional de Informação, Direcção Geral dos Serviços de Espectáculos, proc. 3897. Arquivo Nacional da Torre do Tombo. Código de Referência: PT/TT/SNI-DGE/1/3897. ID DOC: 4318246.

¹¹³² Acredita-se que a batalha que está sendo aqui referenciada é a Batalha de La Lys, que ocorreu a 9 de abril de 1918, em Flandres, entre Portugal e Alemanha. Apesar de as tropas portuguesas terem sido dizimadas nesta batalha, ela acabou sendo posteriormente “mitificada, tornando-se uma vitória moral de coragem e resistência” (p. 120) do exército português, tornando um dos fatos mais instrumentalizados pelo teatro português no âmbito das peças que trataram sobre a participação de Portugal na Primeira Guerra Mundial. (NETO, Sérgio. Faith, Redemption and Saudade. Civil religion and the sacred in Portuguese Theatre on the First World War. *First World War Studies*, v. 12, n. 2, pp. 111-129, 2021).

portugueses, já cansados e cobertos de lama, “meia dúzia de gatos, sem tropas frescas, p’ra nos renderem, só com os olhos postos na bandeira da Pátria, fizemos o que um soldado sabe fazer: Aguentámos aquela avalanche de metralha que só quem lá esteve é que sabe avaliar”. Apesar de o exército português ter sido dizimado, ele, que na época ainda era um simples recruta, afirma que durante a batalha jamais perdeu a sua fé, pois sabia que estava defendendo um país invencível, cuja história já havia provado o seu valor.

Eu, um simples tarata, pronto a dar a vida por este torrão sagrado, defendia numa terra que eu não conhecia, mas tinha lá a bandeira do meu paiz. Senti sobre os ombros a responsabilidade de defender o santo nome de Portugal. Fiz o que pude o que me mandaram. Vi tombar a meu lado, rapazes, rapazes valentes como as armas [...]; só me vi satisfeito, quando desfilamos por debaixo do Arco de Triunfo. Aí sim! Aí é que eu vi que Portugal é imortal! [...] Apeteceu-me cantar; dizer bem alto quem era. Gritar que ainda somos: Heróis do mar, nobre povo/Nação valente e imortal!

A neutralidade portuguesa na Segunda Guerra, portanto, não seria medo de perder, pois Portugal seria esta nação imortal, este grande império construído por valentes descobridores, os “heróis do mar” cujo sangue corria nas veias de todos os portugueses, cuja força vibrava até hoje no exército português, sempre disposto a arriscar a sua vida em honra aos seus ancestrais, em defesa do seu país, caso fosse necessário enfrentar a guerra uma vez mais.

O motivo da imortalidade de Portugal eram justamente a bravura e a fidelidade do soldado português, valores que não poderiam jamais ser esquecidos. Esta questão será ressaltada pela revista *Cabaz de Frutas*¹¹³³, da Companhia Maria Alice, quando o Chefe do quadro Saldo de Retalhos afirma que tudo passava com o tempo, exceto uma coisa, que perdurava “no espírito do nosso povo e que nada, nem a marcha secular dos anos, consegue destruir... o culto pela farda do soldado português, muitas vezes modificada desde a fundação de Portugal, mas simbolizando sempre o orgulho e o valor da raça lusitana”. O poema “Fardas Portuguesas”, que é recitado logo a seguir, exaltava, assim, a nobreza da farda de Portugal, que já teria conquistado tantas vitórias heroicas no livro de ouro da história do país. Era exemplo disso grandes figuras como Afonso Henriques e Nuno Alvares Pereira, sendo o maior deles, de acordo com o poema, Dom Sebastião, que havia defendido o país até a morte “nessa epopeia rara de bravura, as pagas traiçoeiras de Kibir”. Esta mesma armadura já usada por tantos heróis continuava provando o seu poder, pois “ainda há pouco em terras Africanas, sem ter nenhuma força que o evite, a farda portuguesa canta hossanas, na desigual batalha de Chaimite”, mais

¹¹³³ *Cabaz de Frutas*, revista em 2 actos e 8 quadros. Original de Carlos Ferreira Lopes, música de Cezário Salvador. Acervo Secretariado Nacional de Informação, Direcção Geral dos Serviços de Espectáculos, proc. 2768. Arquivo Nacional da Torre do Tombo. Código de Referência: PT/TT/SNI-DGE/1/2768. ID DOC: 4317111.

uma batalha que ao lado de outras “deram a Portugal esta certeza: Enquanto a nossa Farda a defender, Há-de viver a Terra Portuguesa”.

Desta vez, porém, não seria preciso soldado algum vestir sua farda para a luta, pois Portugal havia optado pela paz, declarando a sua neutralidade logo no início do conflito. O início da guerra, contudo, mostrava que as outras nações não possuíam a mesma sorte dos portugueses. Esta questão será referenciada na revista *Dança da Luta*¹¹³⁴, representada em 1941 em Angola pela Companhia Embaixada da Saudade, que traz um Quadro de Rua situado na frente da sucursal do jornal *O Século*, em Lisboa, em que vários populares estão em cena lendo as notícias sobre a guerra em um grande placar. Um dos personagens é um velhote míope que pede para que Zé Pimpão faça a gentileza de ler em voz alta as notas sobre o avançar da guerra, para que ele pudesse ouvir. A primeira notícia lida por Pimpão vinha de Berlim: “O governo acaba de enviar uma nota tendente a acabar com a tropa dos chécos, e com o fim de aliviar a retirada dos Sudetas para a outra banda do Grande-Reich”, ao que o velhote comenta: “Ai Jesus! Então, nesse caso há guerra”. A próxima teria vindo de Londres e afirmava que Chamberlain “depois de ter conferenciado com Daladier, de ter ouvido Lord Halifax, de ter solicitado a opinião de Mussolini, e de ter consultado o governador da Alaska, partiu para a Alemanha, e é possível que em homenagem á Alaska tudo fique em aguas de bacalhau”. Aliviado, o velhote exclama: “Então nesse caso já não há guerra”. Assim, a cada notícia lida, Pimpão é interrompido pelos comentários deste senhor, apreensivo por saber se, afinal, há ou não há guerra. Lopes, outro popular que está em cena, afirma desesperançoso que já tinha ouvido dizer “que desta feita ninguém escapa. Os que não foram atacados com metralha p’la frente são atacados com gases pela retaguarda!”.

A guerra era uma realidade inevitável para a Europa e, por hora, apenas Portugal se mantinha ileso, graças à tradicional aliança luso-britânica. Exemplifica esta questão um quadro sobre motivos de carnaval, que ocorre no segundo ato desta mesma peça, em que o personagem Folia irá dizer que “assim como há vagas de calor e ondas de frio que correm os continentes, também uma onda de loucura, passa agora sobre o velho mundo. Esperemos que os ventos da fortuna a atirem para longe”. Em um dado momento o personagem Pimpão comenta sobre as coisas estarem mudadas, questionando-se se haviam acabado as boas maneiras, a delicadeza e a diplomacia, ao que Folia responde: “Não. A diplomacia teve a sua hora de triunfo. Ainda há

¹¹³⁴ *Dança da Luta*, revista em 2 actos e 9 quadros. Original de Lino Ferreira, Fernando Santos, Xavier Magalhães e Lourenço Rodrigues. Música do maestro Vasco Macedo. Acervo Secretariado Nacional de Informação, Direcção Geral dos Serviços de Espectáculos, proc. 1969. Arquivo Nacional da Torre do Tombo. Código de Referência: PT/TT/SNI-DGE/1/1969. ID DOC: 4316306.

pouco se não fosse a velha diplomacia britânica...”, e Pimpão complementa: “Já estávamos todos na dança da luta”.

Esta “onda de loucura” que assolava o velho mundo seria a Segunda Guerra, o império de Marte, deus da guerra que teria ressuscitado para destruir a paz e a harmonia de homens e mulheres, como dirá *Rebenta a Bexiga*¹¹³⁵, outra revista do repertório da Companhia Embaixada da Saudade. No quadro “o mundo em armas”, a conversa será entre Marte e Vênus, representantes da guerra e da paz, que discutem sobre quem irá reinar sobre o globo. Marte afirma que o seu momento finalmente havia chegado, pois “espalhou-se a guerra em todos os sectores da actividade humana. É a guerra dentro do lar; no comercio, nas artes, nas letras... Os novos guerreiam os velhos, os fortes guerreiam os fracos, os pequenos guerreiam os grandes”. De acordo com ele, a felicidade estava no dinheiro e era sabido por todos que a guerra seria um grande negócio. Todas as nações estavam aos poucos sucumbindo a ela, com exceção de um:

Marte – Há um cantinho da Europa, onde o socêgo assentou arraiais. Já mais duma vez tentei perturbar a calma angelical que ahi se gosa, mas as minhas tentativas foram baldadas.

Vênus – E como se chama esse Éden, esse verdadeiro Paraíso?

Marte – Portugal!

Vênus – Portugal? Mas esse paiz tinha fama de espadachim.

Marte – Foi de facto irrequieto. Um dia porém, cançou-se de lutas e agora deitou-se a dormir, sereno e tranquilo coberto pelos bons sonhos.

Um cantinho de paz isolado em meio a uma Europa em conflito, este era o retrato de Portugal. Esta imagem legítima, assim, a neutralidade do país durante a Segunda Guerra e, obviamente, a liderança de Salazar, como o responsável por esta decisão. De formas diferentes estas revistas faziam referência a esta questão, refletindo nas suas páginas, e depois em palco, o evoluir do conflito no mundo, e a persistente posição de Portugal que é cada vez mais atribuído a um “Éden”, a uma espécie de “Paraíso” na terra, na medida em que a guerra avança e que mais países ingressam nela.

O término da Segunda Guerra Mundial será referido na revista *Boa Noite*¹¹³⁶, da Companhia Artistas Reunidos, apresentada em Angola em 1949. O número intitulado “Sino da Paz”, conduzido por um velho português e uma criança, ambos pobremente vestidos, é situado

¹¹³⁵ *Rebenta a Bexiga*, revista em 2 actos e 5 quadros de autoria de Os Três Abexins (Fernando Santos; Lourenço Rodrigues, Xavier de Magalhães,), com música de Raúl Portela, Vasco de Macedo e Raúl Ferrão. Acervo Secretariado Nacional de Informação, Direcção Geral dos Serviços de Espectáculos, proc. 1879. Arquivo Nacional da Torre do Tombo. Código de Referência: PT/TT/SNI-DGE/1/1879. ID DOC: 4316215.

¹¹³⁶ *Boa Noite*, revista em 2 actos e 8 quadros. Original de António Cruz. Música de João Nobre. Acervo Secretariado Nacional de Informação, Direcção Geral dos Serviços de Espectáculos, proc. 3899. Arquivo Nacional da Torre do Tombo. Código de Referência: PT/TT/SNI-DGE/1/3899. ID DOC: 4318248.

simbolicamente no largo de uma antiga igreja em ruínas, em que o velho poeticamente conversa sozinho com o sino da igreja:

Quem te ouviu badalar, sino da Paz?! A humanidade inteira esperou ansiosamente pelo dia em que te ouvisse badalar festivamente, anunciando ao Mundo que nascera uma nova era de compreensão, de trabalho, de paz e amor! Que sucedeu então? A guerra terminou, mas as tuas badaladas não foram alegres; foram tristes, lúgubres, badaladas que traduziam a duvida duma nova tempestade que todos adivinham no horizonte!. Os filhos de todas as nações, aqueles que deram o seu sangue para que mais sangue não corresse, que deram os seus corações para que todos os corações se amassem, que deram os seus corpos para que todos os censos se unissem num abraço fraternal onde só uma ideia existisse, a da Liberdade – continuam a esperar que anuncies que se acabaram as ambições, os ódios e a intolerância! O povo quer a Paz! Porque não tocas festivamente? Não, ouves lá ao longe? Há qualquer coisa que parece querer chamar novamente os homens ao sacrifício e a carnificina! É um sino, não o da Paz, mas o da guerra, cujo espectro ainda não nos abandonou! [...] Venham! Venham! Morram! Morram! [...] Morram, porque renasce[m] a ambição, o ódio, a fome! Poucos anos passaram sobre duas guerras, e todos receiam que as fogueiras voltem a consumir vidas inocentes de velhos e crianças! Sino da Paz, a humanidade espera por ti! Quer que toques festivamente em nome daqueles que estiveram sempre prontos a morrer pelas causas justas!

Através deste tipo de retórica, Portugal atribuía a si mesmo o posto de representante da paz no mundo que, mesmo após o término do conflito, seguia tocando o seu “sino da paz”, implorando para que os demais países da Europa baixem as suas armas e juntem-se a Portugal na construção da paz, de um mundo onde prevaleçam o amor e a harmonia. A revista refletia também o contexto de instabilidade instaurado na Europa após o término da guerra, com as dúvidas em relação ao fim definitivo do conflito, assim como as consequências que começam a ser percebidas em cada uma das nações que haviam participado da guerra, mencionando que ainda era possível sentir “o murmúrio dos que lamentam as suas vidas desfeitas, os seus corpos lacerados e os olhos que choram a morte dos pais, das mães, dos filhos!”. Em Portugal, ouvia-se ainda “os passos dos combatentes de todas as raças que caminharam de frente altiva, de cabeça levantada e peito a descoberto, por essa estrada tortuosa que os levou aquilo que eles julgaram ser a vitória final!”. Ainda se ouvia, ao longe, “a voz da Resistência, dessa heroica resistência dos países ocupados, povos sublimes de vontade de ferro, com convicções de aço!”. Era preciso seguir pedindo pela paz, pois “o egoísmo dos poderosos ainda não terminou, a tolerância e o respeito pelos indefesos ainda não impera[m]!” e, portanto, Portugal, que havia se mantido neutro durante a guerra por não possuir ódios nem ganâncias, clamava agora, para que a paz pudesse imperar no mundo, pedindo “que todos se unam para que volte[m] a reinar a compreensão, a concórdia e o amor!”.

Tendo em vista que a maioria destas peças foram “aprovadas com cortes” para subirem à cena, os textos aqui analisados apresentam vários trechos inteiramente cortados pelo censor

no momento da leitura prévia das peças. É interessante notar, através da análise das partes que foram proibidas, a preocupação do regime com a sua imagem de país neutro, considerando-se que neste período os censores pareciam ter um novo critério para decidir o que poderia ou não ser representado nos palcos portugueses: cortar qualquer fala que pudesse ser interpretada como um posicionamento de Portugal, seja ele contra ou a favor, em relação a alguma das nações que estavam envolvidas no conflito.

Exemplifica esta questão a revista *Isclas com Elas*¹¹³⁷, do repertório da Companhia Embaixada da Saudade, submetida ao exame da censura em 1939, de acordo com o carimbo da Inspeção Geral dos Espectáculos inserido na primeira página do texto a que tivemos acesso. O quadro intitulado “O-Lan-Chinezinha” apresenta um diálogo entre os personagens O-Lan, uma escrava chinesa, e Comilão. Uma das falas de O-Lan, que faz uma referência bastante específica ao Japão, está inteiramente cortada pela censura:

O sol levanta-se das bandas do Japão, que é o império do sol nascente, como um disco de lume vive e alastra e abraza de fogo a grande China. Aqui incendeia uma cidade... mas além crepita como fogueira e deixam uma aldeia em braza. As águas tranquilas do Yahg-Tsé a superfície calma dos lagos e dos arrosais, parecem grandes nodoas de sangue no corpo sereno do Império Celeste. E a medida que o sol do Japão cresce no Oriente, a onda de sangue alastra e vai invadindo lentamente toda a China.

Retratar o Japão através da simbologia de um dragão sanguinário que invadia a China poderia ser visto como um posicionamento de Portugal contrário àquele país e a favor da China, em contraste, assim, à posição de neutralidade portuguesa.

Da mesma forma, a revista *Dança da Luta*¹¹³⁸ também do repertório da Companhia Embaixada da Saudade possui alguns trechos cortados pela censura em que são mencionados países como a França, a Alemanha e a Inglaterra. No quadro “Adeus ó Valsa”, que gira em torno da temática do carnaval, o *compère* irá dizer para a personagem Folia que às vezes, quando lia os jornais, chegava a pensar que “a Sociedade das Nações foi uma parodia, os tratados são uma dança, e o conflito da Europa Central...”, ao que Folia complementa: “Foi uma autentica cégada”. Logo depois o *compère* irá continuar o seu raciocínio afirmando: “Uma

¹¹³⁷ *Isclas com Elas*, revista em 2 actos e 18 quadros. Original de “Três Abexins” (Lourenço Rodrigues, Fernando Santos e Xavier Magalhães. Música dos maestros Vasco Macedo, Raoul Ferrão e Jaime Mendes. Acervo Secretariado Nacional de Informação, Direcção Geral dos Serviços de Espectáculos, proc. 1939. Arquivo Nacional da Torre do Tombo. Código de Referência: PT/TT/SNI-DGE/1/1939.

¹¹³⁸ *Dança da Luta*, revista em 2 actos e 9 quadros. Original de Lino Ferreira, Fernando Santos, Xavier Magalhães e Lourenço Rodrigues. Música do maestro Vasco Macedo. Acervo Secretariado Nacional de Informação, Direcção Geral dos Serviços de Espectáculos, proc. 1969. Arquivo Nacional da Torre do Tombo. Código de Referência: PT/TT/SNI-DGE/1/1969. ID DOC: 4316306.

cégada em que a Tcho-Shovaquia armou em Severa, o alemão fez de pinoca, o francêz disfarçou-se de policia e o inglêz fez de galego”, estando esta última frase cortada pelo censor.

Posteriormente, no quadro “Branca de Neve”, desta mesma revista, aparecerá uma crítica ao Nazismo alemão, quando Branca de Neve apresenta um de seus anões como sendo “muito rabino”. Intrigado, o personagem Pimpão pergunta: “Ah! É muito judeu?”, e ela responde: “Sim, ele é judeu... mas os outros é que lhe andam a fazer as judiarias”, estando esta resposta cortada pela censura salazarista.

Qualquer uma destas menções poderia ser interpretada como um posicionamento de Portugal, podendo gerar possíveis conflitos para o país que já havia declarado a sua neutralidade, evitando se envolver em quaisquer discórdias internacionais que pudessem ameaçar o país e os seus territórios ultramarinos. A censura, assim, mantinha-se especialmente atenta às peças teatrais que mencionavam estes países.

Além disso, a temática da guerra em si só poderia ser abordada nestas peças para reforçar a posição de Portugal como representante da paz no mundo, pedindo pelo término do conflito. É por conta disso que outro quadro da revista *Dança da Luta*, intitulado “Ás Armas”, foi cortado pela censura. Apesar da cena iniciar falando sobre a morte dos soldados e o luto das famílias, como forma de crítica à guerra, a parte final do texto parece incitar as pessoas à batalha quando diz:

Ás armas! Contra todos que tiverem,
Desmedidas e torvas ousadias
Monstros sem par que só em dor se querem,
Nuvem que empana as nossas alegrias.
“Ás armas” contra a negra falsidade,
Que em nossa volta a rastejar se sente.
“Ás armas” pela límpida verdade!
“Ás armas” pelo amor de toda a gente!
“Ás armas” contra todo o inimigo,
Que se mostrar com negras ambições.
“Ás armas” pelos lares em perigo.
“Ás armas” pelos pobres corações!

Este quadro foi inteiramente cortado pela censura, com um enorme X vermelho em todas as páginas e um carimbo onde se lê: PROIBIDA. Pedir pela paz no mundo, mas ao mesmo tempo chamar a sociedade para pegar em armas e ir à luta poderia dar a entender que Portugal estaria pronto para abandonar a sua neutralidade e ingressar na guerra. Além disso, este tipo de discurso inflamado poderia incitar a população a revoltas e manifestações, a recorrer “às armas” a fim de tentar transformar o rumo das coisas. Em um contexto em que o Estado Novo já lidava

com o crescimento da oposição em Portugal, formada por várias vozes contrárias ao regime, esta retórica não poderia ser tolerada nos palcos portugueses.

5.5 “Traquinas por ser miúdo, quis descobrir o mistério, e tanto resolveu tudo, que descobriu um Império...”

Os repertórios de peças teatrais apresentados em Angola durante os anos 1940 estabeleceram um diálogo com o colonialismo português muito mais notável em comparação com as peças representadas durante os anos 1930. Até o momento foi possível perceber que várias das peças analisadas no item anterior, quando dialogavam com o salazarismo através de temáticas como a importância do fado, a tradição dos bairros lisboetas ou o patriotismo do soldado português, faziam alusão também ao colonialismo quando justificavam o valor destes temas por meio da associação com a memória das descobertas. Apesar de ser mais comum o aparecimento deste tema quase sempre em associação com outros, algumas peças irão trazer referências mais diretas. Porém, de uma forma ou de outra, o que se destaca é que, em um momento de grave crise interna e externa, o Estado Novo recorria à época de ouro da história portuguesa como um naufrago que tenta agarrar-se ao seu bote salva-vidas para sobreviver à força da correnteza.

Como já vimos, Portugal vivia um contexto de instabilidade política durante e em especial após a Segunda Guerra Mundial e, para além de todas as adaptações que se faziam notar na metrópole no objetivo de distanciar o regime salazarista dos fascismos decadentes, existia também uma constante pressão internacional para a descolonização, que ameaçava a sobrevivência do Império Português. Demonstramos na parte inicial deste capítulo toda a reconfiguração teórica e prática da política colonial portuguesa visando adaptar-se ao novo cenário europeu, período em que a retórica salazarista passou a ser fortemente marcada pelo negacionismo de qualquer prática racista nas colônias portuguesas, por exemplo. Através da análise de recortes específicos das peças apresentadas em palcos angolanos neste período, queremos compreender como o teatro português refletia esta nova fase do ideário colonialista, legitimando as tentativas de adaptação da imagem do Império diante da opinião pública.

Algumas peças do repertório da Companhia Embaixada da Saudade exemplificam perfeitamente esta tentativa de diálogo com o colonialismo através do uso da memória dos descobrimentos. A revista *Iscas com Elas*¹¹³⁹, por exemplo, encerrará o seu primeiro ato

¹¹³⁹ *Iscas com Elas*, revista em 2 actos e 18 quadros. Original de “Três Abexins” (Lourenço Rodrigues, Fernando Santos e Xavier Magalhães. Música dos maestros Vasco Macedo, Raoul Ferrão e Jaime Mendes. Acervo Secretariado Nacional de Informação, Direcção Geral dos Serviços de Espectáculos, proc. 1939. Arquivo Nacional da Torre do Tombo. Código de Referência: PT/TT/SNI-DGE/1/1939.

exaltando as belezas de Portugal, que encantam e extasiam qualquer um disposto a observar, nem que seja por instantes, a ingênua camponesa que cuida com tanto amor da sua terra, tirando dela o seu pão de cada dia e exclamando: “bendita seja a terra que o céu cobre, que tem no mundo missão tão nobre”. Esta nobre missão portuguesa, como sabemos, era dar novos mundos ao mundo, novos Brasis a África, civilizar povos e dedicar-se à proteção e ao engrandecimento do Império.

Da mesma forma, o personagem Passado, na revista *Rebenta a Bexiga*¹¹⁴⁰, irá dizer que não é que os portugueses de hoje não sejam homens heroicos e valentes, “mas os de outros dias hã-de sempre marcar nas páginas brilhantes da nossa historia”, pois no seu tempo existiam “Heróis de braço forte, impetuoso, que regaram o solo tantas vezes, com o seu rubro sangue precioso. Sangue puro de bravos portuguezes!”, que se lançavam sem temor “num são patriotismo, pela Fé, pela Cruz, p’las Cinco Chagas!”. Eram os grandes navegadores portugueses que tiveram a coragem para desbravar mundos, arriscando suas vidas, dando o seu sangue pela construção do Império Português.

A opereta *Coração D’Alfama*¹¹⁴¹, em uma referência semelhante, irá associar o fado português ao bairro de Alfama, afirmando que teria sido neste local que a canção nacional havia nascido, inspirando os grandes heróis da história de Portugal. A letra da Marcha de Alfama, música utilizada nesta peça, deixava clara este tipo de construção, cantando:

Ó minha Alfama, bairro bom de gente boa, é eterna a tua fama. Porque és mãe desta Lisboa. Nobre cidade, que não esquece o seu braço. E, num preito de saudade, vem aqui beijar-te a mão. Se fizéssemos um dia, uma Marcha do Passado, quanta gente nobre havia, marchando aqui, lado a lado. Surgiriam das vielas, e dos becos desta Alfama, os heróis das caravelas, que tornaram grande o Gama!

O fado e a tipicidade de Alfama eram atrelados, assim, à memória das grandes descobertas, da época de ouro da história nacional, como um lembrete identitário da grandeza dos portugueses e dos seus talentos pioneiros para desbravar mundos.

¹¹⁴⁰ *Rebenta a Bexiga*, Revista em 2 actos e 5 quadros de autoria de Os Três Abexins (Fernando Santos; Lourenço Rodrigues, Xavier de Magalhães,), com música de Raúl Portela, Vasco de Macedo e Raúl Ferrão. Acervo Secretariado Nacional de Informação, Direcção Geral dos Serviços de Espectáculos, proc. 1879. Arquivo Nacional da Torre do Tombo. Código de Referência: PT/TT/SNI-DGE/1/1879. ID DOC: 4316215.

¹¹⁴¹ *Coração D’Alfama*, opereta em 3 actos. Original de Alberto Barbosa, Vasco Santana, José Galhardo e Amadeu do Vale. Com música de Venceslau Pinto, Raúl Portela e Raúl Ferrão. Acervo Secretariado Nacional de Informação, Direcção Geral dos Serviços de Espectáculos, proc. 1321. Arquivo Nacional da Torre do Tombo. Código de Referência: PT/TT/SNI-DGE/1/1321. ID DOC: 43155656.

Dentre todas as peças representadas em Angola durante os anos 1940, a revista *Cabaz de Frutas*¹¹⁴², da Companhia Maria Alice, é a que melhor exemplifica a alusão à época das descobertas, em um tom carregado de romantismo em relação à missão portuguesa. Nela o personagem Marinheiro conta que acabava de desembarcar de volta em terra portuguesa após três meses de viagem. Contudo, o tempo longe de Portugal não havia sido um problema pois, desde pequeno, ele era apaixonado pelo mar e sempre teve a vontade de ir por esse mar largo “ver terras estranhas”. Assim, mesmo nos momentos mais difíceis, quando ele se via sozinho em alto-mar durante a noite, sentindo uma sensação estranha de que a morte estava por perto, ele rezava para a Virgem dos Marinheiros e então recuperava a sua coragem, ao lembrar de que era preciso cumprir o seu dever, porque esta era a missão da raça portuguesa. Refletindo sobre os motivos deste amor dos portugueses pelo mar, ele canta a seguinte canção:

Inda mal tinha nascido
 Portugal ouviu contar
 que havia p’ra lá do mar
 um mundo desconhecido
 Traquinas por ser miúdo
 Quis descobrir o mistério
 E tanto resolveu tudo
 Que descobriu um Império.
 REFRAÃO
 Foi Portugal
 Um valente marinheiro
 Destemido e altaneiro
 Que nunca temeu o mar
 Meu Portugal
 Foi tão grande o teu valor
 Que o gigante Adamastôr
 Renunciou a lutar
 Mil feitos cheios de luz
 Honraram nossos avós
 Que foram até Ormuz
 Numa casquinha de noz
 Sempre levaram consigo
 Esta arma de defesa
 Nas horas de maior perigo
 A bravura portuguesa

Os Marinheiros de hoje eram os antepassados dos grandes navegadores portugueses de ontem, e haviam herdado, por isso, a coragem, a paixão pelo mar, a fé na Virgem dos Marinheiros, e o talento pioneiro para descobrir novos mundos, civilizando terras e povos estranhos. A miudeza de Portugal, portanto, não significava nada em comparação ao seu grande

¹¹⁴² *Cabaz de Frutas*, revista em 2 actos e 8 quadros. Original de Carlos Ferreira Lopes, música de Cezário Salvador. Acervo Secretariado Nacional de Informação, Direcção Geral dos Serviços de Espectáculos, proc. 2768. Arquivo Nacional da Torre do Tombo. Código de Referência: PT/TT/SNI-DGE/1/2768. ID DOC: 4317111.

Império, maior motivo de orgulho para o povo português que, nas horas difíceis, deveria seguir o exemplo do Marinheiro, fortalecendo-se na sua fé e recordando o seu valor e a grandiosidade da sua própria história.

É importante ressaltar que esta peça estava sendo representada em Angola em 1943, enquanto a guerra já decorria e em um período em que já ecoavam, dentro e fora de Portugal, vozes críticas à política colonial portuguesa. Era preciso, portanto, apelar ao recurso da memória áurea de Portugal para tentar gerar um clima de consenso – não apenas na metrópole, mas em especial nas colônias – em relação à manutenção do Império. Além disso, esta revista dialoga especialmente com a tentativa do regime de transmitir uma imagem positiva do colonialismo, como sendo aquele que só existe por desígnios sagrados, por amor e devoção à antiga missão civilizadora do país. Além disso, não havia motivos para qualquer pressa em relação à descolonização, pois “as nossas colônias progredem a olhos vistos”, como dirá a personagem Rainha em *Cabaz de Frutas*.

Nem todas estas peças agiam de acordo com as novas retóricas do regime no âmbito da temática do colonialismo português. Enquanto a propaganda salazarista empenhava-se em exaltar as qualidades essencialmente não racistas do povo português, afirmando que não existiriam práticas discriminatórias nos territórios ultramarinos, o teatro português denunciava o contrário. A revista *Polka da Vida*¹¹⁴³, por exemplo, da Companhia Artistas Reunidos, abre o seu primeiro quadro, já referido aqui, com uma imagem notoriamente racista. Esta cena, que fala sobre diferentes instrumentos musicais, teria, de acordo com a didascália, o seguinte cenário: “de um lado, um preto tocando trombone de varas; do outro lado um branco tocando violino”, como objetos de cena que não possuíam fala alguma, mas que deveriam estar ali compondo esta espécie de “cenário vivo” do início ao fim do quadro. Não é possível saber se os diretores respeitaram esta instrução do autor quando a peça foi montada e, caso a didascália tenha sido seguida no momento da representação em Angola, não há como aferir se a companhia contou com a participação de algum nativo para esta cena ou se o papel foi exercido por algum ator branco utilizando *blackface*¹¹⁴⁴. Contudo, é válido mencionar que de acordo com o relatório da Comissão de Censura da Inspeção dos Espectáculos, anexado ao texto com a data de janeiro de 1949, esta peça foi aprovada com cortes na metrópole especificamente para ser representada durante a “Tournée a África” e esta informação da didascália não foi cortada pelo censor.

¹¹⁴³ *Polka da Vida*, revista em 2 actos e 8 quadros. Original de Frederico de Brito. Música de João Nobre. Acervo Secretariado Nacional de Informação, Direcção Geral dos Serviços de Espectáculos, proc. 3897. Arquivo Nacional da Torre do Tombo. Código de Referência: PT/TT/SNI-DGE/1/3897. ID DOC: 4318246.

¹¹⁴⁴ Ver segundo capítulo, em que explicamos o conceito de *blackface* e o seu uso na história do teatro.

Este direcionamento dado pelo dramaturgo para esta cena, em uma imagem que parecia querer encenar a distância entre a civilização e a barbárie, representadas aqui de um lado pelo branco a tocar violino e de outro pelo “preto” a tocar um instrumento musical africano, reproduzia a visão, ainda latente, do colonialismo português que compreendia as populações nativas, as suas formas de expressão artística e os seus instrumentos musicais, como inferiores.

Outro quadro desta mesma revista, intitulado “Na Rua do Vem lá um”, irá apresentar uma piada racista através de uma das falas do personagem Boa Vida, um português que teria arranjado um emprego em África e que estava atarefado com todos os preparativos para a sua viagem. Ele conta, então, para o personagem Zé, que estava indo para uma fazenda no interior de África e, por isso, estava preocupado em levar anzóis adequados para que fosse possível a prática da pesca quando ele já estivesse instalado, pois “segundo me disseram, há um rio que tem muitos crocodilos”. Quando Zé comenta que não compreendia como ele iria pescar crocodilos sem uma isca, Boa Vida responde: “Não, homem! Ponho-lhe um preto de pasta a fazer de isca. Depois o crocodilo vem. Eu levanto o boneco. E quando eu apanho o crocodilo a olhar p’ro boneco... Não tem nada que saber; atiro-lhe um laço á cow-boy e é uns atrás dos outros”. É possível perceber, assim, a ridicularização da figura do negro visando à comicidade. A “piada” era a de que, se o nativo de África era uma espécie de animal, ele poderia facilmente servir de isca para pescar crocodilos. Afinal, caso ele fosse engolido e acabasse por perder a vida, que diferença faria para o português?

Uma das peças do repertório da Companhia Embaixada da Saudade, a revista *Dança da Luta*¹¹⁴⁵, também irá mencionar a figura do africano. No quadro “Teatro de Sempre”, a personagem Arte Teatral pergunta para Farsa como ele escolheria uma noiva, se fosse preciso, e ele responde que gostaria de uma que fosse careca, preta e só com uma perna, porque “sendo preta não gastava dinheiro em pinturas; careca não fazia permanente e só com uma perna, um par de sapatos chegava para duas vezes”, fazendo referência à futilidade feminina que geralmente leva os maridos à falência. Depois o quadro “Branca de Neve”, já referido aqui, será encenado pela princesa, semelhante à figura do filme e por sete anões: um sudeta, um austríaco, um tcheco, um semita, um chinês, um espanhol e um “preto”, de acordo com a informação dada pela didascália. Durante o diálogo o personagem Pimpão, apontando o “anão preto”, irá dizer: “este cada vez está mais preto”, ao que Branca de Neve responde que “não admira, é abexim.

¹¹⁴⁵ *Dança da Luta*, revista em 2 actos e 9 quadros. Original de Lino Ferreira, Fernando Santos, Xavier Magalhães e Lourenço Rodrigues. Música do maestro Vasco Macedo. Acervo Secretariado Nacional de Informação, Direcção Geral dos Serviços de Espectáculos, proc. 1969. Arquivo Nacional da Torre do Tombo. Código de Referência: PT/TT/SNI-DGE/1/1969. ID DOC: 4316306.

Tem-se visto negro”. Novamente não é possível saber que ator teria interpretado este personagem, e se ele teria ou não feito o uso de *blackface* para tal.

Note-se, assim, que, mesmo quando não era feita uma associação diretamente pejorativa à figura do negro, sempre que ele era referido era através da sua ridicularização visando atingir o caráter cômico da cena. Ao contrário do que dizia o discurso oficial do regime neste período, o poder colonial seguia vendo os nativos como inferiores e estas peças refletiam esta questão.

5.6 “Allô! Allô! Veja se tem compostura! Não pense em vir a ter graça, pois daqui fala a Censura!”

Conforme já mencionamos, durante os anos 1940, a censura ao teatro é aprimorada pelo regime, recebendo critérios mais rígidos para definir o que seria permitido ou proibido de ser dito nos palcos portugueses, em especial a partir de 1944 com a reformulação do SPN para SNI. Durante esse contexto muitos textos acabam sendo integralmente proibidos de irem para a cena e muitos são aprovados com inúmeras partes cortadas pelo censor.

Diferentemente das peças apresentadas em Angola durante os anos 1930, que traziam uma série de críticas a Salazar, ao regime ou ao contexto imposto em Portugal pelo Estado Novo, o repertório de peças encenadas neste período teve a sua função de sátira social significativamente limitada pelo organismo censório que retirava frases, diálogos e até mesmo cenas inteiras no momento de leitura prévia dos textos. Mais do que qualquer outro gênero teatral, a revista portuguesa, em essência cômica e satírica, teve sérios prejuízos para a sua estrutura dramática por conta dos cortes operacionalizados pela censura, tendo em vista que, em alguns quadros e números, as frases cortadas retiravam por completo a comicidade e às vezes até mesmo o sentido destas cenas.

Os jogos de palavras com o nome de Salazar, que vimos ser tão comum no repertório de revistas apresentados em 1932 pela Companhia Hortense Luz, agora seriam estritamente proibidos, assim como as menções a qualquer outra figura de autoridade no salazarismo. É exemplo disso a revista *Rebenta a Bexiga*¹¹⁴⁶, da Companhia Embaixada da Saudade, que, no quadro “O mundo em armas”, tenta fazer uma alusão a António Ferro. Durante um diálogo sobre armamentos entra em cena o personagem Homem de Ferro, vestindo uma armadura antiga, dizendo ser o velho homem de ferro da procissão de São Jorge. Guerra, que também estava em cena, comenta que achava que a sua armadura fosse de lata, e não de ferro, e ele

¹¹⁴⁶ *Rebenta a Bexiga*, revista em 2 actos e 5 quadros de autoria de Os Três Abexins (Fernando Santos; Lourenço Rodrigues, Xavier de Magalhães,), com música de Raúl Portela, Vasco de Macedo e Raúl Ferrão. Acervo Secretariado Nacional de Informação, Direcção Geral dos Serviços de Espectáculos, proc. 1879. Arquivo Nacional da Torre do Tombo. Código de Referência: PT/TT/SNI-DGE/1/1879. ID DOC: 4316215.

responde: “Realmente nos tempos que vão correndo o que é preciso é ter lata”. Logo em seguida Guerra sugere que ela venda a sua vestimenta para a sucata, ao que o homem diz: “Isso era n’outro tempo. Hoje o ferro parece que já não lhe dão o mesmo valor”. Esta última frase está cortada pela censura que, ao que parece, deve ter desconfiado que a piada sobre a falta de valor do ferro naquela época, pudesse estar se referindo ao António Ferro, e a falta de prestígio que ele passa a ter durante os anos 1940, o que inclusive irá levar ao término da sua Política do Espírito em 1944 e ao seu desligamento do Secretariado em 1949¹¹⁴⁷.

Obviamente, no novo contexto em que o Estado Novo tentava vender a sua imagem de “ditadura branda”, também não poderiam ser permitidas quaisquer referências à violência praticada pela polícia. No primeiro quadro da revista *Chega-lhe agora*¹¹⁴⁸, também do repertório da Companhia Embaixada da Saudade, acontece uma cena de rua em que um Policial está em serviço “a cacetada aos rapazes, que vão saindo, pouco a pouco, com exceção do garoto dos jornais”, conforme a informação dada pela didascália. Quando o Policial se dirige ao garoto, afirmando: “Tu ainda não ouviste que não quero ninguém para a andar”, ele responde: “Já vou Senhor polícia. Não vê que ando a trabalhar para poder sustentar a minha mãe?”, e o Policial o repreende: “Intão tu inda pensas em sustentar alguém com a crisia de inestencias que nós atravessamos...”. Esta cena está inteiramente cortada pela censura, com um enorme X vermelho em toda a página. O Estado Novo esforçava-se para distanciar a sua imagem dos fascismos italiano e alemão, e a violência da polícia política poderia contrariar o discurso do regime.

Da mesma forma, as críticas à censura, as favoritas da revista neste período, não poderiam ser toleradas pelo regime, que afirmava que existia liberdade de expressão em Portugal e que a censura só se mantinha como uma forma de proteção à moral dos portugueses. Em *Dança da Luta*¹¹⁴⁹, outra revista da Companhia Embaixada da Saudade, o primeiro quadro apresenta um diálogo entre Aldeia e Pimpão sobre as aldeias portuguesas, falando sobre a poesia dos sinos que nestes lugarejos se faziam sempre presentes na vida da população anunciando nascimentos, batizados, casamentos e mortes. Quando Rosa, uma aldeã, diz que os sinos jamais se calavam, seguiam sempre cantando, gritando e bailando, Pimpão comenta: “Eu cá também não me calo, e se as palavras enfecham. Canto e berro e grito e falo, mas as vezes,

¹¹⁴⁷ Ver primeiro capítulo, em que falamos sobre o papel de António Ferro no Estado Novo durante os anos 1930 e 1940.

¹¹⁴⁸ *Chega-lhe agora*, revista em 1 acto e 3 quadros. Com arranjo de José Dubini e Cremilda Torres e música de José Monteiro. Acervo Secretariado Nacional de Informação, Direcção Geral dos Serviços de Espectáculos, proc. 2004. Arquivo Nacional da Torre do Tombo. Código de Referência: PT/TT/SNI-DGE/1/2004.

¹¹⁴⁹ *Dança da Luta*, revista em 2 actos e 9 quadros. Original de Lino Ferreira, Fernando Santos, Xavier Magalhães e Lourenço Rodrigues. Música do maestro Vasco Macedo. Acervo Secretariado Nacional de Informação, Direcção Geral dos Serviços de Espectáculos, proc. 1969. Arquivo Nacional da Torre do Tombo. Código de Referência: PT/TT/SNI-DGE/1/1969. ID DOC: 4316306.

não me deixam”, frase que estaria fazendo uma crítica direta à censura, caso ela não tivesse sido cortada.

Os censores, assim, mantinham a sua caneta sempre a postos no momento de leitura prévia destes textos, cortando qualquer tentativa de crítica dos autores antes que elas pudessem subir à cena. Contudo, conforme já mencionamos, os dramaturgos também aprimoravam a sua forma de escrita neste período, encontrando meios para burlar o atento olhar da censura. Algumas revistas representadas em Angola neste período exemplificam esta questão, trazendo quadros ou números satíricos que, talvez por desatenção dos censores, foram aprovados para subirem à cena.

Uma das formas mais tradicionais na revista portuguesa de criticar o contexto político vigente era através do uso do personagem Zé Povinho, esta figura icônica criada ainda em 1875 na imprensa pelo cartunista português Rafael Bordalo Pinheiro (1846-1905), representando o povo português e as suas inquietações. Ainda no final do século XIX esta figura alcançará uma ampla repercussão no país, saindo das páginas dos jornais para ganhar vida na revista portuguesa, como “imagem e símbolo do povo português”¹¹⁵⁰, em uma “série inesgotável de Zés”¹¹⁵¹ que, a partir de então, se farão presentes na revista denunciando “os vícios das instituições políticas do País, os desmandos dos seus representantes... e os custos pagos por quem sofria as consequências da má governação”¹¹⁵². O Zé Povinho, e as suas possíveis variações, assim, irá representar no teatro o português pobre e insatisfeito que sempre acabava pagando a conta em todas as decisões políticas no país. Era aquele que, com o seu trabalho, sustentava a nação.

Este personagem será referenciado em algumas das peças representadas em Angola durante os anos 1940, como a revista *Tirololó*¹¹⁵³, da Companhia Embaixada da Saudade. No quadro “Coisas de todo o ano”, o personagem Pateta das Luminárias irá reclamar da carestia das coisas, afirmando que, quando se abrem as torneiras das casas sairia lá de dentro só vento para o Zé Povinho pagar. Do repertório desta mesma companhia, também irá se destacar a revista *Dança da Luta*¹¹⁵⁴, já referida aqui, que traz no quadro “Teatro de Sempre” uma música

¹¹⁵⁰ REBELLO, Luiz Francisco. *História do Teatro de Revista em Portugal*. Volume 1. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1984, p. 82.

¹¹⁵¹ *Idem*.

¹¹⁵² *Ibid.*, p. 83.

¹¹⁵³ *Tirololó*, revista em 2 actos e 5 quadros de autoria de António Torres e Álvaro Pinto. Música do maestro Vasco Macedo. Acervo Secretariado Nacional de Informação, Direcção Geral dos Serviços de Espectáculos, proc. 2449. Arquivo Nacional da Torre do Tombo. Código de Referência: PT/TT/SNI-DGE/1/2449. ID DOC: 4316789.

¹¹⁵⁴ *Dança da Luta*, revista em 2 actos e 9 quadros. Original de Lino Ferreira, Fernando Santos, Xavier Magalhães e Lourenço Rodrigues. Música do maestro Vasco Macedo. Acervo Secretariado Nacional de Informação, Direcção Geral dos Serviços de Espectáculos, proc. 1969. Arquivo Nacional da Torre do Tombo. Código de Referência: PT/TT/SNI-DGE/1/1969. ID DOC: 4316306.

que faz uma paródia da própria revista, falando: “Vem mais girls sem camisa. Um dueto, outro fadinho, e no fim, p’ró Zé Povinho se comover na geral, diz-se: ‘Esta raça imortal, etc., e tal e tal!’ E’ Portugal!”.

Uma referência semelhante também será feita na revista *Cabaz de Frutas*¹¹⁵⁵, da Companhia Maria Alice, que no quadro “Operações da via... pública” trará uma música que irá falar da Carris, criticando a qualidade e o preço dos transportes públicos, ao afirmar:

Negócio melhor não há
 É um maná, é [...]
 É um negócio da China
 O Zé Povinho coitado
 É que sustenta esta mina
 E viaja pendurado.
 Por isso é feliz
 A Carris
 A Carris
 A Carris
 A Carris
 Porque o pobre Zé
 Lé, lé, tirolé, tirolé
 Mesmo aos encontrões
 Apertado e a pé
 Dá tudo e oito tostões.

Esses quadros, que claramente demonstravam a insatisfação do povo português com o contexto político e social instaurado em Portugal neste período, foram aprovados pela censura e, portanto, foram representados em Angola. Este personagem tão clássico da revista portuguesa levava para a cena as angústias da população, denunciando especialmente a questão da pobreza do país que, ao contrário do que a propaganda salazarista tentava pregar, trazia uma realidade bem menos colorida para a grande maioria da sociedade.

No âmbito das críticas mais específicas sobre o regime, algumas revistas irão representar a insatisfação da sociedade em relação à censura que há tantos anos impedia a liberdade de expressão da população. É exemplo disso a revista *Boa Noite*¹¹⁵⁶, aprovada com cortes para ser representada em Angola em 1949 pela Companhia Artistas Reunidos, em que alguns trechos parecem ter passado despercebidos pela análise da censura. Em seu primeiro quadro, intitulado “No Reino da Má Língua”, os personagens são Dona Tesoura, Dona Censura, Dona Inveja, Dona Intriga e Zé Carrapato, e a cena já se inicia com D. Tesoura dizendo: “Está lá uma

¹¹⁵⁵ *Cabaz de Frutas*, revista em 2 actos e 8 quadros. Original de Carlos Ferreira Lopes, música de Cezário Salvador. Acervo Secretariado Nacional de Informação, Direcção Geral dos Serviços de Espectáculos, proc. 2768. Arquivo Nacional da Torre do Tombo. Código de Referência: PT/TT/SNI-DGE/1/2768. ID DOC: 4317111.

¹¹⁵⁶ *Boa Noite*, revista em 2 actos e 8 quadros. Original de António Cruz. Música de João Nobre. Acervo Secretariado Nacional de Informação, Direcção Geral dos Serviços de Espectáculos, proc. 3899. Arquivo Nacional da Torre do Tombo. Código de Referência: PT/TT/SNI-DGE/1/3899. ID DOC: 4318248.

comissão que vem reclamar em nome do Povo! Não quer que V. Alteza, D. Censura! Continue o seu reinado e diz que é tempo de terminar com o nosso governo!”. Não opinião de Dona Censura, esse desejo seria um completo disparate, pois ela reinava desde que o mundo era mundo, e vivia inclusive na alma de toda a gente. Muitos sabiam do seu valor e importância, e um deles era Zé Carrapato, que tenta defendê-la da revolta da multidão, ao dizer:

A senhora deve ficar porque sempre cá esteve! Sempre se censurou tudo e todos! Nós estamos no paiz da censura! Censura-se o rico porque é rico, e não nos dá. Censura-se o pobre porque é pobre e não tem nada p’ra nos dar! Censura-se a mulher que ri, porque é leviana! Censura-se o homem que chora, porque é feio um homem chorar! Censura-se umas saias curtas porque as pernas são mal feitas! Censura-se uns lábios pintados, porque nos sujam os lenços e a gente não sabe o que há-de dizer á patroa quando volta para casa! Censura-se o Benfica quando perde! Censura-se o Sporting quando ganha! A censura é livre, muito livre! É preciso que fiquem sabendo que a censura ainda é uma grande liberdade!

Apesar de a censura ser aqui justificada pelo personagem Zé Carrapato, que defendia a sua continuidade pois acreditava que ela só existia para proteger as pessoas, a multidão que grita pedindo por liberdade, exigindo o fim da censura, é bastante simbólica e reflete a angústia de grande parte da sociedade portuguesa neste período, que assistia à onda democrática que tomava conta da Europa enquanto, em Portugal, o regime se tornava ainda mais violento e proibitivo. Talvez pela representação de Zé Carrapato, personagem construído de acordo com o modelo de homem salazarista, alienado e submisso, a censura tenha ignorado o papel da multidão. Algumas falas que viriam a seguir, contudo, acabariam por despertar o alarme dos censores.

Ainda neste quadro entrará a personagem Vendedeira de Creação, um tipo popular de vendedora, que aparece em cena com um cesto de galinhas na cabeça reclamando da falta de ovos na sua fazenda. O motivo, de acordo com ela, era que as galinhas estavam em greve pois discordavam das novas regras que haviam sido decretadas pela Comissão Reguladora da Postura das Galinhas. Antigamente, em qualquer lugar, elas botavam ovos e seguiam felizes, cacarejando, mas hoje tudo havia mudado: “Nem podem piar!”. Quando Zé Carrapato pergunta se os galos não protestavam, ela responde: “Os galos nem parecem galos, coitados! Ainda teem ideias muito antigas! **Calcule que ainda há p’rai alguns com a esperança de que havemos de voltar à postura livre... Coitadinhos**”. Ouvindo o diálogo, D. Censura pergunta se as galinhas não tentavam modificar os galos, e a Vendedeira diz: “**Isso, sim... Ultimamente apareceram para ai uns frangos novos a cantar de galo, mas tiveram que se calar porque senão recolhiam à capoeira, por causa das galinhas**”. Estas frases em negrito foram cortadas

pela censura que, desta vez, percebeu a crítica direta que estava sendo feita a ela mesma, bem como a alusão àqueles que desejavam “retornar para a postura livre”, decidindo proibir estes trechos.

Na sequência do quadro, a PIDE também será referenciada, com o aval dos censores, que não cortam nenhum dos trechos da cena a seguir. Quando a Vendedeira sai de cena, ingressam neste quadro outros personagens como o Avançado, um tipo cômico de revolucionário, um homem da sua época, “um homem de pensamentos progressivos, um homem de ideias avançadas”, de acordo com ele. Ao ouvi-lo se apresentar, Dona Censura o repreende dizendo: “Ó homem, cale-se! Não vê que eles podem ouvir?”, e ele responde: “Quero lá saber! P’ra eles me ouvirem é que eu falo alto!”. Avançado explica que já não se calava pois “há tempos que eles sabem! Também só deles é que eu estava com medo... Mas fui chamado a pedra, dei todas as explicações e mandaram-se em paz!”, pois eles afinal “fazem justiça a quem trabalha”. A piada desta cena é que ao final deste diálogo se descobre que “eles”, afinal de contas, não eram a PIDE, como fica parecendo ser, mas sim os patrões de Avançado, que tinham o chamado para uma conversa amigável, demonstrando ser muito amáveis com os conselhos que lhe deram:

Ainda hoje fui lá chamado, outra vez, e voltaram-se a repetir: Ó homem, você tenha juízo! Repare que tem família... Que os princípios são errados... Olhe que você, qualquer dia, não sabe como há-de sair da situação que está a criar... Não vá a esses extremos, que os extremos são perigosos... Quere um conselho? Não se deixe tentar pelas massas e tome cautela com os avanços.

Apesar de todos os conselhos, porém, Avançado não compreendia como poderiam existir ainda nos dias de hoje os partidários do sistema atrasado. Na sua opinião, a vida precisava caminhar, pois a humanidade tinha o “direito a querer o progresso e as suas vantagens! O que são precisas são ideias novas! Tudo p’ra frente! Tudo p’ra frente!”. No momento atual que todos viviam “já não se tolera o sistema de retardadores! Nada de atrasos! Nem relógios atrasados, nem comboios atrasados!”. A cena encerra com ele afirmando: “Acho que os nossos movimentos devem ser livres, que a gente deve fazer o que quere e lhe apetece. Há homens como eu, que querem avançar? Há os homens que querem caminhar em busca de outros caminhos? Pois que avancem!”.

Diferentemente do personagem Zé Carrapato, do início deste quadro, que defendia a censura, acreditando que tudo deveria permanecer da forma que estava, outros como o Avançado, possuíam ideias mais progressistas, defendendo a liberdade de expressão e a

mudança do sistema vigente. Esta cena, aprovada pela censura, deixava claro que os valores retrógrados do regime não satisfaziam a todos.

É válido destacar ainda outro quadro desta revista, um “Quadro de Rua” conduzido pelos personagens Belarmino e Zé. Dentre os vários populares que entram e saem desta cena, um deles é Maria Feliz, um tipo alegre de mulher do povo que ri sozinha enquanto afirma que a felicidade “está na rua, está em casa, está no lar! A virtude é saber encontrá-la...”. Esta figura parece zombar do modelo de mulher salazarista imposto pelo regime:

Quantas mulheres se aborrecem e se julgam infelizes só porque, passam o dia a trabalhar na lida da casa, mas essas não são mulheres! As verdadeiras mulheres sentem-se felizes como eu, só porque teem de coser a roupa dos maridos e passajar aquelas meias com buracos!... [...] Ponto p’raqui, ponto p’r’ali, satisfeitas por terem a roupa pobrezinha, mas limpa e concertada p’ró seu homem, que chega de volta do trabalho! Há lá alguma coisa que chegue á alegria de tratar do nosso homem?! A gente trabalha que se desunha, mas também é um sonsolo ve-lo todo limpo e asseadinho! [...] Oh, mas que felicidade é ir as compras com um cabaz na mão e levar na carteira dez mil reis, para pagar uma despeza de quarentena. Oh, mas que felicidade ter de fazer o jantar para sete pessoas com dois pingos de azeite, uma casca de cebola e 125 miligramas de carne de vaca!

Muito embora inicialmente a personagem pareça estar legitimando o papel da mulher na sociedade pela lógica do regime, os trechos finais do texto demonstram um tom irônico em relação àquela ideia de “pobrete mas alegrete” que a propaganda salazarista difundia como um modelo ideal de ser português. A pobreza honrada, a falta de ambição e a felicidade a qualquer custo, mesmo na miséria, valores caros para o regime, estavam sendo referidos aqui de forma sarcástica, e talvez os censores não tenham percebido esta questão, tendo em vista que o trecho foi aprovado. Ironicamente, a revista encerrava com uma música em que Dona Censura cantava: “Allô! Allô! Veja se tem compostura!/ Não pense em vir a ter graça/ Pois daqui fala Censura!...”. O teatro português, contudo, fazia graça quando possível, enganando a censura para criticar o regime e, assim, provocar o riso na plateia presente.

Apesar de a liberdade de crítica ter sido amplamente limitada neste período pela nova fase da censura salazarista, é possível perceber que os autores teatrais portugueses ainda conseguiam utilizar a sua criatividade para encontrar brechas no sistema opressor vigente, utilizando a ironia e o sarcasmo para satirizar o contexto político da época sem que os censores percebessem. Era preciso que o teatro português sobrevivesse, uma vez mais, à violência salazarista, e para tanto era necessário reagir à censura com ainda mais criatividade, ousadia e perspicácia da parte dos autores e, em um segundo momento, também da parte dos artistas teatrais. Traçar um diálogo com o regime através do elogio e da crítica, ao mesmo tempo, era uma parte fundamental desta estratégia de sobrevivência.

Através da análise deste conjunto de peças teatrais representadas em Angola durante os anos 1940, torna-se possível concluir que na medida em que o contexto político se alterava em Portugal, o teatro português também mudava, vestindo outras roupagens e traçando novos diálogos com o regime. Diferentemente das peças que subiram aos palcos angolanos nos anos 1930, que traziam para a cena sobretudo os valores da Política do Espírito, estes textos acompanhavam a reconfiguração da propaganda salazarista, conversando com as novas temáticas essencialmente mais populistas que nesta nova fase ganhavam o seu protagonismo.

Como vimos, para além da exaltação do fado como canção nacional, estas revistas e operetas auxiliavam na legitimação das questões mais caras para o Estado Novo neste contexto como a construção da imagem de Portugal como um refúgio de paz e de harmonia durante a segunda guerra mundial. Além disso, a associação do nacionalismo e do colonialismo, que não era tão evidente na década anterior, alcançará uma dimensão significativamente mais notável no teatro desta época, aparecendo de forma intrinsecamente interligada em vários momentos.

5.7 E a Apoteose? Foi nos anos 1950

O processo de reconfiguração do regime que se inicia com o término da Segunda Guerra Mundial irá atingir o seu ápice nos anos 1950. O cenário de pressão internacional para a descolonização, que já se fazia notar desde a criação da ONU em 1945, irá receber novas dimensões justamente neste período, fazendo com que muitas potências coloniais europeias se vissem “forçadas a reconhecer a independência das suas colónias”¹¹⁵⁷. A consequência foi que, entre o final da década de 1940 e a metade dos anos 1950, uma série de antigas colônias localizadas em Ásia e África conquistam a sua independência¹¹⁵⁸, tornando-se, finalmente, nações livres. Este contexto representava uma ameaça cada vez maior para Portugal, e o regime salazarista, em vez de ceder, optava por remar contra a maré. Enquanto a onda pró-democrática

¹¹⁵⁷ CASTELO, Cláudia. *O modo português de estar no mundo*. Porto: Edições Afrontamento, 2011, p. 49.

¹¹⁵⁸ Conforme menciona Cláudia Castelo, “à medida que o movimento anticolonialista se fortalece, começam a concretizar-se os primeiros processos de descolonização, que têm lugar no continente asiático, mais precisamente na Indonésia (1946), na Índia e Ceilão (1947) e na Birmânia (1948)”. Nos anos 1950, este processo irá ser estendido também para o continente africano, tendo em vista que “entre as grandes conferências terceiro-mundistas, a Conferência de Bandung, realizada na Indonésia em 1955 tem um papel decisivo no reforço da solidariedade afro-asiática e no aprofundamento do movimento favorável à emancipação dos povos sob domínio colonial”. A partir de então, ocorrerá a independência de outros países como o Marrocos, a Tunísia e o Sudão, em 1956, e 1957 “a Costa do Ouro (a partir daí com o nome de Ghana) é o primeiro país da África negra a tornar-se independente, se exceptuarmos o caso precoce da Libéria. Segue-se a libertação da Nigéria, Somália, Serra Leoa e Tanganica, parcelas do Império britânico” (CASTELO, Cláudia. *O modo português de estar no mundo*. Porto: Edições Afrontamento, 2011, p. 49). No âmbito específico do continente africano, destacamos a título de exemplo que, no ano de 1960, “17 territórios haviam proclamado a sua independência no continente” (CARDINA, Miguel. *O Passado Colonial: do trajeto histórico às configurações da memória*. In: ROSAS, Fernando; LOUÇÃ, Francisco; et al. *O Século XX Português*. Portugal: Tinta da China, 2020, p. 369).

e anticolonialista tomava conta da Europa, Portugal fazia todos os esforços possíveis para manter-se o mesmo: ditatorial e colonialista.

Paralelamente, o Estado Novo também tentava administrar as dissonâncias internas que, ao longo dos anos 1950, se tornam cada vez mais notáveis através das várias vozes críticas que surgem neste contexto. Na metrópole, destacavam-se antigos salazaristas como Henrique Galvão, que redige, ainda em 1947, “um Relatório Detalhado dos Problemas dos Nativos nas Colónias Portuguesas, especialmente em Angola e Moçambique”¹¹⁵⁹ denunciando “a existência de uma subeconomia escravagista em certos sectores”¹¹⁶⁰ destas colónias, documento que alcança uma repercussão significativa na imprensa internacional, piorando a imagem do país perante a Europa, o que acaba fazendo com que Galvão seja preso por traição. Além das personalidades desiludidas com o regime que acabam passando para o lado da oposição, destacava-se também o Partido Comunista Português (PCP) que, em 1957, “na esteira do XX Congresso do Partido Comunista da União Soviética (PCUS), adota uma posição de claro reconhecimento do direito à autodeterminação e independência dos povos das colónias”¹¹⁶¹.

E é válido mencionar que estas críticas não partiam apenas do espaço metropolitano. Em Angola, por exemplo, detiveram um papel de suma importância as petições que foram submetidas entre 1953 e 1958 pela Liga Nacional Africana, assinalando “o grande descontentamento do povo africano face às dificuldades de obtenção daquilo que era o passaporte para o estatuto de assimilado, o bilhete de identidade, que vinha sendo emitido para europeus e assimilados desde 1942”¹¹⁶². Em 1956, esta organização irá inclusive enviar um manifesto para a ONU “declarando a sua insatisfação com a soberania portuguesa”¹¹⁶³.

É justamente na tentativa de reagir a este cenário de pressão interna e externa que o Estado Novo irá revogar o Acto Colonial e implantar, em 1951, uma nova Constituição “na qual Portugal assume não ter colónias, mas sim ‘províncias ultramarinas’, parte indivisível de um território nacional que se estendia ‘do Minho a Timor’”¹¹⁶⁴. Era uma nova imagem de um

¹¹⁵⁹ WHEELER, Douglas; PÉLISSIER, René. *História de Angola*. Lisboa: Tinta-da-china, 2009, p. 207.

¹¹⁶⁰ *Idem*.

¹¹⁶¹ ROSAS, Os quatro regimes. In: ROSAS, Fernando; LOUÇÃ, Francisco; et al. *O Século XX Português*. Portugal: Tinta da China, 2020, p. 61.

¹¹⁶² Conforme mencionamos no segundo capítulo, este bilhete servia para comprovar que um “indígena” havia passado por um processo de análise pelas autoridades portuguesas, feita através de uma série de critérios e, tendo demonstrado a sua evolução “civilizatória”, poderia ser então promovido ao estatuto de “assimilado”. Este documento “era mais do que uma via de acesso aos direitos cívicos do seu portador: era uma condição *sine qua non* para o desenvolvimento económico do indivíduo”, tendo em vista que sem ele “os africanos estavam impedidos de obter um emprego decente, um cargo na administração pública ou mesmo a carta de condução”, por exemplo (WHEELER, Douglas; PÉLISSIER, René. *História de Angola*. Lisboa: Tinta-da-china, 2009, p. 201).

¹¹⁶³ *Ibid.*, p. 220.

¹¹⁶⁴ CARDINA, Miguel. O Passado Colonial: do trajeto histórico às configurações da memória. In: ROSAS, Fernando; LOUÇÃ, Francisco et al. *O Século XX Português*. Lisboa: : Tinta da China, 2020, p. 382-383.

Portugal multirracial e pluricontinental, forjada para tentar justificar a continuidade da presença portuguesa em Ásia e África. Ingressando na ONU em 1955, após várias tentativas falhadas, o país “procurava apoios diplomáticos em alguns países ocidentais, ia invocando o princípio da não ingerência e salientava a especificidade jurídica dos territórios africanos sob sua jurisdição [...]”¹¹⁶⁵.

Conforme já mencionamos em nosso segundo capítulo, também é neste contexto, mais precisamente em 1951, que acontece a viagem de Gilberto Freyre às colônias portuguesas em África a convite do então Ministro do Ultramar, Sarmento Rodrigues, fato que será decisivo para a apropriação que o regime fará a partir de então do luso-tropicalismo¹¹⁶⁶. Será ao longo desta década que o sociólogo brasileiro irá formular de fato a sua teoria “nas conferências lidas em Goa e em Coimbra: ‘Uma cultura moderna: a luso-tropical’ (Instituto Vasco da Gama, Novembro de 1951) e ‘Em torno de um novo conceito de tropicalismo’ (Universidade de Coimbra, Janeiro de 1952)”¹¹⁶⁷, condensando-a, mais tarde, em obras como *Um brasileiro em terras portuguesas* (1953), *Integração portuguesa nos trópicos* (1958) e *O luso e o trópico* (1961), sendo estas duas últimas já encomendadas oficialmente pelo Estado Novo.

O regime salazarista que até então pautava o seu ideário colonialista primeiramente a partir de pressupostos biológicos, durante a mística imperial dos anos 1930, e posteriormente

¹¹⁶⁵ CARDINA, Miguel. O Passado Colonial: do trajeto histórico às configurações da memória. In: ROSAS, Fernando; LOUÇÃ, Francisco et al. *O Século XX Português*. Lisboa: : Tinta da China, 2020, p. 382-368.

¹¹⁶⁶ O luso-tropicalismo é uma teoria criada pelo sociólogo brasileiro Gilberto Freyre (1900-1987) durante os anos 1950. De acordo com Cláudia Castelo, as bases da sua teoria já haviam sido lançadas ainda em 1933, na obra *Casa-grande & Senzala*, em que o autor irá valorizar “o contributo das culturas dos povos submetidos na formação do Brasil – os negros e os índios – e defender que os brasileiros lucraram com a mistura de raças que se operou na sociedade patriarcal e escravagista do período colonial. O mulato, nascido da união do senhor da casa-grande com a escrava da senzala, adapta-se melhor aos trópicos e constitui a principal força da cultura brasileira” (p. 24). Nele, Freyre propõe “uma leitura psicocultural do passado brasileiro ‘escorada na hipótese de que o conquistado português já trazia em si traços de carácter recorrentes’: a plasticidade social, versatilidade, apetência pela miscigenação, ausência de orgulho racial. O ‘ajustamento hábil’ do português ao mundo tropical é explicado através de uma interpretação causalista da mentalidade e da cultura portuguesas. É aqui que se encontram com maior nitidez as raízes do luso-tropicalismo” (p. 29). Nesta lógica, o português seria uma espécie de “povo indefinido entre a Europa e a África”, que pela sua natureza e passado étnico teriam desenvolvido características como a mobilidade, a miscigenação e a aclimatabilidade, que juntas formavam o modo português de estar no mundo, esta forma única de colonização cristã, essencialmente não racista, e com amplas facilidades para a integração. Posteriormente, na obra *O mundo que o português criou*, publicada em 1940, Freyre “estende a toda a obra colonizadora de Portugal as características que tinha atribuído, em *Casa-grande & senzala*, à colonização portuguesa do Brasil” (p. 25), afirmando que todas as partes integrantes do Império Português, estando elas em Portugal continental, nas ilhas adjacentes, nas colônias em África ou em Ásia, constituiriam uma mesma unidade cultural. “O autor parte do pressuposto que essa unidade existe e que o português é o seu elemento fundador e aglutinador. As características do português, já analisadas em *Casa-grande & senzala* – ausência de preconceito racial, apetência pela miscigenação, cristianismo fraternal – é que conferem coerência interna ao mundo por ele criado” (p. 33-34). É nesta obra que o autor fala sobre uma “consciência de espécie que une os luso-descendentes uns aos outros, e que se baseia num acontecimento social ou cultural – a miscigenação – que é a negação do purismo étnico” (p. 34). O termo luso-tropical ou luso-tropicalismo, contudo, só será utilizado nos anos 1950 durante as mencionadas conferências e as novas obras escritas a partir delas (CASTELO, Cláudia. *O modo português de estar no mundo*. Porto: Edições Afrontamento, 2011).

¹¹⁶⁷ CASTELO, Cláudia. *O modo português de estar no mundo*. Porto: Edições Afrontamento, 2011, p. 35.

por teorias culturalistas, no contexto da mudança que ocorre nas escolas de antropologia colonial nos anos 1940¹¹⁶⁸, irá tomar para si as novas teorias do luso-tropicalismo para justificar o colonialismo português. Para além de todas as reconfigurações que já vinham sendo feitas, o regime viu no luso-tropicalismo a oportunidade perfeita para comprovar “cientificamente” o quão diferenciada seria a sua forma de colonizar, ou seja, a sua maneira especial, bondosa e fraternal de ser e de estar nos trópicos. De acordo com Castelo,

A especificidade das relações estabelecidas pelos portugueses com os povos dos trópicos obedecia, portanto, a um modelo específico, aprendido com os mouros e diferente do adoptado pelos europeus do norte. A capacidade para ‘confraternizar lírica e franciscanamente’ com os africanos, ameríndios e asiáticos, para amar as suas mulheres, para incorporar os seus valores... é única no português. Isto porque ‘soube em tempo extra-europeizar-se e tropicalizar-se ele próprio [...], amorenando-se sob o sol dos trópicos ou sob a acção da mestiçagem tropical’.¹¹⁶⁹

A já mencionada retórica não racista do regime neste contexto recebe, assim, uma nova roupagem supostamente científica, oferecendo o argumento que faltava para definir esta nova fase da política colonial portuguesa. Da mesma forma, “a ideia de que a expansão portuguesa foi animada por ‘desígnios cristãos’ conhece, no âmbito da formulação do luso-tropicalismo, novos contornos”¹¹⁷⁰, através da lógica de que historicamente os portugueses teriam uma natureza mais cristã do que etnocêntrica, pois, “nos portugueses, o modo de ser nacionalmente português terá sido superado pelo modo de ser cristão”¹¹⁷¹. É possível notar, assim, que estas noções mais básicas do luso-tropicalismo serviam perfeitamente os novos interesses do regime neste contexto dos anos 1950, em que era fundamental se cercar de todos os argumentos possíveis para manter os seus territórios ultramarinos como dependentes de Portugal.

A propaganda salazarista neste período trabalhará intensamente para reconfigurar a imagem do país, do regime e do colonialismo português diante da opinião internacional, assumindo uma nova retórica claramente luso-tropicalista como a sua principal estratégia. No âmbito interno, o regime irá utilizar não apenas a propaganda, mas sobretudo a censura para tentar silenciar as vozes críticas e construir um consenso em torno da manutenção das suas colônias, aprimorando e expandindo as suas práticas de violência preventiva e punitiva¹¹⁷². Uma vez mais este contexto provocava consequências diretas no campo das manifestações artísticas

¹¹⁶⁸ Ver segundo capítulo, em que explicamos estas mudanças no âmbito da política colonial.

¹¹⁶⁹ CASTELO, Cláudia. *O modo português de estar no mundo*. Porto: Edições Afrontamento, 2011, p. 36.

¹¹⁷⁰ *Idem*.

¹¹⁷¹ *Idem*.

¹¹⁷² ROSAS, Fernando. *Salazar e o poder: a arte de saber durar*. Lisboa: Tinta-da-China, 2012.

portuguesas, constantemente vigiado e cerceado desde o início da vigência do Estado Novo, mas, em especial agora, com os novos critérios da censura significativamente mais restritivos.

5.8 “O teatro nacional, se não morreu da doença, está prestes a finar-se com a ‘cura’”

Em relação ao teatro português, o regime irá operacionalizar limitações ainda maiores à liberdade de expressão e de criação, seja dos autores, seja dos artistas teatrais, impondo barreiras cada vez mais difíceis de serem quebradas. Conforme mencionamos no primeiro capítulo, este processo de repressão voltado especificamente ao teatro já vinha sendo aperfeiçoado desde 1945 com a criação das Comissões de Censura ao Cinema e Teatro, que estabeleciam a obrigatoriedade da censura não apenas ao texto teatral, mas também aos ensaios gerais e até mesmo às apresentações dos espetáculos. Nos anos 1950, este cerceamento à arte teatral será novamente remodelado¹¹⁷³, na tentativa de não deixar nenhuma brecha para aqueles que constantemente tentavam burlar as regras impostas pela censura.

Em 1952 entrará em vigor um novo decreto-lei que irá definir, por exemplo, “a intervenção da presidência do Conselho, do Ministério da Justiça e do Ministério da Educação Nacional na nomeação dos censores”¹¹⁷⁴. A Comissão de Censura também irá determinar que as suas análises deveriam ser mais rígidas quando o objeto fosse um texto de teatro de revista, pelo caráter satírico do gênero e pela criatividade dos autores que não raras vezes conseguiam enganar os censores no momento da leitura prévia dos seus textos. Conforme menciona Ana Cabrera, em uma das reuniões da Comissão de Censura, passa a ser definido que:

[...] Sempre que haja discordância entre os censores do mesmo grupo sobre a apreciação e classificação dos textos das revistas, serão as dúvidas resolvidas em sessão. Aos ensaios gerais das revistas deverão assistir, pelo menos, quatro censores. As peças de teatro declamado serão atribuídas a um censor e só no caso de reprovação serão atribuídas a outro censor do mesmo grupo. Na hipótese da discordância na decisão entre os censores do mesmo grupo, será a peça distribuída a um terceiro censor¹¹⁷⁵.

¹¹⁷³ Conforme aponta Ana Cabrera, “nesta década, o conjunto de peças teatrais submetidas à censura aumenta progressivamente: de 59 em 1950 passamos para 193 em 1959”. Em relação ao número de peças proibidas pela censura neste período, a autora destaca a inconstância do organismo censório, indicando que “entre 1950 e 1952, os valores percentuais mantêm uma certa constância; entre 1953 e 1955, tende a aumentar a proibição de obras sendo de 16,8% as proibições em 1955; entre 1956 e 1957, a percentagem de obras proibidas diminui significativamente para valores de 2,9% e 2% e volta a aumentar a partir de 1958” (CABRERA, Ana. *Censura e Estratégias Censurantes na Sociedade Contemporânea*. In: CABRERA, Ana (Coord.). *Censura nunca mais! : a censura ao teatro e ao cinema no Estado Novo*. Lisboa: Alêtheia Editores, 2013, p. 37).

¹¹⁷⁴ CABRERA, Ana. *Censura e Estratégias Censurantes na Sociedade Contemporânea*. In: CABRERA, Ana (Coord.). *Censura nunca mais! : a censura ao teatro e ao cinema no Estado Novo*. Lisboa: Alêtheia Editores, 2013, p. 38.

¹¹⁷⁵ Livro n.º. 18, Actas da Comissão de Censura dos Espectáculos, Acta de 10 de Março de 1953 – 7. SNI-IGE/ANTT Apud: CABRERA, Ana. *Censura e Estratégias Censurantes na Sociedade Contemporânea*. In:

Em outra destas reuniões serão discutidas formas de contornar o problema das críticas que o organismo censório vinha recebendo na imprensa portuguesa, que dava espaço para companhias e empresários teatrais manifestarem o seu descontentamento em relação às ações da Comissão. As proibições da censura aos poucos passavam a gerar uma repercussão negativa especialmente quando os programas e cartazes teatrais das companhias eram divulgados e os espetáculos acabavam por não acontecer, pois o texto ou o ensaio havia sido reprovado. Por conta disso, a Comissão determina que sejam submetidas à censura também os títulos das peças, antes mesmo da submissão dos textos teatrais, exigindo que os empresários teatrais aguardassem a aprovação dos espetáculos em todas as fases do processo de análise da censura para só então iniciar a publicidade destes na imprensa, a fim de evitar possíveis críticas em caso de reprovação¹¹⁷⁶.

Para além das dificuldades impostas às companhias pelas restrições da censura, os trabalhadores teatrais portugueses também precisaram lidar, neste período, com o agravamento da crise teatral na metrópole, ocasionada pela falta de casas de espetáculos suficientes para trabalharem e pela concorrência cada vez maior com as companhias teatrais brasileiras, que promovem várias turnês para Portugal neste período permanecendo longas temporadas em cartaz nos teatros lisboetas. Esta questão será comentada pelo jornal *A Província de Angola*, em um texto intitulado “A agonia do teatro português”, em novembro de 1950, mencionando que naquela época havia duas companhias brasileiras em cartaz em Lisboa, promovendo espetáculos com casas cheias, além de vários novos núcleos de teatro amador que surgiam de todas as partes oferecendo espetáculos, enquanto tantos atores e atrizes portugueses do teatro profissional permaneciam desempregados. De acordo com o autor, este era o caso do grande ator Alves da Cunha que “numa entrevista que concedeu há dias, a um vespertino lisboeta, lamentou-se por não ter contrato há seis meses. Mas onde arranjar trabalho se não há palcos nem empresários?”¹¹⁷⁷. O texto afirma que havia na altura apenas três artistas portuguesas trabalhando, “note-se bem: apenas três artistas – e citamo-lhes os nomes para serem conhecidos os felizardos: Laura Alves, Santos Carvalho e Eugénio Salvador”¹¹⁷⁸.

A situação crítica vivida por estes trabalhadores pedia medidas desesperadas e é por conta disso que alguns decidem enviar correspondência diretamente para Salazar, falando sobre a situação da crise teatral e implorando por algum tipo de proteção do Estado. Além disso,

CABRERA, Ana (Coord.). *Censura nunca mais!:* a censura ao teatro e ao cinema no Estado Novo. Lisboa: Alêtheia Editores, 2013, p. 43.

¹¹⁷⁶ CABRERA, Ana. Censura e Estratégias Censurantes na Sociedade Contemporânea *In:* CABRERA, Ana (Coord.). *Censura nunca mais!:* a censura ao teatro e ao cinema no Estado Novo. Lisboa: Alêtheia Editores, 2013.

¹¹⁷⁷ *A Província de Angola*, 1º de novembro de 1950. Luanda, ano XXVIII, nº 7.595, capa.

¹¹⁷⁸ *Idem*.

existia um boato entre a classe artística de que Salazar atendia aos pedidos que lhe eram dirigidos pessoalmente quando os considerava justos¹¹⁷⁹.

A atriz portuguesa Brunilde Júdice, que nos anos 1940 já havia sido referida na imprensa por precisar desistir da sua temporada de espetáculos no Teatro Avenida, em Lisboa, pela concorrência de uma companhia teatral brasileira que havia permanecido mais de seis meses em cartaz nesta casa de espetáculos¹¹⁸⁰, ganhará voz novamente neste contexto dos anos 1950, reclamando sobre os mesmos problemas que continuavam sem solução. Juntamente a Alves da Costa, ela irá então enviar uma correspondência¹¹⁸¹ diretamente para Salazar em 1958, apelando à sua “bondade esclarecida” na esperança de que ele pudesse solucionar o seu problema, atendendo ao seu único pedido: “poderem trabalhar – o que não acontece há longos 8 meses”.

Os artistas afirmam na carta que era muito grave a sua situação “e a de outros artistas que não conseguiram contratos na presente época”, enfrentando grandes dificuldades financeiras pela falta de trabalho. De acordo com eles, a única solução possível seria fugir do cada vez mais restrito espaço metropolitano para explorar as casas de espetáculos das colônias de Angola e Moçambique e, por acreditarem nisso, eles estariam organizando “uma companhia para percorrer as províncias ultramarinas, organização que incluirá 11 a 12 pessoas, e terá a duração de seis meses em África e mais dois meses nas Ilhas da Madeira e Açores”, com um repertório de “mais de 75% de originais portugueses”. Utilizavam a sua correspondência para pedir o apoio financeiro de Salazar, afirmando que, para poder embarcar, era necessário “fazer imediatamente a marcação das passagens e, para isso, a C.N.N. exige determinada verba que as sinalize. Esta importância é grande, pois que incide sobre o valor total das passagens de ida e volta à Beira, cujo total deve ser aproximadamente de 200 contos”. Seria necessário também para esta digressão artística “que os Governos das províncias de Angola e Moçambique forneçam as respectivas passagens e, o Fundo de Teatro, um subsídio para as despesas de preparação, como: dois meses de ensaio, guarda-roupa, cenários, etc.”.

Em troca, os artistas se comprometiam em “realisar nas duas províncias, de acordo com os respectivos Governadores, espectáculos culturais para trabalhadores, estudantes e militares”, afirmando que futuramente ambos “darão o que poderem dar, mas agora pedem num grito de angústia, apelando para o coração bondoso de Senhor: Presidente do Conselho”. Não há

¹¹⁷⁹ Correspondência de Morgado Maurício para Salazar em 20 de junho de 1956. Torre do Tombo – Correspondência expedida de Fundo do Teatro 1950-1957 CÓD REF PT-TT-SNI-DGE-25-1-1.

¹¹⁸⁰ Ver segundo capítulo, em que citamos um texto de *A Província de Angola* comentando esta situação ocorrida em 1949.

¹¹⁸¹ Correspondência de Brunilde de Júdice Alves da Costa para Salazar, em 15 de novembro de 1958. Fundo Arquivo Oliveira Salazar (1908-1974), Secção Correspondência Particular. Arquivo Nacional da Torre do Tombo. Código de Referência: PT-TT-AOS-E-0074-00010.

registros que possam nos informar se a correspondência chegou a ser respondida, mas é simbólico o fato destes artistas enviarem seus pedidos diretamente para Salazar, e não para António Ferro, por exemplo, ou para qualquer outro dos intelectuais salazaristas vinculados ao campo cultural.

Conforme mencionamos anteriormente, nos anos 1950 o Estado Novo concede de fato alguns apoios financeiros para companhias e/ou artistas teatrais portugueses através de entidades como o Ministério de Obras Públicas (Fundo do Desemprego), a Agência Geral das Colónias e, em especial, o Fundo do Teatro¹¹⁸², último projeto de António Ferro como diretor do SNI. Esse Fundo foi criado especialmente para subsidiar companhias de teatro regular fixo, de teatro itinerante ou de teatro experimental, interessadas em promoverem temporadas de espetáculos de teatro português, preferencialmente do gênero declamado, com o apoio financeiro do regime. O objetivo de Ferro era minimizar a situação da crise teatral que se vivia na metrópole, oferecendo alguma proteção oficial para o teatro português, tal como já vinha sendo feita no âmbito do cinema nacional, desde que, obviamente, os artistas interessados se sujeitassem ao modelo teatral imposto pelo regime¹¹⁸³.

A partir de 1955, ano em que se iniciam efetivamente as concessões do Fundo do Teatro, uma série de artistas teatrais são contemplados, como Francisco Ribeiro, Vasco Morgado, Giuseppe Bastos e Amélia Rey Colaço, renomados atores e atrizes da cena teatral portuguesa no período. Contudo, apesar de conceder algumas facilidades para a classe teatral portuguesa neste contexto de crise, o projeto é amplamente criticado na imprensa, por ser considerado uma solução ineficiente para resolver o problema da crise. Os auxílios ainda eram escassos para a dimensão da crise e, além disso, a maior parte das concessões eram restritas ao espaço metropolitano, tendo em vista que, entre 1955 e 1973, apenas 12,3%¹¹⁸⁴ da verba do Fundo do Teatro foi para a modalidade do teatro itinerante, tendo sido 10% destinado às digressões para Angola e Moçambique e o restante para as turnês nas ilhas adjacentes, no Brasil ou na Europa. Apesar de, ao todo, sete digressões teatrais para as colônias terem sido subsidiadas pelo Fundo entre os anos 1950 e 1970, a maior parte das companhias, grupos e/ou artistas continuaram promovendo as suas turnês sem qualquer apoio.

¹¹⁸² Ver: MOURA, Nuno Costa. *Indispensável Dirigismo Equilibrado*. O Fundo de Teatro entre 1950 e 1974. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Letras, Universidade de Lisboa, Lisboa, 2007.

¹¹⁸³ Ver primeiro capítulo, em que falamos sobre o Fundo do Teatro.

¹¹⁸⁴ MOURA, Nuno Costa. *Indispensável Dirigismo Equilibrado*. O Fundo de Teatro entre 1950 e 1974. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Letras, Universidade de Lisboa, Lisboa, 2007, p. 91.

O mesmo texto já mencionado aqui, do jornal *A Província de Angola*, irá exemplificar perfeitamente esta questão ao afirmar que, na verdade, a crise tendia a piorar com a criação do Fundo do Teatro.

Parece que tudo isto se agravou depois que se publicou no “Diário” a Lei de Protecção ao Teatro. Que a lei ficará longe do seu objectivo, não se cansou de o proclamar o patriarca do teatro nacional – o sr. Dr. Júlio Dantas. Praticamente, da execução da lei, só resultou isto: a subordinação do Teatro ao Secretariado Nacional de Informação e Cultura Popular, conforme já sucedeu ao Cinema. [...] O teatro nacional, se não morreu da doença, está prestes a finar-se com a “cura”¹¹⁸⁵.

É possível notar claramente a crítica que o autor estava fazendo aos critérios ideológicos utilizados pelo SNI para determinar aqueles que, de acordo com Ferro e os demais membros do Conselho Administrativo do Fundo, mereciam receber os subsídios financeiros que iriam ser concedidos. Os artistas deveriam escolher entre o desemprego e a sujeição da sua criação artística aos interesses políticos do regime, caso quisessem receber qualquer tipo de auxílio oficial.

O que o regime tentava fazer, na verdade, era instituir novas estratégias para o controle do teatro português, utilizando estas formas de subsídios financeiros para obrigar os artistas a submeterem o seu teatro à propaganda salazarista, tal como já fazia a censura. Esta que, conforme demonstramos aqui, já vinha sendo aprimorada em variados aspectos a fim de cercear cada vez mais a criação teatral na metrópole, recebe neste contexto mais uma novidade: a expansão do seu campo de ação para o ultramar português.

5.9 A censura dupla em Angola

Durante os anos 1930 e 1940 não existia um organismo censório em Angola voltado especificamente para os espetáculos teatrais ou artísticos. O que existia desde 1935 era uma Comissão Central de Censura, subjugada ao Governo Geral de Angola e voltada especificamente para a imprensa¹¹⁸⁶. Em relação ao cinema, apesar de existir certo controle sobre os filmes que eram exibidos na colônia desde o final dos anos 1920¹¹⁸⁷, não existia uma censura cinematográfica ou teatral, propriamente ditas, até os anos 1950.

¹¹⁸⁵ *A Província de Angola*, 1º de novembro de 1950. Luanda, ano XXVIII, nº 7.595, capa.

¹¹⁸⁶ Ver segundo capítulo.

¹¹⁸⁷ A Portaria Provincial nº. 61, de 23 de maio de 1925, já decretava a proibição da “admissão de indígenas a espectáculos cinematográficos em que se exponha algum crime de homicídio, roubo, furto ou fogo posto”. Posteriormente, já nos anos 1930, entrará em vigor outras como a Portaria nº. 643, de 4 de outubro de 1930, que estabelecia “que em todas as localidades da colônia onde houver escolas e salas cinematográficas destinadas ao

No âmbito das itinerâncias do teatro português para Angola, vimos que os espetáculos teatrais apresentados nos palcos angolanos contavam inicialmente apenas com a vigilância de funcionários do Governo Geral de Angola que, em grande parte das vezes, se faziam presentes na plateia. Durante os anos 1930 existia apenas a censura prévia aos textos teatrais feita na metrópole na ocasião em que as peças estreavam nos teatros lisboetas para os públicos lisboetas, sem qualquer tipo de adaptação, da parte da censura, quando estes textos eram exportados para as colônias. Já nos anos 1940 vimos que esta situação começa a ser alterada, pois alguns repertórios já passam a ser aprovados na metrópole especificamente para as turnês destinadas às colônias em África, continuando, todavia, sem nenhuma análise feita localmente, em Angola ou em Moçambique, durante a itinerância.

Será somente nos anos 1950 que passará a existir em Angola um organismo censório mais estruturado, com uma legislação voltada de fato para os espetáculos públicos. Inicialmente, ainda em janeiro de 1950, o Governo Geral de Angola irá criar a Inspeção Cinematográfica na colônia, destinada especificamente à censura de espetáculos cinematográficos. De acordo com o ofício a que tivemos acesso, considerando “a expansão do cinema, o seu invulgar poder sugestivo, sobretudo nos indivíduos num rudimentar estado de civilização”, o Governo Geral tinha “sérios receios que certas formas de criminalidade ultimamente aparecidas em Angola, sejam causadas pela deletéria influência de alguns filmes” e, por conta disso, criava esta Inspeção para atualizar os critérios da censura definidos pela legislação de 1925¹¹⁸⁸.

Essa primeira Inspeção era constituída pelas seguintes autoridades: “Chefe da Repartição Central dos Serviços de Instrução Pública; Comandante do Corpo de Polícia de Segurança Pública; Administrador do Concelho de Luanda e Chefe da Secção de Publicidade da Direcção dos Serviços de Economia”, e tinha o objetivo de “valorizar o cinema em Angola, quer orientando a influência que este pode exercer nos espectadores, especialmente nas crianças e indígenas, quer defendendo os direitos do público e das empresas”.

Já no ano de 1950 alguns cartazes de filmes que estavam sendo expostos em Luanda no Cine Colonial, a casa de espetáculos dos nativos, passam a ser divulgados na imprensa com a informação da classificação indicativa “proibida para indígenas”. Destacamos como exemplo

público, deverão ser organizadas, de colaboração com as respectivas empresas, sessões de cinema educativo”; e o Diploma Legislativo nº 810, de 9 de maio de 1936, que regulava “a construção e funcionamento de novas casas de espetáculos” da colônia. Ofício do secretário-geral do Governo Geral de Angola, José António Fernandes, para o Ministro do Ultramar, em 28 de agosto de 1952 (SR A11 - CULTURA-ESPECTÁCULOS-ANGOLA 1952-1969 Exibição de Filmes COTA: AHU_ACL_MU_PGEDU_RCM_A11_Cx043).

¹¹⁸⁸ Ofício do secretário-geral do Governo Geral de Angola, José António Fernandes, para o Ministro do Ultramar, em 28 de agosto de 1952 (SR A11 - CULTURA-ESPECTÁCULOS-ANGOLA 1952-1969 Exibição de Filmes COTA: AHU_ACL_MU_PGEDU_RCM_A11_Cx043).

que, em fevereiro de 1950, foi publicado um cartaz no jornal *A Província de Angola* informando que a Inspeção Cinematográfica havia analisado o filme mexicano *Caveiras do Terror* e determinado que fosse proibida nas suas exhibições a “entrada a indígenas e menores de catorze anos, pelo que não serão vendidos bilhetes de geral e só será admitida a entrada de europeus e naturais de Angola assimilados que provem pelo seu cartão de identidade ou por qualquer outro meio a sua assimilação”¹¹⁸⁹.

Esta teria sido a primeira vez que a nova legislação da Inspeção Cinematográfica era colocada em prática na colônia. Este periódico irá publicar logo depois um texto comentando sobre a novidade da fiscalização das entradas no Cine Colonial, que até então não existiam em Luanda.

Ante-ontem, pela primeira vez, entrou em efectivo vigor, no “Cine-Colonial”, nos Muceques, uma das medidas determinadas pela Inspeção Cinematográfica de Angola. Para o filme anunciando “Caveiras do terror”, foi superiormente proibida a entrada a indígenas e a menores de 14 anos. Para o cumprimento da determinação, mobilizou a empresa proprietária do popular cinematógrafo quase todo o seu pessoal. Esta fiscalização que foi rigorosa, teve, no entanto, aspectos curiosos. Não se sabendo bem porquê, o dia de ante-ontem foi de enchente... Fruto proibido... E aumentaram desta forma, as dificuldades de fiscalização por parte dos funcionários da empresa proprietária. Segundo a interpretação dada à lei, só poderiam entrar para ver o espectáculo os nativos que soubessem ler e escrever; que vestissem à europeia; que exercessem profissões para o exercício das quais se exigem determinadas habilitações técnicas; ou que fossem eleitores. Sobre a maioria dos cinéfilos candidatos a ver “Caveiras do Terror”, não havia dúvidas dos seus direitos de entrada, já por serem conhecidos dos fiscais como assimilados já por, até para desconhecidos, não restar dúvidas de que eram pessoas civilizadas. Isto sem contar com os brancos e muitos são eles que habitualmente frequentam o simpático e cómodo cinema do Muceque. Mas sobre outros havia dúvidas. E os fiscais eram inexoráveis.

- Sabem ler?

- Sei, sim senhor

- Então prove...

E apresentavam ao candidato a ver o emocionante filme um lápis e um bloco de papel.

E insistiam:

- Ora escreva...

E não se apanhou um mentiroso. Todos eles escreveram aquilo que lhes vinha à ideia, ou aquilo que mais os preocupava. [...] Tirando isto, tudo decorreu com a maior ordem... e só alguns desiludidos tiveram de regressar a penates... sem ver a fita... O cinema encheu-se por completo – salvo os 450 lugares da geral destinados aos indígenas¹¹⁹⁰.

É possível notar através deste relato os critérios utilizados pelos fiscais na entrada desta casa de espetáculos para distinguir os “indígenas” dos “assimilados”, cobrando a apresentação do seu bilhete de identidade e analisando como os nativos estavam vestidos e se eles sabiam ler

¹¹⁸⁹ *A Província de Angola*, 14 de fevereiro de 1950. Luanda, ano XXVII, n° 7.383, p. 3.

¹¹⁹⁰ *A Província de Angola*, 16 de fevereiro de 1950. Luanda, ano XXVII, n° 7.385, p. 2.

e escrever em língua portuguesa para, assim, ter a certeza de que estaria assistindo ao filme somente aquele tipo de público permitido pela Inspeção.

Dois anos após a implantação da Inspeção Cinematográfica em Angola, estes critérios sofreriam mais uma adaptação tornando ainda mais rigorosa a censura não apenas dos filmes, mas também de outros espetáculos públicos quando os nativos se faziam presentes na plateia. Assim, em 1952, em um ofício¹¹⁹¹ destinado ao Ministro do Ultramar, o secretário-geral do Governo Geral de Angola, José António Fernandes, sugere que esta Inspeção Cinematográfica seja remodelada transformando-se em Inspeção dos Espectáculos, alargando as suas atribuições “aos espetáculos teatrais e quaisquer outros de carácter público, em recinto fechado ou ao ar livre, sejam ou não pagas as entradas”, afirmando que a experiência vivida até então aconselhava “especialmente para a exibição de filmes e representações teatrais de qualquer espécie, que as autorizações respectivas sejam dadas de acordo com o alto sentido moral que sempre orientou a nossa missão de povo colonizador”. Assim, a censura promovida em Angola é aprimorada a partir desta data, recebendo uma estrutura de funcionamento mais ampla e organizada. Expondo estas questões preliminares, o secretário sugeria então a seguinte remodelação:

- 1 – A Inspeção Cinematográfica, criada pela Portaria nº 7050, de 7 de Janeiro de 1950, passa a denominar-se Inspeção dos Espectáculos;
- 2 – É criado, junto da Inspeção dos Espectáculos, um Corpo de Censores, que terá por fim fiscalizar na cidade de Luanda, a organização e apresentação em público dos programas cinematográficos e teatrais;
- 3 – Os censores, escolhidos entre pessoas de reconhecido mérito, competência profissional e idoneidade, serão nomeados por despacho do Governador-Geral, sobre proposta da Inspeção dos Espectáculos; [...] ¹¹⁹².

De acordo com o secretário, neste contexto as inaugurações de casas de espetáculos em Angola se tornavam cada vez mais recorrentes, e a definição de uma indústria do espetáculo na colônia estava começando a tomar muito tempo dos censores, prejudicando as suas funções oficiais. De fato, o movimento de construção de cineteatros em Angola, já mencionado em nosso segundo capítulo, irá atingir o seu ápice nos anos 1950, em resposta à nova vaga de portugueses que imigram para a colônia após o término da Segunda Guerra.

Se durante os anos 1940 Luanda possuía apenas o Nacional Cine-Teatro e o Cine Colonial, só no ano de 1951 outras duas casas de espetáculos são inauguradas na capital: o

¹¹⁹¹ Ofício do secretário-geral do Governo Geral de Angola, José António Fernandes, para o Ministro do Ultramar, em 28 de agosto de 1952 (SR A11 - CULTURA-ESPECTÁCULOS-ANGOLA 1952-1969 Exibição de Filmes COTA: AHU_ACL_MU_PGEDU_RCM_A11_Cx043).

¹¹⁹² *Idem*.

Cine-Bar Dancing Tropical¹¹⁹³, com capacidade para 700 pessoas; e o Cine Restauração¹¹⁹⁴, com cerca de 1.500 lugares. O antigo Nacional Cine-Teatro irá perder o seu protagonismo para estas novas casas, que novamente eram iniciativas que partiam dos colonos portugueses que viviam em Luanda, sendo destinadas, uma vez mais, a um público branco e elitizado. A partir de então, os melhores filmes e espetáculos artísticos que vinham da metrópole, sejam eles musicais, coreográficos ou teatrais, seriam destinados preferencialmente a estes espaços e aos seus públicos.

Em 1952, existiam, portanto, quatro casas de espetáculos em pleno funcionamento em Luanda, com uma programação cada vez mais intensa de espetáculos não só cinematográficos, mas também teatrais, musicais ou outros, promovidos tanto pelos grupos artísticos locais quanto pelas companhias itinerantes que viajavam em turnê para Angola. Este novo contexto dificultava, assim, o trabalho dos censores que precisavam dividir o seu tempo entre as suas funções oficiais públicas e o trabalho de fiscalização destas casas e dos seus espetáculos. Por conta disso, sugeria-se que, a partir de então, “os membros do Corpo de Censores da Inspeção serão em número de seis e cada um terá direito à gratificação de Ags. 100,00 por sessão a que assistir para efeitos de autorização, bem como os membros das Delegações e respectivos censores [...]”¹¹⁹⁵. Além disso, definia-se que a leitura prévia de “composições de qualquer espécie, bem como a assistência a ensaios gerais, para efeitos de autorização, ficam a cargo, na

¹¹⁹³ O Cine-Bar Dancing Tropical, situado na Avenida de Brito Godins, em Luanda, era uma propriedade da Empresa do Nacional Cine-Teatro, gerenciada por António Simões Raposo e Nicolau Augusto dos Santos, inaugurado no dia 24 de março de 1951. De acordo com a imprensa local, sendo ele o “único do género em todo o território português, o Tropical é, na verdade, uma magnífica casa de espectáculos. Todas as suas dependências, desde o salão de festas, com uma lotação para cerca de 700 pessoas, bar, até a sala-toilette das senhoras – que encanto! – estão decoradas com fino gosto” (*A Província de Angola*, 16 de março de 1951. Luanda, ano XXVIII, n.º 7.705, p. 2).

¹¹⁹⁴ O Cine Restauração, situado em Luanda na Avenida Alvaro Ferreira, próximo ao Hospital, era propriedade da Empresa de Teatros e Cinemas, Lda., formada especificamente para a sua exploração. De acordo com uma matéria publicada na imprensa ainda em 1947, quando o teatro estava sendo construído, o projeto teria sido elaborado pelos irmãos João Garcia Castilho, arquiteto, e António Garcia Castilho, engenheiro, e “além da sala de espetáculos para cinema e teatro, o edifício vai possuir um salão para exposições de arte e festas, um bar-dancing-restaurant e um salão de chá, estes dois independentes e com anexos privativos. A lotação da sala de espetáculos é de cerca de 1.300 espectadores, mas pode elevar-se a 1.700, sem prejuízo do seu conforto. A lotação está distribuída por 664 lugares de plateia, formada por ‘maples’, que consentem o ‘à-vontade’ a todos os espectadores; 100 lugares em frizas; 70 lugares em 13 camarotes, incluindo o destinado ao Chefe da Colónia; e 429 lugares nos balcões. Todos os lugares tem a mesma condição de visibilidade; os de camarotes e frizas são de frente. As salas serão decoradas com ‘frescos’ e com estátuas. A renovação do ar será assegurada por processos modernos, estando em estudo a instalação de ar-condicionado”. O teatro recebeu este nome como uma forma de homenagem à Restauração de Angola (*A Província de Angola*, 16 de fevereiro de 1947. Luanda. Ano XI. N. 556). A nova casa de espetáculos de Luanda foi inaugurada no dia 23 de outubro de 1951. (*A Província de Angola*, 1.º de outubro de 1951. Luanda, ano XXIX, n.º 7.869, capa).

¹¹⁹⁵ Ofício do secretário-geral do Governo Geral de Angola, José António Fernandes, para o Ministro do Ultramar, em 28 de agosto de 1952 (SR A11 - CULTURA-ESPECTÁCULOS-ANGOLA 1952-1969 Exibição de Filmes COTA: AHU_ACL_MU_PGEDU_RCM_A11_Cx043).

cidade de Luanda, de dois membros da Inspeção, alternadamente, enquanto o Presidente assim o determinar”¹¹⁹⁶, estando estes serviços também sujeitos ao pagamento de taxas.

A nova portaria, enviada ao Ministério em anexo ao ofício, estipulava inclusive uma tabela de preços instituindo os valores a serem pagos aos censores para a leitura de peças, assistência de ensaios gerais e de espetáculos para cada uma das três categorias de espetáculos diferenciadas, sendo elas: a) teatro, dramático, lírico, folclórico e de revista; b) composições teatrais mistas de teatro de declamação ou rádio; e c) concertos musicais.

Além disso, a partir de então, “os membros da Inspeção e os censores passariam a ter um cartão de entrada livre nos cinemas e em todos os recintos de espectáculos cinematográficos e teatrais, passado pela Inspeção dos Espectáculos, e poderiam ocupar os lugares que lhe forem destinados”¹¹⁹⁷.

É possível perceber, a partir da criação desta legislação, que a preocupação do Governo era especialmente com o que o público de nativos poderia assistir. São publicados critérios específicos em relação aos filmes que deveriam ser aprovados ou proibidos pela Comissão e, para os espetáculos teatrais, é determinada a proibição “de indígenas e crianças até catorze anos, inclusive, nos espetáculos teatrais considerados prejudiciais à formação moral e patriótica de uns e outros pelos membros da Inspeção ou do Corpo de Censores [...]”¹¹⁹⁸. No âmbito do cinema, determinava-se a proibição da admissão de “indígenas” e de crianças até quatorze anos nas sessões de cinema em que fossem exibidos filmes que apresentassem:

- a) cenas circunstanciadas de vadiagem, mendicidade e libertinagem;
- b) cenas de roubos, arrombamentos, escalamentos, fogo posto e abertura de cofres fortes, descritas com pormenor, assim como suicídios e assassinato onde se evidenciem álibis inibitórios;
- c) quaisquer outras cenas que os censores julguem atentórias dos interesses sociais e matérias da colectividade¹¹⁹⁹.

Esta proibição deveria ser indicada “no início da exibição de filmes ou espetáculos teatrais, e também nos cartazes, anúncios” e, para que este controle pudesse funcionar da forma correta, a fiscalização das entradas das casas de espetáculos passaria “a competir à Polícia de

¹¹⁹⁶ Ofício do secretário-geral do Governo Geral de Angola, José António Fernandes, para o Ministro do Ultramar, em 28 de agosto de 1952 (SR A11 - CULTURA-ESPECTÁCULOS-ANGOLA 1952-1969 Exibição de Filmes COTA: AHU_ACL_MU_PGEDU_RCM_A11_Cx043).

¹¹⁹⁷ *Idem.*

¹¹⁹⁸ *Idem.*

¹¹⁹⁹ *Idem.*

Segurança ou onde esta não existir à autoridade administrativa, obrigando-se as respectivas empresas a cooperar neste sentido”¹²⁰⁰.

Mesmo que as peças teatrais levadas para Angola pelas companhias teatrais portuguesas em itinerância já tivessem sido devidamente fiscalizadas na metrópole, na ocasião das suas estreias, o Governo Geral de Angola pedia neste ofício que a Inspeção então criada pudesse ter a liberdade de “recusar como impróprios para esta Província Ultramarina filmes ou composições teatrais de qualquer espécie que tenham sido autorizados na Metrópole por satisfazerem o ambiente intelectual e moral a que se destinavam”¹²⁰¹. A lógica era a de que populações diferenciadas da colônia exigiam critérios censórios também diferenciados. O que era considerado um modelo de teatro saudável e útil na metrópole, poderia não o ser na colônia e, portanto, fazia-se necessário o estabelecimento de uma *censura dupla* dos espetáculos públicos, sejam eles teatrais, musicais ou cinematográficos, quando se tratava dos palcos angolanos.

Diferentemente das plateias de portugueses da metrópole, o público que frequentava as casas de espetáculos de Angola era composto por colonos portugueses, assimilados e “indígenas”. Especialmente por conta da presença de nativos na plateia, a censura precisava ter um cuidado ainda maior com o que seria aprovado para ser exposto seja nos écrans, seja nos palcos dos cineteatros da colônia. É interessante perceber que, mesmo em 1952, quando o discurso oficial do regime já havia assumido uma retórica luso-tropicalista, afirmando que não existia racismo nas relações entre os portugueses e os nativos das colônias, este tipo de legislação seguia demonstrando que a visão sobre os “indígenas” na verdade continuava a mesma. Para o colonialismo português, eles continuavam sendo vistos como inferiores, possuidores de uma natureza moralmente duvidosa, propensa à prática dos piores crimes. O tradicional paternalismo português definia, assim, que “indígenas” e crianças menores de 14 anos deveriam ser “protegidos” pelo Estado, pois, sendo infantis, eles seriam facilmente influenciáveis e, portanto, não poderiam assistir a espetáculos que apresentassem cenas de roubos, assassinatos, suicídios ou qualquer outra que pudesse inspirá-los negativamente.

De acordo com os cartazes de filmes ou espetáculos publicados na imprensa de Angola, esta nova legislação entrou em vigor somente em novembro de 1953, mais de um ano depois da proposta de ampliação da Inspeção ter sido enviada para o Ministério do Ultramar. Assim, durante os últimos meses de 1952 e ao longo de quase todo o ano de 1953, a censura permaneceu

¹²⁰⁰ Ofício do secretário-geral do Governo Geral de Angola, José António Fernandes, para o Ministro do Ultramar, em 28 de agosto de 1952 (SR A11 - CULTURA-ESPECTÁCULOS-ANGOLA 1952-1969 Exibição de Filmes COTA: AHU_ACL_MU_PGEDU_RCM_A11_Cx043).

¹²⁰¹ *Idem*.

sendo efetuada pela antiga Inspeção Cinematográfica de Angola, que analisava os filmes que estavam em cartaz nas salas de espetáculo da colônia e indicava a sua classificação indicativa informando se estaria proibida a entrada de crianças e/ou de “indígenas” na sessão ou se o filme não possuía nenhuma classificação especial.

Em setembro de 1953, apesar desta Inspeção Cinematográfica não ter ainda alterado o seu nome para Inspeção dos Espectáculos, é possível perceber que a análise censória feita na colônia já começava a abranger também os espetáculos artísticos apresentados em Angola, e não apenas os filmes. Destacamos como exemplo que é neste mês que pela primeira vez um espetáculo teatral é divulgado na imprensa com a informação de que estaria “proibida pela Inspeção Cinematográfica de Angola a admissão de crianças dos 5 aos 14 anos e de indígenas à exibição deste espetáculo”¹²⁰². O alvo da proibição foi a peça teatral britânica *Chuva*, de autoria de William Somerset Maugham, que estava sendo apresentada no Nacional Cine-Teatro pela Companhia de Comédias Alma Flora, em digressão por Angola nesta época.

A partir de novembro os indícios denunciam que de fato a Inspeção Cinematográfica teria deixado de existir, e que, em seu lugar, passava a funcionar a Inspeção dos Espectáculos, pois os cartazes cinematográficos passam a ter avisos diferenciados, que indicam a proibição pela “Comissão de Censura dos Espectáculos” da admissão de crianças até 14 anos e/ou de indígenas nas exibições de alguns filmes. A partir de então, os repertórios teatrais das companhias em turnê por Angola passavam a ser analisados por esta Comissão que indicava sempre nos cartazes e programas dos espetáculos divulgados na imprensa qual seria a idade mínima permitida para assistir ao espetáculo.

Não foi possível saber quais eram exatamente os critérios utilizados pelos vogais desta Comissão para julgar quais espetáculos deveriam ser proibidos ou permitidos para crianças e/ou para “indígenas”, mas é provável que as orientações fossem retiradas, com as devidas adaptações, do Decreto-Lei n.º 38.964, regime jurídico publicado na metrópole em 27 de outubro de 1952 para regular “a assistência de menores aos espetáculos públicos”¹²⁰³. Esse diploma, que entrava em vigor a partir de 1º de janeiro de 1953, estabelecia a Comissão de Literatura e Espectáculos para Menores que deveria atuar junto das Comissões de Censura para “aplicar o sistema de classificação dos espetáculos por idades”¹²⁰⁴. Determinava-se, a partir dela, a proibição de crianças até seis anos de idade em espetáculos cinematográficos,

¹²⁰² *A Província de Angola*, 13 de setembro de 1953. Luanda, ano XVIII, n.º 882, p. 6.

¹²⁰³ CABRERA, Ana. Censura e Estratégias Censurantes na Sociedade Contemporânea. In: CABRERA, Ana (Coord.). *Censura nunca mais!:* a censura ao teatro e ao cinema no Estado Novo. Lisboa: Alêtheia Editores, 2013, p. 38.

¹²⁰⁴ *Idem*.

considerando-se que “o cinema tem, além dos possíveis perigos morais, que neste diploma se procuram eliminar, inconvenientes para a saúde física das crianças”¹²⁰⁵, e estabeleciam-se três categorias de público, definidas a partir de faixas etárias específicas: para adultos (maiores de 18 anos), para crianças (menores de 13 anos) e ainda uma categoria geral (para maiores de 13 anos), sendo obrigatório que esta informação fosse indicada nos cartazes de filmes ou espetáculos no momento da sua divulgação na imprensa e nas bilheteiras dos cineteatros. Conforme explica o texto do decreto, emitido pela Presidência do Conselho:

No presente diploma, prevêm-se três categorias de espectáculos: uma categoria especial para menores até aos 13 anos, adequada, quer na composição quer na duração e horário, às condições especiais das crianças até aquela idade; uma categoria geral que deverá compreender espectáculos em cuja selecção seja tida em conta a possibilidade de assistência por quaisquer indivíduos a partir dos 14 anos; finalmente a categoria dos espectáculos reservados para adultos, a que só poderão assistir os maiores de 18 anos, constituída pelos espectáculos que, embora com interesse cultural, artístico, documental ou de outra ordem que desaconselhe a sua proibição pura e simples, não possam, sem inconvenientes, ser presenciados por indivíduos em quem – pela sua idade – não é de supor ainda formação e senso crítico suficientemente desenvolvidos para evitar que deles tirem – em desvio do seu principal interesse – sugestões perniciosas¹²⁰⁶.

A lógica era a de que, apesar de muitos espetáculos atuarem como instrumentos de ensino saudáveis para o desenvolvimento moral, intelectual e até mesmo cívico dos indivíduos, outros poderiam ser perigosamente subversivos em especial para os menores de idade, ainda desprovidos de qualquer senso crítico para ter noções definidas de certo e errado. Era preciso zelar pela “saúde moral do País”, defender a ingenuidade das crianças contra “a acção nociva de muitos espectáculos” considerados como “prejudiciais à formação espiritual e ao desenvolvimento moral e intelectual da juventude”, estando atentos àqueles filmes ou espetáculos artísticos com potencial para despertar a imaginação de crianças ou jovens de uma forma negativa, que pudessem provocar “instintos maus ou doentios, corromper ou amedrontar pelas suas sugestões, exercer acção nociva sobre o carácter ou sugerir-lhe noções erradas sobre os conceitos fundamentais da vida e os factos da história”.

A preocupação do regime com as possíveis consequências de filmes e espetáculos em crianças e jovens torna-se evidente especialmente através do artigo 10 deste decreto, que determinava a aplicação de multas e, “em caso de reincidência, na pena de prisão de até três

¹²⁰⁵ Decreto-Lei n.º 38.964, de 27 de outubro de 1952. *Diário do Governo*, I Série, Número 241. Disponível em: <https://files.dre.pt/1s/1952/10/24100/10531056.pdf>.

¹²⁰⁶ *Idem*.

meses”¹²⁰⁷ para os pais ou tutores encarregados da educação ou da vigilância dos menores de idade que permitissem ou de alguma forma facilitassem o acesso de crianças a estes espetáculos proibidos para menores, desrespeitando as normas impostas pelo novo diploma. Já para as casas de espetáculos, por exemplo, definia-se que em caso de não cumprimento da determinação da Comissão ou da falta de fiscalização adequada na entrada das sessões, além da aplicação de multas ainda maiores, poderia acarretar no “encerramento de até seis meses da casa ou recinto onde se verificou a infração”¹²⁰⁸, punindo-se, além da empresa, também os “vendedores de bilhetes, porteiros e empregados e os gerentes ou responsáveis que vendam bilhetes e permitam o ingresso de menores nas respectivas salas e recintos contrariamente ao disposto neste decreto-lei”¹²⁰⁹.

Conforme demonstramos, considerando-se que em Angola os cartazes de espetáculos cinematográficos, teatrais ou outros passam a ter a indicação da classificação indicativa de assistência a partir de setembro de 1953, supõe-se que esse decreto-lei não tenha ficado restrito apenas ao espaço metropolitano, sendo estendido para as colônias portuguesas localizadas em África. Contudo, é importante notar que, se em Portugal a preocupação destas Comissões era apenas com os menores de idade, em Angola quase sempre o que era proibido para crianças também o era para “indígenas”. Para a lógica colonialista vigente, características como a ingenuidade, a falta de senso crítico e a incapacidade intelectual e moral das crianças e jovens para filtrarem as informações que estavam sendo expostas em filmes ou peças teatrais e saberem discernir o que era certo ou errado, não eram exclusivas dos menores de idade quando se tratava do espaço colonial, pois estas mesmas características ou incapacidades aplicavam-se também ao público de “indígenas”.

Para o colonialismo português, os nativos eram como crianças grandes que deveriam ser “protegidas” pelo Estado de quaisquer influências subversivas à sua formação moral, tendo em vista que, além de serem infantis e ingênuos, a sua “natureza incivilizada” fazia com que eles fossem também facilmente corruptíveis. E, obviamente, o regime precisava ter cuidado para que ideias desordeiras e criminosas ou mesmo temáticas associadas à liberdade e ao desrespeito à hierarquia não chegassem até as plateias de “indígenas” de Angola, podendo inspirar-lhes a desejar algum tipo de mudança na ordem das coisas e a pensar sobre possíveis rebeliões pró-independentistas, por exemplo.

¹²⁰⁷ Decreto-Lei n.º 38.964, de 27 de outubro de 1952. *Diário do Governo*, I Série, Número 241. Disponível em: <https://files.dre.pt/1s/1952/10/24100/10531056.pdf>.

¹²⁰⁸ *Idem*.

¹²⁰⁹ *Idem*.

No âmbito das turnês teatrais portuguesas para Angola, destaca-se que a partir de 1953 não só os repertórios de peças, cartazes ou programas passam a ser analisados pela Comissão de Censura dos Espectáculos, pois até mesmo as fotografias dos artistas teatrais portugueses, tiradas no objetivo de divulgar a sua turnê, traziam a partir de então o carimbo da Inspeção dos Espectáculos de Angola, demonstrando que nada passava despercebido pelo cuidadoso exame dos censores. Reproduzimos abaixo, como exemplo, uma fotografia do empresário teatral Vasco Morgado, responsável pela Companhia Teatro Alegre, que promove, ao lado de Giuseppe Bastos, inúmeras digressões para Angola a partir de 1960.



Figura 16 – Fotografia do empresário teatral Vasco Morgado e dos atores Maria Helena Matos e Henrique Santana sentados junto à Torre de Belém antes da sua partida em turnê para Angola. No verso da foto tem um carimbo de “Aprovado” da Inspeção dos Espectáculos – Comissão de Censura de Angola.

Fonte: Acervo Museu Nacional do Teatro e da Dança. COTA 229147.

Note-se, assim, que das três vias utilizadas na metrópole para o controle do teatro português¹²¹⁰, a censura não só era, por excelência, a via estendida para a colônia como também era exportada na forma de uma *censura dupla*. Se os cartazes, programas e fotografias de divulgação das temporadas eram analisados localmente pela Inspeção dos Espectáculos, os repertórios de peças teatrais das companhias que viajavam em turnê para Angola passavam pelo crivo da censura na metrópole, uma primeira vez, e na colônia, uma vez mais, para aferir se os mesmos critérios utilizados na metrópole considerando o público lisboeta poderiam ser os mesmos quando a representação ocorreria em Angola, para as plateias de colonos, assimilados e “indígenas”. Dessa forma, em vez da tão desejada e cobrada proteção do Estado para o teatro

¹²¹⁰ Ver primeiro capítulo, em que mencionamos que o controle do teatro português na metrópole era operacionalizado pelo regime através de três vias, sendo elas a censura, o teatro do povo, e o subsídio financeiro, total ou parcial, de companhias teatrais independentes.

português itinerante, o que as companhias teatrais portuguesas recebiam era ainda mais censura quando promoviam as suas digressões.

Outra mudança que ocorre neste contexto é que as entradas e saídas das companhias teatrais portuguesas em Angola passam a ser controladas pelo regime, algo que não existia até então. Alguns documentos a que tivemos acesso, salvaguardados no Arquivo Histórico Ultramarino¹²¹¹, demonstram que algumas companhias que promoveram turnês para as colônias nos anos 1950 enviaram, antes do início da digressão, ofícios ao Ministério do Ultramar informando questões como o nome da companhia, o empresário responsável por ela, a lista de integrantes do elenco e a nacionalidade destes artistas, o tempo previsto para a itinerância e as colônias que seriam contempladas, manifestando, assim, o seu interesse em promover a turnê e pedindo a devida permissão para tal. O Ministério, através da Repartição dos Negócios Políticos e de Administração Civil, enviava então um telegrama com uma cópia destes ofícios para o Governo Geral de Angola, Moçambique e/ou São Tomé e Príncipe informando que teria sido autorizada na metrópole a realização daquela itinerância e perguntando para os respectivos governos coloniais se haveria ou não algum inconveniente sobre a entrada da companhia na colônia.

Somente no ano de 1954 este mesmo processo ocorreu para três companhias diferentes, sendo elas a Cia. de Comédias Alma Flora, a Cia. Berta de Bivar-Alves da Cunha e a Cia. Giuseppe Bastos. O Governo Geral de Angola respondeu a estes telegramas do Ministério do Ultramar informando: “não há inconveniente desde que fiquem asseguradas passagens de regresso a todos os seus componentes”¹²¹². É possível perceber através desta documentação que novos trâmites burocráticos eram estabelecidos neste período para aprimorar o controle do Estado sobre as itinerâncias teatrais portuguesas que partiam da metrópole com destino às colônias localizadas em África. Para tanto, ocorre um estreitamento de relações entre o Ministério do Ultramar e os Governos Gerais das colônias, através da troca de telegramas que registravam todas as etapas prévias de autorização das turnês.

Este tipo de resposta dos governos coloniais, dizendo que as companhias estavam autorizadas para adentrar em Angola, Moçambique ou São Tomé e Príncipe desde que as suas passagens de retorno para a metrópole fossem garantidas, denunciam certa preocupação dos

¹²¹¹ Acervo Arquivo Histórico Ultramarino. CAIXA 798, 1 – VÁRIOS 1935-1964 COTA AHU_ACL_MU_DGAPC, Cx 798,1. Caixa Ministério do Ultramar – DG Administração e Política Civil 1937-56. Pasta Espectáculos Públicos.

¹²¹² Telegrama do Governo Geral de Angola, de 20 de fevereiro de 1954, destinado à Repartição dos Negócios Políticos e de Administração Civil do Ministério do Ultramar, em resposta a um ofício deste Ministério sobre a turnê que seria realizada pela Companhia Giuseppe Bastos. (Acervo Arquivo Histórico Ultramarino. CAIXA 798, 1 – VÁRIOS 1935-1964 COTA AHU_ACL_MU_DGAPC, Cx 798,1. Caixa Ministério do Ultramar – DG Administração e Política Civil 1937-56. Espectáculos Públicos, pasta n.º 05 – Ofícios Giuseppe Bastos).

governos com a volta destes artistas para Lisboa. É válido lembrar que era bastante comum nos anos 1940 e 1950 a dissolução das companhias portuguesas em itinerância pelas colônias, causando a separação dos elencos em subgrupos. Muitas vezes enquanto uns artistas retornavam para a metrópole, outros permaneciam em turnê por Angola por mais algum tempo, e outros ainda fechavam contratos em Moçambique e passavam a residir em África. Talvez seja por isso que os governos agora exigiam o retorno das companhias para a metrópole ao término das digressões.

5.10 As itinerâncias nos anos 1950

Após o término da Segunda Guerra a facilidade de transportes¹²¹³ entre a metrópole e a colônia trouxe um aumento significativo da imigração de portugueses para Angola. É válido lembrar que “a economia colonial recuperou lentamente depois da guerra e as ligações à terra mãe melhoraram com uma ligação aérea improvisada que demorava cinco dias a chegar a Lisboa”¹²¹⁴. Além disso, “as companhias de navegação começaram a funcionar uma vez mais, trazendo novos imigrantes brancos para Luanda”¹²¹⁵, gerando a necessidade de novos espaços de entretenimento bem como a ampliação da indústria de espetáculos já existente.

A título de exemplo, destacamos que, no final dos anos 1950, a capital da colônia “viu serem construídos mais de 2.200 novos edifícios, uma soma elevada, mas insuficiente para tanta procura”¹²¹⁶. Para acompanhar o crescimento de Luanda, “por todo o lado abriram lojas, cinemas e hotéis, bancos e restaurantes. A circulação automóvel aumentou, e até o número de rádios e telefones reflectiu a onda de progresso potenciado pela guerra”¹²¹⁷. Situa-se neste contexto a construção das novas casas de espetáculo que mencionamos, o Cine-Bar Dancing Tropical e o Cine Restauração.

Conforme demonstra Rita Garcia, se, “em 1960, existiam em Luanda cinco salas, com um total de 4976 lugares”¹²¹⁸, entre este ano e a independência de Angola, “o número de cinemas triplicara e a lotação das salas ascendia a 14320 cadeiras. A aquisição de mais de sete

¹²¹³ De acordo com uma propaganda da TAP (Transportes Aéreos Portugueses), por exemplo, nos anos 1950 passam a existir ligações entre Lisboa e Luanda, com escala em São Tomé e Príncipe. Todas as segundas-feiras partiam de Lisboa voos com destino a Angola, que chegavam a Luanda nas quartas-feiras, ou seja, apenas dois dias de viagem (*A Província de Angola*, 18 de agosto de 1950. Luanda, ano XXVIII, n° 7.536, p. 3).

¹²¹⁴ BIRMINGHAM, David. *Breve História da Angola Moderna [séculos XIX e XX]*. Lisboa: Guerra & Paz, 2017, p. 109.

¹²¹⁵ *Ibid.*, p. 110.

¹²¹⁶ GARCIA, Rita. *Luanda como ela era. 1960-1975. Histórias e memórias de uma cidade inesquecível*. Lisboa: Oficina do Livro, 2016, p. 67.

¹²¹⁷ *Idem.*

¹²¹⁸ *Ibid.*, p. 209.

milhões de ingressos rendera às distribuidoras quase 61 milhões de escudos”¹²¹⁹. Como consequência deste movimento, em 1975 existiam 17 salas de espetáculos somente em Luanda e 11 em Benguela. As outras duas províncias com a maior quantidade de teatros da colônia eram Huambo, com seis salas; Kuanza Sul, com cinco; e Namibe, com quatro¹²²⁰.

Reproduzimos a seguir um quadro que indica o nome de alguns dos principais teatros da colônia, com as respectivas datas de inauguração, província em que se situam e capacidade das respectivas plateias. Através dos dados apresentados neste quadro, torna-se possível perceber o expressivo número de teatros inaugurados a partir do ano de 1950.

Quadro 1 – Alguns dos principais teatros da colônia

CINE-TEATROS EM ANGOLA ¹²²¹			
Data	Nome do Teatro	Localização	Capacidade
1932	Nacional Cine-Teatro	Luanda	896 lugares
1940	Cinema Colonial	Luanda	696 lugares
1940	Cine Ruacaná	Huambo	837 lugares
1940	Cinema Moçâmedes	Namibe	655 lugares
1950	Cine Tômbwa	Namibe	394 lugares
1950	Cine Teatro Impérium	Lobito	-
1951	Cine-Teatro Restauração	Luanda	1300 lugares
1951	Cine Bar Tropical	Luanda	688 lugares
1952	Cine-Teatro Imperial/Monumental	Benguela	1000 lugares
1960	Cine-Teatro Benguela	Benguela	762 lugares
1967	Cine-Teatro Kipaka	Luanda	999 lugares
1971	Cine São Paulo	Luanda	820 lugares

Fonte: Da autora, a partir dos trabalhos: QUINTÃ, Afonso. (2017). Cineteatros Angolanos: Tipologias (1932-75). Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Arquitetura da Universidade do Porto, Porto, set. 2017; e LEMOS, Yolana Ariel Azevedo de, 1995 *Os cinemas em Angola nas décadas de 60 e 70 do séc. XX: de um passado para um futuro*. Dissertação (Mestrado Integrado em Arquitetura) – Faculdade de Arquitetura e Artes, Universidade Lusíada, Lisboa 2019.

Simbolicamente, a abertura desta nova fase para a indústria cultural de Angola será marcada com a presença, pela primeira vez em Angola, da ilustre fadista Amália Rodrigues que em 1951 desloca-se de avião de Lisboa para Luanda, juntamente dos músicos Santos Moreira

¹²¹⁹ GARCIA, Rita. *Luanda como ela era. 1960-1975*. Histórias e memórias de uma cidade inesquecível. Lisboa: Oficina do Livro, 2016, p. 209.

¹²²⁰ QUINTÃ, Afonso. (2017). Cineteatros Angolanos: Tipologias (1932-75). Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Arquitetura da Universidade do Porto, Porto, set. 2017.

¹²²¹ Reproduzimos aqui apenas as informações sobre os cineteatros que funcionavam em recintos fechados. É importante lembrar que destas 17 salas de espetáculos existentes em Luanda, muitas eram as cine-esplanadas, que funcionavam ao ar livre, como o Cinema Aviz, inaugurado em 1961, e o Cinema Miramar, inaugurado em 1964, este último com uma capacidade de 1644 lugares. Estas informações mencionadas aqui, bem como as que foram reproduzidas na tabela, estão nos trabalhos de Afonso Quintã e Yolana Lemos. Ver: QUINTÃ, Afonso. (2017). Cineteatros Angolanos: Tipologias (1932-75). Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Arquitetura da Universidade do Porto, Porto, set. 2017; e LEMOS, Yolana Ariel Azevedo de, 1995 *Os cinemas em Angola nas décadas de 60 e 70 do séc. XX: de um passado para um futuro*. Dissertação (Mestrado Integrado em Arquitetura) – Faculdade de Arquitetura e Artes, Universidade Lusíada, Lisboa 2019.

e Raul Nery, no objetivo de promover uma temporada de espetáculos de fado no novo Cine-Bar Dancing Tropical¹²²². A partir de então, este teatro, ao lado do Cine Restauração, irá receber ao longo dos anos 1950 os mais renomados artistas portugueses. É justamente nesta época que ocorre uma maior frequência de turnês das grandes companhias teatrais portuguesas para Angola.

Tendo em vista que esta investigação optou por focar a sua análise na primeira e segunda fase da história destas itinerâncias, apresentaremos a seguir apenas uma síntese das turnês que, ao longo dos anos 1950, possibilitaram a realização de temporadas teatrais em Angola. Assim, em vez de analisarmos de forma minuciosa cada uma das companhias teatrais que promoveram digressões neste período e os seus respectivos repertórios de peças teatrais levados para os palcos angolanos, tal como fizemos com as itinerâncias dos anos 1930 e 1940, iremos mencionar somente os aspectos mais gerais que caracterizam esta fase, elencando somente uma companhia para ter seu repertório analisado, a Cia. Berta de Bivar-Alves da Cunha.

Se durante os anos 1930 quatro companhias teatrais portuguesas promoveram turnês para Angola, apresentando ao todo 67 peças de teatro; e ao longo dos anos 1940 três grandes companhias apresentaram o total de 16 peças teatrais em palcos angolanos; a partir do ano de 1950 o número de companhias aumenta em mais de 300% e o número de peças teatrais aumenta em mais de 400% em relação à década anterior. Assim, entre 1950 e 1959, terceira fase da história destas itinerâncias, a que, não por acaso, chamamos de *apoteose*, 10 companhias portuguesas promoveram digressões para Angola, apresentado o total de 70 peças teatrais. São elas: a Cia. Teatral Mirita Casimiro (1950); a Cia. Brunilde Júdice-Alves da Costa (1952); a Cia. Teatro Avenida (1952/53); a Cia. Irene Isidro-António Silva (1953/54); a Cia. de Comédias Alma Flora (1953/54/55); a Cia. Giuseppe Bastos (1954); a Cia. Berta de Bivar-Alves da Cunha (1954); a Cia. Carlos Coelho (1955/56); a Cia. Vasco Santana (1955); e, por último, a Cia. Giuseppe Bastos (1959/60)¹²²³.

Dentre estas 10 companhias teatrais portuguesas¹²²⁴ que estiveram em Angola na década de 1950, quatro promoveram as suas turnês com o patrocínio do Estado Novo, sendo elas: a

¹²²² A *Província de Angola*, 22 de abril de 1951. Luanda, ano XV, n° 761, p. 03.

¹²²³ A ficha técnica de cada uma destas companhias pode ser consultada no apêndice final desta tese. Nele constam informações como o nome da companhia, o empresário responsável pela turnê, os nomes dos diretores e técnicos, o elenco de artistas, o período de início e término das digressões, os itinerários destas turnês em África e no interior de Angola, bem como a quantidade de peças teatrais apresentadas por cada um destes grupos, e o gênero e a nacionalidade destas peças.

¹²²⁴ Contabilizamos aqui as 10 grandes companhias teatrais portuguesas que promovem turnês para Angola durante os anos 1950, mas é válido ressaltar que outras digressões aconteceram e não foram consideradas nesta contagem por não se enquadrarem como companhias de teatro profissional. Algumas delas consistem em empreendimentos individuais, por exemplo, como é o caso das várias itinerâncias do ator português João Villaret que em 1950 e 1954 viaja para Angola com o patrocínio do Ministério das Colônias/Ultramar no objetivo de apresentar recitais

Companhia Brunilde Júdice-Alves da Costa, a Companhia de Comédias Alma Flora, a Companhia Berta de Bivar-Alves da Cunha e a Companhia Vasco Santana. É neste período que acontece o início da implantação de políticas públicas em prol da classe artística, prevendo a concessão de subsídios do Ministério de Obras Públicas, do Ministério do Ultramar e do Fundo do Teatro¹²²⁵ a companhias, grupos ou artistas individuais interessados na expansão das suas artes para além-mar. Estas entidades às vezes disponibilizavam algum valor em dinheiro, para subsidiar todos os custos da digressão, e outras vezes concediam apoios parciais, auxiliando os artistas no pagamento das passagens das companhias de navegação, por exemplo.

Enquanto a primeira delas, em 1952, foi subsidiada pelo Ministério do Ultramar, a segunda e a terceira obtiveram, em 1953 e 1954 o apoio do Fundo do Desemprego, do Ministério de Obras Públicas, e a última, em 1955, o patrocínio, pela primeira vez, do Fundo do Teatro¹²²⁶. Reproduzimos abaixo o cartaz da Companhia Brunilde Júdice-Alves da Costa divulgando um de seus espetáculos no Teatro Gil Vicente, em Lourenço Marques, em que aparece a informação do patrocínio do Ministério do Ultramar à itinerância.



Figura 17 – Cartaz Brunilde Júdice-Alves da Costa apresentando a peça *Ciúme* no Teatro Gil Vicente, em Lourenço Marques, no ano de 1952.

Fonte: Acervo Arquivo Histórico Ultramarino. CAIXA 183 1A – Processo sobre Espectáculos – Ministério das Colónias, Gabinete do Ministro. Pasta Espectáculos Brunilde Júdice-Alves da Costa. COTA AHU_ACL_MU_GM_Cx. AMU 2034.1 – 2034.3, nv. 183.

de poesias portuguesas e números de fado nas colônias portuguesas em África. Outras são companhias de teatro universitário como o agrupamento intitulado Teatro dos Estudantes da Universidade de Coimbra (TEUC), que em 1954 promove uma temporada de espetáculos teatrais em Angola, com um repertório composto apenas por peças teatrais de Gil Vicente. Além destas, também ocorreram várias turnês musicais neste período, promovidas em sua maioria por cantadeiras de fado.

¹²²⁵ Ver: MOURA, Nuno Costa. *Indispensável Dirigismo Equilibrado*. O Fundo de Teatro entre 1950 e 1974. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Letras, Universidade de Lisboa, Lisboa, 2007.

¹²²⁶ Ver primeiro capítulo, em que abordamos a concessão de subsídios financeiros para as companhias teatrais portuguesas como a terceira via no processo de controle exercido pelo regime ao teatro nacional, explicando os tipos de apoio concedidos pelo Fundo do Desemprego e pelo Fundo de Teatro e enumerando as companhias que contaram com algum tipo de apoio durante o recorte temporal desta investigação.

Em Angola, primeira paragem da itinerância desta companhia, estes artistas também recebem o apoio financeiro do Governo Geral para a promoção de espetáculos gratuitos em Luanda para estudantes, empregados do comércio e operários do Estado. Brunilde Júdice e Alves da Costa eram atores do teatro declamado, “embaixadores do nosso Teatro, duas grandes figuras do maior valor artístico na galeria dos mais consagrados pela crítica e pelo público”¹²²⁷, conforme dirá o jornal *A Província de Angola* ao saudar a chegada da companhia em Angola, agradecendo aos artistas que “corajosamente vêm trazer-nos um pouco de conforto espiritual e até, digamos, de teatro civilizado”¹²²⁸, e exclamando: “Sim, podemos afirmar: Lisboa neste caso, veio a Luanda”¹²²⁹. Ao final da sua digressão por Angola e Moçambique, a companhia irá retornar para a metrópole e enviar uma pasta ao Ministério do Ultramar com uma série de recortes de jornais, cartazes e programas de espetáculos que registravam todas as temporadas promovidas pelos artistas ao longo da sua estadia em África, talvez para comprovar que o itinerário previamente acordado no momento da concessão do patrocínio havia sido devidamente cumprido¹²³⁰.

As digressões promovidas pela Companhia de Comédias Alma Flora e pela Companhia Berta de Bivar-Alves da Cunha foram patrocinadas em 1953 e 1954, respectivamente, pelo Fundo do Desemprego criado pelo Comissariado do Desemprego que funcionava no Ministério de Obras Públicas. Este Fundo era uma das políticas implementadas pelo regime para o combate ao desemprego em Portugal. A lógica, conforme mencionamos em nosso primeiro capítulo, era fornecer subsídios financeiros em troca de trabalho. Em relação ao teatro, a ideia era financiar empresas teatrais para que estas pudessem proceder com a contratação de artistas desempregados e, com eles, promoverem temporadas de espetáculos locais ou itinerantes. Estes apoios funcionavam como uma espécie de empréstimo “tendo os empresários que reembolsar o Estado da totalidade ou de parte do montante recebido”¹²³¹ ao final da realização das suas temporadas de espetáculos. Entre o final dos anos 1940 e durante os anos 1950, assim, estas concessões “foram correntemente utilizadas para fomentar digressões tanto no território

¹²²⁷ *A Província de Angola*, 25 de abril de 1952. Luanda, ano XXIX, n° 8.040, p. 3.

¹²²⁸ *Idem*.

¹²²⁹ *Idem*.

¹²³⁰ Acervo Arquivo Histórico Ultramarino. CAIXA 183 1A – Processo sobre Espectáculos – Ministério das Colónias, Gabinete do Ministro (1939-1951). Pasta Espectáculos Brunilde Júdice-Alves da Costa. COTA AHU_ACL_MU_GM_Cx. AMU 2034.1 – 2034.3, nv. 183.

¹²³¹ MOURA, Nuno Costa. *Indispensável Dirigismo Equilibrado*. O Fundo de Teatro entre 1950 e 1974. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Letras, Universidade de Lisboa, Lisboa, 2007, p. 62.

nacional, como às ilhas adjacentes e às colónias”¹²³². Em relação às itinerâncias para as colónias, o primeiro a contar com este tipo de apoio foi o grupo Cantares de Portugal¹²³³, que promove uma turnê para Angola em 1948. Nos anos 1950, além das companhias de Alma Flora e de Alves da Cunha, empreendimentos individuais como a turnê promovida por João Villaret em 1954 também contaram com o patrocínio deste Fundo.

Por último temos a Companhia de Comédias Vasco Santana que em 1955 foi a primeira, no âmbito das itinerâncias para as colónias, a ser contemplada pelo Fundo de Teatro¹²³⁴, criado ainda em 1950 por António Ferro, como já mencionamos, para conceder subsídios voltados especificamente para o teatro português¹²³⁵. Esta companhia, assim, logo na primeira chamada do Fundo, elaborou a sua inscrição “solicitando um subsídio para digressão artística às Províncias Ultramarinas de Angola e Moçambique, pelo Fundo de Teatro e nos termos do concurso para companhias itinerantes”¹²³⁶, entregando ao Conselho responsável pela seleção das companhias que iriam receber o subsídio o seu projeto que apresentava questões como o itinerário previsto para a digressão, a lista dos artistas que iriam compor o elenco e o repertório de peças teatrais que seriam representadas, além da folha de despesas prevista para a itinerância. De acordo com a documentação a que tivemos acesso, “a petição foi deferida, tendo-lhe sido concedido um subsídio de esc. 200.000\$00, depois de aprovação superior”¹²³⁷. A turnê, iniciada em maio de 1955, teve a duração de 200 dias e contemplou as colónias de Angola e Moçambique, promovendo temporadas de espetáculos de teatro declamado nestas duas colónias.

Os anos 1950 representam um marco importante para a história das itinerâncias teatrais portuguesas para Angola justamente por ser neste contexto que o Estado Novo passa a conceder estes subsídios para as empresas teatrais interessadas em promoverem turnês para as províncias ultramarinas. É válido lembrar que os empresários e artistas teatrais portugueses, bem como os

¹²³² MOURA, Nuno Costa. *Indispensável Dirigismo Equilibrado*. O Fundo de Teatro entre 1950 e 1974. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Letras, Universidade de Lisboa, Lisboa, 2007, p. 62.

¹²³³ Ver tabela de movimentação artístico-teatral em Angola em apêndice desta tese.

¹²³⁴ De acordo com Nuno Moura, após a turnê da Companhia Vasco Santana, em 1955, outras seis digressões para Angola e/ou Moçambique foram contempladas pelo subsídio do Fundo do Teatro durante os anos 1960 e 1970, sendo elas: a Cia. Teatro Alegre, em 1960 e 1964; a Cia. Margarida Barros de Abreu e Fausto Baptista em 1966; Jacinto Ramos em 1969; novamente a Companhia Teatro Alegre – Teatro ABC em 1970; e a Cia. Rafael de Oliveira em 1972 (MOURA, Nuno Costa. *Indispensável Dirigismo Equilibrado*. O Fundo de Teatro entre 1950 e 1974. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Letras, Universidade de Lisboa, Lisboa, 2007).

¹²³⁵ Ver primeiro capítulo, em que explicamos o projeto de criação do Fundo do Teatro e o seu funcionamento na prática.

¹²³⁶ Ofício n.º 710 – 3ª Sec., expedido por Fernando Paiva, chefe da Repartição da Cultura Popular do Secretariado Nacional da Informação, em 19 de maio de 1955, destinado a José Manuel de Carvalho Santana. Arquivo Nacional da Torre do Tombo, fundo Secretariado Nacional de Informação 1929/1974, Direção Geral dos Serviços de Espectáculos – Secção Fundo do Teatro. Correspondência expedida Fundo do Teatro 1950-1957 ID DOC 4326338 Cód REF PT-TT-SNI-DGE-25-1-1.

¹²³⁷ *Idem*.

responsáveis pelas casas de espetáculos de Angola, estavam desde os anos 1930 cobrando algum tipo de apoio financeiro do regime para estas digressões. Contudo, além destas políticas terem sido implementadas tardiamente, elas continuavam sendo insuficientes para solucionar de fato o problema da crise teatral vivida na metrópole. No âmbito destas turnês promovidas dos anos 1950, note-se que apenas quatro foram patrocinadas pelo Estado, enquanto as outras seis arcaram sozinhas com todos os custos da itinerância. Além disso, já mencionamos que o real objetivo do regime com estes apoios era aprimorar o controle já exercido sobre o teatro português, tendo em vista que as companhias interessadas em receber estes patrocínios deveriam obrigatoriamente se enquadrar dentro do modelo teatral do SNI, agindo a serviço dos interesses do salazarismo.

As turnês teatrais para Angola se tornam mais frequentes neste período, como já mencionamos, especialmente por conta da modernização dos transportes entre a metrópole e a colônia que possibilitam viagens significativamente mais curtas. Apesar de já existirem linhas aéreas nesta época entre Lisboa e Luanda, todas estas companhias continuaram deslocando-se para Angola por via marítima, através dos vapores e paquetes das Companhias Colonial ou Nacional de Navegação. Este também era o meio de transporte mais utilizado para a deslocação dos artistas entre uma colônia e outra, quando os itinerários contemplavam São Tomé e Príncipe, Angola e Moçambique, por exemplo. É válido lembrar que estes navios possibilitavam o transporte de cargas como cenários, figurinos e objetos cênicos que as companhias levavam consigo da metrópole, além de terem estruturas cada vez mais confortáveis com cabines espaçosas, salas de jantar e espaços de confraternização que eram desfrutados por estes grupos durante o tempo em que estavam a bordo seja para reuniões em que eram discutidos os últimos detalhes das itinerâncias, seja para momentos de descanso e lazer.

Reproduzimos a seguir, a título de exemplo, duas fotografias que registram a utilização deste meio de transporte pela Companhia Vasco Santana, que promove a sua turnê para Angola em 1955, trazendo como uma das principais figuras do elenco a atriz Hortense Luz¹²³⁸, que já havia estado em Angola em 1932 com a sua própria companhia.

¹²³⁸ Ver capítulo 3, em que falamos sobre a turnê promovida em 1932 pela Companhia Hortense Luz.



Figura 18 – Companhia Vasco Santana embarcando para a África em 1955. É possível ver artistas como Vasco Santana, Henrique Santana, Luiza Durão e Costinha nesta fotografia, ao lado de outros integrantes do elenco além de amigos e familiares que se despediam da companhia antes da sua partida de Lisboa.

Fonte: Acervo Museu Nacional do Teatro e da Dança. Álbum de recortes de Hortense Luz - COTA: MNT 1-B-4.



Figura 19 – É possível ver na fotografia artistas como Henrique Santos, Maria Schulze, Hortense Luz, Mário Pombeiro e Raul de Carvalho a bordo do paquete Império em 1955, deslocando-se para a Beira, em Moçambique, durante a sua turnê.

Fonte: Acervo Museu Nacional do Teatro e da Dança. Espólio Tournées África 1-E-3, Envelope Companhia Teatro Alegre – Tournée a África 1955, COTA: 93490.

Estes agrupamentos eram formados por 15 artistas em média, com exceção da Companhia Brunilde Júdice-Alves da Costa, que promove a sua turnê em 1952 com um elenco de apenas dois artistas. Foge à regra também a Companhia Giuseppe Bastos que realiza uma digressão para Angola em 1954 com 24 artistas e outra em 1959 com um elenco de 23 artistas. Estes elencos variavam de acordo com o gênero teatral apresentado pela companhia, tendo em vista que, enquanto o teatro declamado possuía apenas atores e atrizes no seu elenco, o teatro de revista necessitava de atores, atrizes, bailarinos, músicos e conjuntos coreográficos para os seus espetáculos.

Em relação aos itinerários destas turnês em África, algumas contemplavam Angola, Moçambique e São Tomé e Príncipe, outras abarcavam apenas Angola e Moçambique, e outras ainda escolhiam somente Angola para a realização das suas temporadas. É interessante destacar ainda a Companhia Irene Isidro-António Silva que em 1953 e 1954 promove uma digressão com um itinerário mais amplo que abrangia não apenas as colónias portuguesas, mas também outras localidades em África como o Congo Belga, a Rodésia do Norte e do Sul e a África do Sul, além de Angola e Moçambique. Continuava sendo comum neste período que Angola, em especial Luanda, recebesse mais de uma temporada de espetáculos sendo uma no início das itinerâncias e a outra ao final delas, quando os artistas já haviam finalizado a sua digressão por Moçambique e retornavam para Luanda para de lá voltarem para a metrópole.

O tempo de duração destas itinerâncias, contado desde o embarque dos artistas em Lisboa até o momento em que as companhias retornavam para a metrópole, variava bastante. Algumas turnês duravam apenas três meses, outras duravam oito meses, e algumas tinham a duração de um ano ou mais. A turnê da companhia Irene Isidro-António Silva, por exemplo, estendeu-se por 14 meses ao todo, tendo os artistas partido de Lisboa em julho de 1953 e retornado somente em agosto de 1954.

Durante a sua estadia em Angola estas companhias promoviam temporadas de espetáculos não apenas em Luanda, Lobito e Benguela, mas também em outras localidades como Nova Lisboa, Malange, Mossâmedes, Silva Porto, Gabela, Uíge, Novo Redondo, Sá da Bandeira e Porto Amboim, tendo em vista a facilidade de transportes no interior da colônia por via marítima ou através das linhas férreas já bem mais desenvolvidas nesta época. Dependendo da distância, também já existia a possibilidade de deslocação entre um lugar e outro através dos chamados “auto-buses” ou “maxibombos”¹²³⁹, que depois passariam a ser chamados de autocarros. No espólio da atriz Hortense Luz, salvaguardado no Museu Nacional do Teatro e da Dança, podemos ver um registro fotográfico da artista ao lado da Companhia Vasco Santana, em Angola, aguardando para embarcar em uma espécie de transporte coletivo de passageiros, em uma destas deslocações.

¹²³⁹ SANTOS, Jacques Arlindo dos. *ABC do Bê Ó*. Angola: Edições CC., 1999, p. 283.



Figura 20 – Companhia Vasco Santana em Angola, durante a sua turnê realizada em 1955. Acervo Museu Nacional do Teatro e da Dança.

Fonte: Álbum de recortes de Hortense Luz - COTA: MNT 1-B-4.

Nos anos 1950 também já existiam casas de espetáculos adequadas fora de Luanda, como já mencionamos, com estruturas físicas de qualidade para receber as companhias que vinham da metrópole, o que também facilitava a realização de temporadas de espetáculos em outros espaços fora da capital.

No âmbito dos repertórios de peças teatrais apresentados em palcos angolanos durante os anos 1950 é possível perceber que eles são bastante variáveis, contendo dramas, comédias, farsas, revistas e operetas portuguesas e estrangeiras. Apesar do caráter diversificado, é notável uma tendência maior neste período para a dramaturgia nacional e para o gênero do teatro ligeiro, tendo em vista que a maioria dos textos levados para Angola nesta época eram revistas e operetas escritas por autores portugueses.

É possível perceber, através das fichas técnicas inseridas em apêndice desta tese, que das 10 companhias teatrais portuguesas que promoveram turnês para Angola nos anos 1950, sete delas traziam repertórios majoritariamente compostos por revistas e operetas portuguesas. Permaneciam fiéis ao teatro declamado apenas a Companhia Brunilde Júdice-Alves da Costa, a Companhia Berta de Bivar-Alves da Cunha e a Companhia Vasco Santana, que estiveram em Angola respectivamente em 1952, 1954 e 1955, apresentando os tradicionais dramas e comédias portuguesas e francesas. Além destas, também a Companhia de Comédias Alma Flora, um agrupamento luso-brasileiro, trazia um repertório composto por revistas, mas também por comédias, dramas e farsas de nacionalidade portuguesa, francesa, italiana, inglesa, americana e, pela primeira vez, também brasileira.

É válido mencionar que o gênero teatral escolhido influenciava não apenas a quantidade de artistas que iriam compor os elencos, mas também a escolha das equipes que seriam responsáveis pela montagem dos espetáculos. O teatro de revista, por ser essencialmente

musical, precisava de artistas versáteis capazes de dominar as artes da interpretação, do canto e da dança, tendo uma presença de palco e uma forma de interpretar suficientemente boas para a comédia além de alguma experiência com a improvisação cênica. Já a direção precisava ser composta não apenas pela figura do encenador teatral, mas também por um ou mais diretores de cena, diretores musicais e diretores coreográficos, para além da figura do empresário teatral, gerente ou secretário da companhia, especialmente importante no caso do teatro de revista, para administrar todas as questões necessárias para a produção dos espetáculos que tinham uma montagem muito mais complexa em comparação com o teatro declamado, com cenários grandiosos e variadas trocas de figurinos durante as ações.

Estas companhias, assim, levavam para Angola não apenas elencos maiores, formados por artistas essencialmente mais plurais, como também equipes diretivas e/ou técnicas com mais componentes, em comparação com as companhias dos anos 1930 e 1940. Da mesma forma, se os repertórios levados aos palcos angolanos neste período eram compostos em sua maioria por revistas e operetas, os espetáculos apresentados possuíam uma estética significativamente diferenciada em comparação com as primeiras temporadas apresentadas em Angola, caracterizadas agora por figurinos cheios de cor, de brilho e de volume que enchiam o palco e os olhos da plateia presente. Para que seja possível visualizar estas diferenças estéticas entre o gênero de teatro declamado e a revista, reproduzimos abaixo duas fotografias. A primeira delas é um registro da Companhia Vasco Santana durante uma das suas apresentações de comédias ou farsas no Nacional Cine-Teatro, em Luanda, em 1955; e a segunda é uma foto de um dos espetáculos de revista apresentados em Luanda pela Companhia de Revistas Carlos Coelho, também em 1955.



Figura 21 – Companhia Vasco Santana em cena no Teatro Nacional de Luanda em 21 de maio de 1955.

Fonte: Acervo Museu Nacional do Teatro e da Dança. Espólio Hortense Luz COTA:4556.



Figura 22 – Registro fotográfico de um dos espetáculos de revista apresentados em 1955 em África pela Companhia de Revistas Carlos Coelho.

Fonte: Acervo Museu Nacional do Teatro e da Dança. Espólio Tournées África 1-E-3, COTA:21293.

É possível notar nestas fotografias que, enquanto na primeira os artistas aparecem com figurinos relativamente simples, na segunda, sendo um espetáculo de revista, vemos artistas como Rosinda Rosa, Mariamelia e Helena Tavares vestidas com plumas e adereços de cabeça volumosos que dão um efeito de preenchimento em todo o palco.

Ainda sobre as características dos repertórios apresentados em Angola nos anos 1950, destaca-se que o mesmo padrão iniciado nos anos 1940, em relação ao número de peças representadas, será mantido neste período. Enquanto nos anos 1930 as companhias chegavam a apresentar entre 15 e 20 peças teatrais diferentes durante as suas temporadas, vimos que nos anos 1940 os repertórios continham entre quatro e sete peças, e agora, nos anos 1950, as companhias apresentarão no mínimo duas e no máximo oito peças teatrais durante as suas turnês. As exceções à regra serão as Companhia Alma Flora e Vasco Santana, que levarão para Angola um repertório de 12 e 15 peças, respectivamente. Assim, o que era mais comum nesta época era a elaboração de repertórios reduzidos tendo em vista que uma mesma peça teatral levada da metrópole era representada diversas vezes em Angola, permanecendo longos períodos em cartaz durante estas temporadas. Esta questão era possível nos anos 1950 devido à ampliação do público consumidor de teatro na colônia, que muito frequentemente esgotava a lotação das salas de espetáculos de Luanda fazendo com que as companhias precisassem apresentar diversas vezes uma mesma peça para que todos os interessados pudessem assistir aos espetáculos.

Seja nos repertórios maiores ou menores, o fato é que a comédia era a grande protagonista da vez neste período. A imprensa local e mesmo as companhias que já haviam promovido turnês para Angola na década anterior já haviam levado para a metrópole a informação de que existia uma receptividade maior, especialmente em Luanda, para o gênero

cômico¹²⁴⁰. O teatro de revista, a opereta, ou mesmo as comédias tradicionais eram as favoritas das plateias de além-mar, e os empresários responsáveis pelas itinerâncias dos anos 1950 mantiveram-se atentos a isso quando escolheram as peças teatrais que seriam levadas para os palcos angolanos. O êxito financeiro destas digressões dependia do sucesso de bilheteria das temporadas que iriam acontecer em Angola e, portanto, as companhias precisavam levar em consideração o gosto das plateias que iriam consumir os seus espetáculos.

É exemplo disso o fato de algumas destas companhias adaptarem os seus repertórios durante a sua turnê, inserindo, por exemplo, peças de costumes africanos produzidas especialmente para Angola. Já mencionamos em nosso terceiro capítulo que existiam dramaturgos locais vivendo em Luanda que muito frequentemente ofereciam seus textos para os artistas portugueses que vinham da metrópole. Durante os anos 1930 e 1940, porém, as companhias apenas faziam a gentileza de fazer a leitura das peças e de levá-las consigo para Lisboa, prometendo que eles iriam ganhar vida no palco assim que possível. No contexto dos anos 1950 esta situação muda tendo em vista que três agrupamentos aceitam a sugestão de levar para a cena peças de costumes locais, sendo eles a Companhia de Revistas do Teatro Avenida (1952/53), a Companhia de Revistas Carlos Coelho (1955/56) e a Companhia Giuseppe Bastos (1959/60) que, respectivamente, inserem em seus repertórios as revistas *Beca Pilim*¹²⁴¹, *Mata Bicho*¹²⁴² e *Kitári malé, patrão*¹²⁴³. Essas peças não puderam ser analisadas pelo fato de não terem sido encontradas durante a nossa investigação. Por terem sido escritas e representadas apenas em Angola e não na metrópole, é natural que não existam registros destes textos nos arquivos portugueses sediados em Lisboa.

Além de levarem para a cena textos escritos localmente durante as suas itinerâncias, as companhias teatrais muitas vezes também inseriam novos números ou quadros nas peças que já faziam parte dos seus repertórios, quando elas eram apresentadas em reprise nas salas de espetáculos da colônia. A estrutura da revista, de natureza elástica, permitia as adaptações necessárias em nome da comicidade, quando isto se fazia necessário e, portanto, os artistas procuravam inserir piadas ou personagens locais que poderiam gerar identificação com as

¹²⁴⁰ Ver capítulo 3, em que falamos sobre o processo de formação de público que ocorreu em Luanda, conforme foi sendo estabelecida uma indústria do espetáculo na colônia. A imprensa local possui inúmeros textos assinados por portugueses que viviam em Angola, exigindo que as plateias de colonos quisessem consumir um teatro português de qualidade, e que Luanda merecia receber a visita de companhias teatrais devidamente organizadas para tal.

¹²⁴¹ *Beca Pilim*, revista de costumes africanos escrita para Angola, com 10 atos e 19 quadros. Original de Vasco Lisboa e Reinaldo Porto. Música de Carlos Dias e Artur Fonseca.

¹²⁴² *Mata Bicho*, revista popular de ambiente local em 2 atos e 22 quadros, escrita especialmente para Angola. Original de '3 em África', com música de Jaime Mendes.

¹²⁴³ *Kitári malé, patrão!* Revista de costumes angolanos. Original de Vasco Matos Sequeira, Guilherme de Melo, Diamantino Faria e Guerreiro Bruno. Música de Artur Fonseca.

plateias angolanas e causar mais facilmente o riso. Em outros casos, já no momento de escolha dos repertórios, ainda na metrópole, as companhias optavam por levar para as suas turnês peças cômicas que já tivessem figuras do ambiente colonial, com personagens que representavam colonos ou nativos. Acredita-se que tenha sido este o caso da revista portuguesa *Olha o Balão*¹²⁴⁴, representada em 1952 em Angola pela Companhia de Revistas do Teatro Avenida, agrupamento dirigido por grandes nomes da cena teatral portuguesa como Giuseppe Bastos, Carlos Coelho e Alberto Ghira. Reproduzimos a seguir um registro fotográfico da representação desta peça em Luanda durante a digressão desta companhia, em que é possível ver um dos atores utilizando *blackface*¹²⁴⁵ para interpretar o seu personagem.



Figura 23 – Registro fotográfico de atores como Carlos Coelho, Pereira Saraiva e Alberto Ghira em uma das cenas da revista *Olha o Balão*, representada em 1952 em África pela Companhia de Revistas do Teatro Avenida.

Fonte: Acervo Museu Nacional do Teatro e da Dança. Espólio Tournées África 1-E-3, COTA: 223152.

Apesar de não termos acesso a este texto, esta fotografia sugere que o ator em questão estaria interpretando um personagem negro, natural de alguma das colônias portuguesas localizadas em África, através do recurso da *blackface*, utilizado para ridicularizar a figura do nativo e alcançar a comicidade através disso. Note-se uma vez mais que, muito embora o discurso oficial do regime estivesse neste período carregado pela retórica do não racismo dos portugueses, e da inexistência de práticas discriminatórias nas colônias localizadas em África, o uso de um tipo de recurso teatral profundamente racista em palcos angolanos demonstrava o contrário. Causar o riso através da figura do nativo legitimava a visão dos colonos sobre as

¹²⁴⁴ *Olha o Balão*, revista em 2 actos e 18 quadros. Original de Amadeu do Vale e Aníbal Nazaré, com música dos maestros Carlos Dias e Raúl Ferrão. Peça não encontrada por esta investigação.

¹²⁴⁵ Ver capítulo 2, em que explicamos o conceito de *blackface*.

populações naturais e provavelmente causava a humilhação do público de “indígenas” e/ou de assimilados que assistiam ao espetáculo. Um clássico do teatro colonial e, é claro, um espelho do colonialismo português.

5.10.1 *A Companhia Berta de Bivar-Alves da Cunha – 1954*

Após termos compreendido os aspectos mais gerais que caracterizam esta terceira fase da história das itinerâncias teatrais portuguesas para Angola, torna-se possível voltarmos a nossa atenção para um estudo de caso específico que acreditamos ser interessante para pensarmos estes períodos em termos comparativos. Dentre estas 10 companhias que promoveram turnês para as colônias durante os anos 1950, elencamos apenas uma, para olharmos de forma mais aprofundada, a Companhia Berta de Bivar-Alves da Cunha, tendo em vista que este agrupamento promove duas turnês para Angola dentro do recorte temporal desta investigação, sendo a primeira delas em 1932 e a segunda em 1954. Interessa-nos analisar pontualmente as semelhanças e diferenças entre as peças teatrais apresentadas por esta companhia na primeira e na segunda ocasião, para que seja possível percebermos as continuidades e/ou mudanças no diálogo traçado entre o teatro e o salazarismo nestes dois períodos tão diferentes no âmbito do contexto político em voga na metrópole.

Em 1932, conforme demonstramos no capítulo anterior, esta companhia promoveu a sua primeira digressão para Angola e Moçambique. Sua itinerância, ao todo, durou cerca de seis meses, e, durante as temporadas de espetáculos que foram promovidas em Angola, em localidades como Luanda, Lobito, Benguela, Catumbela, Malange e Calulo, foram apresentadas 23 peças teatrais diferentes, o maior repertório da história destas itinerâncias entre os anos 1930 e os anos 1950. Foram elas as peças: *Kean*, *Papa Lebonnard*, *A Ventoinha*, *O Autoritário*, *A Fera*, *Colonos*, *A Labareda*, *Cobardias*, *Alma Forte*, *O Paralítico*, *A Grand Duquesa*, *O Criado do Quarto*, *Pele Nova*, *Cruz de Guerra*, *A Garra*, *Um Homem*, *Envelhecer*, *Morte Civil*, *Os Desonestos*, *Justiça*, *A Taberna*, *A Migalha* e *A Renúncia*.

Alves da Cunha, um dos mais renomados atores portugueses do período, responsável pela companhia, levou da metrópole para o palco do Nacional Cine-Teatro, em Luanda, um repertório de teatro declamado composto por dramas e comédias nacionais e estrangeiras, apresentando textos portugueses, espanhóis, italianos, portugueses, entre outros, sendo os dramas franceses os protagonistas da vez. Em relação às temáticas referenciadas nestas peças, vimos que grande parte delas giravam em torno de questões ligadas ao conservadorismo católico como a condenação do divórcio, o casamento arranjado, o adultério, a crítica aos vícios

no jogo ou na bebida alcoólica, a importância da moral da família, e o papel da mulher como gestora do lar.

Quase todas estas peças criticam, através das suas personagens, a mulher moderna – que trabalha, é inteligente demais, tem demasiadas opiniões, e é movida por sonhos fúteis e egoístas – em detrimento do modelo de mulher salazarista: submissa ao marido, dedicada aos cuidados da casa e ao sagrado dever da maternidade, sem grandes ambições ou vaidades, e que age sempre de acordo com os códigos morais do catolicismo, sabendo sofrer com fé e resignação e praticando o perdão e a caridade. Os enredos consistem em dramas familiares que refletem a estrutura patriarcal promovida pelo salazarismo, trazendo figuras que personificam os valores mais sagrados do ideário do regime em oposição às atitudes condenadas pelo Estado Novo, pela Igreja Católica ou pelo contexto do período. Algumas destas peças também promovem a alteridade cidade *versus* campo, por exemplo, dialogando com o nacionalismo rural do regime, quando exaltam os modelos de homem e mulher portugueses do campo, bondosos, trabalhadores e felizes na sua pobreza honrada em oposição às pessoas da cidade, já corrompidas pelo progresso.

No âmbito das três categorias de análise que construímos – peças que legitimam o salazarismo, peças que legitimam o colonialismo e peças que criticam o sistema vigente – é possível notar facilmente que grande parte do repertório apresentado pela Cia. Berta de Bivar-Alves da Cunha situa-se no primeiro grupo. Apenas a peça *Colonos*, de Henrique Galvão, irá traçar um diálogo mais direto com o colonialismo português através da construção da figura do bom colono, que é honrado, justo e trabalhador, que segue servindo incansavelmente o Império mesmo diante das dificuldades, e que é incapaz de trair a sua pátria. Já no âmbito das peças que categorizamos como sendo de crítica, apesar de não aparecerem menções diretas ao regime ou à figura de Salazar, alguns textos apresentam um tom de denúncia às hipocrisias da sociedade, a corrupção da justiça portuguesa e a falta de profissionalismo daqueles que atuam no ramo da psiquiatria, que frequentemente forneciam o diagnóstico de “histeria feminina” a pedido de famílias abastadas, quando as mulheres decidiam seguir um rumo diferente do que o pai ou o marido haviam planejado.

Em 1954, mais de vinte anos após essa primeira turnê, a Cia. Berta de Bivar-Alves da Cunha promove uma nova digressão para Angola, desta vez com o apoio oficial do regime através do Fundo do Desemprego, como já mencionamos. Os 13 artistas que compõem o elenco agora já são outros¹²⁴⁶ e os protagonistas, Alves da Cunha e Berta de Bivar, já estão ambos com

¹²⁴⁶ Ver ficha técnica da Companhia no apêndice final desta tese, em que mencionamos os nomes dos artistas do elenco, bem como o secretário e o técnico que acompanharam a turnê.

mais de 60 anos de idade. Por conta disso, a itinerância acaba tendo a duração de apenas três meses, pois a companhia regressa para a metrópole antes do previsto devido às condições de saúde de Alves da Cunha. Nesta segunda deslocação para além-mar, somente Angola é contemplada, recebendo temporadas de espetáculos em Luanda, Malange, Gabela, Benguela e Lobito.

Na capital, a casa de espetáculos escolhida é o Cine Restauração, onde o grupo permanece em cartaz durante 15 dias apresentando ao todo oito peças teatrais, um repertório bem mais reduzido em comparação com a sua primeira turnê. São elas: *Raça*, *As duas máscaras*, *Multa Provável*, *Duas Causas*, *O Dr. Juiz*, *No nosso tempo...*, *Os velhos* e *O poder de Fátima*.



Figura 9 – Companhia Berta de Bivar-Alves de Cunha em cartaz no Cine Restauração, em Luanda, em 1954.

Fonte: Acervo Museu Nacional do Teatro e da Dança. COTA: 60607.

A fidelidade ao teatro declamado se mantém, muito embora desta vez os dramas estrangeiros tenham saído de cena para dar espaço às comédias portuguesas, que agora estarão em maioria. As peças de tese e os dramas do repertório de teatro clássico erudito a esta altura já haviam perdido o seu protagonismo na cena portuguesa, em detrimento da revista. Em Angola, os artistas também viriam a encontrar um contexto bastante diferente daquele que eles experienciaram nos anos 1930, quando Luanda tinha ainda apenas uma casa de espetáculos, recém-inaugurada na época, e o público consumidor de teatro era ainda escasso. Nos anos 1950 o cenário era outro. Existiam novos cineteatros, o público de portugueses que viviam em Angola era significativamente maior, já existia uma indústria de espetáculos devidamente estabelecida e as plateias tinham um gosto já formado. O público queria rir, e os grupos precisavam ter isto em mente quando subiam aos palcos angolanos, caso quisessem obter algum sucesso de

bilheteria. Talvez o equilíbrio encontrado por Alvez da Cunha para não descaracterizar por completo a essência da companhia e, ao mesmo tempo, levar para Angola um repertório de acordo com os gostos já instituídos nas plateias da colônia tenha sido manter o gênero declamado, mas apostar nas comédias portuguesas.

Em relação à nacionalidade das peças, era preciso abandonar os repertórios estrangeiros em detrimento da dramaturgia nacional para também agradar ao regime, que estava patrocinando a itinerância e que não cansava de afirmar a importância da valorização do que era português em todas as áreas artísticas. Assim, note-se que das oito peças que compõem o repertório da turnê, sete delas são portuguesas, com exceção de *O Dr. Juiz*, uma comédia francesa.



Figura 25 – Companhia Berta de Bivar-Alves da Cunha em cartaz no Cine Restauração, em Luanda, em 1954.

Fonte: Acervo Museu Nacional do Teatro e da Dança. Espólio Cias e Artistas Portugueses nas Ex. Colónias. COTA: 59056.

Em relação às temáticas que foram levadas para a cena durante estas temporadas, destaca-se que algumas peças apresentam semelhanças com os repertórios representados nos anos 1930, abordando questões como a importância da moral da família e exaltando aquele conjunto de valores atemporais para o salazarismo como a pobreza honrada e a condenação da ganância.

Em *Raça*¹²⁴⁷, por exemplo, comédia de Ruy Corrêa Leite escrita especialmente para Alves da Cunha e publicada em livro em 1944, vemos a temática da moral e da honra da família sendo colocadas em risco pelo escândalo de um filho bastardo. Neste enredo o protagonista é o médico Jerónimo de Castro, um viúvo já bastante idoso que vive na quinta dos Penedos, na Beira Baixa, juntamente de seu filho Zécas, e de alguns empregados. Ele é um médico bondoso que passa os dias a tratar dos doentes do vilarejo, em especial dos mais pobres, por amor e dedicação à sua profissão. No primeiro ato da peça estão todos à espera do retorno de Manuel, afilhado de Jerónimo, um órfão que foi criado na quinta juntamente de Zécas, e que estava há muitos anos em Coimbra estudando medicina para seguir os mesmos passos do padrinho. Além de Jerónimo, todos os demais personagens como Guidinha, também afilhada de Jerónimo; Vitória, uma antiga criada da quinta; e Dr. Magalhães, amigo de Dr. Jerónimo, demonstram ter um grande carinho por Manuel, que mesmo sendo humilde, e não tendo um sobrenome de respeito, conseguiu construir uma carreira sólida alcançando um enorme prestígio em Coimbra, onde acabara de terminar o seu doutoramento, honrando o investimento do padrinho que com muito gosto arcou com os custos dos seus estudos.

O conflito ocorre pela grande inveja que Zécas sente de Manuel. Enquanto todos organizam a casa para a sua espera e comentam felizes sobre as notícias que todos os dias saíam nos jornais sobre os feitos de Manuel como médico e mais novo professor da Universidade de Coimbra, Zécas se mostra sempre desconfortável com o seu retorno para casa. Sente ciúmes de Guidinha, por quem é apaixonado, pois desconfia dos sentimentos que ela nutre por Manuel, e não suporta o orgulho que o pai sente por ele, tendo em vista que enquanto Manuel seguiu a carreira de médico, Zécas nunca demonstrou interesse pelos estudos. Sempre foi mimado pela mãe, e acabou se tornando um homem mesquinho e orgulhoso, que só se importa com o dinheiro, que despreza os mais humildes e que não compreende como o pai consegue gastar os seus dias ocupado com as pessoas pobres e sujas do vilarejo. Ele preferia utilizar o seu tempo desperdiçando o dinheiro dos pais em apostas e em investimentos desonestos.

A alteridade entre estes dois personagens, Zécas e Manuel, vai se tornando ainda mais clara ao decorrer da ação, sendo o primeiro a personificação de todos os vícios e desvios morais condenáveis pelo conservadorismo católico e o segundo a representação de todas as qualidades que o bom homem português deveria ter. O profundo rancor de Zécas por Manuel se torna ainda mais notável no final do primeiro ato, após a chegada de Manuel na quinta. Ao ver as

¹²⁴⁷ *Raça*. Comédia em 3 atos. Original de Ruy Corrêa Leite. Acervo Secretariado Nacional de Informação, Direcção Geral dos Serviços de Espectáculos, proc. 2792. Arquivo Nacional da Torre do Tombo. Código de Referência: PT/TT/SNI-DGE/1/2792. ID DOC: 4317135.

demonstrações de afeto de Guidinha e de Dr. Jerónimo com ele, Zécas passa a ter várias discussões com Manuel, o acusando de ter inveja da sua fortuna, do seu sobrenome, e de querer roubar o afeto do pai e o amor de Guidinha. Mesmo com todas as ofensas dirigidas a ele, Manuel não reage, mantendo-se sempre educado e cordial por respeito ao seu padrinho.

No segundo ato, após uma dessas discussões, Jerónimo intervém em defesa de Manuel e decide tomar uma decisão que há muito tempo desejava. Revelar a todos que na verdade Manuel não era apenas seu afilhado, era seu filho. Quando ainda era casado, acabou se apaixonando por Isabel, uma viúva, e deste amor proibido nasceu Manuel. Para proteger a honra da família, ele foi criado na quinta como um órfão, seu afilhado, junto de Zécas. Jerónimo já estava idoso e desejava revelar este segredo a todos para que Manuel fosse um dos herdeiros da quinta, passando a carregar o seu sobrenome. Manuel, não tendo nenhuma ambição, inicialmente não aceita a decisão de Jerónimo, pois o dinheiro não o interessava e muito menos um sobrenome a esta altura da sua vida, já tendo uma carreira consolidada pelo seu próprio esforço. Contudo, após um problema de saúde de Jerónimo, ele acaba cedendo à vontade do pai. Por sua vez, Zécas é expulso de casa, aceitando a sugestão dada pelo pai de herdar as terras que a família possuía na Ilha do Príncipe, em São Tomé e Príncipe, e ir morar em África para administrá-las, dizendo que iria “transformar aquilo num pequeno reino...”.

Manuel e Guidinha, por fim, anunciam finalmente o seu noivado, para a felicidade de todos, pretendo irem juntos para Coimbra após o casamento. A peça encerra com Dr. Jerónimo conversando com a sua velha criada, Vitória, dizendo que não havia problema nenhum em ficar sozinho na quinta, pois agora seu sonho estava sendo realizado: “Não faz mal, Vitória. Tenho assegurada a continuidade da raça! [...] Sim, da raça. Virão os netos... os meus netos!”.

Vemos nesta peça o diálogo com o regime sendo traçado através dos modelos de homem e de mulher salazaristas, personificações das qualidades e valores tão caros para o moralismo católico e para o conservadorismo do Estado Novo. É possível perceber também a denúncia dos vícios e condutas condenados pelo catolicismo, como o álcool, o jogo e a ambição, bem como o orgulho e a vaidade em detrimento da humildade e da caridade. Obtém destaque ao longo da ação dramática a importância da moral da família e da continuidade da raça portuguesa, cujos valores deveriam ser transmitidos de geração em geração para que o povo e o país pudessem continuar existindo com a sua tradicional grandiosidade.

É importante notar que estas temáticas em voga nesta peça possuíam a sua tradição no teatro português, percorrendo a dramaturgia nacional desde os anos 1930 e, como vimos, estando presentes tanto nos repertórios apresentados pela companhia ainda em 1932 como nas peças encenadas em Angola em 1954. Contudo, apesar da atemporalidade destes temas, é

evidente neste texto o diálogo com o período pós-Segunda Guerra através de algumas falas que aparecem no enredo. Destacamos como exemplo uma das cenas do primeiro ato, em que o médico Dr. Magalhães aparece conversando com Guidinha, enquanto joga palavras cruzadas. Quando ela pergunta se ele já havia conseguido decifrar todas, ele responde: “Estas são tremendas! Calcula lá! Uma colónia asiática pertencente a um paiz do norte da Europa. A gente já não sabe a quem pertence o norte da Europa, quanto mais as colónias asiáticas! Nada!”. Esta fala está fazendo uma referência direta às questões imperialistas ocasionadas pela Segunda Guerra Mundial, com as constantes invasões que iam ocorrendo na Europa conforme o avançar do conflito e com as disputas entre as potências imperiais que possuíam colônias no continente asiático. É válido lembrar que, a partir de 1945, com o término da guerra e a criação da ONU, teve início um processo de descolonização que começou justamente na independência de uma série de colônias asiáticas a partir do final dos anos 1940, e esta peça, apesar de o enredo não ter enfoque neste tema, está fazendo referência a este contexto através desta fala.

A questão da moralidade da família sendo ameaçada por desvios de carácter irá aparecer nas peças *As duas Máscaras*¹²⁴⁸ e *Multa Provável*¹²⁴⁹, originais portugueses de Eduardo Schwalbach e de Ramada Curto, respectivamente. Estes dois textos contam histórias de personagens que acabaram cometendo o crime do roubo nas empresas onde trabalhavam, ou pela ambição de querer melhorar a sua situação de vida ou pelo vício no jogo somado ao uso da bebida alcoólica. Mesmo que em alguns casos as intenções dos personagens sejam justificadas através da desculpa de que o roubo teria sido na verdade apenas um empréstimo para um investimento, e que seria devolvido em tempo, o tema exemplifica os perigos que podem ser ocasionados pelo sonho da riqueza, pela ambição de se desejar algo além da vida honrada que apenas a pobreza pode fornecer. Como vimos, esta era uma temática bastante cara para o salazarismo no pós-Segunda Guerra e se fazia presente em várias peças teatrais dos anos 1940, na tentativa de diminuir a imigração de portugueses para o estrangeiro movida pelo sonho de fazer fortuna em terras estrangeiras. O que o Estado Novo queria, e precisava, era que a sociedade continuasse a viver no país, sendo submissos ao poder estabelecido e felizes na sua situação financeira, mesmo que tivessem uma vida miserável. Agora, nos anos 1950, a condenação da ganância e da ambição retornam aos palcos sendo associadas ao roubo e ao vício

¹²⁴⁸ *As duas máscaras*. Peça em 3 actos. Original de Eduardo Schwalbach. Acervo Biblioteca Nacional de Portugal. COTA: L.36630P.

¹²⁴⁹ *Multa provável*. Comédia em 3 atos. Original de Ramada Curto. Acervo Secretariado Nacional de Informação, Direcção Geral dos Serviços de Espectáculos, proc. 4253. Arquivo Nacional da Torre do Tombo. Código de Referência: PT/TT/SNI-DGE/1/4253. ID DOC: 4318604.

no jogo, demonstrando os perigos que a tentação do dinheiro poderia trazer para a honra das famílias.

Mesmo que o dinheiro fosse devolvido em tempo e que assim a reputação dos que roubaram e de seus familiares fosse garantida, a prática do roubo viveria para sempre como uma mancha na consciência daqueles que praticaram o crime assombrando a moral destes lares para toda a vida. Como irá dizer o personagem Pedro, em *As Duas Máscaras*, o dinheiro se pode recuperar, mas a honra jamais:

É que há duas honras: - uma sã, a honra interna, que vive no recolhimento, no sacrário da nossa alma, e outra, a honra chôcha, para uso externo, que não passa duma taboleta mistificadora a cobrir a ruindade da mercadoria. Num caso como este de agora essa honra – honra social, honra de mergulho – salva-se. Pagou, remiu, acabou-se. Agora a outra, a íntima, gerada e governada pela consciência, a honra de cada um de si para si, a honra de culto interno e que é como que uma bússola a indicar-nos o caminho recto e seguro, por onde os olhos vêem mais claro, a boca fala sem titubear e a mãe aberta com orgulho da sua lealdade a mão que se lhe estende, essa honra desfalece, morre, tornando o indivíduo em cadáver de si mesmo, com o corpo a servir-lhe de mortalha.

Este tipo de menção parecia, assim, querer falar intimamente às consciências do público que iria assistir ao espetáculo, alertando os indivíduos acerca dos perigos que a ambição poderia trazer às famílias, e mostrando o caminho seguro da pobreza honrada como a melhor solução para todos os problemas, pois nele estariam sempre asseguradas a moral da família, seja ela a externa ou a interna. A consciência tranquila e a certeza de que jamais precisaria enfrentar o desprezo dos familiares eram questões impagáveis que todo homem deveria desejar.

Antes de correr qualquer risco impensado, o melhor seria ter sempre em mente o “risco ideal que separa dois mundos: as pessoas de bem que vivem livres e os tipos que formam a população das cadeiras”, este “traço ideal que divide os homens, dum lado para o outro” em mundos opostos e em posições irreversíveis uma vez que esta linha é ultrapassada uma única vez, como lembrará o personagem Francisco em *Multa Provável*. E era preciso ressaltar também que a pobreza jamais seria uma justificativa aceitável para a prática do roubo, pois o dinheiro precisava ser a consequência do trabalho honesto que enobrece o homem. Nesta peça, quando o roubo de Francisco é justificado pelo pai, que implora para que o irmão, Eduardo, entenda a situação difícil de pobreza em que eles vivem e empreste dinheiro para sanar a dívida do filho, tão pequena perto da fortuna do irmão, Eduardo se nega a fornecer qualquer tipo de auxílio, afirmando que não seria conivente com atitudes de gatunos e que não teria culpa alguma da pobreza do irmão e do sobrinho: “Os tipos como tu são curiosos, palavra! Põem-se em bicos de pés, põem a mão no peito, e gritam-nos – eu sou pobre, com muita, muita honra! Um pobre...

Mas fui eu que te fiz pobre? Eu impedi-te de ser rico? Proibi-te que ganhasses dinheiro?”. Para ele esta era a desculpa dos covardes e preguiçosos que buscavam o caminho mais fácil, mesmo que ele trouxesse a desonra, em vez de se dedicarem ao trabalho tendo a paciência de esperar, na certeza de que através dele o dinheiro necessário viria.

Apesar de deixar claro os conflitos que crimes como este poderiam trazer, esta peça também utiliza personagens como Isabel, filha de Eduardo, para demonstrar a importância do perdão e da caridade, valores cristãos por excelência, quando a moral da família é colocada em jogo. Ao contrário do pai, da madrasta e das irmãs que condenam o pecado do roubo, mas praticam diariamente os pecados do orgulho, da vaidade e da luxúria, Isabel acredita que existam coisas mais importantes que o dinheiro e decide ser a única a compreender o primo, Francisco, o perdendo e ofertando parte da sua herança para sanar a dívida gerada pelo roubo, mesmo sem a permissão de seu pai. O arrependimento de Francisco, para ela, era o suficiente para que ele recebesse o perdão da família e pudesse seguir a sua vida em liberdade, prometendo nunca mais cometer o mesmo erro. Todos seriam humanos passíveis de erro e, portanto, os julgamentos rígidos não seriam um direito de ninguém. A prova disso é que Eduardo, que no início da peça se mostra tão severo com o erro do irmão e do sobrinho, colocando-se em um pedestal de escrupulo, dignidade e honra, acaba ele mesmo se envolvendo em um caso de corrupção na sua empresa, precisando apelar à fortuna da filha para salvar a própria pele, evitando um escândalo para a família. Esta peça encerra com Eduardo aos prantos no colo da filha, tomado por uma crise de consciência, revendo todas as suas atitudes e prometendo deixar de lado todo o seu orgulho e vaidade para a partir de então viver uma vida humilde, sendo mais caridoso e bondoso com os seus semelhantes.

Estes dois textos, assim, demonstram a continuidade de temas que já apareciam nas peças apresentadas por esta companhia na ocasião da sua primeira turnê, nos anos 1930, servindo o ideário salazarista na medida em que ajudam a deixar claro os códigos de conduta que deveriam guiar os homens portugueses, estando eles na metrópole ou além-mar.

Em comparação com o repertório levado para Angola em 1932 por esta companhia, esta itinerância promovida em 1954 apresenta alguns temas novos que ainda não haviam recebido voz nos palcos angolanos. A oposição entre a tradição e o progresso, por exemplo, tão frequente nas temporadas dos anos 1930, receberá uma roupagem ainda inédita na peça *No nosso tempo...*¹²⁵⁰, comédia portuguesa escrita por Laura Chaves. Será a primeira vez que o progresso

¹²⁵⁰ *No nosso tempo... (ou) Nos nossos tempos...*, comédia em 3 atos. Original de Laura Chaves. Acervo Secretariado Nacional de Informação, Direcção Geral dos Serviços de Espectáculos, proc. 4719. Arquivo Nacional da Torre do Tombo. Código de Referência: PT/TT/SNI-DGE/1/4719. ID DOC: 4319078.

não será demonizado em detrimento da retórica passadista que valorizava tudo o que era antigo e tradicional. Agora, ele será inclusive pintado como sendo positivo e necessário para a evolução do mundo. Este texto, cuja ação se passa em meados de março de 1953, conta a história dos personagens D. Maria Domingas e D. Gonçalo, dois idosos muito amigos, ambos viúvos, que decidiram se isolar do mundo e viver afastados de tudo nas suas terras após terem sido acometidos por uma tragédia. Ela teria perdido o marido durante a Primeira Guerra, e ele teria perdido a esposa por uma grave doença e o filho também por conta da guerra. Para eles o conflito teria transformado o mundo e os homens em escravos do ódio e da violência, e eles negavam-se em aceitar este tipo de modernidade. Queriam viver em paz, isolados de tudo, para que pudessem viver o seu luto e a sua angústia sem serem perturbados.

Ao longo de 40 anos, os dois vivem nas suas casas convivendo apenas um com o outro e com os criados da casa de D. Maria Domingas, banindo qualquer símbolo dos novos tempos das suas terras. Eram proibidos, assim, qualquer contato dos criados com o mundo exterior, e ninguém na casa – com exceção de um Padre, que visita diariamente a senhora Maria Domingas – poderia utilizar calendário, por exemplo, pois ela não se interessava em saber em que dia ou ano estava. Também eram proibidos telefones, rádios, jornais ou mesmo o recebimento de telegramas na casa. A iluminação era ainda feita por velas, e não por luz elétrica, e a única leitura permitida era a da Bíblia. Os amigos e familiares de ambos os personagens tinham inclusive sido avisados da decisão tomada por Domingas e Gonçalo ao término da Primeira Guerra, para que respeitassem a posição de ambos e não tentassem invadir o seu sossego de forma alguma. Eles haviam decidido, como forma de luto, parar no tempo, e viver felizes dentro do seu próprio direito à infelicidade. Não havia motivos para desejar uma vida diferente, como dirá o Padre Augusto em uma das cenas da peça: “Aqui nada falta. Vivemos isolados como numa ilha, é certo, mas, as grandes propriedades dos fidalgos são tão férteis, a senhora D. Maria Domingas e o senhor D. Gonçalo tão bons e a paz é tanta que só quem fosse doido poderia ambicionar outra coisa”.

O conflito da peça se inicia ainda no primeiro ato, quando esta paz é perturbada pela chegada de um telegrama que avisa D. Maria Domingas que sua amiga de infância, Aninhas, estaria vindo visitar a casa e precisava de um lugar para dormir por uma noite. Para a surpresa de Domingas e Gonçalo, quem chega à sua propriedade é a neta de Aninhas, Nana, acompanhada do marido Dick e do melhor amigo Bob, três jovens portugueses que estariam em férias comemorando o casamento de Nana e Dick que havia acontecido há um mês. Representando o mundo moderno, eles chegam de automóvel, bebendo, comemorando, rindo e falando gírias incompreensíveis como “estava tão gira”, “é uma lasca de primeira” e “tem

imensa piada”. Nana veste calças e fuma cigarros, como se fosse um homem, deixando D. Maria Domingas horrorizada: “A rapariga das calças também fuma! Isto é uma vergonha!”, dirá D. Domingas a Gonçalo logo após a chegada deles à casa. No seu tempo as mulheres vestiam saias e não fumavam, pois era “muito ordinário uma senhora fumar”. Tampouco era permitidas carícias em público entre homens e mulheres, como Nana e Dick agora fazem sem se importarem se irão deixar os presentes constrangidos ou não.

Para piorar, Nana conta que estava estudando arquitetura na universidade, e que a sua visita era para conhecer a antiga capela do vilarejo, de traços românicos, que sua avó falava com tanto carinho quando lembrava da sua juventude. D. Maria Domingas fica cada vez mais perplexa conforme se revelam os detalhes sobre estes personagens: “A menina está a tirar um curso! Mas se agora as mulheres usam calças, fumam e tiram cursos, então o que fazem os homens?”, ela irá exclamar em dado momento, causando o riso solto nos jovens que nunca imaginavam que em plenos anos 1950 ainda existiam pessoas como Domingas e Gonçalo, vivendo isolados do mundo em um culto contínuo ao passado. O choque entre estes dois mundos, passado e presente, irá aparecer em diversas cenas bem-humoradas evidenciando a enorme distância entre a tradição e o progresso.

Ainda no final do segundo ato, algumas questões já demonstram que Domingas e Gonçalo começavam a gostar da novidade que os jovens representavam. Envolvendo-se na atmosfera trazida por eles para a casa, Domingas toca piano enquanto eles dançam, e Gonçalo observa a tudo encantado, imaginando como seria se no seu tempo fosse permitido dançar daquele jeito, tão próximo. No terceiro e último ato, algo surpreendente acontece. Na manhã seguinte à chegada de Nana, Dick e Bob, o Padre aparece repetindo sem perceber todas as gírias que haviam sido utilizadas pelos jovens no início da peça. Domingas e Gonçalo acham que eles teriam ido embora sem se despedirem, e acabam por ficar tristes, comentando que apesar de doidos eles haviam trazido tanta alegria para a casa. Tudo parecia silencioso demais sem a presença deles, e ambos começavam a questionar seus hábitos antigos se perguntando se agora seria possível continuar vivendo isolados após tomar conhecimento do progresso das coisas no mundo.

Porém, para a sua felicidade, Nana e Dick não haviam ido embora. Estavam escondidos a escutar toda a conversa, muito comovidos com a tristeza daqueles senhores. Eles conversam sobre diversos assuntos, explicando a sua decisão de se isolarem de tudo e todos para viver apenas o seu próprio desgosto, e sobre os horrores ocasionados pela guerra. Dick tenta explicar que, apesar de tudo, “a guerra é a semente do progresso. É ela que na paz leva os sábios, a adaptarem as suas descobertas maravilhosas ao bem estar da humanidade”, e que o mundo de

fato havia mudado muito, mas para melhor, pois hoje em dia “todos os continentes estão ao alcance do seu braço e pode, sem mentir, chamar irmãos a todos os habitantes da terra”. Quando eles tentam presentear Domingas com um aparelho de rádio, convidando-a a desistir do seu isolamento, ela não aceita, contando que recordava muito bem da primeira vez que o progresso havia tentado invadir a sua casa. Certa vez tinha aparecido um homem na sua sacada tentando vender um destes aparelhos, afirmando que com ele ela poderia “seguir a alegria que ia pelo mundo por o homem do bigodinho ter perdido a guerra”, fazendo referência à Segunda Guerra Mundial e à perda de Hitler no conflito. Domingas nem saberia que outra guerra tinha acontecido, se não fosse o vendedor ambulante. Tomada pela angústia da recordação da morte de seu amado, ela conta que então expulsou o rapaz das suas terras, “revoltada contra a estupidez da humanidade que pela segunda vez consentia que um homem com mais ou menos bigode desse cabo dela”.

Nana e Dick se despedem de Domingas e Gonçalo, afirmando que precisavam retornar ao trabalho, mas contam que tinham organizado uma grande surpresa antes da sua partida, para que a alegria continuasse reinando naquela casa: a vinda da avó Aninhas, que estava vindo de automóvel com Bob, para matar a saudade dos amigos. Quando ela chega, Domingas e Gonçalo ficam impressionados com a sua aparência. Apesar da idade, ela segue sendo bonita, veste-se bem, de forma moderna, e tem os cabelos brancos azulados. Diferentemente deles, ela havia se modernizado, pois acreditava que era preciso acompanhar o ritmo da vida. Domingas, inspirada pela amiga, rende-se ao progresso, aceitando o presente de Dick, e permitindo que Aninhas instale o aparelho de rádio na sua sala. Oportunamente, era hora de ópera. A peça se encerra com todos em silêncio, encantados ao ouvir uma transmissão de música italiana, enquanto choram emocionados com a beleza da modernidade.

É possível notar, assim, que em vez de serem mencionados os perigos do progresso, como até então vinha sendo feito quando esta temática era abordada, desta vez a evolução do mundo é exaltada como sendo não só positiva, mas também necessária para sobreviver a vida. Esta questão dialoga com o novo contexto político instaurado na metrópole após o término da Segunda Guerra, caracterizado pelas várias tentativas do Estado Novo em se adaptar ao novo cenário europeu visando justamente a sua sobrevivência enquanto regime, bem como a manutenção de Portugal como potência imperialista. Portugal e o salazarismo, mesmo que quisessem, não poderiam viver isolados em um eterno passado, como fizeram os personagens Domingas e Gonçalo. Era inevitável. Uma hora ou outra a modernidade invadiria a sua paz e cobraria por movimento. Eles precisavam se repaginar diante do novo mundo inaugurado pela guerra, nem que fosse apenas de forma “cosmética”, como dizem alguns autores, e o teatro

português refletia esta necessidade de mudança, reconfigurando a sua retórica acerca do progresso e da modernidade.

No âmbito das novidades que apareceram nestes repertórios, é válido destacarmos ainda a peça *O poder de Fátima*¹²⁵¹, um original português de autoria de Eurico Lisboa filho. Como já é sabido, foi justamente nos anos 1950 que o salazarismo irá assumir uma nova estratégia propagandista, essencialmente mais popular, aproveitando-se da popularidade que vinha sendo alcançada pelo fado para atribuir a ele o posto de canção nacional. Também é neste período que o regime irá utilizar o futebol e a simbologia de Fátima como outros representantes da nação, nas áreas do desporto e da fé católica, para criar um clima de consenso patriótico em um período de grave instabilidade política interna e externa através de um discurso popular mais voltado para as massas. Apesar de o mito dos “três efes” como uma das tríades do Estado Novo ser uma construção feita já no pós-25 de abril, estes três temas, de forma dissociada, representaram durante o regime esta nova fase da sua propaganda sendo exemplos das muitas apropriações que o salazarismo irá operacionalizar neste contexto.

O culto à Nossa Senhora de Fátima já vinha se tornando um fenômeno bastante popular desde os anos 1930¹²⁵², quando acontece a primeira grande peregrinação, iniciando-se esta tradição que consistia em grandes massas de pessoas deslocando-se até o local onde aconteceram os milagres de Fátima e as suas primeiras aparições para orar, fazendo pedidos ou pagando promessas feitas. Após a Segunda Guerra esta santa irá se tornar “a padroeira da Guerra Fria, da diplomacia portuguesa e um nome a ser invocado na luta contra o comunismo internacional”¹²⁵³, simbolizando a luta do cristianismo contra o ateísmo praticado na Rússia. Nos anos 1950, Fátima terá uma simbologia importante para o regime, visto que é neste período que ocorre a apropriação das teorias do luso-tropicalismo, legitimando a manutenção do colonialismo português através da construção de que Portugal era um país antes de tudo católico, com uma forma cristã de se relacionar com os trópicos e, portanto, com uma maneira

¹²⁵¹ *O poder de Fátima*, peça em 3 atos. Original de Eurico Lisboa (filho). Acervo Biblioteca Nacional de Portugal. COTA: L.34367P.

¹²⁵² Conforme lembra Sérgio Neto, ainda durante a República, desde as chamadas “visões de Fátima” em 1917, anunciando o fim da Primeira Guerra Mundial, se iniciava o processo de reaproximação entre o Estado e a Igreja Católica. A ditadura implementada em 1926 e, posteriormente, a instauração oficial do Estado Novo seriam fundamentais para que este processo de fato pudesse chegar até as suas últimas consequências. No âmbito do culto à Nossa Senhora de Fátima é válido lembrar que é justamente em 1930 que ocorre o “reconhecimento oficial dos acontecimentos de Fátima pela Igreja Católica” (p. 112), contribuindo significativamente para “selar esta aliança entre o Estado e a Igreja” (p. 112), destacando-se que “o corolário desta reconciliação seria a assinatura da Concordata entre Portugal e a Santa Sé em 1940” (p. 112) (NETO, Sérgio. Faith, Redemption and Saudade. Civil religion and the sacred in Portuguese Theatre on the First World War. *First World War Studies*, v. 12, n. 2, p. 111-129, 2021).

¹²⁵³ RAMPINELLI, Waldir José. O uso das “Aparições de Fátima” na manutenção do Império Colonial Lusitano. *Esboços: histórias em contextos globais*, v. 19, n. 27, p. 273-287, 2012, p. 282.

só sua de colonizar. É preciso ter estas questões em mente quando pensamos sobre a escolha desta peça para ser representada em Angola em 1954, por uma companhia oficialmente patrocinada pelo Estado Novo.

Este drama português conta a história de um milagre de Fátima, que teria salvado a vida de uma criança que estava à beira da morte com uma doença incurável. O menino de apenas oito anos, Fernando, era filho de Manuela e Paulo, dois ateus convictos, e irmão de Maria Cláudia. A mãe inicialmente era católica, mas após a morte de seu primeiro marido ela acabou casando-se novamente com Paulo, um renomado médico que a ensinou a cultuar uma nova divindade, a ciência. Apesar de não proibir a crença católica na sua casa, permitindo que a esposa e a enteada acreditassem em Deus, se assim o quisessem, Paulo defende que a fé da família estaria na ciência e na consciência, e que eles viviam de acordo com a sua própria moral, buscando ser dignos de si mesmos, e praticando o bem sem uma ideia preconcebida de recompensa celeste, compreendendo a caridade como um dever de todos os indivíduos: “Não temos igrejas; o nosso templo é o Lar. O centro da família. Cada um na sua ocupação serve a humanidade”, ele irá dizer para Padre João, tio de Maria Cláudia, em uma de suas discussões. A religião para ele seria uma das mais graves doenças que deveriam ser combatidas pela racionalidade da ciência, pois ela era palpável e poderosa, provando a sua existência e eficácia diariamente através da medicina.

O assunto vem à tona justamente pela chegada deste padre à casa de Paulo, após ter estado doze anos em África como missionário. Ele retorna para Portugal por causa de uma ordem que havia recebido da Igreja e aproveita o mesmo dia da sua chegada para visitar a ex-cunhada e a sobrinha, que há tanto tempo não via. Elas, bastante surpresas com a sua visita, comentam que a África não havia envelhecido em nada, e ele responde: “Dei-me lá muito bem. Fartam-se para aí de caluniar a África; mas vive-se lá optimamente”. Quando Maria Cláudia, muito curiosa, pergunta “e os pretos?”, ele afirma: “Coitadinhos! São bem mais fáceis de guiar do que os brancos”, reafirmando aquela ideia de colonialismo fraternal e cristão próprio dos portugueses que atuava como carro-chefe da nova retórica salazarista neste período.

É nesta visita que o padre acaba descobrindo que Paulo era um daqueles ateus convictos, que não gostava nem mesmo de discutir assuntos religiosos, e que Manuela havia abandonado a sua fé. Paulo diz que a casa estaria sempre de portas abertas a ele, por ser o tio de Maria Cláudia, mas que ele seria bem recebido como tio e jamais como padre, pedindo que ele jamais tente converter a família à sua religião. O conflito aparece quando o noivado de Maria Cláudia e Rui, ajudante de Paulo no consultório médico, acaba sendo desmanchado, pois a família descobre que ele havia desonrado uma rapariga que atuava como enfermeira no consultório,

traindo assim a sua noiva. Ele é obrigado a confessar o que fez, desmanchando a promessa que havia feito a Maria Cláudia e casando com a enfermeira. Maria Cláudia inicialmente reage bem ao término, mas com um tempo passa a ficar muito doente e acaba contraindo tuberculose. O pai, juntamente de Luiz, seu outro ajudante, passa um mês tentando recuperar a sua saúde com todos os tratamentos possíveis, sem sucesso. Maria Cláudia continua cada vez mais fraca, com febres altas, e sem vontade alguma de lutar pela própria vida, após a sua desilusão amorosa.

A solução aparece no segundo ato da peça, quando o padre visita a casa para se despedir dos familiares e contar que estava a caminho de Fátima para participar da peregrinação. Maria Cláudia, que sempre sonhou em conhecer o santuário, acaba pedindo permissão aos pais para seguir viagem junto de seu tio, pois desejava obter um pouco de paz no seu espírito tão perturbado. Apenas lá isso poderia ser possível, pois, de acordo com o padre, existia algo de mágico em Fátima que só se compreendia estando lá. Ele descreve o local da seguinte forma:

É um dos pontos da Terra, mais próximos do Céu. A fé que ali se respira despe dos homens toda a vaidade e soberba. É o único local onde se pratica a perfeita igualdade. Naquele êrmo, onde não há comodidades de espécie alguma, vê-se com frequência as pessoas mais elegantes cederem os seus lugares, nos automóveis de luxo, a pobres campónios, cansados pela caminhada. Todos se acotevelam e se ajudam, para se aproximarem do lugar santo. Homens de ciência e homens do mundo, choram sem vergonha, de enternecidos pelo espectáculo da Fé. Todos têm nos lábios uma graça a pedir que vão entremeando de orações e cânticos. Peregrinos de todos os pontos do país, milhares deles a pé, caminham sem olharem a sacrifícios e canseiras! Purifica a alma e dá coragem ver a decocção com que ali se reza. Doentes, alguns moribundos, amparados ou em macas, vão, dos carros que os conduziram, para o recinto, num sorriso de esperança confiante. E esse sorriso fica-lhes, mesmo quando não são curados; a esperança torna-se em conformidade, o que é tão necessário para quem sofre!

O discurso do padre acaba fazendo despertar a fé de Maria Cláudia, que implora para poder participar da peregrinação. Paulo e Manuela inicialmente não compreendem o pedido da filha, pois seu estado de saúde poderia piorar com a viagem, tendo em vista que ela precisava estar em repouso absoluto para conseguir a recuperação desejada. Paulo afirma que esta aventura seria um enorme absurdo, pois uma rapariga doente, ardendo em febre e com os pulmões comprometidos, não poderia passar horas dentro de um automóvel para se deslocar até um lugar onde uma comoção abrupta poderia lhe ser fatal, acusando o padre de estar levando os seus ideais para dentro da sua própria casa, permitindo que aquele tal Deus que todos afirmavam existir invadisse o seu lar. Contudo, ele respeita a permissão fornecida pela esposa, e Maria Cláudia acaba indo para Fátima.

Ela retorna no dia seguinte, ainda um pouco fraca pelo cansaço da viagem, mas já sem febre alguma e com uma fé fervorosa que havia crescido nela ao presenciar tantos milagres que teriam acontecido diante de seus olhos. Ela retornava maravilhada, contando aos pais tudo o que havia presenciado e a felicidade que agora estava sentindo. Desta vez, porém, a preocupação não é mais com a saúde de Maria Cláudia, mas sim com o estado de Fernando, que acabou adoecendo no tempo em que a irmã esteve fora. A análise feita no laboratório indicava que aquilo que Paulo mais temia havia acontecido. Seu filho estava com meningite tuberculosa, uma doença incurável que provocava febres e convulsões, a cegueira, e por último a morte de todos que a contraíam. Contra este mal, a ciência não detinha poder algum, o que acaba por gerar o desespero e a revolta de Paulo que, mesmo sendo médico, não conseguia fazer nada para atenuar o sofrimento do próprio filho e salvar-lhe a vida. Ao longo do terceiro e último ato, Fernando tem uma piora considerável, aumentando o sofrimento dos pais que assistem ao filho perder a vida aos poucos na medida em que a doença evolui. Quando todos já estavam sem esperanças, Paulo recorre a sua última tentativa, mandar que a esposa fale ao seu “antigo Deus”. Manuela, espantada, questiona onde foram parar todas as afirmações do marido sobre a inexistência de Deus, e ele responde:

Digo... mas não sei! Dizia, porque acreditava na Ciência: julgava-a toda poderosa. Mas vi no olhar da tua filha um brilho que a Ciência não dá. Eu vi a crença com que ela falava de Deus! Essa fé é muito pura: não pode partir da mentira. Essas curas, na realidade, existem. São assim. Não duvido. A Fé é uma força que eu não compreendo: mas que reconheço poderosa. Os sacrifícios dos crentes, a sua abnegação, por mais que lhe chamemos loucura, impõe-me pelo altruísmo. Isto tudo tem uma razão de ser. Se eles crêem sem ver, como posso eu negar, se também não vejo?! [...] Se esse Deus existe e pode salvar o meu filho, mil vezes abençoada seja! Mas é preciso correr a Ele! Implorar-lhe! Que salve o nosso filho!

Paulo não saberia rezar, por nunca ter acreditado em Deus, e Manuela agora já não possuía a coragem de erguer os seus olhos para lhe pedir qualquer coisa, depois de o ter negado, abandonado a sua crença por causa do marido. Maria Cláudia, então, ajoelha-se diante dos pais e começa a rezar fervorosamente, implorando à Nossa Senhora de Fátima pela cura do irmão. Ao final da oração, o impossível acontece. Fernando já não tinha febre, sua visão havia voltado, e ele já sorria, sentindo-se muito melhor. Luiz e Paulo, desacreditados, o examinam e confirmam a grande surpresa que nenhuma ciência poderia explicar, Fernando estava curado. Era mais um dos tantos milagres de Fátima, que havia respondido às súplicas feitas na oração de Maria Cláudia. Muito surpreso e emocionado, Paulo pede que o padre o leve para conhecer Deus, aquele que havia salvado a vida de seu filho, prometendo abandonar a ciência e dedicar a sua vida para servir a Deus, mas o padre explica que Ele não era um inimigo da ciência, pois ela era apenas o estudo da obra divina, e a prática da medicina era uma das formas mais bonitas

de servir a Deus. Afinal, o maior milagre de todos não havia sido a melhora de Maria Cláudia nem mesmo a cura de Fernando, mas sim a conversão de Paulo. A peça encerra com todos os familiares ajoelhados em frente à janela em agradecimento a Fátima, curvando-se ao seu poder, enquanto a procissão passa pela rua e a multidão entoava cânticos em sua homenagem. Quando a imagem de Fátima passa em frente à janela, Paulo curva-se respeitosamente em reverência, ajoelhando-se aos poucos enquanto cai o pano.

Esta peça, assim, exaltava a fé católica em Nossa Senhora de Fátima, demonstrando os possíveis castigos que acabavam acontecendo com aqueles que abandonavam as suas crenças e, em especial, com os que optavam pelo ateísmo, o grande mal do século que o comunismo queria implantar. Este tema tão frequente no discurso oficial do regime aparecia nos palcos angolanos através da representação deste texto, colaborando, portanto, com a propaganda salazarista em especial neste contexto dos anos 1950. Não teria sido à toa que Fátima havia escolhido justamente o território português para ser o local das suas primeiras aparições. O país e o povo português eram os escolhidos pela sua tradição católica, e pela nobre missão divina que a raça portuguesa há tantos anos cumpria, espalhar a civilização cristã pelo mundo, como os grandes obreiros de Deus.

Através da análise destas peças, levadas para Angola pela Companhia Berta de Bivar-Alves da Cunha em 1954, podemos perceber, portanto, não apenas as temáticas fixas do ideário salazarista, que estiveram presentes nos repertórios dos anos 1930 e uma vez mais nestes, dos anos 1950, mas também os novos temas – ou as novas roupagens de ideias já tão antigas – que foram levadas para a cena neste novo contexto em que o regime tentava sobreviver aos novos ventos antifascistas e anticoloniais que sopravam na Europa.

O teatro português, tal como o regime, tentava sobreviver a cada novo cenário implementado em Portugal pelo Estado Novo, ora legitimando o salazarismo e agindo de acordo com os seus interesses, ora criticando a ordem vigente e burlando a censura para tentar colocar em palco ao menos uma parte das angústias e inquietações dos portugueses, gerando o riso ou a reflexão na plateia presente.

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Esta tese defende que entre os anos 1930 e os anos 1950 o teatro português representado em Angola atuou como ferramenta de legitimação do ideário salazarista e de manutenção do poder colonial. As companhias teatrais portuguesas que viajaram em turnê para as colônias em África durante este período transportaram consigo peças teatrais que exaltavam os principais valores da *Política do Espírito* e da *Propaganda Colonial* operacionalizadas pelo SPN/SNI, promovendo um teatro nacionalista, colonialista, ruralista e tradicionalista. Foram levados para os palcos angolanos imagens e personagens que refletiam os pilares mais sagrados do salazarismo, reafirmando, diante das plateias portuguesas que viviam longe da pátria, as visões de mundo essenciais para a lógica do regime, atribuindo ao teatro português a função de ferramenta de dominação colonial e de instrumento de manutenção da identidade lusa.

Esta questão pôde ser comprovada ao longo desta investigação através da análise de todas as fontes que foram digitalizadas durante os doze meses do nosso doutoramento-sanduíche em Portugal, período em que foi possível realizar a pesquisa *in loco* nos principais arquivos de Lisboa, tais como a Biblioteca Nacional de Portugal, o Arquivo Nacional da Torre do Tombo, o Museu Nacional do Teatro e da Dança e o Arquivo Histórico Ultramarino. Os vestígios encontrados auxiliaram na reconstituição histórica dos espetáculos que foram levados para a cena angolana durante o contexto salazarista, confirmando a quantidade expressiva de companhias teatrais portuguesas que periodicamente deslocaram-se da metrópole para Luanda durante o Estado Novo apresentando amplos e diversificados repertórios de peças teatrais nos cineteatros da colônia, o que consistia na nossa hipótese preliminar de pesquisa.

Durante as três fases da história destas itinerâncias, que se iniciam nos anos 1930 e vão até o final dos anos 1950, 17 grandes companhias teatrais portuguesas promoveram turnês para Angola apresentando, ao todo, 153 peças teatrais para plateias formadas por portugueses, luso-angolanos, “assimilados” e “indígenas”. São elas: a Cia. Hortense Luz (1932), a Cia. Berta de Bivar-Alves da Cunha (1932), a Cia. Ilda Stichini (1934), a Cia. Maria Matos (1938), a Cia. Embaixada da Saudade (1941), a Cia. Maria Alice (1943), a Cia. Artistas Reunidos (1949), a Cia. Mirita Casimiro (1950), a Cia. Brunilde Júdice-Alves da Costa (1952), a Cia. Teatro Avenida (1952/53), a Cia. Irene Isidro-António Costa (1953/54), a Cia. Alma Flora (1953/54/55), a Cia. Giuseppe Bastos (1954), a Cia. Berta de Bivar-Alves da Cunha (1954), a Cia. Carlos Coelho (1955/56), a Cia. Vasco Santana (1955) e a Cia. Giuseppe Bastos (1959/60).

Vimos que, na primeira fase, durante os anos 1930, quatro companhias teatrais levaram para Angola um repertório de 67 peças teatrais. Na segunda fase, nos anos 1940, três companhias apresentaram 16 peças teatrais em palcos angolanos e, na terceira fase, nos anos 1950, ocorreu a grande *apoteose* destas digressões com dez companhias exportando 70 peças teatrais para Angola. Esses números demonstram a evolução quantitativa que ocorreu durante todo este período, sendo notável que estas itinerâncias se tornam mais frequentes nos anos 1950 por conta da modernização dos transportes marítimos que acontece nesta década, tornando as viagens entre a metrópole e Luanda significativamente mais curtas.

Em Angola, a dinâmica relacional operacionalizada entre o teatro português e o Estado Novo pôde ser observada através da análise do conjunto de peças teatrais que foram representadas nos palcos angolanos durante estas temporadas, aferindo os diálogos que foram traçados entre estes textos e o regime em cada um dos períodos que integram o nosso recorte temporal nas três diferentes categorias metodológicas de análise que construímos para a observação destes repertórios, sendo elas: (1) as peças que legitimavam o salazarismo; (2) as peças que legitimavam o colonialismo; e (3) as peças que conseguiam burlar a censura e apresentar críticas ao contexto vigente.

Um dos principais resultados que esta investigação trouxe à tona foi a confirmação de que o teatro português apresentado em Angola durante este período dialogou continuamente com o regime através das peças representadas em palcos angolanos, denunciando que este diálogo, longe de ser estático, foi sofrendo alterações na sua forma de operar na medida em que o contexto político da metrópole se alterava. A cada momento de crise interna ou externa vivido pelo regime, mudavam os interesses políticos do poder e, a partir deles, mudavam também os critérios até então utilizados para definir o que seria considerado um teatro saudável ou corruptível à nação. As mudanças neste diálogo ao longo destas fases também se explicam pelas adaptações que foram sendo feitas na legislação censória ao teatro na medida em que os dramaturgos e artistas iam utilizando a sua criatividade para encontrar meios de burlar a censura vigente, fazendo com que o regime precisasse alterar diversas vezes as orientações dadas aos censores, o que, por consequência, levava os autores a precisarem encontrar novas estratégias para a escrita dos seus textos. Esta dinâmica operou de forma constante durante o período aqui analisado.

Apesar das categorias de análise que utilizamos, os textos teatrais que foram analisados são caracterizados pela pluralidade de temas que apresentam, fazendo com que fosse impossível definir um único tema protagonista em cada texto ou classificar uma quantidade exata de peças para cada uma destas categorias de análise. O que ocorria era que a maioria destas peças

utilizavam estas três formas de diálogo com o regime ao mesmo tempo, legitimando o salazarismo e logo em seguida apresentando alguma crítica ao regime, por exemplo, muitas vezes enquanto estratégia para enganar a leitura prévia do censor.

Sobre os repertórios apresentados durante a primeira fase destas itinerâncias, nos anos 1930, demonstramos em nosso terceiro capítulo que neste período o diálogo com o regime era feito através destas três formas, sendo mais expressivas as peças que legitimavam o salazarismo, em especial através das temáticas mais caras para a Política do Espírito. Vários destes textos traziam questões como a alteridade entre a tradição e o progresso, a oposição entre a cidade e o campo, a exaltação da aldeia portuguesa como um lugar sagrado onde viveria a porção mais pura da identidade nacional, além de outras questões ligadas ao nacionalismo, ao conservadorismo e ao moralismo católico do regime.

O divórcio e o adultério serão referidos inúmeras vezes como exemplos que comprovariam as consequências da modernidade, sendo uma delas a deturpação da moral das famílias e do papel destinado à mulher na sociedade, o de mãe e esposa, submissa à vontade de seu pai, primeiramente, e de seu marido quando mais velha. O lugar da figura feminina não poderia ser no mercado de trabalho, disputando um espaço que tradicionalmente pertencia aos homens. E era preciso ter cuidado com demasiadas leituras que poderiam forjar mulheres com demasiadas opiniões, com vontades e sonhos fúteis e ambiciosos. Por outro lado, a função dos homens deveria ser trabalhar para o engrandecimento da nação, zelando pelo bem-estar da sua família e mantendo-se sempre honrados. Através destes temas serão legitimadas as construções dos modelos ideais de homem e mulher de acordo com a lógica salazarista, bem como o código moral de certo e errado que deveria guiar os pensamentos e ações dos indivíduos.

Em um contexto em que o regime trabalhava incansavelmente para que todos os meios disponíveis fossem utilizados em prol da regeneração da nação e da recuperação do orgulho patriótico, muitas destas peças trabalharam com a construção imagética de um Portugal mágico, onde não existiam ódios ou tristezas, e todos viviam felizes em uma constante harmonia, *pobretes mas alegretes*, cultuando as suas tradições locais sejam elas as canções populares ou os vestidos de chita, no ambiente rural ou no meio citadino. A própria história da nação será instrumentalizada diversas vezes para forjar a imagem de Portugal eterno e indestrutível, grandioso e pioneiro, destinado a dar lições ao mundo, em honra à memória dos seus antepassados.

Para além do repertório de imagens observado nestas peças, também aparecerá um repertório específico de personagens que irão personificar alguns dos valores mais sagrados para o salazarismo. O personagem-tipo do padre, por exemplo, estará presente em muitos destes

enredos enquanto representantes de Deus, inseridos nos núcleos familiares como juízes da moral e dos bons costumes, fiscalizando se cada um dos integrantes destas famílias estava agindo de acordo com os preceitos cristãos, em torno da tríade Deus, Pátria e Família que deveria ser o pilar de sustentação das famílias portuguesas e, por consequência, da nação.

As temáticas que legitimavam o colonialismo apareceram nestes repertórios de forma mais indireta e com uma frequência menor, geralmente de forma associada a outros temas do ideário salazarista. Algumas peças irão trazer a memória das grandes descobertas enquanto prova da grandiosidade da pátria e do valor do povo português, enquanto outras trarão a imagem do bom colono, que moureja em África sem jamais esquecer a sua terra e a sua família que permaneceu na metrópole, mantendo-se honrado e trabalhador, fiel a sua pátria, e incorruptível às más influências que procuram levá-lo a trair o seu país, na certeza de que está contribuindo com a missão divina do Império Português, a de dar novos mundos ao mundo.

No âmbito das peças que apresentavam críticas ao contexto vigente, enquanto as comédias e os dramas clássicos irão trazer questões mais gerais como denúncias às hipocrisias da sociedade, outras, como as revistas da Cia. Hortense Luz, apresentarão menções mais diretas à figura de Salazar, ao regime ou à censura, utilizando metáforas, frases de duplo sentido e jogos de palavras para driblar a leitura prévia do censor e conseguir que o texto pudesse chegar até o palco, levando para a cena as inquietações da sociedade portuguesa e satirizando a realidade política do país a fim de divertir a plateia presente.

Durante a segunda fase destas itinerâncias, nos anos 1940, os dramas e comédias tradicionais sairão de cena e darão lugar para o teatro ligeiro, com repertórios compostos por operetas, *vaudevilles* e revistas portuguesas. As temáticas que se farão presentes neste período irão dialogar com a nova fase da propaganda salazarista, abandonando a antiga Política do Espírito em detrimento de uma política mais popular, voltada para as massas, para tentar sobreviver ao novo contexto instituído durante e após a Segunda Guerra Mundial. No lugar do campo ou da aldeia, por exemplo, o lugar por excelência da identidade nacional será agora os típicos bairros lisboetas, em especial Alfama, que será associado à exaltação do fado que terá início nesta nova fase da propaganda do regime.

O combate à cultura estrangeira e o apelo para a valorização de tudo o que era essencialmente nacional também receberá certo protagonismo neste período, em resposta à invasão que ocorre em Portugal durante os anos 1940 do cinema norte-americano e da música internacional, além das referências que são trazidas para Lisboa pelos refugiados de diferentes nacionalidades que são abrigados no país durante a Segunda Guerra. A temática da imigração para o exterior também aparecerá nestas peças, geralmente em associação com o pecado da

ambição, mencionando histórias de personagens que foram para o Brasil em busca de fortuna e acabaram encontrando uma grande decepção, retornando para o seu vilarejo em Portugal com a certeza de que nunca mais abandonariam a sua terra natal, onde estariam a paz e a felicidade da pobreza honrada. A saudade, como palavra oficialmente portuguesa, será exaltada em vários momentos nas falas de personagens que imigraram para o estrangeiro, como uma espécie de alerta para aqueles que pensavam em abandonar o seu país. Estas questões dialogavam indiretamente com a Propaganda Colonial do regime, que incentivava a imigração para as colônias portuguesas localizadas em África.

Em relação ao repertório de imagens que receberá seu lugar em cena neste período, obteve destaque a construção imagética de Portugal como uma espécie de oásis da paz, o último recanto da terra onde perdurava a harmonia enquanto o mundo seguia em um constante conflito. Esta imagem será muito frequente nestas peças, legitimando a neutralidade do país durante a Segunda Guerra. A partir deste tema, será referida a aliança luso-britânica, por exemplo, e Portugal será construído como o grande representante da paz na Europa. Foi possível observar nestes textos a preocupação dos censores em prezar pela imagem de Portugal como país neutro durante a Guerra, tendo em vista que várias revistas apresentam trechos cortados na ocasião da leitura prévia do censor feita na metrópole, na ocasião de estreia da peça em Lisboa, especialmente quando as cenas traziam referências a algum dos países que participavam do conflito.

A temática do colonialismo estará mais presente nesta fase, aparecendo quase sempre em associação com outros temas em voga na propaganda salazarista do período, como o próprio fado ou a tradição dos bairros lisboetas, por exemplo, mostrando que a intrínseca ligação entre nacionalismo e colonialismo recebia uma nova dimensão neste período. Porém, uma série de peças destes repertórios irão trazer números ou quadros que dialogavam diretamente com a questão colonial, exaltando uma vez mais a memória das descobertas como a época de ouro da história nacional e trazendo à tona a imagem de um grandioso Império desbravador de mundos. Personagens-tipo como o Marinheiro cantarão sobre a tradicional paixão portuguesa pelos mares, recordando o talento pioneiro, a bravura e a fé da raça portuguesa, como uma força que seguia vibrando no coração de toda a sociedade. Estes textos dialogavam com interesses bastante específicos do regime neste período, em que aumentava o clima de intensa pressão externa e interna para a descolonização, e o regime tentava de todas as formas possíveis legitimar a manutenção da sua presença em África. Era fundamental tentar construir um clima de consenso em relação ao colonialismo, especialmente diante do público de portugueses que viviam além-mar, e o teatro português respondia a esta necessidade.

Por outro lado, apesar de reforçar a lógica do colonialismo fraternal e cristão dos portugueses, algumas destas peças agiam contra o discurso oficial que negava a existência de racismo nas colônias quando traziam números com piadas racistas, ridicularizando a figura do negro em cena possivelmente através do uso do já mencionado *blackface*.

Já na categoria de peças que apresentavam críticas ao contexto vigente, será significativamente menor a quantidade de textos apresentando comentários satíricos mais diretos ao regime. Essa questão justifica-se pelo fato de a censura ter sido intensificada neste período, em especial a partir de 1944 com a reformulação do SPN para SNI, quando os critérios dos censores são atualizados e os cortes a falas ou cenas inteiras passam a ser mais frequentes. Números que tentam denunciar a violência praticada pela PIDE, por exemplo, serão inteiramente cortados nestas peças, tendo em vista que o regime tentava distanciar a sua imagem dos fascismos da Itália e da Alemanha, afirmando que em Portugal o que existia era uma ditadura branda, e não um fascismo violento. Todavia, alguns números satirizando especificamente a própria censura, claramente representando a insatisfação da sociedade com a falta de liberdade de expressão no país, serão aprovados e, portanto, representados nos palcos angolanos.

Esta segunda fase demonstra de uma forma bastante clara o caráter essencialmente atual do teatro de revista português, demonstrando que na medida em que o cenário se alterava na metrópole, o teatro também se atualizava, vestindo novas roupagens e traçando novos diálogos com o salazarismo.

Em relação à terceira fase destas itinerâncias, nos anos 1950, observamos que a quantidade de companhias e de repertórios transportados para Angola cresce consideravelmente neste período. Através da análise específica das peças de teatro declamado representadas em 1954 pela Companhia Berta de Bivar-Alves da Cunha foi possível perceber as diferenças das temáticas levadas para a cena nesta ocasião, em comparação com a primeira turnê promovida por esta companhia em 1932. Enquanto algumas peças apresentam continuidades, abordando temas como a pobreza honrada, a condenação da ganância e a moral das famílias, outras trarão para a cena novas questões. O progresso, por exemplo, antes tão condenado, agora será construído como algo positivo e necessário para a evolução do mundo. Receberá um novo protagonismo nesta fase a questão da fé católica dos portugueses dialogando com o contexto dos anos 1950, em que o regime irá se apropriar do luso-tropicalismo exaltando justamente a tradição cristã do país, expressa na sua forma de se relacionar com outros povos e culturas. O que estava em cena uma vez mais era atualizado para responder às novas necessidades do regime.

É possível observar, assim, que, durante as itinerâncias das companhias teatrais portuguesas para Angola, os repertórios transportados para além-mar entre os anos 1930 e 1950 demonstram a ocorrência de um diálogo mútuo e constante entre o teatro português e o regime através de variadas formas. Essas peças de um lado criticavam o contexto político vigente e de outro legitimavam questões caras para o ideário salazarista e colonialista, agindo como suportes de discursos que transportavam consigo os valores do regime.

Ao longo de todo este recorte temporal, o Estado Novo passou por diferentes períodos, enfrentando crises políticas internas e externas, que traziam a necessidade de reformulações da sua imagem enquanto regime e da própria imagem de Portugal enquanto país ou enquanto império. O teatro português levado para Angola ao longo destas fases contribuía com essas reconfigurações, levando para a cena estas novas imagens de acordo com os novos interesses do salazarismo e, assim, auxiliando nas suas difusões. A nação portuguesa foi, assim, constantemente reencenada em palcos angolanos através destas itinerâncias que pareciam ter a intenção de transportar, através do teatro, um pedaço da nação para as plateias que viviam distantes da pátria, auxiliando na manutenção de identidades lusas e na construção de uma grande comunidade lusófona imaginada.

Foi possível concluir, dessa forma, que o modelo teatral construído e imposto por António Ferro durante o salazarismo foi de fato exportado para o ultramar português através destas digressões. Os autores teatrais, bem como as companhias, sabiam que seria preciso enquadrar as suas criações artísticas dentro deste modelo de teatro nacionalista, ruralista, tradicionalista e colonialista para que a aprovação da censura pudesse acontecer e, por consequência, os espetáculos pudessem subir à cena.

Por um lado, esta questão explica-se pela própria necessidade de sobrevivência destes artistas no contexto do Estado Novo, caracterizado pelo cerceamento constante do teatro português. Esses profissionais precisavam escolher muitas vezes entre a sujeição das suas criações artísticas ao modelo de teatro salazarista e o desemprego, e é preciso ter esta questão em mente para que seja possível não tirarmos conclusões precipitadas ou reducionistas sobre os posicionamentos políticos da classe artístico-teatral portuguesa, que precisa ser pensada a partir do conceito de *zona cinzenta*, que explicamos na tese, e não a partir de dualidades simplistas, classificando estes artistas entre apoiadores e opositores do regime. Por outro lado, é válido perceber que algumas das ideias perenes do salazarismo, como o nacionalismo e o colonialismo, por exemplo, eram questões já existentes no imaginário da sociedade portuguesa muito antes da implantação oficial do Estado Novo. Exaltar a nação e o império através do teatro poderia ser visto neste período como posicionamento natural, ou seja, como um dever

patriótico da intelectualidade artística portuguesa e não como uma manifestação de apoio ao regime.

Os resultados obtidos nesta pesquisa também mostram o processo de construção de uma indústria do espetáculo em Angola através destas itinerâncias, tendo em vista que as companhias teatrais que viajaram para além-mar nos anos 1930, aventuraram-se nas primeiras experiências rumo a África, podendo testar modelos logísticos para estas turnês e então retornar para a metrópole incentivando no interior da classe teatral outros colegas e agrupamentos a promoverem digressões para Angola, dividindo com eles as suas percepções, ajudando a desconstruir certos mitos sobre as plateias e os espaços ultramarinos e fornecendo dicas úteis sobre o que funcionava e o que não funcionava para essas itinerâncias. Dessa forma, as digressões promovidas nos anos 1940 e 1950 foram aprimorando as suas organizações estruturais, podendo organizar a logística das suas turnês e repensar os seus repertórios de forma mais cuidadosa, com base nas experiências das companhias que as antecederam.

Para além das grandes companhias teatrais elencadas por esta pesquisa, demonstramos, tanto no capítulo 2 quanto na tabela de movimentação artístico-teatral em Angola por mês e ano que está em apêndice a esta tese, que entre os anos 1930 e os anos 1950 inúmeros artistas portugueses deslocaram-se para Angola, não apenas como integrantes do elenco destas grandes companhias teatrais, mas também em duos ou trios artísticos, em grupos universitários ou até mesmo em iniciativas individuais que levavam para os palcos angolanos espetáculos teatrais, musicais, coreográficos e/ou circenses. Além disso, muitos artistas internacionais partiam da Europa, da Ásia, da África e do Brasil em grandes digressões que não raras vezes inseriam Angola nos seus itinerários, fazendo com que as plateias da colônia pudessem ter acesso a estéticas artísticas distintas, formando, aos poucos, os seus gostos e opiniões técnicas sobre o que subia aos palcos angolanos.

Também mencionamos que a indústria do espetáculo em Angola funcionava não apenas através das iniciativas promovidas por turnês nacionais ou estrangeiras, mas também por agrupamentos artísticos locais, sediados geralmente em Luanda, que aos poucos também se formaram reunindo colonos portugueses e luso-angolanos interessados em movimentar o cenário cultural da colônia e contribuir com os seus talentos artísticos na arte da dramaturgia, da interpretação teatral e da música, por exemplo. Como vimos, em muitas ocasiões ocorria inclusive um intercâmbio artístico entre estes agrupamentos locais e as companhias que vinham da metrópole, que durante a realização das temporadas em Angola podiam conversar, trocar referências e contribuir mutuamente nas criações artísticas de ambas as partes.

Vimos crescer paulatinamente o interesse das companhias teatrais portuguesas nestas digressões, e os palcos de Angola passando a ser visados por muitos artistas como a única solução possível para o cenário de intensa crise teatral vivido na metrópole. É válido lembrar que em Lisboa não existia um número suficiente de casas de espetáculos proporcional a quantidade de agrupamentos artísticos que queriam e precisavam de trabalho; que as companhias de teatro profissional precisavam lidar com a concorrência com o cinema, com os grupos experimentais, e com as companhias brasileiras que frequentemente promoviam temporadas de espetáculos nos teatros lisboetas, tornando a metrópole um espaço cada vez mais restrito; e que as turnês para o Brasil, antes tão frequentes, também já não eram uma boa opção para as companhias portuguesas, pois já existiam grandes agrupamentos brasileiros ofertando espetáculos esteticamente muito mais interessantes nos teatros de São Paulo e do Rio de Janeiro, ocasionando na perda da fidelidade do público de portugueses que vivia no Brasil ao teatro português. É por conta deste cenário que os olhares se voltam, então, para o continente africano, ou seja, para os palcos portugueses sediados no ultramar, interessados nas possibilidades que estes espaços e os seus públicos poderiam trazer a tantos profissionais do espetáculo que enfrentavam o desemprego na metrópole.

Com o tempo, após o *ensaio* operacionalizado pelas primeiras companhias durante a década de 1930, tornou-se possível então a *estreia* e a *apoteose* das turnês teatrais para as colônias portuguesas localizadas em África, nos anos 1940 e 1950, respectivamente. As itinerâncias contemplavam muitas vezes as colônias de Angola, Moçambique e São Tomé e Príncipe, sendo os palcos angolanos, em especial aqueles situados em Luanda, locais privilegiados que quase sempre acabavam por receber mais de uma temporada de espetáculos. Enquanto a crise teatral se intensificava na metrópole, em Angola crescia uma indústria de espetáculos devidamente organizada, com casas de espetáculos estruturadas, um mercado de produtos culturais cada vez mais diversificado e plateias especializadas, sedentas pelo consumo artístico.

No âmbito do teatro, arriscamos afirmar que durante o período aqui analisado a grande metrópole cultural do Império situava-se em Angola, e não em Lisboa. Destacamos como exemplo que, conforme foi sendo arquitetado um mercado de espetáculos na colônia, Luanda passou a ter um público significativamente exigente em relação ao que subia nos palcos da capital. Demonstramos em nosso terceiro capítulo todo o debate desenvolvido na imprensa através de textos publicados em periódicos da colônia, legitimando o público de portugueses que vivia em Angola enquanto plateia digna de receber um teatro português de qualidade em termos artísticos. Muitas críticas teatrais do jornal *A Província de Angola* comentam sobre os

gostos destas plateias, indicando as preferências deste público e mencionando quando algum agrupamento que vinha da metrópole desagradava os espectadores presentes nos espetáculos, seja pela má organização dos repertórios, seja pela falta de qualidade dos elencos artísticos que faziam parte dos elencos. Por conta disso, as companhias teatrais interessadas em obter algum sucesso de bilheteria em Angola passam a escolher cuidadosamente as peças teatrais que seriam representadas durante as suas turnês, levando em consideração as condições de receptividade destes públicos.

É interessante perceber que até mesmo as cobranças feitas ao poder público em relação à concessão de subsídios financeiros para companhias itinerantes interessadas na exploração dos palcos de além-mar partiram muitas vezes de Angola, através de portugueses que utilizavam a imprensa para acusar a *Política do Espírito* de António Ferro por ser restrita à metrópole, por questionar por que o Teatro do Povo não incluía as colônias nos seus itinerários e por sugerir o patrocínio oficial dos grupos artísticos que organizaram turnês para Angola, alertando sobre os custos altamente dispendiosos destas itinerâncias e sobre as consequências negativas que esta falta de apoio trazia para a colônia: o risco de que os portugueses de Angola ficassem sem teatro, sem o seu “alimento para o espírito”, tão necessário para a sobrevivência destes indivíduos. Cobrava-se a realização de um “intercâmbio espiritual” entre a metrópole e as suas colônias, aproximando todos os portugueses do império uns dos outros e da pátria distante através do teatro, por meio da construção de uma grande comunidade lusa transculturalmente interligada entre si pelo consumo de um mesmo teatro.

Como vimos, apenas a partir do final dos anos 1940, e em especial nos anos 1950, este apelo será atendido pelo Estado Novo, que começará a conceder patrocínios a alguns agrupamentos artísticos em turnê para as colônias através do Ministério de Obras Públicas, do Ministério do Ultramar e do Fundo do Teatro, do SNI. O Governo Geral de Angola e a Agência Geral das Colônias, através da Casa da Metrópole sediada em Luanda, com o tempo também passará a conceder subsídios a alguns agrupamentos na ocasião das suas temporadas em Angola. Foi possível aferir, assim, que das três vias utilizadas pelo Estado Novo na metrópole – a censura, o teatro do povo e o subsídio financeiro de companhias teatrais independentes – para a imposição do modelo teatral salazarista, apenas duas destas vias foram exportadas para além-mar: o patrocínio de companhias e a censura. Vimos que, no caso dos patrocínios, eles foram concedidos tardiamente e de forma pontual para uma parcela ínfima de agrupamentos teatrais que promoveram itinerâncias para Angola. Já no caso da censura, muito embora a sua prática local tenha sido implementada somente em 1953, foi possível perceber que ela foi utilizada ao longo das três fases destas itinerâncias de formas distintas, sendo aprimorada com

o passar do tempo e agindo sempre em colaboração com a própria autocensura dos autores e agrupamentos teatrais em turnê.

Apesar destes subsídios, grande parte das companhias que promoveram turnês para além-mar entre os anos 1930 e os anos 1950 o fizeram com recursos próprios, dependendo dos valores adquiridos com a bilheteria dos espetáculos apresentados em Angola para arcar com todas as despesas da digressão, procurando, quando possível, obter algum lucro para os componentes do grupo. Estas itinerâncias, ao longo de todo este período, continuaram a ser iniciativas que partiam dos gerentes responsáveis pelas casas de espetáculos da colônia, interessados em responder aos pedidos do público de Angola por teatro, ou das próprias companhias teatrais interessadas em fugir da crise vivida na metrópole em busca de cenários mais promissores em Angola. Mesmo no caso das companhias patrocinadas pelo regime, os responsáveis pelos grupos é que montavam os seus projetos itinerantes e pediam o apoio do Estado Novo para os seus empreendimentos.

Contudo, apesar de essas turnês não serem encomendas oficialmente feitas pelo regime, é possível notar que o Estado Novo se fazia presente de qualquer forma nessas itinerâncias, utilizando a concessão de patrocínios e, em especial, a censura para controlar o que seria representado nos palcos de Angola. Demonstramos em nosso quarto capítulo a evolução da legislação censória voltada especificamente para a colônia, observando que nos anos 1930 esta vigilância era feita de uma forma mais indireta, através da censura prévia que havia sido feita aos textos teatrais na ocasião da estreia das peças na metrópole e da presença de funcionários do Governo Geral de Angola nas plateias dos espetáculos apresentados na colônia. Nos anos 1940, por sua vez, passa a existir certa preocupação com o conteúdo dos repertórios levados para estas itinerâncias, considerando-se que alguns textos já são aprovados especificamente para serem representados durante a turnê pelas colônias; e nos anos 1950 de fato é criada a Inspeção dos Espectáculos de Angola, definindo que deveria ser feita uma *censura dupla* ao teatro que seria apresentado na colônia, passando pelo crivo dos censores uma primeira vez, na ocasião da representação da peça na metrópole, e uma segunda vez quando as companhias chegavam até Angola. E é válido dizer que a criação desta legislação específica partiu da colônia, pois foi sugerida pelo Governo Geral de Angola para o Ministério do Ultramar, com a justificativa de que os mesmos critérios utilizados na metrópole para definir o que deveria ser aprovado ou proibido de subir à cena não serviam para Angola, considerando-se que lá o público era formado não apenas por portugueses, mas também por “indígenas” e “assimilados”.

Existia, portanto, uma preocupação do regime com o que os nativos poderiam assistir nos écrans ou nos palcos das casas de espetáculos da colônia, defendendo que era preciso ter

cuidado com certas temáticas que poderiam inspirar esse público à prática de crimes ou à rebelião, por exemplo. Mesmo nos anos 1950, quando a retórica salazarista é caracterizada pela afirmação do não racismo dos portugueses, na prática o que fica claro é que a política colonial continuava tendo as mesmas visões paternalistas e racistas sobre os naturais de Angola. Ao contrário do que dizia o discurso oficial, o contexto teatral e artístico da colônia durante o Estado Novo tornava notável a intensa segregação racial que era praticada localmente.

Durante o Estado Novo, as manifestações artísticas angolanas eram vistas pelo poder colonial como meras demonstrações da incivilidade destas populações, aberrações que deturpavam os preceitos artísticos europeus. De acordo com a lógica vigente, o único lugar possível para o negro em palco era sendo inferiorizado nos espetáculos promovidos localmente, por colonos, ou nas apresentações oferecidas pelas companhias que vinham da metrópole que, como vimos, utilizavam técnicas extremamente racistas, como o *blackface*, para provocar o riso da plateia presente através da ridicularização da figura do nativo africano.

Enquanto plateia, estas populações também não tinham os mesmos direitos que os colonos portugueses que viviam em Angola. Existia primeiramente a segregação feita nos espaços públicos, destinando os piores lugares da plateia do Nacional Cine-Teatro, em Luanda, para “indígenas” e construindo casas de espetáculos, como o Cine Colonial, voltadas especificamente para os nativos, demonstrando que as melhores casas de espetáculos da capital, assim como as programações culturais que eram oferecidas nestes espaços, eram destinadas para um público de portugueses e europeus brancos e elitizados. As companhias teatrais aqui analisadas, por exemplo, promoviam suas temporadas sempre no Nacional Cine-Teatro, no Cine Restauração ou no Cine Tropical, e jamais no Cine Colonial. E, por fim, intensificando ainda mais o cenário de exclusão destas plateias, passaria a atuar a Inspeção Cinematográfica e depois a Inspeção dos Espectáculos de Angola definindo que algumas programações deveriam ser “proibidas para indígenas”, e que os “assimilados” interessados em assistir estes espetáculos seriam subjugados a uma rígida fiscalização na entrada dos cineteatros da colônia, sendo obrigados a comprovarem o seu estatuto de “assimilados”.

Para além da segregação operacionalizada pelo poder público, pelas gerências das casas de espetáculo de Angola e, no geral, pelos colonos portugueses que viviam na colônia, muitas destas companhias teatrais portuguesas que viajavam em turnê para o ultramar também contribuíam na legitimação do colonialismo português, seja através dos repertórios de peças teatrais levados para a itinerância, seja por meio das próprias entrevistas que os artistas concediam para a imprensa local, reafirmando o discurso oficial do regime no âmbito da política colonial. O racismo fortemente enraizado no imaginário português do período fazia com que

Portugal é maior – porque é formado por todas as raças”¹²⁵⁵, afirmando orgulhosamente que “Raros artistas no mundo podem gabar-se da honra de representarem simultaneamente para pretos, brancos, mestiços e amarelos. Esse é o milagre português. Milagre de todos nós, amigos”. O teatro português continuava, assim, contribuindo para as novas reconfigurações que se faziam necessárias, da imagem do regime, do país e do Império Português, auxiliando na manutenção do poder colonial.

Ainda que Angola tenha conquistado a sua independência em 1975, as consequências de séculos de exportação do teatro português para além-mar consistiriam em um legado cultural difícil de ser desconstruído. Seja pelo teatro praticado localmente pelos colonos, seja pelas turnês que vinham da metrópole, o fato é que a imposição de um tipo de teatro específico em Angola impediu as populações nativas da colônia de desenvolverem livremente as suas formas de manifestação artísticas e teatrais, na medida em que propalavam um modelo teatral português, feito por e para portugueses brancos e elitizados, como modelo único do fazer teatral. Um teatro em língua portuguesa, que reproduziria no palco os gostos, interesses, visões e preconceitos do colonialismo português e do autoritarismo e conservadorismo salazaristas, funcionando como mais uma das ferramentas de dominação colonial. É por conta disso que atualmente alguns autores naturais de Angola, como José Mena Abrantes¹²⁵⁶, afirmam que é necessário prosseguir com a descolonização do teatro angolano, que ainda hoje está caminhando rumo à independência do legado deixado pelo colonialismo português.

Esta investigação foi feita na tentativa de dar luz a um novo capítulo da história do teatro português, preenchendo o enorme vazio historiográfico até então existente sobre o que foi representado nos palcos angolanos durante o salazarismo. Longe de pretender esgotar este tema de pesquisa, o que procuramos fazer foi observar o teatro fora das tradicionais abordagens restritas à metrópole, na esperança de que a partir desta pesquisa possam surgir outros trabalhos interessados em desvendar os palcos do Império.

Esperamos que, a partir desta tese, possam surgir novas perspectivas de análise sobre o teatro em Angola que poderão investigar, por exemplo, o teatro português exportado para Angola nos anos 1960 e até a Revolução dos Cravos; a resistência dos nativos contra a imposição do teatro colonial salazarista durante a vigência do regime; a utilização do teatro durante a guerra colonial como ferramenta política dos partidos que lutavam em prol da libertação de Angola ou ainda a cena teatral angolana existente nos primeiros anos após

¹²⁵⁵ Programa Teatral da Digressão promovida pela Companhia Vasco Morgado para o Ultramar Português, em 1969. Acervo Museu Nacional do Teatro e da Dança. COTA: MNT 106 974.

¹²⁵⁶ ABRANTES, José Mena. *O teatro em Angola*. Luanda: Nzila, 2005. Volume 1.

independência do país. Para além de Angola, acreditamos que a partir deste trabalho se tornará possível desenvolver análises comparativas entre o teatro português promovido nos palcos angolanos durante o Estado Novo e o teatro representado em outras colônias portuguesas como Moçambique, São Tomé e Príncipe, Cabo Verde ou Guiné-Bissau, extrapolando, assim, os recortes geográficos e/ou temporais que nós estipulamos nesta tese e, assim, trazendo novas contribuições para a historiografia.

FONTES E BIBLIOGRAFIA

I. ARQUIVOS PESQUISADOS

Biblioteca Nacional de Portugal
Arquivo Nacional da Torre do Tombo
Museu Nacional do Teatro e da Dança
Arquivo Histórico Ultramarino

II. SITES

CETbase – Teatro em Portugal. Plataforma disponível em:
<http://www.cetbase.pt/search/client/searchFS.htm>

III. FONTES

a) Obras de António Ferro

- FERRO, António; CUNHA, Augusto. **Missal de Trovas**. Lisboa: Livraria Ferreira, 1914.
FERRO, António. **As Grandes Trágicas do Silêncio**. Lisboa: Monteiro & Companhia, 1917.
FERRO, António. **O Ritmo da Paisagem**. Lisboa: Oficina Abel de Oliveira, 1918.
FERRO, António. **Teoria da Indiferença**. Lisboa: Portugália Editora, 1920.
FERRO, António. **Nós**. Lisboa: Edição do autor, 1921.
FERRO, António. **Collete**. Lisboa/Rio de Janeiro: H. Antunes Editor, 1921.
FERRO, António. **O Parlamento e os Artistas** In: Diário de Lisboa, 07 de Julho de 1921.
FERRO, António. Entrevista ‘O Homem que passa’ (pseudónimo de José Leitão de Barros), **Ilustração Portuguesa**, n.816, 8-X-1921.
FERRO, António. **Gabriel D’Annunzio e Eu**. Lisboa: Portugália Editora, 1922.
FERRO, António. **Batalha das Flores**. Rio de Janeiro: H. Antunes Editor, 1923.
FERRO, António. **A Arte do Bem Morrer**. Rio de Janeiro: H. Antunes Editor, 1923.
FERRO, António. **A Idade do Jazz-Band**. Rio de Janeiro: H. Antunes Editor, 1923.
FERRO, António. **Mar Alto**. Lisboa: Portugália Editora, 1924.
FERRO, António. **A Amadora dos Fenômenos**. Lisboa: Livraria Civilização, 1925.
FERRO, António. **Viagem a Volta das Ditaduras**. Lisboa: Diária de Notícias, 1927.
FERRO, António. **Praça da Concórdia**. Empresa Nacional de Publicidade, 1929.
FERRO, António. O depoimento de António Ferro. In: BETTENCOURT, Rebelo de. **A Função Social do Teatro**. Açores: Diário dos Açores, 1929.
FERRO, António. **Novo Mundo, Mundo Novo**. Lisboa: Portugal/Brasil Editora, 1930.
FERRO, António. **Hollywood, Capital das Imagens**. Lisboa: Portugal/Brasil, 1931.
FERRO, António. ‘Vida’. Diário de Notícias, 7 de Maio de 1932 In HENRIQUES, Raquel Pereira. **António Ferro: estudo e antologia**. Lisboa: Alfa, 1990.
FERRO, António. Falta um Realizador. Diário de Notícias, 14 de Maio de 1932 In HENRIQUES, Raquel Pereira. **António Ferro: estudo e antologia**. Lisboa: Alfa, 1990.
FERRO, António. Política do Espírito. Diário de Notícias, 21 de Novembro de 1932 In HENRIQUES, Raquel Pereira. **António Ferro: estudo e antologia**. Lisboa: Alfa, 1990
FERRO, António. **Salazar, o Homem e sua Obra**. Lisboa, Empresa Nacional de Publicidade, 1933.
FERRO, António. **A Fé e o Império**. Lisboa: SPN, 1935.
FERRO, António. **A Política do Espírito e os Prémios Literários do SPN**. Lisboa: SPN: 1935.
FERRO, António. **Homens e Multidões**. Lisboa: Bertrand Editora, s/d (1938 e 1941).
FERRO, António. **Vida e Arte do Povo Português**. Lisboa: SPN, 1940.
FERRO, António. **Bailados Portugueses**. Verde-Gaio. Lisboa: SPN, 1940.

- FERRO, António. **Dez Anos de Política do Espírito**, 1933-1943. Lisboa: SPN, 1943.
- FERRO, António. **O Estado Novo. Princípios e Realizações**. Lisboa: SPN, 1944.
- FERRO, António. **A Cultura Portuguesa e o Estado**. Lisboa: SPN, 1946.
- FERRO, António. **Apontamentos para uma Exposição**. Lisboa: SNI, 1948.
- FERRO, António. **Catorze Anos de Política do Espírito**. Lisboa: SNI, 1948.
- FERRO, António. **Museu de Arte Popular**. Lisboa: SNI, 1948.
- FERRO, António. **Artes Decorativas**. Lisboa: Edições SNI, 1949.
- FERRO, António. **Jogos Florais (1943-1949)**. Lisboa: Edições SNI, 1949.
- FERRO, António. **Turismo, Fonte de Riqueza e de Poesia**. Lisboa: SNI, 1949.
- FERRO, António. **Arte Moderna**. Lisboa: SNI, 1949.
- FERRO, António. **Estados Unidos da Saudade**. Lisboa: SNI, 1949.
- FERRO, António. **Verde Gaio: Ballet Portugais**. Lisboa: SNI, 1949.
- FERRO, António. **Eça de Queiroz e o Centenário do seu Nascimento**. Lisboa: Edições SNI, 1949.
- FERRO, António. **Imprensa Estrangeira**. Lisboa: Edições SNI, 1949.
- FERRO, António. **Panorama dos Centenários 1140-1640**. Lisboa: Edições SNI, 1949.
- FERRO, António. **Cartilha da Terra Portuguesa**. Lisboa: Edições SNI, 1950.
- FERRO, António. **Teatro e Cinema**. Lisboa: SNI, 1950.
- FERRO, António. **Prémios Literários (1934-1947)**. Lisboa: SNI, 1950.
- FERRO, António. **Sociedades de Recreio**. Lisboa: SNI, 1950.
- QUADROS, António. *Bibliografia Cronológica de António Ferro In Obras de António Ferro. Intervenção Modernista*. Lisboa: Editorial Verbo, 1987.

b) Documentos Oficiais

- Inspeção-Geral dos Teatros. Decreto-lei n.º 13.564, de 06 de Maio de 1927 In Diário de Governo, I Série, N.º 92. Disponível em: <https://files.dre.pt/1s/1927/05/09200/06890704.pdf>
- Acto Colonial. Decreto-lei n.º 18.570, In Diário do Governo, 1ª série, n.º 156, de 8 de julho de 1930. Disponível em: <https://files.dre.pt/gratuitos/1s/1930/07/15600.pdf>
- Comissões de Censura. Decreto-lei n.º 22460 In Diário do Governo, 1ª série, n.º 83, de 11 de abril de 1933. Disponível em: <https://dre.pt/dre/detalhe/decreto-lei/22469-1933-255226>
- Secretariado de Propaganda Nacional. Decreto-lei n.º 23.054 In Diário do Governo, 1ª série, n.º 218, de 25 de setembro de 1933. Disponível em: <https://dre.pt/dre/detalhe/decreto-lei/23054-1933-330450>
- Junta Nacional de Educação (JNE). Decreto-lei n.º 26.611 In Diário do Governo, 1ª série, n.º 116, de 19 de maio de 1936. Disponível em: <https://files.dre.pt/1s/1936/05/11600/05360547.pdf>
- Portaria n.º 12.304, de 10 de Março de 1948 In Boletim Geral das Colónias. Ano XXIV – n.º 274 PORTUGAL. Agência Geral das Colónias, abril de 1948. Disponível em: <http://memoria-africa.ua.pt/Library/ShowImage.aspx?q=/BGC/BGC-N274&p=1>
- Decreto-lei n.º 38964 de 27 de outubro de 1952. Diário do Governo, I Série, Número 241. Disponível em: <https://files.dre.pt/1s/1952/10/24100/10531056.pdf>
- Roteiro do 1.º. Cruzeiro de Férias às Colónias, p. 14. / org. O Mundo Português, 1935. Lisboa: Of. Gráf. da Sociedade Ind. de Tipografia. Acervo Biblioteca Particular Fernando Pessoa, cota 0039222.
- *Cartazes de Propaganda Política do Estado Novo (1933-1949)*, Lisboa, BNL, 1988.
- Projeto do Fundo do Teatro In FERRO, António. *Teatro e Cinema*. Lisboa: SNI, 1950.
- Regulamento da Comissão de Exames e Classificação dos Espectáculos e Ofício: Assunto - Sobre a classificação dos Espectáculos nas províncias ultramarinas (1963). Pasta Direcção geral de Educação/Repartição da Cultura e das Missões (C11/1963-1964) – Cultura-Espectáculos-

Comum/Mapas da Comissão de Censura – filmes, 1º. Volume (CAIXA 049 (1963-1967) COTA AHU_ACL_MU_DGEDU_RCM_C11, Cx 049). Acervo Arquivo Histórico Ultramarino.

- Ofícios: Assunto – Comissão de Exame e Classificação de Espectáculos e Comissão de Literatura e Espectáculos para Manores (1972). (CAIXA 113 (1968-1974) COTA AHU_ACL_MU_DGEDU_RCM_C11, Cx 113). Acervo Arquivo Histórico Ultramarino.

- Ofício do secretário geral do governo-geral de Angola, José António Fernandes para o Ministro do Ultramar (1952) (CAIXA 113 (1968-1974) COTA AHU_ACL_MU_DGEDU_RCM_C11, Cx 113). Acervo Arquivo Histórico Ultramarino.

- Ofício 89/71 de 29 de setembro de 1971 do Ministério do Ultramar, Secretaria Geral de Educação (CAIXA 113 (1968-1974) COTA AHU_ACL_MU_DGEDU_RCM_C11, Cx 113). Acervo Arquivo Histórico Ultramarino.

- Ofício n.º 710 – 3ª Sec., expedido por Fernando Paiva, chefe da Repartição da Cultura Popular do Secretariado Nacional da Informação, em 19 de maio de 1955, destinado a José Manuel de Carvalho Santana. Arquivo Nacional da Torre do Tombo, fundo Secretariado Nacional de Informação 1929/1974, Direção Geral dos Serviços de Espectáculos – Secção Fundo do Teatro. Correspondência expedida Fundo do Teatro 1950-1957 ID DOC 4326338 CÓD REF PT-TT-SNI-DGE-25-1-1

- Telegrama do Governo Geral de Angola, de 20 de fevereiro de 1954, destinado a Repartição dos Negócios Políticos e de Administração Civil do Ministério do Ultramar, em resposta a um ofício deste Ministério sobre a turnê que seria realizada pela Companhia Giuseppe Bastos. (Acervo Arquivo Histórico Ultramarino. CAIXA 798, 1 – VÁRIOS 1935-1964 COTA AHU_ACL_MU_DGAPC, Cx 798,1. Caixa Ministério do Ultramar – DG Administração e Política Civil 1937-56. Espectáculos Públicos, pasta n.º 05 – Ofícios Giuseppe Bastos

- Regulamentação da Lei do Fundo de Teatro. Acervo Arquivo Nacional da Torre do Tombo. CÓDIGO DE REFERÊNCIA: PT/TT/AOS/D/M/35/5/1.

c) Periódicos

Revista Espectáculo (1936). Acervo Museu Nacional do Teatro e da Dança. COTA: 11-17-68. *A Província de Angola* (1932-1960). Acervo Biblioteca Nacional de Portugal. COTA: J2068G/FP 165.

Ação Colonial (1930-1934). Acervo Biblioteca Nacional de Portugal. COTA: J3173 – 1M.

Angola Desportiva (1930-1946). Acervo Biblioteca Nacional de Portugal. COTA: FP 297.

Angola Ilustrada (1947). Acervo Biblioteca Nacional de Portugal. COTA: P.P. 10066.

Ilustração Colonial (1932). Acervo Biblioteca Nacional de Portugal. COTA: J.2364-3B.

Progresso – Suplemento Jornal o Comércio (1946-1949). Acervo Biblioteca Nacional de Portugal. COTA: P.P.22ª.

Vida Colonial (1935-1936). Acervo Biblioteca Nacional de Portugal. COTA: J.2917-13M.

Notícias Ilustrado. Recorte “sobre o regresso de Ilda Stichini e Alves da Costa de África, depois de uma tournée às colónias portuguesas”. Sem data. Acervo Arquivo Municipal do Porto. COTA: PT-CMP-AM/PRI/ACC/TG.c:377(23). Disponível em: <https://gisaweb.cm-porto.pt/units-of-description/documents/421237/?q=Atriz>

d) Correspondências

- Correspondências António Ferro-Salazar. Acervo Arquivo Nacional da Torre do Tombo. CÓDIGO DE REFERÊNCIA: PT/TT/AOS/E/01120/0023.

- Correspondências atriz Berta de Bivar-Salazar. Acervo Arquivo Nacional da Torre do Tombo. CÓDIGO DE REFERÊNCIA: PT/TT/AOS/E/0086/00016.

- Correspondências atriz Brunilde Júdice Alves da Costa-Salazar. Acervo Arquivo Nacional da Torre do Tombo. CÓDIGO DE REFERÊNCIA: PT/TT/AOS/E/0074/00010.
- Correspondência expedida Fundo do Teatro (1950-1957). Acervo Arquivo Nacional da Torre do Tombo. CÓDIGO DE REFERÊNCIA: PT/TT/SNI/DGE/25/1/1.

e) Fotografias, Programas e Cartazes Teatrais

- Fotografia Nacional Cine-Teatro, Luanda. Espólio Museu Nacional do Teatro e da Dança. Álbum de Fotografias de Hortense Luz. COTA: MNT 1-B-4
- Fotografia do empresário teatral Vasco Morgado e dos atores Maria Helena Matos e Henrique Santana sentados junto à Torre de Belém antes da sua partida em turnê para Angola. No verso da foto tem um carimbo de “Aprovado” da Inspeção dos Espectáculos -Comissão de Censura Angola. Acervo Museu Nacional do Teatro e da Dança. COTA 229147
- Fotografia Companhia Vasco Santana embarcando para a África em 1955. Acervo Museu Nacional do Teatro e da Dança. Álbum de recortes de Hortense Luz - COTA: MNT 1-B-4
- Fotografia de Henrique Santos, Maria Schulze, Hortense Luz, Mário Pombeiro e Raul de Carvalho a bordo do paquete Império em 1955, deslocando-se para a Beira, em Moçambique, durante a sua turnê. Acervo Museu Nacional do Teatro e da Dança. Espólio Tournées África 1-E-3, Envelope Companhia Teatro Alegre – Tournée a África 1955, COTA: 93490
- Fotografia dos integrantes da Companhia Vasco Santana em Angola, durante a sua turnê realizada em 1955. Acervo Museu Nacional do Teatro e da Dança. Álbum de recortes de Hortense Luz - COTA: MNT 1-B-4
- Fotografia da Companhia Vasco Santana em cena no Teatro Nacional de Luanda em 21 de maio de 1955. Acervo Museu Nacional do Teatro e da Dança. Espólio Hortense Luz COTA:4556
- Fotografia de um dos espetáculos de revista apresentados em 1955 em África pela Companhia de Revistas Carlos Coelho. Acervo Museu Nacional do Teatro e da Dança. Espólio Tournées África 1-E-3, COTA:21293.
- Fotografia de Carlos Coelho, Pereira Saraiva e Alberto Ghira em uma das cenas da revista Olha o Balão, representada em 1952 em África pela Companhia de Revistas do Teatro Avenida. Acervo Museu Nacional do Teatro e da Dança. Espólio Tournées África 1-E-3, COTA: 223152.
- Programa do Nacional Cine-Teatro, na ocasião da sua inauguração em Luanda em 1º de janeiro de 1932. Acervo Museu Nacional do Teatro e da Dança. COTA: 135072
- Programa do Espectáculo em Homenagem ao Cruzeiro de Férias às Colónias pelo ator Estevam Amarante. Acervo Museu Nacional do Teatro e da Dança. COTA: 99346
- Programa do Espectáculo Ling Chong, de Octávio de Matos. Angola, 1941. Acervo Museu Nacional do Teatro e da Dança. COTA: 103424.
- Programa do Espectáculo Zabumba. Nacional Cine-Teatro, Luanda, 1º de janeiro de 1932. Acervo Museu Nacional do Teatro e da Dança. COTA: 135072
- Programa Festa Artística de Hortense Luz com a representação da peça O Grão de Bico no Nacional Cine-Teatro, em Luanda, em 21 de janeiro de 1932. Acervo Museu Nacional do Teatro e da Dança. COTA: 135054
- Programa do Espectáculo de despedida da Companhia Hortense Luz com a representação da Revista das Revistas no Nacional Cine-Teatro, em Luanda, em 30 de janeiro de 1932. Acervo Museu Nacional do Teatro e da Dança. COTA: 135073.
- Programa da Tournée Teatral da Companhia Embaixada da Saudade. Espectáculo Iscas com Elas, no Clube Trasmontano de Angola, em Luanda, em 03 de agosto de 1941. Acervo Museu Nacional do Teatro e da Dança. COTA: 103426.
- Programa da Festa Artística de Morgado Maurício. Luanda, 29 de agosto de 1941. Clube Trasmontano de Angola. Acervo Museu Nacional do Teatro e da Dança. COTA: 103384.

- Programa dos espetáculos *Duas Causas e Raça* da Companhia Berta de Bivar-Alves da Cunha, no Cine Restauração, em Luanda, em 1954. Acervo Museu Nacional do Teatro e da Dança. COTA: 60607.
- Programa da peça *O Dr. Juiz*, da Companhia Berta de Bivar-Alves da Cunha no Cine Restauração em Luanda, em 1954. Acervo Museu Nacional do Teatro e da Dança. Espólio Cias e Artistas Portugueses nas Ex. Colónias. COTA: 59056
- Cartaz Brunilde Júdice-Alves da Costa apresentando a peça *Ciúme* no Teatro Gil Vicente, em Lourenço Marques, no ano de 1952. Acervo Arquivo Histórico Ultramarino. CAIXA 183 1A – Processo sobre Espectáculos – Ministério das Colónias, Gabinete do Ministro. Pasta Espectáculos Brunilde Júdice-Alves da Costa. COTA AHU_ACL_MU_GM_Cx. AMU 2034.1 – 2034.3, nv. 183

f) Outros

- COSTA, Beatriz. *Sem papas na língua*. Civilização Brasileira, 1974. Acervo Biblioteca Nacional de Portugal. COTA: L.24191 V.
- SAMPAIO, Lopo Vaz. *A Arte ao Serviço do Império*. In Boletim Geral das Colónias. Ano XXIV – n.º. 190 PORTUGAL. Agência Geral das Colónias, abril de 1941.
Disponível em: <http://memoria-africa.ua.pt/Library/ShowImage.aspx?q=/BGC/BGC-N190&p=1>
- SANTOS, Jacques Arlindo dos. *ABC do Bê Ó*. Edições CC. Angola, 1999. Acervo Biblioteca Nacional de Portugal. COTA: 62516V.
- VIDEIRA, António G. *Angola: 10 bilhetes postais ilustrados*. Lisboa: Tipografia Silvas, 1955. Acervo Biblioteca Nacional de Portugal. COTA: L.14376V.
- VIDEIRA, A. G. *Na Esteira das Naus*. Comédia em 3 Actos. Lello-Luanda, Angola: 1948, p. 11-12. Acervo Biblioteca Nacional de Portugal, COTA: L.38642.
- Livros de Memórias da atriz Maria Matos. Livraria Popular: Lisboa, 1955. Acervo Museu Nacional do Teatro e da Dança. COTA: 7-41-7.

g) Peças Teatrais apresentadas em Angola entre 1932 e 1959.

1. Cia Hortense Luz, em 1932

Zabumba. Revista em 2 actos e 16 quadros de Luiz Ferreira, Anibal Nazaret e Lopes Correia. Música de António Lopes e Jayme Mendes. Acervo Secretariado Nacional de Informação, Direcção Geral dos Serviços de Espectáculos, proc. 772. Arquivo Nacional da Torre do Tombo. Código de Referência: PT/TT/SNI-DGE/1/772. ID DOC: 4315103.

Jorge Cadete, Vaudeville em 3 actos, adaptação de Alberto Barbosa, Lino Ferreira e Silva Tavares. Música de Vasco de Macedo. Acervo Museu Nacional do Teatro e da Dança. COTA: S 1452012

Toma Tereza, Revista em 2 actos e 12 quadros. Original de Amadeu do Vale, Alberto Ghira e Armando Ferreira. Música de Wenceslau Pinto. Acervo Secretariado Nacional de Informação, Direcção Geral dos Serviços de Espectáculos, proc. 740. Arquivo Nacional da Torre do Tombo. Código de Referência: PT/TT/SNI-DGE/1/740. ID DOC: 4315070.

A Rambóia, Revista em 2 actos e 12 quadros. Original de Alberto Barbosa, Luiz Galhardo e Xavier de Magalhães. Música de Frederico Freitas, Hugo Vidal e Luiz Galhardo. Acervo Museu Nacional do Teatro e da Dança. COTA: TC-5-162-42 (BMNTD) - 44460.

Vinho Novo, Vaudeville em 3 actos, original de Silva Tavares e Lino Ferreira. Música de Vasco de Macedo. Acervo Museu Nacional do Teatro e da Dança. COTA: 5-145-31.

Chá de Parreira. Revista em 2 actos e 16 quadros. Original de Alberto Barbosa, José Galhardo e Xavier de Magalhães. Música de Frederico de Freitas. Acervo Secretariado Nacional de Informação, Direcção Geral dos Serviços de Espectáculos, proc. 361. Arquivo Nacional da Torre do Tombo. Código de Referência: PT/TT/SNI-DGE/1/361. ID DOC: 4314688.

A Cigarra e a Formiga, Revista em 2 actos e 13 quadros. Original de Lino Ferreira, Vasco Sequeira, Fernando Santos, Mario Carvalho e Almeida Amaral. Música de Wenceslau Pinto, Alves Coelho e Raul Portela. Acervo Secretariado Nacional de Informação, Direcção Geral dos Serviços de Espectáculos, proc. 617. Arquivo Nacional da Torre do Tombo. Código de Referência: PT/TT/SNI-DGE/1/617. ID DOC: 4314946.

Feira da Luz, Revista em 2 actos e 16 quadros. Original de José Bastos, Felix Bermudes e Pereira Coelho. Música de Frederico de Freitas, Rebocho e Calderon. Acervo Secretariado Nacional de Informação, Direcção Geral dos Serviços de Espectáculos, proc. 510. Arquivo Nacional da Torre do Tombo. Código de Referência: PT/TT/SNI-DGE/1/510. ID DOC: 4314836.

A Severa, Peça em 4 actos. Original de Júlio Dantas. Acervo Museu Nacional do Teatro e da Dança. COTA: 1-25-67.

O Grão de Bico, Melodrama em 3 actos. Adaptação de Alberto Barbosa, Lino Ferreira e Xavier de Magalhães. Acervo Museu Nacional do Teatro e da Dança. COTA 1.º Ato: TC-5-145-10 (BMNTD) – 44458; COTA 2.º Ato: TC-5-145-10 (BMNTD) – 44459; COTA 3.º Ato: TC-5-130-6 (BMNTD) - 43794.

Sopa de Massa, Comédia musicada em 3 actos. Original de Lino Ferreira e Silva Tavares. Música de Felipe Duarte. (Peça não encontrada)

2. Cia Berta de Bivar-Alves da Cunha, em 1932

Kean, Peça em 4 actos. Original de Alexandre Dumas. Acervo Secretariado Nacional de Informação, Direcção Geral dos Serviços de Espectáculos, proc. 621. Arquivo Nacional da Torre do Tombo. Código de Referência: PT/TT/SNI-DGE/1/621. ID DOC: 4314950.

Papa Lebonnard, Peça em 4 actos. Original de Zacconi e Novelli. Acervo Museu Nacional do Teatro e da Dança. COTA: 1-2-13

A Ventoinha. Peça espanhola original de Filipe Sassone. Tradução de Lino Ferreira. Acervo Museu Nacional do Teatro e da Dança. COTA: S-155-246.

O Autoritário, Comédia dramática francesa em 3 atos. Original de Henri Clerc. Tradução de Avelino de Almeida. Acervo Secretariado Nacional de Informação, Direcção Geral dos Serviços de Espectáculos, proc. 3781. Arquivo Nacional da Torre do Tombo. Código de Referência: PT/TT/SNI-DGE/1/3781. ID DOC: 4318130.

A Fera, Peça em 4 actos. Original de Ramada Curto. Drama português que fazia parte do repertório da Companhia Berta de Bivar-Alves da Cunha, representado em Angola em 1932. Acervo Museu Nacional do Teatro e da Dança. COTA: 1-24-39.

A Labareda, Original de Henry Kiestmaeckers. Acervo Museu Nacional do Teatro e da Dança. COTA: 5-159-80

Cobardias, Comédia em 2 atos. Original de Linares Ribas. Tradução de Oldemiro César e Lino Ferreira. Acervo Secretariado Nacional de Informação, Direcção Geral dos Serviços de Espectáculos, proc. 4597. Arquivo Nacional da Torre do Tombo. Código de Referência: PT/TT/SNI-DGE/1/4597. ID DOC: 4318949.

Alma Forte, Original de Dario Nicodemi. Acervo Museu Nacional do Teatro e da Dança. COTA: 5-159-80.

A Garra, Peça em 2 actos. Original de Henry Bernstein. Acervo Biblioteca Nacional de Portugal. COD: 12387

Envelhecer, Drama em 4 actos. Original de Marcelino Mesquita. Acervo Secretariado Nacional de Informação, Direcção Geral dos Serviços de Espectáculos, proc. 1887. Arquivo Nacional da Torre do Tombo. Código de Referência: PT/TT/SNI-DGE/1/1887. ID DOC: 4316223.

Morte Civil, Original de Callisto Boldun y Conde. Acervo Museu Nacional do Teatro e da Dança. COTA: 1-21-17.

Justiça, Peça em 3 atos. Original de Ramada Curto. Acervo Museu Nacional do Teatro e da Dança. COTA: 1-24-42.

A Taberna, Original de Émile Zola. Peça em 5 actos e 7 quadros. Acervo Biblioteca Nacional de Portugal. COTA: L54238 P.

A Migalha, Peça italiana em 3 actos. Original de Dario Nicodemi. Acervo Museu Nacional do Teatro e da Dança. COTA: 5-1381

Colonos. Peça em um acto. Original de Henrique Galvão. (Peça não encontrada)

O Paralítico. Original de Adolphe-Philippe D'Ennery. (Peça não encontrada)

A Grand Duquesa. Autor desconhecido. (Peça não encontrada)

O Criado do quarto. Autor desconhecido. (Peça não encontrada)

Pele Nova. Original de Tristen Bernard. (Peça não encontrada)

Cruz de Guerra. Peça em verso. Autor desconhecido. (Peça não encontrada)

Um Homem. Peça espanhola em 5 actos. Original de Vasmuno e Hoyos. (Peça não encontrada)

Os Desonestos. Peça italiana. Autor desconhecido. (Peça não encontrada)

A Renúncia. Peça portuguesa em 3 actos. Original de Dr. Alexandre Sobral Campos. (Peça não encontrada)

3. Cia Ilda Stichini-Alves da Costa, em 1934

O Tambor e o Guiso, Comédia em 4 actos. Original dos irmãos Quintéros, tradução de Victoriano Braga. Acervo Museu Nacional do Teatro e da Dança. COTA: 5-145-22.

Simone, Peça em 3 actos. Original de Brioux, tradução do Dr. Horta e Costa. Acervo Museu Nacional do Teatro e da Dança. COTA: 5-137-6.

Sonho da Madrugada, Peça em 3 actos. Original de Vasco de Mendonça Alves. Acervo Museu Nacional do Teatro e da Dança. COTA: 9404.

Estevam/Etienne, Comédia em 3 actos. Original de Jacques Deval, tradução de Guilherme Ayala Monteiro. Acervo Museu Nacional do Teatro e da Dança. COTA: 5-129-44.

Um Bragança, Drama em 3 actos. Original de Vasco de Mendonça Alves. Acervo Museu Nacional do Teatro e da Dança, COTA: 5-153-26.

A Morgadinha de Val-Flor, Drama em 5 actos. Original de Manuel Pinheiro Chagas. Peça portuguesa representada em Angola em 1934 e 1938, pelas companhias de Ilda Stichini e de Maria Matos. Acervo Museu Nacional do Teatro e da Dança. COTA: 4-98-3.

Divórcios, Comédia em 3 actos. Original de Lorjó Tavares. Acervo Museu Nacional do Teatro e da Dança. COTA: 5-145-23.

Alfama, Peça em 3 actos. Original do poeta António Botto. Acervo Museu Nacional do Teatro e da Dança. COTA: 5-145-17.

Zazá, Peça em 5 actos. Original de Berton e Simon. Acervo Museu Nacional do Teatro e da Dança. COTA: 5-153-19.

Lourdes, Peça em 3 actos. Original de Alfredo Cortez. Acervo Museu Nacional do Teatro e da Dança. COTA: 1-22-15.

A Hora do Amor, Comédia francesa de Edu. Bordet. Tradução de Victoriano Braga. Acervo Museu Nacional do Teatro e da Dança. COTA: 5-153-29.

Os Filhos, Peça em 3 actos. Original de Nepoty. Tradução de Avelino d'Almeida. Acervo Museu Nacional do Teatro e da Dança. COTA: 5-138-11.

Um Idílio num 5º andar, Comédia em 3 actos. Original de Louis Verneuil. Acervo Museu Nacional do Teatro e da Dança. COTA: 5-153-7.

O Senhor Doutor e seu Marido, Comédia em 3 actos. Original de Verneuil e Berr, tradução de Álvaro de Andrade. Acervo Secretariado Nacional de Informação, Direcção Geral dos Serviços de Espectáculos, proc. 15. Arquivo Nacional da Torre do Tombo. Código de Referência: PT/TT/SNI-DGE/1/15. ID DOC: 4314380.

Se eu Quizesse... Peça em 3 actos. Original de Paul Gerald, tradução de Carlos de Abreu. (Peça não encontrada)

Sorte Grande. Comédia em 1 acto, original de Vasco de Mendonça Alves. (Peça não encontrada)

4. Cia Maria Matos, em 1938

Novos e Velhos, Comédia em 3 actos. Original de José Fernández del Villar. Adaptada por Lino Ferreira, Fernando Santos e Almeida Amaral. Acervo Secretariado Nacional de Informação, Direcção Geral dos Serviços de Espectáculos, proc. 1145. Arquivo Nacional da Torre do Tombo. Código de Referência: PT/TT/SNI-DGE/1/1145. ID DOC: 4315480.

A Inimiga, Comédia Original de Dario Nicodemi. Tradução de Eduardo Schwalbach. Acervo Museu Nacional do Teatro e da Dança. COTA: 34-9022 (BMNTD) – 44457.

O Escorpião, Comédia em versão livre de João de Matos. Acervo Museu Nacional do Teatro e da Dança. COTA: 5-155-238 (721D).

Joana, a doida, Comédia de Carlos Arniches. Adaptação de Lino Ferreira, Fernando Santo e Almeida Amaral. Acervo Secretariado Nacional de Informação, Direcção Geral dos Serviços de Espectáculos, proc. 1314. Arquivo Nacional da Torre do Tombo. Código de Referência: PT/TT/SNI-DGE/1/1314. ID DOC: 4315649.

A Bernarda, Comédia original de José Lucio. Adaptação de Luiz Galhardo (Filho). Acervo Museu Nacional do Teatro e da Dança. COTA: 5-146-8.

Uma Mulher que veio de Londres, Comédia em 3 actos. Original em versão livre de Joaquim Almada. Acervo Museu Nacional do Teatro e da Dança. COTA: 5-145-6.

Domador de Sogras, Comédia em 3 actos. Original de *Otto Schwartz e G. Lenbach*. Arranjo e adaptação de Felix Bermudes, João Bastos e Hermano Neves. Acervo Museu Nacional do Teatro e da Dança. COTA: 5-153-35.

A Tia Engrácia, Peça em 3 atos. Original de Maria Matos. Acervo Biblioteca Nacional de Portugal. COD.: 11798.

Tabu, Comédia em 3 actos. Original de František Xaver Svoboda. Traduzida e adaptada em versão livre por João Bastos. Acervo Museu Nacional do Teatro e da Dança. COTA: 5-155-231 (713D).

O Senhor Professor, Comédia em 3 actos. Original de Joaquim Almada. Acervo Biblioteca Nacional de Portugal. COD.: 11871.

A Sombra, Peça em 3 actos. Original de Dario Niccodemi. Tradução de Carlos Borges. Acervo Secretariado Nacional de Informação, Direcção Geral dos Serviços de Espectáculos, proc. 581. Arquivo Nacional da Torre do Tombo. Código de Referência: PT/TT/SNI-DGE/1/581. ID DOC: 4314908.

A Ceia das Sogras, Comédia em 1 acto. Original de Mario Marques. Imitação/paródia da célebre Ceia dos Cardeais, de Júlio Dantas. Acervo Biblioteca Nacional de Portugal. COTA: L78627P.

Antes que cases, Comédia de Carlos Arniches. Tradução/adaptação de Luiz Palmeirim. Acervo Secretariado Nacional de Informação, Direcção Geral dos Serviços de Espectáculos, proc. 1760. Arquivo Nacional da Torre do Tombo. Código de Referência: PT/TT/SNI-DGE/1/1760. ID DOC: 4316096.

Escola de Mulheres, Original de Maria Matos. Acervo Museu Nacional do Teatro e da Dança. COTA: 5-146-20.

A Morgadinha de Val-Flor, Drama em 5 actos. Original de Manuel Pinheiro Chagas. Peça portuguesa representada em Angola em 1934 e 1938, pelas companhias de Ilda Stichini e de Maria Matos. Acervo Museu Nacional do Teatro e da Dança. COTA: 4-98-3.

Malvalouca, Peça espanhola. Original dos Irmãos Quintero. Acervo Secretariado Nacional de Informação, Direcção Geral dos Serviços de Espectáculos, proc. 754. Arquivo Nacional da Torre do Tombo. Código de Referência: PT/TT/SNI-DGE/1/754. ID DOC: 4315084.

A Marechala. Comédia em 3 actos. Original de Louis Pericaud. Tradução de Eça Leal (Filho). (Peça não encontrada)

5. Cia Embaixada da Saudade, em 1941

Dança da Luta, Revista em 2 actos e 9 quadros. Original de Lino Ferreira, Fernando Santos, Xavier Magalhães e Lourenço Rodrigues. Música do maestro Vasco Macedo. Acervo Secretariado Nacional de Informação, Direcção Geral dos Serviços de Espectáculos, proc. 1969. Arquivo Nacional da Torre do Tombo. Código de Referência: PT/TT/SNI-DGE/1/1969. ID DOC: 4316306.

Iscas com elas, Revista em 2 actos e 18 quadros. Original de “Três Abexins” (Lourenço Rodrigues, Fernando Santos e Xavier Magalhães. Música dos maestros Vasco Macedo, Raoul Ferrão e Jaime Mendes. Acervo Secretariado Nacional de Informação, Direcção Geral dos Serviços de Espectáculos, proc. 1939. Arquivo Nacional da Torre do Tombo. Código de Referência: PT/TT/SNI-DGE/1/1939.

Cartas de Carolina, Vaudeville em 2 actos. Acervo Secretariado Nacional de Informação, Direcção Geral dos Serviços de Espectáculos, proc. 4700. Arquivo Nacional da Torre do Tombo. Código de Referência: PT/TT/SNI-DGE/1/4700. ID DOC: 4319059.

Rebenta a Bexiga, Revista em 2 actos e 5 quadros de autoria de Os Três Abexins (Fernando Santos; Lourenço Rodrigues, Xavier de Magalhães,.) com música de Raúl Portela, Vasco de Macedo e Raúl Ferrão. Acervo Secretariado Nacional de Informação, Direcção Geral dos Serviços de Espectáculos, proc. 1879. Arquivo Nacional da Torre do Tombo. Código de Referência: PT/TT/SNI-DGE/1/1879. ID DOC: 4316215.

Chega-lhe agora, Revista em 1 acto e 3 quadros. Com arranjo de José Dubini e Cremilda Torres e música de José Monteiro. Acervo Secretariado Nacional de Informação, Direcção Geral dos Serviços de Espectáculos, proc. 2004. Arquivo Nacional da Torre do Tombo. Código de Referência: PT/TT/SNI-DGE/1/2004.

Tirolioló, Revista em 2 actos e 5 quadros de autoria de António Torres e Álvaro Pinto. Música do maestro Vasco Macedo. Acervo Secretariado Nacional de Informação, Direcção Geral dos Serviços de Espectáculos, proc. 2449. Arquivo Nacional da Torre do Tombo. Código de Referência: PT/TT/SNI-DGE/1/2449. ID DOC: 4316789.

Coração D'Alfama, Opereta em 3 actos. Original de Alberto Barbosa, Vasco Santana, José Galhardo e Amadeu do Vale. Com música de Venceslau Pinto, Raúl Portela e Raúl Ferrão. Acervo Secretariado Nacional de Informação, Direcção Geral dos Serviços de Espectáculos, proc. 1321. Arquivo Nacional da Torre do Tombo. Código de Referência: PT/TT/SNI-DGE/1/1321. ID DOC: 43155656.

6. Cia Maria Alice, em 1943

Cabaz de Frutas, Revista em 2 actos e 8 quadros. Original de Carlos Lopes, música de Cezário Salvador. Acervo Secretariado Nacional de Informação, Direcção Geral dos Serviços de Espectáculos, proc. 2768. Arquivo Nacional da Torre do Tombo. Código de Referência: PT/TT/SNI-DGE/1/2768. ID DOC: 4317111.

De Vento em Popa, Revista em 2 actos e 8 quadros. Original, Música e letra do maestro João Nobre. (Peça não encontrada)

Maria Rita. Opereta em 3 actos. original de Carlos Lopes, música de Cezario Salvador. (Peça não encontrada)

Em pé de Guerra. Revista em 2 actos e 8 quadros, original de Fernando Ferreira, música de Fernando Guimarães. (Peça não encontrada)

Miss Guitarra. Opereta em 3 actos, original de Stelio Gil, música de Helena Moreira. (Peça não encontrada)

7. Cia de Revistas Artistas Reunidos, em 1949

Lá vai Lisboa, Revista em 2 actos e 8 quadros. Original de Carlos Lopes. Música de Cesário Pereira Salvador. Acervo Secretariado Nacional de Informação, Direcção Geral dos Serviços de Espectáculos, proc. 3898. Arquivo Nacional da Torre do Tombo. Código de Referência: PT/TT/SNI-DGE/1/3898. ID DOC: 4318247.

Boa Noite, Revista em 2 actos e 8 quadros. Original de António Cruz. Música de João Nobre. Acervo Secretariado Nacional de Informação, Direcção Geral dos Serviços de Espectáculos, proc. 3899. Arquivo Nacional da Torre do Tombo. Código de Referência: PT/TT/SNI-DGE/1/3899. ID DOC: 4318248.

Polka da Vida, Revista em 2 actos e 8 quadros. Original de Frederico de Brito. Música de João Nobre. Acervo Secretariado Nacional de Informação, Direcção Geral dos Serviços de Espectáculos, proc. 3897. Arquivo Nacional da Torre do Tombo. Código de Referência: PT/TT/SNI-DGE/1/3897. ID DOC: 4318246.

Boa Viagem. Revista com 2 actos, 10 quadros e 18 números. Original de João Nobre. (Peça não encontrada)

8. Cia Mirita Casimiro, em 1950

Portugal a Cantar. Revista folclórica de music-hall em 2 actos, 4 quadros e 18 números, original de Frederico de Brito e música de Constança Maria. (Peça não encontrada)

Sua excelência, o Fado. Revista de music-hall em 2 actos, 4 quadros e 18 números de música. Original de F. Brito. Música de Constança Maria. (Peça não encontrada)

Andam cantigas no ar. Revista folclórica de music-hall em 2 actos, 4 quadros e 18 números de música. Original de Frederico de Brito e música de Constança Maria. (Peça não encontrada)

Cantigas são Cantigas. Revista de music-hall em 2 actos, 4 quadros e 18 números de música. Original de F. Brito e Constança Maria. (Peça não encontrada)

9. Cia Brunilde Júdice-Alves da Costa, em 1952

Meu amor é traiçoeiro, Peça portuguesa, de Vasco de Mendonça Alves. Comédia em 3 actos. Acervo Biblioteca Nacional de Portugal. COTA: L.48145P.

Minha mulher é um homem, Comédia em 3 actos de Alice Ogando. Acervo Biblioteca Nacional de Portugal. COTA: L.35415P.

Ciúme, Peça francesa, original de Louis Verneuil. Peça em 3 actos. Acervo Museu Nacional do Teatro e da Dança. COTA: 5-162-72.

10. Cia de Revistas do Teatro Avenida, 1952/53

Cartaz da Alegria, Revista em 2 actos e 20 quadros. Original de Alberto Barbosa e Lourenço Rodrigues. Música dos maestros Carlos Dias e Raoul Ferrão. Acervo Museu Nacional do Teatro e da Dança. COTA: 5-160-42.

É de Gritos, Revista em 2 actos e 18 quadros. Original de Vasco Santana, Alberto Barrosa e José Galhardo. Música dos maestros Raul Ferrão, Carlos Dias e Fernando Carvalho. Acervo Secretariado Nacional de Informação, Direcção Geral dos Serviços de Espectáculos, proc. 4036. Arquivo Nacional da Torre do Tombo. Código de Referência: PT/TT/SNI-DGE/1/4036. ID DOC: 4318386.

Terra de Sol, Revista em 2 actos e 21 quadros. Original de Fernando Santos e Almeida Amaral. Música de Carlos Dias e João Nobre. (Peça não encontrada)

Olha o Balão. Revista em 2 actos e 18 quadros. Original de Amadeu do Vale e Aníbal Nazaré, com música dos maestros Carlos Dias e Raúl Ferrão. (Peça não encontrada)

Beca Pilim, Revista de costumes africanos escrita para Angola. Original de Vasco Lisboa e Reinaldo Porto. Música de Carlos Dias e Artur Fonseca. 10 atos e 19 quadros. (Peça não encontrada)

11. Cia Irene Isidro-António Silva, em 1953/54

Aguenta-te Zé, Revista em 2 actos e 23 quadros. Original de Fernando Santos e Almeida Amaral. Música dos maestros Fernando de Carvalho e Cesario Salvador. Acervo Secretariado Nacional de Informação, Direcção Geral dos Serviços de Espectáculos, proc. 4178. Arquivo Nacional da Torre do Tombo. Código de Referência: PT/TT/SNI-DGE/1/4178. ID DOC: 4318529.

A Rosa Brava, Opereta em 2 atos e 7 quadros. Original de Fernando Santos, Almeida Amaral e F. Ribeiro. Música de Fernando de Carvalho. Encenação de Barroso Lopes. Direcção de Cena de António Silva. Acervo Secretariado Nacional de Informação, Direcção Geral dos Serviços de Espectáculos, proc. 4425. Arquivo Nacional da Torre do Tombo. Código de Referência: PT/TT/SNI-DGE/1/4425. ID DOC: 4318776.

Dois Maridos em Apuros, Farsa em 3 atos. Original de Correia Varela. Acervo Secretariado Nacional de Informação, Direcção Geral dos Serviços de Espectáculos, proc. 3931. Arquivo Nacional da Torre do Tombo. Código de Referência: PT/TT/SNI-DGE/1/3931. ID DOC: 4318280.

Enquanto houver Santo António, Revista em 2 atos e 22 quadros. Original de Carlos Lopes e Santos Braga. Música de Fernando Carvalho e Cesário Salvador. Acervo Secretariado Nacional de Informação, Direcção Geral dos Serviços de Espectáculos, proc. 4131. Arquivo Nacional da Torre do Tombo. Código de Referência: PT/TT/SNI-DGE/1/4131. ID DOC: 4318481.

Agora é que ela vai boa, Revista em 2 atos e 21 quadros. Original de Carlos Lopes, Santos Braga e F. Ribeiro. Música do maestro Fernando de Carvalho. Acervo Biblioteca Nacional de Portugal. COTA: L. 39995-4P.

Chuva de Filhos, Comédia em 3 atos. Original de Margaret Maya. Tradução livre de João Soler. Acervo Biblioteca Nacional de Portugal. COD: 11929.

Meu marido que Deus haja! Peça de André Brun. Acervo Museu Nacional do Teatro e da Dança. COTA: 5-161-25.

Um marido solteiro. Autor desconhecido. (Peça não encontrada)

12. Cia de Comédias Alma Flora, em 1953/54

Um beijo na face, Revista francesa de 3 atos. Original de Tristan Bernard. Tradução de Luís Palmeirim. Acervo Secretariado Nacional de Informação, Direcção Geral dos Serviços de

Espectáculos, proc. 4593. Arquivo Nacional da Torre do Tombo. Código de Referência: PT/TT/SNI-DGE/1/4593. ID DOC: 4318945.

O sorriso de Gioconda, Peça americana. Original de Aldous Huxley. Tradução de Francisco Mata. Acervo Secretariado Nacional de Informação, Direcção Geral dos Serviços de Espectáculos, proc. 7467. Arquivo Nacional da Torre do Tombo. Código de Referência: PT/TT/SNI-DGE/1/7467. ID DOC: 43211831.

Feitiço, Comédia brasileira. Original de Oduvaldo Viana. Acervo Secretariado Nacional de Informação, Direcção Geral dos Serviços de Espectáculos, proc. 920. Arquivo Nacional da Torre do Tombo. Código de Referência: PT/TT/SNI-DGE/1/920. ID DOC: 4315253.

Chica Boa, Farsa brasileira em 3 atos. Original de Paulo Magalhães. Encenação de António Sacramento. Acervo Secretariado Nacional de Informação, Direcção Geral dos Serviços de Espectáculos, proc. 4132. Arquivo Nacional da Torre do Tombo. Código de Referência: PT/TT/SNI-DGE/1/4132. ID DOC: 4318482.

Lady Godiva, Peça em 3 atos apresentada em Festa artística em homenagem a atriz Alma Flora, no Nacional. Original de Guilherme de Figueiredo. Acervo Secretariado Nacional de Informação, Direcção Geral dos Serviços de Espectáculos, proc. 4137-A. Arquivo Nacional da Torre do Tombo. Código de Referência: PT/TT/SNI-DGE/1/4137-A. ID DOC: 4318488.

Voz da Cidade, Comédia em 3 atos. Original de Ramada Curto. Acervo Secretariado Nacional de Informação, Direcção Geral dos Serviços de Espectáculos, proc. 5347. Arquivo Nacional da Torre do Tombo. Código de Referência: PT/TT/SNI-DGE/1/5347. ID DOC: 4319732.

Sonho da Madrugada, Peça em 3 actos. Original de Vasco de Mendonça Alves. Acervo Museu Nacional do Teatro e da Dança. COTA: 9404.

Chuva. Original de Somerset Maugham. (Peça não encontrada)

Encruzilhada. Comédia em 3 atos. Original de Joracy Camargo. (Peça não encontrada)

A Porta da Rua. Peça em 3 actos. Original de Vasco de Mendonça Alves. (Peça não encontrada)

Fim de Semana. Comédia em 3 atos. Autor desconhecido. (Peça não encontrada)

Cinco minutos antes. Peça italiana em 3 atos. Original de Aldo Benedetti. Tradução de José Gambôa. (Peça não encontrada)

13. Cia Giuseppe Bastos, em 1954

Alto lá com elas, Revista em 2 atos e 20 quadros. Original de Amadeu do Vale, Carlos Lopes e Aníbal Nazaré. Música de Carlos Dias e João Nobre. Acervo Museu Nacional do Teatro e da Dança. COTA: 5-136-152.

O passarinho da ribeira, Opereta em 2 atos e 12 quadros. Original de Amadeu do Vale e Miguel Orrico. Música de Carlos Dias e Jaime Mendes. Acervo Museu Nacional do Teatro e da Dança. COTA: 5-134-149.

14. Cia Berta de Bívar-Alves da Cunha, em 1954

Raça. Comédia em 3 atos. Original de Ruy Corrêa Leite. Acervo Secretariado Nacional de Informação, Direcção Geral dos Serviços de Espectáculos, proc. 2792. Arquivo Nacional da Torre do Tombo. Código de Referência: PT/TT/SNI-DGE/1/2792. ID DOC: 4317135.

As duas máscaras. Peça em 3 actos. Original de Eduardo Schwalbach. Acervo Biblioteca Nacional de Portugal. COTA: L.36630P.

Multa provável. Comédia em 3 atos. Original de Ramada Curto. Acervo Secretariado Nacional de Informação, Direcção Geral dos Serviços de Espectáculos, proc. 4253. Arquivo Nacional da Torre do Tombo. Código de Referência: PT/TT/SNI-DGE/1/4253. ID DOC: 4318604.

Duas Causas, Comédia-drama em 3 atos. Original de Ramada Curto. Acervo Museu Nacional do Teatro e da Dança. COTA: 5-153-24.

No nosso tempo... (ou) Nos nossos tempos... Comédia em 3 atos. Original de Laura Chaves. Acervo Secretariado Nacional de Informação, Direcção Geral dos Serviços de Espectáculos, proc. 4719. Arquivo Nacional da Torre do Tombo. Código de Referência: PT/TT/SNI-DGE/1/4719. ID DOC: 4319078.

Os Velhos, Peça portuguesa em 3 atos. Original de João da Câmara. Acervo Biblioteca Nacional de Portugal. COTA: L.100377P.

O poder de Fátima. Peça em 3 atos. Original de Eurico Lisboa (filho). Acervo Biblioteca Nacional de Portugal. COTA: L.34367P.

O Dr. Juiz. Comédia francesa em 4 atos. Original de André Ferdinand/Roger Ferdinand. Tradução de Almeida Amaral e Fernando Santos. (Peça não encontrada)

15. Cia de Revistas Carlos Coelho, em 1955/56

Viva o Homem, Peça em 2 atos e 20 quadros. Original de Fernando Santos, Aníbal Nazaré e Carlos Lopes, com música de Carlos Dias e João Nobre. Direcção de Luiz Cunha. Direcção musical de Jaime Mendes. Acervo Secretariado Nacional de Informação, Direcção Geral dos Serviços de Espectáculos, proc. 4875. Arquivo Nacional da Torre do Tombo. Código de Referência: PT/TT/SNI-DGE/1/4875. ID DOC: 4319241.

Já Cá Canta, Revista em 2 atos e 20 quadros. Original de Alberto Barbosa e Lourenço Rodrigues com música de Carlos Dias e João Nobre. Acervo Museu Nacional do Teatro e da Dança. COTA: 5-142-40 (23CC).

A Velha Ferrunfunfelha, Peça de Abreu e Sousa e Ataíde Perry. Acervo Secretariado Nacional de Informação, Direcção Geral dos Serviços de Espectáculos, proc. 4598. Arquivo Nacional da Torre do Tombo. Código de Referência: PT/TT/SNI-DGE/1/4598. ID DOC: 4318950.

A Rosinha dos Limões, Opereta em 2 atos e 8 quadros. Acervo Museu Nacional do Teatro e da Dança. COTA: 5-138-48 (43CC).

Zé do Telhado, Opereta em 2 atos e 6 quadros. Original de João França. Música de Jaime Mendes. Acervo Secretariado Nacional de Informação, Direcção Geral dos Serviços de Espectáculos, proc. 2947. Arquivo Nacional da Torre do Tombo. Código de Referência: PT/TT/SNI-DGE/1/2947. ID DOC: 4317291.

Bailarico Saloio, Revista em 2 atos e 20 quadros. Acervo Museu Nacional do Teatro e da Dança. COTA: 5-138-54 (48CC)

Polka da Vida, Revista em 2 actos e 8 quadros. Original de Frederico de Brito. Música de João Nobre. Acervo Secretariado Nacional de Informação, Direcção Geral dos Serviços de Espectáculos, proc. 3897. Arquivo Nacional da Torre do Tombo. Código de Referência: PT/TT/SNI-DGE/1/3897. ID DOC: 4318246.

Mata Bicho. Revista popular de ambiente local em 2 atos e 22 quadros. Original de '3 em África', com música de Jaime Mendes. (Peça não encontrada)

16. Cia Vasco Santana, em 1955

Quem manda são elas, Comédia em 3 atos. Original de Carlos Lopes. Tradução de João Bastos. Acervo Secretariado Nacional de Informação, Direcção Geral dos Serviços de Espectáculos, proc. 3927. Arquivo Nacional da Torre do Tombo. Código de Referência: PT/TT/SNI-DGE/1/3927. ID DOC: 4318276.

Monólogo do Vaqueiro, Original de Gil Vicente. Disponível em: <http://bedigital.soaresbasto.pt/cops-master/index.php?page=13&id=188&db=>

O homem da massa, Farsa em 3 atos. Original de Franz Arnold e Ernest Bach. Acervo Secretariado Nacional de Informação, Direcção Geral dos Serviços de Espectáculos, proc. 4452. Arquivo Nacional da Torre do Tombo. Código de Referência: PT/TT/SNI-DGE/1/4452. ID DOC: 4318803.

Perdeu-se um marido, Comédia em 3 atos. Original de Manuel Frederico Pressiar. Acervo Secretariado Nacional de Informação, Direcção Geral dos Serviços de Espectáculos, proc. 4873. Arquivo Nacional da Torre do Tombo. Código de Referência: PT/TT/SNI-DGE/1/4873. ID DOC: 4319238.

Sua excelência, o bebé, Comédia em 2 atos. Original de Carlos Llopis. Continuação da peça Quem manda são elas. Acervo Secretariado Nacional de Informação, Direcção Geral dos Serviços de Espectáculos, proc. 4348. Arquivo Nacional da Torre do Tombo. Código de Referência: PT/TT/SNI-DGE/1/4348. ID DOC: 4318699.

O Costa D'África, Farsa em 3 atos. Original de Diventa (pai) e Diventa (filho). Acervo Museu Nacional do Teatro e da Dança. COTA: 5-145-12.

O Rei do Lixo, Comédia em 3 atos. Original de Ernesto Rodrigues, Felix Bermudes e João Bastos. Acervo Biblioteca Nacional de Portugal. COD: 11817.

Os irmãos Meireles, Comédia francesa em 3 atos. Original de Deval e Henequim. Adaptação de Santos Ribeiro (pseudónimo). Acervo Secretariado Nacional de Informação, Direcção Geral dos Serviços de Espectáculos, proc. 4771. Arquivo Nacional da Torre do Tombo. Código de Referência: PT/TT/SNI-DGE/1/4771. ID DOC: 4319133.

O Conde Barão, Comédia em 3 atos. Original de Felix Bermudes, Ernesto Rodrigues e João Bastos. Acervo Biblioteca Nacional de Portugal. COTA: F. 7887.

Um amor perfeito, Comédia francesa em 3 atos. Original de Gravery. Acervo Museu Nacional do Teatro e da Dança. COTA: 5-130-18.

Três rapazes e uma rapariga, Comédia em 3 atos. Original de Roger Ferdinand. Tradução de António Lopes Ribeiro. Acervo Biblioteca Nacional de Portugal. COD: 11842.

O Domador de Sogras, Comédia em 3 actos. Original de *Otto Schwartz e G. Lenbach*. Arranjo e adaptação de Felix Bermudes, João Bastos e Hermano Neves. Acervo Museu Nacional do Teatro e da Dança. COTA: 5-153-35.

Marido em experiência, Comédia em 3 atos e um prólogo. Original de Carlos Lopes. Acervo Secretariado Nacional de Informação, Direcção Geral dos Serviços de Espectáculos, proc. 4489. Arquivo Nacional da Torre do Tombo. Código de Referência: PT/TT/SNI-DGE/1/4489. ID DOC: 4318840.

O Padre Piedade, Comédia em 3 atos. Original de Carlos Arniches. Acervo Secretariado Nacional de Informação, Direcção Geral dos Serviços de Espectáculos, proc. 2151. Arquivo Nacional da Torre do Tombo. Código de Referência: PT/TT/SNI-DGE/1/2151. ID DOC: 4316490.

O Pastorinho beija-flor. Peça infantil em 3 atos. Original de Eduardo Damas e Manuel Paião. (Peça não encontrada)

17. Cia de Revistas Giuseppe Bastos com Beatriz Costa, em 1959/60

Champanhe Saloio, Revista em 2 atos e 23 quadros. Original de Fernando Santos e Carlos Lopes. Música de Frederico Valério e Fernando Carvalho. Acervo Secretariado Nacional de Informação, Direcção Geral dos Serviços de Espectáculos, proc. 5776. Arquivo Nacional da Torre do Tombo. Código de Referência: PT/TT/SNI-DGE/1/5776. ID DOC: 4320164.

Abril em Portugal, Revista em 2 atos e 25 quadros. Original de José Galhardo e João Nobre. Música de João Nobre. Acervo Secretariado Nacional de Informação, Direcção Geral dos Serviços de Espectáculos, proc. 5142. Arquivo Nacional da Torre do Tombo. Código de Referência: PT/TT/SNI-DGE/1/5142. ID DOC: 4319517.

Lisboa em Festa, Revista em 2 atos e 27 quadros. Acervo Museu Nacional do Teatro e da Dança. COTA: 5-150-85.

Kitári malé, patrão! Revista de costumes angolanos. Original de Vasco Matos Sequeira, Guilherme de Melo, Diamantino Faria e Guerreiro Bruno. Música de Artur Fonseca. (Peça não encontrada)

A Revista das Revistas. Junção de várias revistas em uma só. (Peça não encontrada)

IV. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ABRANTES, José Mena. **O teatro em Angola**. Luanda: Nzila, 2005. Volume 1.
- ABRANTES, José Mena. Angola – Um breve olhar sobre o teatro angolano. In: **O Teatro dos Sete Povos Lusófonos**. Portugal – Brasil – África. Prefeitura de São Paulo, Secretaria Municipal de Cultura (org.). São Paulo, 1998.
- ACCIAIUOLI, Margarida. **Os anos 40 em Portugal**. O País, o Regime e as Artes. Restauração e Celebração. Universidade Nova de Lisboa, 1991.
- _____. **António Ferro. A Vertigem da Palavra**. Retórica, Política e Propaganda no Estado Novo. Lisbon: Bizâncio, 2013.
- ALEXANDRE, Valentim. A África no imaginário político português (séculos XIX-XX). **Penélope**: revista de história e ciências sociais, n. 15, p. 39-52, 1995.
- ALVAREZ, José Carlos. Rumo a África: Contribuição para o estudo da presença das companhias de teatro e dos actores portugueses em África (1900-1974). In: **Camões**: Revista de Letras e Culturas Lusófonas, n.º 19. Lisboa: Instituto Camões, 2006, pp. 63-79.
- ALVES, Vera. **Camponeses Estetas no Estado Novo**: arte popular e nação na política folclorista do Secretariado da Propaganda Nacional. Dissertação de Doutoramento. Lisboa: ISCTE, 2007.
- ALVES, Amanda Palomo. “**Angolano segue em frente**”: um panorama do cenário musical urbano de Angola entre as décadas de 1940-1970. Tese (Doutorado) – Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2015.
- AMARAL, Ilídio do. Luanda e os seus ‘*muceques*’, problemas de Geografia Urbana. In: **Finisterra**, vol. XVIII, n.º 36, 1983.
- ANDERSON, Benedict. **Comunidades imaginadas**. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.
- AZEVEDO, Cândido de. **A Censura de Salazar e Marcelo Caetano**. Lisboa: Editorial Caminho, 1999.
- BALME, Christopher. Histórias globais do teatro: modernização, esferas públicas e redes teatrais transnacionais. In: WERNECK, M. H.; REIS, A. de C. (Orgs.). **Rotas de teatro entre Portugal e Brasil**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2012.

- BAPTISTA, Helena Márcia de Aço. **António Ferro Vanguardista: “Nós”, a experiência do teatro-manifesto.** Dissertação de Mestrado. Universidade de Coimbra, 2013.
- BARROCA, Norberto José Guerra, **A opereta em Portugal da Ditadura Militar ao Estado Novo.** Dissertação de Mestrado em História Contemporânea, apresentada à Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 2008.
- BELO, André. **Morte e ficção do rei Dom Sebastião.** Lisboa: Tinta da China, 2021.
- BERTHOLD, Margot. **História mundial do teatro.** São Paulo: Perspectiva, 2001.
- BIRMINGHAM, David. **Breve história da Angola moderna [séc. XIX-XXI].** Guerra e Paz, 2017.
- BURBANK, Jane; COOPER, Frederick. **Impérios.** Uma Nova Versão da História Universal. São Paulo: Editora Planeta do Brasil, 2019.
- BRAGA, Helena Lopes. Para a Historiografia das Maestras em Portugal: mulheres maestras sob ditadura (1926-1974). **Revista Música Hodie**, vol. 21, 2021, pp. 1-34.
- BRILHANTE, Maria João; WERNECK, Maria Helena (org.). **Texto e Imagem: estudos de teatro.** Rio de Janeiro: 7letras, 2009.
- BRILHANTE, Maria João. Uma aventura ligada pelo oceano: estudar as rotas de teatro entre Portugal e Brasil In: WERNECK, Maria Helena; REIS, Angela (Ed.). **Rotas de teatro: entre Portugal e Brasil.** Rio de Janeiro: 7Letras, 2012.
- CABRERA, Ana (ed.). **Censura nunca mais!: a censura ao teatro e ao cinema no Estado Novo.** Aletheia, 2013.
- CALHOUN, Craig. **Nacionalismo.** Espanha: Libros del Zorzal, 2007.
- CANNING, Charlotte M.; POSTLEWAIT, Thomas (Ed.). **Representing the past: essays in performance historiography.** University of Iowa Press, 2010.
- CARDÃO, Marcos. O blackface em Portugal. Breve história do humor racista. **Revista de Cultura Visual.** (In)Visibilidades: imagem e racismo, n.º 6, 2020, p. 121-142.
- CARDINA, Miguel. O Passado Colonial: do trajeto histórico às configurações da memória In: ROSAS, Fernando; LOUÇÃ, Francisco; et. All. **O Século XX Português.** Portugal: Tinta da China, 2020.
- CARLSON, Marvin. **Teorias do teatro: estudo histórico-crítico, dos gregos à atualidade.** Unesp, 1997.
- CARVALHO, Paulo Archer de. De Sardinha a Salazar: o nacionalismo entre a euforia mítica e a formidável paranoia. IN: **Revista de História das Ideias**, v. 17, pp. 79-123. Imprensa da Universidade de Coimbra: Coimbra, 1995.
- CASTELO, Cláudia. **Apresentação: Memórias coloniais: Práticas políticas e culturais entre a Europa e a África.** Cadernos de Estudos Africanos, n. 9/10, p. 9-21, 2006.
- _____. Investigação científica e política colonial portuguesa: evolução e articulações, 1936-1974. **História, Ciências, Saúde – Manguinhos**, Rio de Janeiro, v.19, n.2, abr.-jun.2012. p.391-408.
- _____. **O modo português de estar no mundo.** Porto: Edições Afrontamento, 2011.
- CATROGA, Fernando. **Nação, mito e rito.** Religião Civil e Comemoracionismo. Fortaleza: NUDOC, 2005.
- CONRAD, Sebastian. **O que é história global?** Tradução de Teresa Furtado e Bernardo Cruz. Lisboa: Edições 70, 2019.
- COSTA, Maria Cristina Castilho. **Teatro & censura: Vargas e Salazar.** Edusp, 2010.
- COSTA, Isa Monteiro Pereira da. **O teatro de revista no Estado Novo: a década de 30 do século XX.** 2013. Tese de Doutorado. Instituto Politécnico de Lisboa: Escola Superior de Teatro e Cinema.
- COOPER, Frederick. “Para que serve o conceito de globalização? O ponto de vista de um historiador de África”, in Frederick Cooper, **Histórias de África. Capitalismo, Modernidade e Globalização.** Lisboa: Edições 70, 2016.

- CRUZ, Duarte Ivo. **O simbolismo no teatro português (1890-1990)**. Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, Ministério da Educação, 1991.
- _____. **A África na Dramaturgia portuguesa e africana de expressão portuguesa**. Universidade Católica Portuguesa, 2013.
- _____. O teatro em português: da expansão às independências in *Teatro: digressões em língua portuguesa*. Lisboa: **Camões - Revista de Letras e Culturas Lusófonas**, nº 19, 2006.
- DAMASCENO, Joana. **Museus para o povo português**. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2010.
- DOS SANTOS, Graça. **O espectáculo desvirtuado: o teatro português sob o reinado de Salazar (1933-1968)**. Ed. Caminho, Lisboa, 2004.
- DOYLE, Michael. **Empires**. Ithaca: Cornell UP, 1986.
- FRANÇA, José Augusto. **A arte e a sociedade portuguesa no século XX (1910-2000)**. Lisboa: Livros Horizonte, 2000.
- GARCIA; José Luís Lima. **Ideologia e propaganda colonial no estado novo: da agência geral das colónias à agência geral do ultramar (1924-1974)**. Tese de Doutoramento, Faculdade de Coimbra, 2011.
- _____. A Agência Geral das Colónias/Ultramar e a propaganda no Estado Novo (1932-1974). In: PAULO, Heloísa; PENA-RODRÍGUEZ, Alberto. **A cultura do poder: a propaganda nos estados autoritários**. Imprensa da Universidade de Coimbra/Coimbra University Press, 2016.
- GARCIA, Rita. **Luanda como ela era. 1960-1975. Histórias e memórias de uma cidade inesquecível**. Lisboa: Oficina do Livro, 2016.
- GASPAROTTO, Lucas. **Se não é a canção nacional, para lá caminha: A presentificação da Nação na construção do samba e do fado como símbolos identitários no Brasil e em Portugal (1890-1942)**. Tese de Doutorado. Programa de Pós-Graduação em História. Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUCRS). Porto Alegre, 2019.
- GINIO, Ruth. **French Colonialism Unmasked: The Vichy Years in French West Africa**. University of Nebraska Press, 2006.
- GRIFFIN, Roger. **Fascism**. Oxford: Oxford University Press, 1995.
- _____. **International Fascism. Theories, Causes, and New Consensus**. Londres: Arnold, 1998.
- _____. **Modernismo y fascismo: la sensación de comienzo bajo Mussolini y Hitler**. Madrid: Ediciones Akal, 2010.
- GOMES, Álvaro Cardoso; CAMPOS, Alzira Lobo de Arruda; TEIXEIRA, Eliane de Alcântara. O sebastianismo: uma reflexão histórica e literária do mito. **Revista Lumen et Virtus**, v. 5, n. 10, mar. 2014.
- GONÇALVES, Leandro Pereira. **Entre Brasil e Portugal: trajetória e pensamento de Plínio Salgado e a influência do conservadorismo português**. 2012. 668f. Tese (Doutorado em História) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo.
- HENRIQUES, Raquel Pereira. **António Ferro: estudo e antologia**. Lisboa: Alfa, 1990.
- JACQUES, Mário & HEITOR, Silva, **Os actores na toponímia de Lisboa**, Lisboa: Câmara Municipal de Lisboa, 2001.
- JÚNIOR, João Feres. De Cambridge para o mundo, historicamente: revendo a contribuição metodológica de Quentin Skinner. **Dados-Revista de Ciências Sociais**, v. 48, n. 3, p. 655-680, 2005.
- JUNQUEIRA, Christine. Histórias globais do teatro: novas perspectivas para a historiografia. **Sala Preta**, v. 15, n. 1, p. 238-248, 2015.
- JUNQUEIRA, Christine. As histórias globais do teatro e as turnês da atriz Beatriz Costa entre Portugal e Brasil. **XXVIII Simpósio Nacional de História**. Florianópolis, 2015.

- KRAMER, Lloyd S. Literatura, crítica, e imaginação histórica: o desafio literário de Hayden White e Dominick Lacapra. In: HUNT, Lynn. (org) **A nova história cultural**. São Paulo: Martins Fontes, 1992. Pp. 131-173.
- LABORIE, Pierre. 1940-1944. Os franceses do “pensar-duplo”. In: ROLLEMBERG, Denise; QUADRAT, Samantha Viz. (Orgs.). **A construção social dos regimes autoritários: legitimidade, consenso e consentimento no século XX**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.
- LACAPRA, Dominick. Retórica e história. **Territórios e Fronteiras**, v. 6, n. 1, p. 97-119, 2013.
- _____. Repensar la historia intelectual y leer textos. IN: PALTÍ, Elias José. **Giro Lingüístico e História Intelectual**. Buenos Aires: Universidad Nacional de Quilmes, 1998, pp. 237-293.
- LEAL, Ernesto Castro. **António Ferro: espaço político e imaginário social, 1918-32**. Lisboa: Cosmos, 1994.
- LEHMANN, Hans-Thies. **Escritura política no texto teatral: ensaios sobre Sófocles, Shakespeare, Kleist, Büchner, Jahn, Bataille, Brecht, Benjamin, Müller, Schlegel**. Perspectiva, 2009.
- LEMOES, Yolana Ariel Azevedo de. **Os cinemas em Angola nas décadas de 60 e 70 do séc. XX: de um passado para um futuro**. Dissertação (Mestrado Integrado em Arquitetura) – Universidade Lusíada Faculdade de Arquitetura e Artes, Lisboa 2019.
- LOURENÇO, Eduardo. **Psicanálise mítica do destino português**. O labirinto da saudade, v. 5, pp. 23-66, 1978.
- LOURENÇO, Eduardo. Sebastianismo: imagens e miragens. **Portugal como destino seguido de Mitologia da saudade**. 3. ed. Lisboa: Gradiva, 2001.
- MACKENZIE, John M., Theatre e Cinema in **Propaganda and Empire_ The Manipulation of British Public Opinion, 1880-1960** (Manchester: Manchester University Press, 1986), pp. 39-66.
- MARNOTO, Rita. Nós os futuristas portugueses. **Colóquio Letras**, v. 194, p. 38-48, 2017.
- MARTINS, Fernando Cabral. **Dicionário de Fernando Pessoa e do Modernismo Português**. São Paulo: Leya, 2010.
- MARTINS, Rui Cunha. **Portugal 1974: transição política em perspectiva histórica**. Imprensa da Universidade de Coimbra/Coimbra University Press, 2011.
- MATOS, Patrícia Ferraz de. **As “côres” do império: representações raciais no “império colonial português”**. ICS. Imprensa de Ciências Sociais, 2006.
- MATOS, Sérgio Campos. História e ficção em Oliveira Martins. Imagens da degenerescência. **Revista de História das Ideias**. Vol. 21. Coimbra: Faculdade de Letras, 2000, pp.159-192.
- MAXWELL, Kenneth. **O império derrotado: revolução e democracia em Portugal**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- MELO, Daniel. **Salazarismo e Cultura Popular. 1933-1958**. Lisboa: Edições ICS, 2001.
- _____. A censura salazarista e as colónias: um exemplo de abrangência. **Revista de História da Sociedade e da Cultura**, n. 16, p. 475-496, 2016.
- MILHEIRO, Ana Vaz. Fazer Escola: a arquitectura pública do Gabinete de Urbanização Colonial para Luanda. In: PRADO, R. G.; MARTÍ, P. N. **La Modernidad ignorada – arquitectura moderna em Luanda, Angola**. Madrid: Universidad de Alcalá, p. 98-131, 2011.
- MOURA, Nuno Costa. **Indispensável Dirigismo Equilibrado**. O Fundo de Teatro entre 1950 e 1974. Dissertação de Mestrado, Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 2007.
- MOORMAN, Marissa. Of westerns, women, and war: Re-situating Angolan Cinema and the Nation. *Research in African Literatures*, v. 32, n.º 3, 2001.
- MENAU, João. **A África no teatro em Portugal: Reflexos do colonialismo na dramaturgia dos anos 30**. Lisboa: Faculdade de Letras, 2004.

- MITRAS, Luís R. Theatre in Portuguese-speaking African countries. In: BANHAM, Martin (Ed.). **A history of theatre in Africa**. Cambridge: Cambridge University Press, 2004.
- NASCIMENTO, Washington Santos; DAS FLORES, Marilda dos Santos Monteiro. Luanda e suas Segregações: Uma Análise a partir das Salas de Cinema (1940-1960). **Revista Mulemba**, v. 9, nº 17, p. 80-89.
- NASCIMENTO, Washington Santos. Contornos das Identidades Angolanas: o ‘Crioulo’, o ‘Assimilado’ e o ‘Angolano’ na segunda metade do século XX (1945-1975). In: XXVI Simpósio Nacional de História – ANPUH. **Anais...** São Paulo, jul. 2011.
- NERY, Rui Vieira. **Para uma história do fado**. Lisboa: Público: Corda Seca, 2004.
- NETO, Sergio. **Do Minho ao Mandovi: um estudo sobre o pensamento colonial de Norton de Matos**. Imprensa da Universidade de Coimbra, 2016.
- _____. Para o estudo da ‘Estética Oficial’ do Estado Novo, Os prémios de teatro ‘Gil Vicente’ do SPN/SNI (1935-1949). Coimbra: **Estudos do Século XX**, nº 1, 2001, pp. 117-155.
- NETO, Sérgio. Faith, Redemption and Saudade. Civil religion and the sacred in Portuguese Theatre on the First World War. **First World War Studies**, v. 12, n. 2, pp. 111-129, 2021.
- NEVES, António Loja. O Teatro, as luzes e as sombras. Viagem muito rápida pelas histórias do teatro dos países africanos de língua portuguesa, a que se juntou Timor. Lisboa: **Camões - Revista de Letras e Culturas Lusófonas**, nº 1, 1998.
- NUNES, Rita Alexandra Ferreira. **Bailado nacional... emanação da terra e da história**. Contributo para o estudo da Companhia de Dança Verde Gaio. Memória dos protagonistas, bailados, teatros e municípios. 2014. Dissertação de Mestrado. Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, outubro de 2014.
- Ó, Jorge Ramos do. **Os Anos Ferro: o dispositivo cultural durante a Política do Espírito – 1933-1949**. Lisboa: Editorial Estampa, 1999.
- PAULO, Heloísa. **Estado Novo e a Propaganda em Portugal e no Brasil: o SPN/SNI e o DIP**. Coimbra: Minerva, 1994.
- _____. PAULO, Heloísa. “Vida e Arte do Povo Português”: uma visão da sociedade segundo a propaganda oficial do Estado Novo IN: **Revista de História das Ideias**, v. 16, pp. 105-134. Imprensa da Universidade de Coimbra: Coimbra, 1994.
- PARANHOS, Kátia Rodrigues (org.). **História, Teatro e Política**. São Paulo: Boitempo, 2012.
- PAREDES, Marçal de Menezes. **Configurações Luso-Brasileiras: Fronteiras Culturais, Demarcações da História e Escalas Identitárias (1870-1910)**. Coimbra: Novas Edições Acadêmicas, 2013.
- PAREDES, Marçal de Menezes; GONÇALVES, Leandro Pereira (orgs.). **Depois dos Cravos: Liberdades e Independências**. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2017.
- PASCOLATI, Sonia Aparecida Vido. Operadores de leitura do texto dramático. **Teoria literária: abordagens históricas e tendências contemporâneas**, v. 3, p. 93-112, 2009.
- PATRÃO, Ana Sofia Soares Caldeira. **Francisco Ribeiro: determinação e circunstância: cenas de um percurso de teatro, 1936-1960**. Dissertação de Mestrado. Universidade de Lisboa: Lisboa, 2012.
- PAVIS, Patrice. **Dicionário de teatro**. São Paulo: Perspectiva, 1999.
- _____. **A Análise dos Espetáculos**. Teatro, Mímica, Dança, Dança-Teatro, Cinema. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- PAXTON, Robert. **A anatomia do fascismo**. São Paulo: Paz e Terra, 2007.
- PEREIRA, Maria da Conceição Meireles. A Pena em vez da Espada – Teatro e questão ibérica. **Literatura e História – Actas do Colóquio Internacional**. Porto, 2004, vol. II, pp. 71-101.
- PICCHIO, Luciana Stegagno. **História do teatro português**. Portugalíia Editora, 1969.
- PINTO, José Filipe. **Segredos do Império da Ilusitânia: a censura na Metrópole e em Angola**. Almedina, 2011.
- PINTO, António Costa. **Os camisas-azuis: Rolão Preto e o Fascismo em Portugal**. EDIPUCRS, 2017.

- _____. **O Salazarismo e o Fascismo Europeu: problemas de interpretação nas ciências sociais.** Lisboa: Editorial Estampa, 1992.
- _____. O império do professor: Salazar e a elite ministerial do Estado Novo (1933-1945). **Análise social**, p. 1055-1076, 2001.
- _____. O Estado Novo português e a vaga autoritária dos anos 1930 do século XX. In: MARTINHO, Francisco Carlos Palomanes; PINTO, António Costa (Org.). **O corporativismo em português: estado, política e sociedade no salazarismo e no varguismo.** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007.
- PINTO, Aline Magalhaes; VALINHAS, Mannuella Luz de Oliveira. Historicidade, retórica e ficção: interlocuções com a historiografia de Dominick LaCapra. **Revista Rhêtorikê**. No3, v. 1, 2010, pp. 1-18.
- PITKIN, Hanna F. O conceito de representação. In: CARDOSO, Fernando; MARTINS, Carlos. **Política e sociedade.** São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1972. v. 2.
- PIÇARRA, Maria do Carmo. **Salazar Vai ao Cinema. O Jornal Português de Actualidades Filmadas.** Coimbra: Minerva Coimbra, 2006.
- _____; ANTÓNIO, Jorge (coord). **Angola: o nascimento de uma nação.** Volume I - O cinema do Império. Lisboa: Editora Guerra e Paz, 2013.
- POCOCK, J. G. A; MICELI, Sergio (Org.). **Linguagens do ideário político.** Tradução de Fábio Fernandez. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2003.
- PORTELA, Artur. **Salazarismo e Artes Plásticas.** Col. Biblioteca Breve. Lisboa: ICLP, 1987.
- PORTER, Andrew. **O Imperialismo Europeu, 1860-1914** (Lisboa: Edições 70, 2011).
- QUINTÃ, Afonso (2017). **Cineteatros Angolanos: Tipologias (1932-75).** Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Arquitetura da Universidade do Porto, setembro de 2017.
- RAMPINELLI, Waldir José. O uso das “Aparições de Fátima” na manutenção do Império Colonial Lusitano. **Esboços: histórias em contextos globais**, v. 19, n. 27, p. 273-287, 2012.
- REBELLO, Luiz Francisco. **Dicionário do teatro português.** Lisboa: Prelo, 1970.
- _____. **Combate por um Teatro de Combate.** Lisboa: Seara Nova, 1977.
- _____. **100 Anos de Teatro Português (1880-1980).** Porto: Brasília Editora, 1984.
- _____. **História do Teatro de Revista em Portugal.** Volume 1. Publicações Dom Quixote, Lisboa, 1984.
- _____. **História do Teatro de Revista em Portugal.** Volume 2. Publicações Dom Quixote, Lisboa, 1985.
- _____. **História do teatro português.** Publicações Europa-América, 1988.
- _____. **Breve História do Teatro Português.** Publicações Europa-América, 2000.
- REZOLA, Maria Inácia; GONÇALVES, Leandro Pereira. Apresentação. Dossiê: Rompendo fronteiras: da história comparada à história transnacional. **Revista Tempo e Argumento**, Florianópolis, v. 14, n. 35, jan/abr. 2022, pp. 02-09.
- ROSAS, Fernando; LOUÇÃ, Francisco; LOPES, João Teixeira; et. All. **O século XX português: Política, Economia, Sociedade, Cultura, Império.** Lisboa: Tinta da China, 2020.
- _____. **Salazar e o Poder. A arte de saber durar.** Lisboa, 2012.
- _____; BRITO, J.M Brandão (dir.). **Dicionário de História do Estado Novo.** 2 vols. Venda Nova: Bertrand Editora, 1996.
- _____. Estado Novo, império e ideologia imperial. IN: **Revista de História das Ideias**, v. 17, pp. 19-32. Imprensa da Universidade de Coimbra: Coimbra, 1995.
- ROUBINE, Jean-Jacques. **Introdução às grandes teorias do teatro.** Rio de Janeiro: Zahar, 2003.
- _____. Prefácio. In: FERRO, António. **Entrevistas de António Ferro a Salazar.** Lisboa: Parceria A. M. Pereira, 2003, p. XVI.
- ROQUE, Ricardo. A antropologia colonial portuguesa (1911-1950). **Estudos de Sociologia da Leitura em Portugal no Século XX.** Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, p. 789-822, 2006.

- RUBIM, Antonio Albino Canelas. Panorama das políticas culturais no mundo. RUBIM, AAC; ROCHA, R. **Políticas culturais**. Salvador: EDUFBA, p. 13-27, 2012.
- RYNGAERT, Jean-Pierre. **Introdução à análise do teatro**. São Paulo: Martins Fontes, 1996.
- SACCOMANI, Edda. Fascismo. In: BOBBIO, N.; MATTEUCCI, N.; PASQUINO, G. **Dicionário de política**. Brasília: Editora da UnB, 1992. p. 466-475.
- SANTOS, Maria de Lourdes Lima dos. Políticas Culturais em Portugal IN: BAYARDO, Rubens; RUBIM, Antonio Albino Canelas. **Políticas culturais na ibero-américa**. Salvador: EDUFBA, 2008, pp. 291-322.
- SANTOS, Graça dos. Teatro possível e impossível durante o Salazarismo. Coimbra: **Estudos do Século XX**, nº 1, 2001, pp. 99-115.
- SANTOS, Victor Pavão - Verde Gaio, Uma Companhia Portuguesa de Bailado (1940-1950). Lisboa: MNT, Instituto Português de Museus, 1999.
- SCHOLL, Camille Johann. **O "Enigma Bijagó": saberes coloniais em disputa no Centro de Estudos da Guiné Portuguesa (1946-1967)**. 2017. Dissertação (Mestrado) – Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2017.
- SERRÃO, Joel; MARQUES, A. H. de Oliveira (Dir.). **Nova História de Portugal**. Volume XII. Portugal e o Estado Novo (1930-1960). Coordenação de Fernando Rosas. Lisboa: Editorial Presença, 1990.
- SILVA, Ricardo. O contextualismo linguístico na história do pensamento político: Quentin Skinner e o debate metodológico contemporâneo. **Dados-Revista de Ciências Sociais**, v. 53, n. 2, p. 299-335, 2010.
- SILVA, Francisco Carlos Teixeira da. Os fascismos. In: FILHO, Daniel Aarão Reis; FERREIRA, Jorge; ZENHA, Celeste (Orgs.). **O século XX – O tempo das crises. Revoluções, fascismos e guerras**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005. p. 109-164.
- SMITH, Anthony. **A identidade nacional**. Lisboa: Gradiva, 1997.
- SKINNER, Quentin. Significado e interpretação na História das Ideias. **Tempo e Argumento**, v. 9, n. 20, p. 358-399, 2017.
- SKOLAUDE, Mateus Silva (2017), **Raça e Nação em Disputa**: Instituto Luso-Brasileiro de Alta Cultura, 1ª Exposição Colonial Portuguesa e o 1º Congresso Afro-Brasileiro (1934-1937). Porto Alegre, Programa de Pós-Graduação em História da PUCRS (Tese de Doutorado em História).
- STERNHELL, Zeev; SZNAJDER, Mario; ASHERI, Maia. El nacimiento de la ideología fascista. Madrid: Siglo XXI de España Editores, 1994.
- TORGAL, Luiz Reis (org.). **Ideologia, Cultura e Mentalidade no Estado Novo** – ensaios sobre a Universidade de Coimbra. Coimbra: Faculdade de Letras, 1993.
- _____. **Estados Novos. Estado Novo**. Ensaios de História Política e Cultural (2º ed.). Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2009.
- _____. O modernismo português na formação do Estado Novo de Salazar. António Ferro e a Semana de Arte Moderna de São Paulo. **Estudos em homenagem a Luís Antonio de Olivera Ramos**, Faculdade de Letras da Universidade do Porto, p. 1085-1102, 2004.
- THIESSE, Anne-Marie. **A criação das identidades nacionais**: Europa, séculos XVIII-XX. Temas e debates, 2000.
- THOMAZ, Omar Ribeiro. Do Saber Colonial ao Luso-tropicalismo: ‘Raça’ e ‘Nação’ nas Primeiras Décadas do Salazarismo. In: MAIO, M. C.; SANTOS, R.V. (orgs.). **Raça, ciência e sociedade**. Rio de Janeiro: Editora FIOCRUZ, 1996, pp. 84-106.
- TRINDADE, Luís. **O Estranho Caso do Nacionalismo Português**, Lisboa, Imprensa de Ciências Sociais, 2008.
- TRINDADE, Luís. Dar espetáculo: a cultura em Portugal no século XX. In: ROSAS, Fernando; LOUÇÃ, Francisco *et al.* **O Século XX Português**. Portugal: Tinta da China, 2020.
- UBERSFELD, Anne. **Para ler o teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2005.

- VIDAL, Isabel Alice Radburn. **Um olhar sobre a actividade teatral, em Portugal, nos anos trinta do século XX**. 2009. Dissertação de Mestrado em Estudos de Teatro.
- WHEELER, Douglas L. et al. **História de Angola**. Lisboa: Tinta da China, 2011.
- WERNECK, Maria Helena; REIS, Angela (Ed.). **Rotas de teatro: entre Portugal e Brasil**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2012.

APÊNDICES

Apêndice A – Ficha técnica companhias teatrais portuguesas em Angola (1932-1959)¹²⁵⁷

ANOS 1930: PRIMEIRA FASE (*ensaio*)

1. CIA HORTENSE LUZ – 1931/1932

Nome da Companhia:	Cia Hortense Luz
Período em Angola:	Dezembro de 1931 e janeiro de 1932. A companhia chega em Angola em dezembro, para a inauguração do Nacional Cine-Teatro, em Luanda. Enquanto aguardam os preparativos para a sua estreia na capital, promovem espetáculos em outras localidades como Benguela e Lobito. A inauguração da nova casa de espetáculos da colônia acontece dia 01 de janeiro, e a companhia permanece em cartaz ao longo de todo o mês apresentando ao todo 11 peças teatrais. No início de fevereiro os artistas embarcam no vapor <i>Colonial</i> com destino à Madeira, e de lá retornam para Lisboa.
Empresário responsável:	Mário Pombeiro
Diretores:	Direção Musical: Fernando Athos Direção coreográfica: Piero d'Evandaús
Elenco de Artistas:	Atrizes: Hortense Luz, Cesária Rodrigues, Fernanda Coimbra, Alda de Sousa, Amélia Perry e Branca Saldanha Atores: Henrique Alves, Alberto Ghira, Alfredo Ruas, Alberto Reis, Álvaro Barradas e Eugénio Salvador Bailarinos: Trio Evandaús (Carolina, Piero e Mafalda, todos de sobrenome Evandaús) Dançarinas: Grupo de 6 Girls
Equipe Técnica:	Maquinista: António Ribeiro Ponto: João Santos
Itinerário Turnê em Angola:	Lobito, Benguela, Luanda
Itinerário Turnê em África:	Moçambique e Angola
Número de Peças apresentadas:	11 peças
Gênero das Peças:	Revistas, Vaudevilles, Melodramas e Dramas
Nacionalidade das Peças:	Portuguesas

2. CIA BERTA DE BÍVAR-ALVES DA CUNHA – 1932

Nome da Companhia:	Cia Berta de Bivar-Alves da Cunha
Período em Angola:	Junho/julho de 1932 e novembro de 1932. Chegam em Luanda no vapor <i>Angola</i> no início de junho, e estreiam no palco do Nacional Cine-Teatro no dia 15/06. Permanecem em cartaz neste teatro durante um mês, apresentando 17 peças ao todo. Ao término da sua temporada em Luanda a companhia segue no vapor <i>Lourenço Marques</i> para o sul da colônia, promovendo temporadas de espetáculos em locais como Lobito, Benguela, Catumbela, Malange e Calulo. No final do mês de julho os artistas seguem no vapor <i>Mouzinho</i> para Moçambique.

¹²⁵⁷ Este apêndice produzido pela própria autora consiste nas fichas técnicas de cada uma das 17 companhias teatrais portuguesas que promoveram temporadas de espetáculos em Angola entre 1932 e 1959, a partir das informações retiradas de fontes como o jornal *A Província de Angola*, os cartazes e programas teatrais destas companhias e os ofícios e correspondências que registram a entrada destes artistas em Angola. Esta documentação está devidamente referenciada na parte dedicada às fontes e bibliografia.

	Novembro de 1932. Após temporada em Moçambique, a companhia regressa para Angola em outubro a bordo do vapor <i>Colonial</i> . Promovem uma nova temporada de espetáculos no Nacional Cine-Teatro durante o mês de novembro, em que apresentam algumas reprises e outras 06 peças teatrais. No final deste mês a companhia segue para a Madeira no vapor <i>Mouzinho</i> , e de lá retornam para Lisboa.
Empresário responsável:	Alves da Cunha
Diretores:	Não informado
Elenco de Artistas:	Atores: Alves da Costa, Manuel Bessa, Lino Ribeiro, Alfredo Pereira, Henrique Campos, José Cardoso, Vieira Marques, Adriano Bessa e Alves da Cunha Atrizes: Fernanda de Sousa, Antónia de Sousa, Maria Ferro, Branca Riquetti e Berta de Bivar
Itinerário Turnê em Angola:	Luanda, Lobito, Benguela, Catumbela, Malange e Calulo
Itinerário Turnê em África:	Angola e Moçambique
Cine Teatros Angola:	Nacional Cine-Teatro, em Luanda.
Número de Peças apresentadas:	23 peças
Gênero das Peças:	Dramas, Comédias e Comédias-dramáticas
Nacionalidade das Peças:	Francesas, Espanholas, Italianas, Portuguesas, além de 1 peça peruana e 5 não identificadas

3. CIA ILDA STICHINI-ALVES DA COSTA – 1934

Nome da Companhia:	Cia Ilda Stichini-Alves da Costa
Período em Angola:	Maio/junho de 1934 e setembro de 1934. Em abril a Companhia embarca no vapor <i>Niassa</i> em Lisboa com destino a Luanda. Chegam em Angola em maio, estreando no Nacional Cine-Teatro no dia 16/05. Permanecem em cartaz até meados de julho apresentando 12 peças teatrais ao todo. Ao término da sua temporada em Luanda, os artistas embarcam no vapor <i>Lourenço Marques</i> para Moçambique. Em setembro de 1934 a companhia retorna para Angola no vapor <i>Niassa</i> . Promovem espetáculos em algumas localidades do interior da colônia, e oferecem uma nova temporada em Luanda, no Nacional Cine-Teatro, em que apresentam mais 3 peças teatrais além de uma reprise. Os artistas também oferecem um espetáculo de despedida no Clube Naval de Luanda, com um programa que conta com números do seu repertório e com uma peça inédita. Após a sua despedida de Luanda, a companhia retorna para a metrópole.
Empresário responsável:	Alves da Costa
Diretores:	Encenação: Ilda Stichini
Elenco de Artistas:	Atores: Alves da Costa, Joaquim de Oliveira, Teodoro Santos e Henrique Santos. Atrizes: Rosa Fernandes, Virgínia de Sousa, Luz Veloso, Frederica Sequeira e Ilda Stichini
Itinerário Turnê em Angola:	Luanda, Benguela, Lobito
Itinerário Turnê em África:	São Tomé e Príncipe, Angola, Moçambique
Número de Peças apresentadas:	16 peças
Gênero das Peças:	Comédias e Dramas
Nacionalidade das Peças:	Francesas, Espanholas e Portuguesas.

4. CIA MARIA MATOS – 1938

Nome da Companhia:	Companhia Maria Matos
Período em Angola:	Agosto de 1938. Em abril a Companhia embarca em Lisboa no vapor <i>Niassa</i> com destino a Lourenço Marques. Após a sua temporada em Moçambique os artistas chegam a Luanda em agosto e permanecem em cartaz no Nacional Cine-Teatro até o início de setembro, apresentando 17 peças teatrais ao todo. Ao término da sua temporada em Luanda os artistas promovem espetáculos em locais como Lobito, Benguela e Benguela, embarcando depois no vapor <i>Colonial</i> com destino a São Tomé e Príncipe para finalizar a sua turnê.
Empresário responsável:	Mendonça de Carvalho
Diretores:	Maria Matos
Elenco de Artistas:	Atrizes: Maria Helena Matos, Laura Fernandes, Cremilda de Sousa, Lúcia Mariana e Maria Matos. Atores: Assis Pacheco, Mendonça de Carvalho, António Palma, Luiz Felipe, Francisco Costa, José Monteiro e José Morais.
Equipe Técnica:	Contrarregra: Raúl Sargedas Ponto: António Torres Mestre maquinista: José Potier
Itinerário Turnê em Angola:	Luanda, Lobito, Benguela, Catumbela
Itinerário Turnê em África:	Moçambique, Angola, São Tomé e Príncipe
Número de Peças apresentadas:	17 peças
Gênero das Peças:	Comédias, Dramas e Comédias-dramáticas
Nacionalidade das Peças:	Espanholas, Portuguesas e Francesas, além de 1 peça alemã e de 1 peça tcheca

ANOS 1940: SEGUNDA FASE (*estreia*)

5. EMBAIXADA DA SAUDADE – 1941/1942/1943

Nome da Companhia:	Companhia Embaixada da Saudade
Período em Angola:	Julho/agosto de 1941, outubro/dezembro de 1942. No final do mês de julho a companhia chega a Luanda no vapor <i>Angola</i> , vindo de São Tomé e Príncipe. Estreiam no Clube Trasmontano de Angola, em Luanda, e permanecem em cartaz neste mesmo espaço até final de agosto, apresentando 07 peças teatrais ao todo. Em setembro os artistas embarcam no vapor <i>Colonial</i> com destino a Lourenço Marques. Em outubro de 1942 a companhia retorna para Angola e oferece temporadas de espetáculos em diversas localidades como Benguela, Lobito, Nova Lisboa e Malange. Os artistas seguem em turnê por Angola até abril de 1943, quando despedem-se de Luanda através de um espetáculo de variedades promovido no Nacional Cine-Teatro.
Empresário responsável:	Mário Torres (secretário da companhia)
Diretores:	Direção Musical: Maestro Vasco de Macedo
Elenco de Artistas:	Atrizes: Deolinda de Sousa, Virginia Rodrigues, Cremilda Torres, Judith de Sousa, Berta Monteiro, Mili Correia, Atores: Morgado Maurício, Carlos Valério e Mário Torres
Itinerário Turnê em Angola:	Luanda, Mossâmedes, Sá de Bandeira, Lobito, Nova Lisboa, Vila Luso, Bié, Benguela, Malange
Itinerário Turnê em África:	São Tomé e Príncipe, Angola e Moçambique
Número de Peças apresentadas:	07 peças
Gênero das Peças:	Revistas, Operetas e Vaudevilles
Nacionalidade das Peças:	Portuguesas ou não identificadas.

6. CIA MARIA ALICE – 1943/1944/1945

Nome da Companhia:	Cia Maria Alice
Período em Angola:	<p>Setembro/dezembro de 1943; ano de 1944 e janeiro/fevereiro de 1945. Vinda de São Tomé e Príncipe, a companhia desembarca em Luanda no final de setembro de 1943. Ainda neste mês estreiam no Nacional Cine-Teatro, permanecendo em cartaz até início de outubro. Apresentam ao todo 05 peças durante a sua temporada, e depois seguem para Malange. Promovem espetáculos em locais como Benguela, Lobito, Catumbela e Sá de Bandeira.</p> <p>Em dezembro de 1943 a companhia se divide, e uma parte dela embarca no vapor <i>Quanza</i> para Lourenço Marques e a outra permanece em Angola, promovendo novos espetáculos no Nacional Cine-Teatro com o nome Troupe Music-hall Maria Alice.</p> <p>A Troupe segue em digressão por Angola durante todo o ano de 1944, período em que uma nova divisão acontece e a Troupe se transforma em Trio Artístico. Alguns componentes retornam para a metrópole enquanto outros permanecem em turnê promovendo espetáculos em diversas localidades da colônia até fevereiro de 1945.</p>
Empresário responsável:	Gerente: Álvaro Barradas
Diretores:	Não informado.
Elenco de Artistas:	<p>Atrizes: Maria Alice, Cinira Cruz, Dora Vieira, Ilda Maria, Júlia Garrido e Maria de Lourdes,</p> <p>Atores: Álvaro Barradas, Rui Metelo, Octávio Bramão, Mário Fernandes</p> <p>Bailarinos: Erasto e Marie Claire.</p> <p>Pianista: Albertina Albuquerque</p>
Itinerário Turnê em Angola:	Malange, Luanda, Lobito, Benguela, Catumbela, Nova Lisboa, Sá de Bandeira, Mossâmedes, Porto Amboim.
Itinerário Turnê em África:	São Tomé e Príncipe, Angola e Moçambique
Número de Peças apresentadas:	05 peças
Gênero das Peças:	Revistas e Operetas
Nacionalidade das Peças:	Portuguesas ou não identificadas

7. CIA ARTISTAS REUNIDOS – 1949/1950

Nome da Companhia:	Cia de Revistas Artistas Reunidos
Período em Angola:	<p>Julho/dezembro de 1949. No início de julho a Companhia de Revistas Artistas Reunidos embarca no vapor <i>Mouzinho</i>, em Lisboa, com destino a São Tomé e Príncipe. Realizam uma curta temporada nesta colônia, embarcando então para Angola, no paquete <i>Império</i>. O grupo desembarca em Luanda no final do mês de julho. Estreiam em Luanda em agosto, permanecendo em cartaz no Nacional Cine-Teatro até metade deste mês, apresentando ao todo 04 peças teatrais. Ao término da sua temporada em Luanda, os artistas seguem para o Lobito, promovendo espetáculos em localidades como Benguela, Nova Lisboa e Mossâmedes entre os meses de agosto e dezembro de 1949.</p> <p>Em janeiro de 1950 a companhia retorna para a metrópole no paquete <i>Império</i>.</p>
Empresário responsável:	Octávio Bramão
Diretores:	<p>Direção Geral: Octávio Bramão</p> <p>Ensaíador coreográfico: Rafael Cruz</p>

	Direção Musical: Maestro Artur Rebocho
Equipe Técnica:	Ponto: Joaquim Pires Júnior Contrarregra: António Amaral
Elenco de Artistas:	Atrizes: Dina Teresa, Filomena Casado, Maria Ema, Branca Saldanha, Margarida Morgado e Maria Lucinda Atores: Julio Martins, Artur Rebocho, Octávio Bramão e Carlos Barros Bailarinos: Lucinda e Rafael Cruz.
Itinerário Turnê em Angola:	Luanda, Lobito, Benguela, Nova Lisboa e Mossâmedes
Itinerário Turnê em África:	São Tomé e Príncipe, Angola e Moçambique
Número de Peças apresentadas:	04 peças
Gênero das Peças:	04 Revistas
Nacionalidade das Peças:	03 peças portuguesas e 1 peça não identificada

ANOS 1950: TERCEIRA FASE (*apoteose*)

8. CIA TEATRAL MIRITA CASIMIRO - 1950

Nome da Companhia:	Cia Teatral Mirita Casimiro
Período em Angola:	Maio/julho de 1950. Em abril de 1950 a companhia embarca no vapor <i>Moçambique</i> , em Lisboa, com destino a São Tomé e Príncipe. Após uma curta temporada nesta colônia, os artistas embarcam no início de maio no paquete <i>Império</i> com destino a Angola. Permanecem em cartaz no Nacional Cine Teatro até o final deste mês, apresentando ao todo 04 peças teatrais. Ao término da sua temporada em Luanda, a companhia parte para Malange, Lobito e Benguela para promover novos espetáculos nestas localidades. Permanecem em turnê por Angola até meados de julho. Em julho de 1950 a companhia é dissolvida, e parte dos artistas, como Mirita Casimiro e Branca Velez, retornam para a metrópole no paquete <i>Pátria</i> , enquanto os demais permanecem em Angola.
Empresário responsável:	Gerente: Alvaro Barradas
Diretores:	Direção Geral: Alvaro Barradas
Equipe Técnica:	Não informada.
Elenco de Artistas:	Atrizes: Mirita Casimiro, Branca Velez, Candida Rosa e Fernanda Gamito Atores: Alvaro Barradas, Francisco Vieira e Pereira Saraiva Bailarinos: Linda e Constant Maestro: Eduardo Magalhães Pianista: Juliana de Sousa
Itinerário Turnê em Angola:	São Tomé e Príncipe e Angola
Itinerário Turnê em África:	Luanda, Malange, Lobito, Benguela
Número de Peças apresentadas:	04 peças
Gênero das Peças:	Revistas
Nacionalidade das Peças:	Portuguesas

9. CIA BRUNILDE JÚDICE-ALVES DA COSTA -1952

Nome da Companhia:	Cia Brunilde Júdice-Alves da Costa
Período em Angola:	Abril/maio de 1952. Os artistas chegam a Luanda em abril pelo paquete <i>Moçambique</i> . Estreiam no Nacional Cine-Teatro no final do referido mês, e permanecem em cartaz até início de maio apresentando ao todo 3 peças teatrais. A digressão acontece com o patrocínio do Ministério do Ultramar e com o apoio

	do Governo Geral de Angola. Um dos espetáculos é oferecido de forma gratuita em Luanda, para estudantes, funcionários empregados do comércio e operários do Estado. Após o término da sua temporada em Luanda, os artistas seguem em turnê pelo interior de Angola, promovendo espetáculos em locais como Lobito e Benguela, partindo depois para Lourenço Marques.
Empresário responsável:	Alves da Costa
Diretores:	Não informado.
Equipe Técnica:	Não informada.
Elenco de Artistas:	Brunilde Júdice e Alves da Costa
Itinerário Turnê em Angola:	Luanda, Lobito, Benguela, Nova Lisboa
Itinerário Turnê em África:	Angola e Moçambique
Número de Peças apresentadas:	03 peças
Gênero das Peças:	Comédias e Dramas
Nacionalidade das Peças:	Portuguesas e Francesas

10. CIA TEATRO AVENIDA – 1952/1953

Nome da Companhia:	Cia de Revistas do Teatro Avenida
	Julho/agosto de 1952 e janeiro/fevereiro de 1953. Chegam em Luanda no final do mês de julho no pacote <i>Mouzinho</i> . Estreiam dia 01 de agosto no Cine Restauração, em Luanda, e permanecem em cartaz até a metade deste mês, período em que apresentam 03 peças ao todo. Ao término da sua temporada em Luanda a companhia parte para Lourenço Marques.
Período em Angola:	Os artistas reaparecem em Luanda em janeiro de 1953, depois da sua temporada em Moçambique. Promovem uma nova temporada no Cine Restauração apresentando, durante um mês, mais 02 peças, desta vez com mais um integrante no elenco, o ator português Alfredo Ruas, que estava em Lourenço Marques. Promovem espetáculos também no Tropical, apresentando algumas peças em reprise, com a inserção de novos números. Em fevereiro a companhia embarca no vapor <i>Pebane</i> com destino a São Tomé e Príncipe, e de lá regressam a Lisboa.
Empresário responsável:	Giuseppe Bastos
Diretores:	Direção Geral: Giuseppe Bastos Direção coreográfica: Carlos Coelho Encenação de poemas: Alberto Ghira.
Equipe Técnica:	Ponto: Alvaro Baltazar Contrarregra: A. Assumpção Maquinista: José Potier
Elenco de Artistas:	Atrizes: Maria Luiza, Alda Baptista, Maria Adelina, Deolinda de Abreu, Auzenda Miranda, Atores: Alberto Ghira, Pereira Saraiva, Carlos Coelho Cantores: Domingos Marques Corpo de Baile: Zita Coelho, Florence Garcia, Anilde Moreira, Maria José, Milita de Sá e Maria de Lourdes
Itinerário Turnê em Angola:	Luanda
Itinerário Turnê em África:	Angola, Moçambique e São Tomé e Príncipe
Número de Peças apresentadas:	05 peças
Gênero das Peças:	Revistas
Nacionalidade das Peças:	Portuguesas

11. CIA IRENE ISIDRO-ANTÓNIO SILVA – 1953/1954

Nome da Companhia:	Cia Irene Isidro-António Silva
Período em Angola:	<p>Julho/novembro de 1953 e fevereiro/agosto de 1954. A companhia embarca em junho, em Lisboa, no paquete <i>Pátria</i>, chegando em Luanda no início de julho. Permanecem em cartaz no Cine Restauração durante todo o mês, apresentando ao todo 3 peças teatrais. Dois destes espetáculos contam com o patrocínio do Governo Geral de Angola, sendo oferecidos de forma gratuita aos empregados no serviço público e trabalhadores do comércio de Luanda, no primeiro; e no segundo, no formado de Serão para Trabalhadores, aos operários dos organismos do Estado e organizações particulares. Ao término da sua temporada em Luanda os artistas seguem para Lobito, Benguela, Nova Lisboa e Silva Porto, partindo depois para Lourenço Marques.</p> <p>Em novembro de 1953, os artistas retornam a Luanda a bordo do <i>Mouzinho</i>. Apresentam mais 2 peças teatrais no Cine Restauração, e seguem para o interior de Angola a fim de promoverem espetáculos em Malange, Uíge, Gabela, Silva Porto, Lobito, Benguela, Sá da Bandeira e Novo Redondo.</p> <p>Em janeiro de 1954 parte da companhia retorna para a metrópole a bordo do <i>Império</i>, enquanto o restante permanece em Angola e promove mais alguns espetáculos no Cine Restauração, em Luanda, apresentando mais 3 peças teatrais durante o mês de fevereiro. Ao término da sua temporada, partem para o Congo Belga, promovendo temporadas de espetáculos também na Rodésia do Norte e do Sul, na África do Sul e em Moçambique. Retornam para Lisboa em agosto de 1954 no paquete <i>Angola</i>.</p>
Empresário responsável:	Irene Isidro, António Silva, Barroso Lopes e Carlos Alves
Diretores:	<p>Direção Musical: Maestro Fernando de Carvalho</p> <p>Encenação: Barroso Lopes</p> <p>Direção de cena: António Silva</p>
Equipe Técnica:	<p>Montagem: Veríssimo dos Santos</p> <p>Ponto: Joaquim Pinto</p> <p>Contrarregra: Daniel Costa</p>
Elenco de Artistas:	<p>Atrizes: Irene Isidro, Leónia Mendes, Fernanda Maria, Maria Adelina, Carminda Pereira, Zita Pereira,</p> <p>Atores: António Silva, Barroso Lopes, Carlos Alves, Zéca Fonseca, Mário Santos e Reginaldo Duarte</p> <p>Bailarinos: Auzenda Monteiro e Mercês Olival</p> <p>Músicos: João Aleixo (acordeonista) e Domingos Marques (tenor)</p> <p>Grupo de coristas</p>
Itinerário Turnê em Angola:	Luanda, Lobito, Benguela, Nova Lisboa, Silva Porto, Mossâmedes, Malange, Uíge, Gabela, Novo Redondo e Sá da Bandeira.
Itinerário Turnê em África:	Angola, Congo Belga, Rodésia do Norte e do Sul, África do Sul e Moçambique
Número de Peças apresentadas:	08 peças
Gênero das Peças:	Revistas, operetas, comédias e farsas
Nacionalidade das Peças:	Portuguesas

12. CIA ALMA FLORA – 1953/1954/1955

Nome da Companhia:	Cia de Comédias Alma Flora
	Setembro/dezembro de 1953 e novembro/dezembro de 1954. Em agosto a companhia embarca na metrópole no vapor <i>Mouzinho</i> com destino a Angola. Desembarcam em Luanda no final do mês, estreando no início de setembro no

Nacional Cine-Teatro. Apresentam ao todo 6 peças teatrais, permanecendo em cartaz até o final deste mês. Durante a sua estadia em Luanda, os artistas promovem espetáculos também no Tropical. Ao término da sua temporada na capital, os artistas deslocam-se para Lobito.

Em dezembro de 1953 a companhia reaparece no palco do Nacional Cine-Teatro após ter finalizado a sua digressão pelo interior de Angola, apresentando mais 3 peças teatrais em Luanda até o final deste mês. Também apresentam um espetáculo no Tropical em um Serão para Trabalhadores com entrada gratuita, sob o patrocínio do Governo Geral de Angola. Após sua despedida do público de Luanda, a companhia retorna para Lisboa no vapor *Mouzinho*.

Período em Angola:

Em julho de 1954 a companhia parte novamente de Lisboa a bordo do *Império* com destino a Lourenço Marques, desta vez com um novo nome: Alma Flora-José Gamboa. Após uma longa temporada em Moçambique, os artistas regressam para Luanda em novembro, apresentando até a metade deste mês mais 3 peças no Nacional Cine-Teatro, bem como algumas reprises. Além dos antigos que já faziam parte da companhia, ingressam no elenco outros como José Gamboa, Virgílio Maciera, Deolinda de Abreu e Maria Laurent. Ao final da sua temporada em Luanda, a companhia promove espetáculos também em Gabela, Nova Lisboa, Benguela e Lobito. Os artistas regressam para a metrópole em janeiro de 1955.

Empresário responsável:	Octávio Bramão
Diretores:	Encenação: António Sacramento
Equipe Técnica:	Não informada.
Elenco de Artistas:	Atrizes: Alma Flora, Beatriz D'almeida, Fernanda Coimbra, Lili de Sousa, Branca Velez, Atores: Saul de Carvalho, Octávio Bramão, José Amaro, António Sacramento, Alfredo Pereira, José de Castro, Andrade e Silva e Artur Perez
Itinerário Turnê em Angola:	Luanda, Lobito, Benguela, Gabela, Nova Lisboa, Silva Porto, Sá da Bandeira e Moçâmedes
Itinerário Turnê em África:	Angola e Moçambique
Número de Peças apresentadas:	12 peças
Gênero das Peças:	Comédias, Dramas, Farsas e Revistas
Nacionalidade das Peças:	Portuguesas, brasileiras, italianas, francesas, inglesas e americanas

13. CIA GIUSEPPE BASTOS - 1954

Nome da Companhia:	Cia de Revistas Giuseppe Bastos
Período em Angola:	Março/abril de 1954. No final de fevereiro a companhia embarca na metrópole no paquete <i>Império</i> com destino a São Tomé e Príncipe, onde inicia a sua digressão, deslocando-se para Angola no vapor <i>Sofala</i> em março. Permanecem em cartaz em Luanda, no Cine Restauração, até o final de março, apresentando 02 peças ao todo. Ao término da sua temporada, os artistas deslocam-se para Malange e depois para outras localidades do interior de Angola, partindo depois para Moçambique. A companhia retorna para Luanda em agosto de 1954, embarcando no paquete <i>Império</i> para a metrópole.
Empresário responsável:	Empresário teatral Giuseppe Bastos
Diretores:	Ensaaiador: Miguel Orrico Direção Musical: António Costa
Equipe Técnica:	Ponto: Joaquim Pinto Contrarregra: Carlos Sarzedas

	Montagem: José e Fernando Potier
Elenco de Artistas:	Atrizes: Mimi Gaspar, Maria Cristina, Alda Pinto, Henriqueta Santos, Juju Batista, Lily Neves (atriz e bailarina), Auzenda Miranda, Maria da Graça, Maria Ana e Marina de Castro, Atores: Tomé de Barros Queirós, Renee Gerardini, Miguel Orrico, Henrique Santos, José Viana, Carlos Valério, Humberto Cruz e Fernando Muralha. Conjunto coreográfico: Ilda Figueiredo, Maria Augusta, Olga de Sousa e Lucilia Viegas, além de algumas atrizes Bailarinos: A parilha internacional Renée e Humberto
Itinerário Turnê em Angola:	Luanda, Malange e outras
Itinerário Turnê em África:	São Tomé e Príncipe, Angola e Moçambique
Número de Peças apresentadas:	02 peças
Gênero das Peças:	Revistas e Operetas
Nacionalidade das Peças:	Portuguesas

14. CIA BERTA DE BÍVAR-ALVES DA CUNHA - 1954

Nome da Companhia:	Cia Berta de Bívar-Alves da Cunha
Período em Angola:	Maio/julho de 1954. A companhia embarca em Lisboa no paquete <i>Império</i> com destino a Angola no início de maio. Desembarcam em Luanda no dia 15 de maio, dando início a sua temporada de espetáculos no Cine Restauração. Permanecem em cartaz até o final deste mês, apresentando ao todo 08 peças teatrais. No início de junho, a companhia promove mais alguns espetáculos no Cine Restauração, no formato de Serão para Trabalhadores, organizado pelo Instituto de Assistência Social de Angola e com o patrocínio do Governo Geral de Angola, em que são apresentadas algumas peças em reprise. Ao término da sua estadia em Luanda, a companhia parte para Malange e de lá para outras localidades do interior de Angola. Em julho a companhia decide finalizar a sua turnê e regressar para a metrópole por conta do estado de saúde do ator Alves da Cunha.
Empresário responsável:	Secretário da Companhia: António Reis
Diretores:	Não informado.
Equipe Técnica:	Ponto: Soares Borba Contrarregra: Carlos Graça Maquinista: Hermano Santos
Elenco de Artistas:	Atrizes: Berta de Bivar, Hamilta de Macedo, Marta Salomé, Cecília Guimarães, Maria Schultz, Rita Reis e Branca Saldanha Atores: Alves da Cunha, Ricardo Alberty, António Sarmento, Joaquim Miranda e Carlos José Teixeira
Itinerário Turnê em Angola:	Luanda, Malange, Gabela, Benguela, Lobito
Itinerário Turnê em África:	Angola
Número de Peças apresentadas:	08 peças
Gênero das Peças:	Dramas e Comédias
Nacionalidade das Peças:	Portuguesas e francesas

15. CIA CARLOS COELHO – 1955/1956

Nome da Companhia:	Cia de Revistas Carlos Coelho (Cia do Teatro Apolo)
	Abril/maio de 1955 e janeiro/fevereiro de 1956. No final de março a companhia embarca em Lisboa no paquete <i>Uíge</i> com destino a Angola. Os artistas desembarcam em Luanda no início do mês de abril, e deslocam-se para Benguela para promoverem a sua primeira temporada de espetáculos em palcos

Período em Angola:	angolanos, no Cine Teatro Monumental. Ao longo do mês de abril, também oferecem temporadas em Lobito, Nova Lisboa e Silva Porto. Estreiam em Luanda no início de maio, no Cine Restauração, apresentando ao todo 04 peças teatrais durante a sua temporada, que teve a duração de uma semana. A companhia parte depois para Malange, Mossâmedes, Sá da Bandeira, Nova Lisboa e Lobito, deslocando-se então para Lourenço Marques.
	Em dezembro de 1955, tendo finalizado a sua digressão por Moçambique, a companhia retorna para Angola. Em janeiro de 1956 promove uma nova temporada de espetáculos em Luanda, no Nacional Cine-Teatro, apresentando mais 4 peças teatrais, tendo sido uma delas, a revista <i>Mata Bicho</i> , escrita especialmente para Angola. Os artistas retornam para a metrópole em fevereiro de 1956.
Empresário responsável:	Carlos Coelho e Luiz Cunha
Diretores:	Direção Geral: Luiz Cunha Direção Teatral: Carlos Coelho Direção Musical: Jaime Mendes
Equipe Técnica:	Não informada.
Elenco de Artistas:	Atrizes: Maria Adelina, Helena Tavares, Mariamelia, Rosinda Rosa, Helena Vieira, Virginia Braga, Helena Amorety, Clara Simões, Gina Braga e Zita Coelho. Atores: Canto e Castro, Pereira Saraiva, Luiz Horta, Domingos Marques Conjunto coreográfico: Helena Matos, Noemia Pinto, Alexandra Maria, Maria Constança, Lourdes Marques, Natalina Correia e Branca Maria
Itinerário Turnê em Angola:	Benguela, Lobito, Nova Lisboa, Silva Porto, Malange, Mossâmedes, Sá da Bandeira
Itinerário Turnê em África:	Angola e Moçambique
Número de Peças apresentadas:	08 peças
Gênero das Peças:	Revistas e Operetas
Nacionalidade das Peças:	Portuguesas

16. CIA VASCO SANTANA – 1955

Nome da Companhia:	Cia de Comédias Vasco Santana
Período em Angola:	Maio/junho de 1955 e novembro/dezembro de 1955. A companhia parte de Lisboa no início de maio a bordo do paquete <i>Uíge</i> com destino a Angola, enquanto dois artistas do elenco, o ator Augusto Costa (Costinha) e a sua esposa Luísa Durão, deslocam-se para Luanda em um avião da TAP. Sua estreia acontece no final de maio no Nacional Cine-Teatro, permanecendo em cartaz até metade do mês de junho apresentando 13 peças teatrais ao todo. Ao término da sua temporada em Luanda, os artistas seguem em digressão por Angola, promovendo espetáculos em Malange, Benguela, Lobito, Porto Amboim, Gabela, Novo Redondo, Nova Lisboa e Mossâmedes. Em agosto a companhia embarca no paquete <i>Moçambique</i> com destino a Lourenço Marques.
	Em novembro de 1955, após finalizar a sua digressão por Moçambique, a companhia retorna para Luanda. Os artistas promovem mais uma temporada de 7 dias no Nacional Cine-Teatro, apresentando alguns espetáculos em reprise e 02 novas peças teatrais. Após cerca de 200 dias em turnê pelas colônias, o agrupamento retorna para a metrópole no vapor <i>Uíge</i> em dezembro.
Empresário responsável:	Vasco Santana
Diretores:	Não informado.
Equipe Técnica:	Contrarregra: Alberto Soares Maquinista: António Rodrigues

Elenco de Artistas:	Atrizes: Hortense Luz, Maria Helena, Luisa Durão, Maria Schulze, Maria Domingas e Maria do Carmo. Atores: Vasco Santana, Costinha, Henrique Santana, Holbelche Bastos, Ruy de Carvalho, Henrique Santos,
Itinerário Turnê em Angola:	Luanda, Malange, Benguela, Lobito, Porto Amboim, Gabela, Novo Redondo e Mossâmedes.
Itinerário Turnê em África:	Angola e Moçambique
Número de Peças apresentadas:	15 peças
Gênero das Peças:	Comédias e Farsas
Nacionalidade das Peças:	Portuguesas e francesas

17. CIA GIUSEPPE BASTOS – 1959/1960

Nome da Companhia:	Cia de Revistas de Giuseppe Bastos
Período em Angola:	Julho/agosto de 1959 e janeiro/fevereiro de 1960. A companhia chega em Luanda em julho, a bordo do paquete <i>Pátria</i> . O grupo que tem Beatriz Costa como a principal figura de cartaz, estreia neste mesmo mês no Nacional Cine-Teatro, promovendo uma temporada em que são apresentadas 04 peças teatrais ao todo. A companhia despede-se de Luanda em agosto, e segue a sua digressão pelo interior de Angola. Os artistas reaparecem em Luanda em janeiro de 1960, e promovem uma nova temporada de espetáculos no Nacional Cine-Teatro até início de fevereiro, em que apresentam mais uma peça teatral, uma revista de costumes angolanos, além da reprise de outras peças.
Empresário responsável:	Giuseppe Bastos
Diretores:	Direção de Montagem: Luiz Cunha e Silva Direção Musical: Maestro Gallo
Equipe Técnica:	Ponto: Soares Borba Bateria: Luiz Arnêdo Maquinista: José Potier
Elenco de Artistas:	Atrizes: Beatriz Costa, Neyde Landi, Maria Candal, Lily Neves, Maria Luizette, Auzenda Miranda, Lúcia Maria, Mary Sol, Fernanda Maria Atores: Camilo de Oliveira, Emilio Correia, Fernando Muralha e o ator cômico brasileiro Badaró Bailarinos: grupo de 10 bailarinas
Itinerário Turnê em Angola:	Luanda, Malange e Nova Lisboa
Itinerário Turnê em África:	Angola
Número de Peças apresentadas:	05 peças
Gênero das Peças:	Revistas
Nacionalidade das Peças:	Portuguesas

Apêndice B – Tabela movimentação artístico-teatral em Angola por ano (1932-1950)¹²⁵⁸

Legendas para cada categoria de espetáculo apresentado em Angola:

- (1) Espetáculos, teatrais ou outros, organizados por grupos de amadores locais;
- (2) Espetáculos, teatrais ou outros, promovidos por artistas internacionais;
- (3) Espetáculos, teatrais ou outros, oferecidos por pequenos agrupamentos artísticos que vinham da metrópole;
- (4) Espetáculos teatrais propiciados por Companhias Teatrais portuguesas que viajavam em turnê para Angola.

ANOS 1930

1932

JANEIRO:

- Inauguração do Nacional Cine-Teatro em Luanda, pela Companhia Hortense Luz, representada pelo empresário teatral Mário Pombeiro. A Companhia apresentou na estreia da sua turnê a revista em 2 atos *Zabumba*, original de Luiz Ferreira. Fazem parte do elenco os artistas Hortense Luz, Henrique Alves, Alberto Ghira, Alfredo Ruas, Alberto Reis, Álvaro Barradas, Eugénio Salvador, Cesária Rodrigues, Fernanda Coimbra, Alda de Sousa, Amélia Perry e Branca Saldanha. A Cia. esteve em cartaz no Nacional Cine-Teatro durante todo o mês de janeiro, apresentando, além de *Zabumba*, outras 10 peças, sendo elas, respectivamente: *Jorge Cadete*; *Toma Tereza*; *A Rambóia*; *Vinho Novo*; *Chá de Parreira*; *Sopa de Massa*; *A Cigarra e a Formiga*; *Feira da Luz*; *A Severa*; *O Grão de Bico*. O repertório escolhido para a turnê contou com revistas, vaudevilles, melodramas e dramas, sendo a maioria deles originais portugueses. A vinda deste agrupamento para Angola deixou o público de Luanda satisfeito, tendo em vista que esta é a primeira grande Companhia Teatral Portuguesa a representar em Luanda. Os espetáculos apresentados no Nacional contaram com um grande sucesso de público. No dia 02 de Fevereiro A Companhia Hortense Luz embarcou no vapor Colonial para a Madeira, para finalizar a sua turnê e depois regressar á metrópole.

TURNÊ:
CIA Hortense
Luz

MARÇO:

- Os conhecidos artistas Sofia de Sousa, Dulce de Almeida, Maria Lisette e Agostinho Lagos, anunciam que estão organizando um grupo dramático com alguns amadores de Luanda, dentre eles a Exma. Sra. D. Judith Marques de Lagrange, no objetivo de darem alguns espetáculos no Nacional Cine-Teatro.

ABRIL:

- Estreia no Nacional Cine-Teatro do novo agrupamento teatral com a peça *O Domador de Sogras*. A Companhia Teatral organizada em Luanda e composta pelas actrizes Sofia Lagos, Dulce de Almeida e Maria Lizette e dos actores Agostinho Lagos e Telmo de Sousa. Com este elenco cooperaram os amadores Mille, Julieta Ramos, Américo de Albuquerque e Moraes de Carvalho, bem como a distinta atriz Judith Marques de Lagrange, que actuou com grande êxito em Portugal e no Brasil e já conhecida das plateias de Luanda.

LOCAL:
Novo
agrupamento

MAIO:

- Espetáculo teatral apresentado no Nacional Cine-Teatro, promovido pelo jornal Angola Desportiva, com a cooperação do novo agrupamento teatral que tem atuado em Luanda. Do programa fizeram parte a comédia *O Gaiato de Lisboa*, a esquete *Um aprendiz de dramaturgo* e um ato de variedades.
- Embarcou em Lisboa, com destino a Luanda, a Companhia Berta de Bívar-Alves da Cunha.

JUNHO:

- Chega em Luanda no Pacote Angola a Companhia Berta de Bivar-Alves da Cunha. O elenco é composto por grandes nomes do teatro português como Alves da Costa, Manuel Bessa, Lino Ribeiro, Alfredo Pereira,

¹²⁵⁸ Esta tabela foi produzida pela própria autora. Consiste no mapeamento da atividade artístico-teatral em Angola entre janeiro de 1932 e dezembro de 1950, a partir das informações retiradas do periódico *A Província de Angola*, jornal diário com sede em Luanda. *A Província de Angola* (1932-1960). Acervo Biblioteca Nacional de Portugal. COTA: J2068G/FP 165.

<p>Henrique Campos, José Cardoso, Vieira Marques, Adriano Bessa, Alves da Cunha, Fernanda de Sousa, Antónia de Sousa, Maria Ferro, Branca Riquetti e Berta de Bívar. A estreia da Companhia ocorreu no Nacional Cine-Teatro com o drama francês <i>Kean</i>. Estiveram em cartaz no Nacional Cine-Teatro durante os meses de Junho e Julho, apresentando as peças <i>Kean</i>; <i>Papa Lebonnard</i>; <i>A Ventoinha</i>; <i>O Autoritário</i>; <i>A Fera</i>; <i>Colonos</i>; <i>A Labareda</i>; <i>Cobardias</i>; <i>Alma Forte</i>; <i>O Paralisado</i>; <i>A Grand Duquesa</i>; <i>O Criado do quarto</i>; <i>Pele Nova</i>; <i>Cruz de Guerra</i>; <i>A Garra</i>; <i>Um Homem e Envelhecer</i>. A maior parte das peças do repertório são dramas de nacionalidade francesa, espanhola, italiana e portuguesa. No final do mês a Companhia embarca no vapor Lourenço Marques para o Sul de Angola. Além de Luanda, a Companhia representou espetáculos em outras localidades de Angola como Lobito, Benguela, Catumbela, Malange e Calulo. De acordo com a crítica, nestas cidades os espetáculos tiveram ampla concorrência de brancos, mestiços e pretos. Ao final da sua digressão por Angola, a Companhia seguiu para Lourenço Marques .</p>	<p>TURNÊ: CIA Berta de Bívar-Alves da Cunha</p>
<p>AGOSTO: - Vinda de Dakar, chega em Luanda a Troupe Zambesko. Estreia no Nacional Cine-Teatro do grupo circense francês do Folies Bergères, de Paris, composto pelos artistas mademoiselle Ziska, bailarina e acrobata; Dufлот, cantor; e Zambesko, bailarino clássico e acrobático. O repertório é composto por canto, dança, acrobacias e números cômicos. Após darem dois espetáculos em Luanda o agrupamento parte de automóvel para Nova Lisboa, Benguela e Mossâmedes. No final do mês o agrupamento parte para Lourenço Marques.</p>	<p>TURNÊ: Troupe Zambesko</p>
<p>SETEMBRO: - Os artistas Dulce de Almeida e Maria Lisette, que integram o agrupamento teatral do Nacional Cine-Teatro, partem em digressão para o Sul de Angola.</p>	<p>LOCAL: Agrupamento do Nacional</p>
<p>OUTUBRO: - A Companhia Berta de Bivar-Alves da Cunha alcançou grande sucesso na sua temporada em Moçambique. O ator Alves da Cunha recebeu uma homenagem em Lourenço Marques na ocasião da festa artística de despedida da Companhia, em que foi colocada no átrio do Teatro Varieté uma placa de bronze assinalando a passagem do artista pela capital da província de Moçambique. Regressam para Luanda no final deste mês, no pacote Colonial, no objetivo de oferecer novos espetáculos antes do seu retorno para a metrópole. - Espetáculo <i>Gentílico</i> no Avenida Parque, em Luanda, composto por danças, canções e coros. O curioso espetáculo de costumes gentílicos acontece em benefício da Escola Beneficente Luís Gomes Sambo, que se encontra em Angola com a banda musical dos seus alunos. Do programa do espetáculo de dança fazem parte batuques cadenciados de Luanda, rebitas de Benguela, danças rítmicas de Mossâmedes e cânticos dos Ganguelas e Quiocos, além de manifestações guerreiras dos gentios antes da ocupação portuguesa em Angola. - Encontra-se em Luanda o ator português João Silva e sua esposa Vina de Sousa, de regresso de uma digressão artística pelas colónias francesa e belga. O ator João Silva foi o diretor da Companhia Lina Demoel, tendo deixado este agrupamento em Lourenço Marques. A dupla de artistas, intitulada Duo Portugal, apresenta no palco do Avenida Parque um espetáculo composto por números de comédia e variedades.</p>	<p>TURNÊ: CIA Berta de Bívar-Alves da Cunha</p> <p>LOCAL: Espetáculo <i>Gentílico</i></p> <p>TURNÊ: Duo Portugal</p>
<p>NOVEMBRO: - Reestrela da COMPANHIA BERTA DE BÍVAR-ALVES DA CUNHA no Nacional Cine-Teatro com a peça <i>Papa Lebonnard</i>. O grupo apresenta algumas reprises e também peças inéditas como <i>Morte Civil</i>; <i>Os Desonestos</i>; <i>Justiça</i>; <i>A Taberna</i>; <i>A Migalha</i>; <i>A Renúncia</i>; e <i>O Cabeleireiro de Senhoras</i>. A Empresa do Nacional Cine-Teatro, através de uma comissão composta por António Alberto de Barros Lopes, Bernardino de Jesus, Lavrador Ribeiro, Francisco Pereira de Barros, Joaquim Cardoso Pinto Malheiro, Pinto Quartim e Virgílio Monteiro, oferece uma homenagem ao ator Alves da Cunha, através de uma lápide de mármore inserida no foyer do teatro, registrando e eternizando a presença do artista em Luanda. Na ocasião da festa de inauguração desta lápide a Companhia representa a peça portuguesa em 3 atos <i>A Renúncia</i>, de Alexandre Sobral Campos, escrita pelo autor em Lourenço Marques. Ao final do espetáculo, ocorreu um discurso do Sr. Lavrador Ribeiro, que destacou a evolução do teatro português ao longo da história. No final do mês de novembro a Companhia apresentou ainda alguns espetáculos em Malange, despedindo-se assim da sua digressão em Angola e embarcando no vapor Mouzinho com destino a Madeira. - Presença do Duo Artístico Português Os Marykarlo em Luanda, vindos de Cabo Verde, Guiné e São Tomé, em digressão para o Sul de Angola. O agrupamento é composto por Maria Ivone e Carlos de Sousa, acompanhados da pianista russa Helena Lorenz. - Segue em Angola também o Duo Portugal, composto pelos artistas João Silva e Vina de Sousa. Oferecem alguns espetáculos no Avenida Parque, juntamente do bailarino Marcelito Revoltoso. O programa é composto por números de variedades, sapateados e danças espanholas.</p>	<p>TURNÊ: CIA Berta de Bívar-Alves da Cunha</p> <p>TURNÊ: Os Marykarlo Duo Portugal</p>
<p>DEZEMBRO: - Duo Portugal promove no Avenida Parque um espetáculo de beneficência aos desempregados e a Cozinha Económica. O programa conta com a representação da peça em um acto <i>Código Penal, Artigo...</i>, de André</p>	

Brun, além de dois quadros de comédia e de um acto de variedades, que contou com a apresentação de fados, duetos e canções. O espetáculo contou com a colaboração dos guitarristas Salvador Freire e Carmo Ferreire. No final do mês oferecem um espetáculo em beneficência do Gota de Leite, composto por quadros de comédia e um ato de variedades, contando com a colaboração do amador local Morais de Carvalho e com um concerto da orquestra do Nacional Cine-Teatro.

- Os Marykarlo alcançam grande êxito em Lobito, e seguem a sua digressão agora em Bié.

1933

JANEIRO:

- Récita em benefício da Gota de Leite no Nacional Cine-Teatro, promovida pelos artistas João Silva e Vina de Sousa, do Duo Portugal. O programa conta com números de variedades.

- Realiza-se no Nacional um Sarau Artístico intitulado A Canção Nacional, promovido pelo guitarrista Salvador Freire. O programa conta com monólogos, concertos de guitarra, bandolins e violas; solos de guitarra, fados e canções regionais.

- Festa Artística no Nacional Cine-Teatro em homenagem ao ator português Telmo de Sousa, que há dois anos veio para Luanda dedicar-se à vida comercial, devido à crise do teatro português, e agora precisará retornar para a metrópole. Este ator participou de grandes Companhias em Lisboa, e com elas integrou o elenco de diversas turnês para o Brasil. O espetáculo em sua homenagem conta com comédias, canções, fados e guitarradas, além da representação de das comédias em 1 ato: *Dois Surdos* e *A Carteira de um inglês*. Colaboram no elenco os artistas Letícia Brazão e Telmo de Sousa, António Rosa, A. Couceiro Júnior, Guilherme Assis, Artur Serra e Salvador Freire, além dos amadores Morais Carvalho, Fernando Ferreira, Baptista Júnior e Armando de Albuquerque, entre outros.

FEVEREIRO:

- Récita no Nacional Cine-Teatro, organizada por Burt Costa, secretário da Empresa responsável pelo Nacional. O programa conta com ator de variedades e solos de guitarra e viola. A direção do espetáculo foi de Leão de Almeida.

- Iniciam em Luanda os ensaios da peça *X.P.T.O. Luanda*, de autoria de Salgueiro Garção. A direção teatral do espetáculo ficará a cargo de João Silva, do Duo Portugal.

MARÇO:

- Estreia, no Avenida Parque, da comédia em 3 actos *X.P.T.O. Luanda*. A ação do espetáculo se passa em Luanda, e o elenco é composto pelos artistas Vina de Sousa, João Silva e pelos amadores Pigassa, Abilio Machado e Manuel Baptista. Encenação de João Silva.

MAIO:

- Festa Artística de despedida dos artistas João Silva e Vina de Sousa no Avenida Parque. O programa conta com a representação de uma revista de costumes locais de autoria de Pedro de Melo intitulada *Modos de Vêr*, com 2 actos e 7 quadros. Além dos artistas João Silva e Vina de Sousa, participam do elenco também os amadores R. Pigassou, Fernando Ferreira, António Costa, Rosa e Cameira. A imprensa destaca alguns números da revista como *Senhora que foi ao Naval*; *Avenida Parque e Nacional Teatro*; *Maximbombo*; *Miss Gindungo*; *Imprensa de Luanda*; *O Piroleiro*; *Coleccionador de estampas da 'Sital'*; e *O vendedor de 'Top Batonet Glacé'*. Na ocasião da reprise do espetáculo são inseridos novos números como: *Com as tripas de fora ou a Apendicite do Zé Manguço*; *O preto que quer ser artista de cinema sonoro*; o *Solidó dos Cravas*, a canção da Nally e o *Está ai, p'ras curvas*. Após a sua despedida, a dupla João Silva e Vina de Sousa retornam para a metrópole no vapor Angola.

JUNHO:

- Após o sucesso de *Modos de Vêr*, Pedro de Melo está escrevendo uma opereta, um novo espetáculo que trará como tema a vida dos colonos no mato e dos indígenas nos musseques. A peça será interpretada por europeus, assimilados e indígenas.

- Seguem em digressão por Angola, pelo Sul, dois agrupamentos artísticos: o de Dulce de Almeida e sua filha Lizette; e Os Marykarlo, dupla composta por Carlos de Sousa e Maria Ivone, que estão trabalhando atualmente em Nova Lisboa e pretendem seguir para Lubango e Mossâmedes.

JULHO:

- No pacote Niassa que sai de Lisboa no final deste mês vem em turnê para as Colónias o Grupo Artístico de Fados, composto por Armando Augusto Freire (Armandinho), guitarrista renomado; Berta Cardoso e Madalena

TURNÊ:

Os Marykarlo
Duo Portugal

LOCAL:

Sarau A Canção
Nacional

Festa Artística
Telmo de Sousa

Récita Burt
Costa

Ensaios nova
peça

Estreia X.P.T.O.
Luanda

TURNÊ:

Duo Portugal

LOCAL:

Nova peça

TURNÊ:

Os Marykarlo

Grupo Artístico
de Fados

de Melo, cantadeiras; Matinho d'Assunção, solista de viola; e João da Mata, guitarrista e também diretor do Grupo.

AGOSTO:

- Tournée Teatral às Colónias, agrupamento dirigido pelo ator Manuel Correia que há 3 anos já esteve em Luanda, está novamente em Angola. Após ter representado em Lourenço Marques e em toda a Costa Oriental o Grupo seguiu para Índia e Macau, onde permaneceu durante um ano. Durante este período a Sociedade Artística da qual faziam parte foi dissolvida. Alguns integrantes do elenco retornaram para a metrópole, e um dos elementos acabou por ficar em Macau trabalhando em outra área. Permanecem no elenco 5 elementos: as atrizes Evangelina Correia e Dolores de Almeida; o tenor Artur de Almeida, o maestro Artur Angelo, diretor musical do grupo; e o ator Manuel Correia, que dirige a Companhia. Atuaram recentemente em Mossâmedes com um amplo repertório de variedades e, nesta localidade, agregaram dois artistas no elenco, Carlos de Sousa e Maria Ivone, do Duo Artístico Os Marykarlo que também estavam em digressão por Angola.

- Chega em Luanda o Grupo Artístico de Fados, composto por Armando Augusto Freire (Armandinho), guitarrista; Berta Cardoso e Madalena de Melo, cantadeiras; Matinho d'Assunção, solista de viola; e João da Mata, guitarrista e também diretor do Grupo. O elenco é conhecido dos teatros da metrópole e já esteve em diversas turnês pelo Brasil. Iniciam em Angola a sua Tournée às Colónias Portuguesas, apresentando um repertório variado com fados, modinhas brasileiras, sambas, danças e canções regionais portuguesas. Apresentam três espetáculos no Nacional Cine-Teatro, em Luanda. No final do mês acontece no palco do Nacional a Festa Artística de despedida do Grupo.

SETEMBRO:

- O agrupamento Tournée Teatral às Colónias está atuando em Malange.

OUTUBRO:

- A Tournée Teatral às Colónias, grupo Artístico dirigido pelo ator português Manuel Correia, após ter percorrido as colónias de Cabo Verde, São Tomé e Príncipe, Angola, Moçambique, Índia e Macau, além de também ter atuado no Congo Belga, está novamente em Luanda. O elenco é composto por atores e atrizes portugueses do teatro de opereta como Evangelina Correia, Dolores de Almeida, Manuel Correia, Artur de Almeida e pelo maestro Artur Angelo, diretor musical do grupo. Guilhermina Paiva, atriz de teatro musicado já muito conhecida do público de Angola, estava no Sul e veio para Luanda no *Cuanza* para integrar o elenco do Grupo. Os artistas que integram o elenco já estiveram em Luanda em 1930, apresentando espetáculos. Ambos são conhecidos por já terem trabalhado nos principais teatros de Lisboa e do Porto, e por já terem integrado companhias de renome da metrópole, tendo feito com elas diversas turnês para o Brasil e para as Colónias Portuguesas localizadas em África. A estreia está prevista para o próximo mês, no Nacional Cine Teatro. O agrupamento irá apresentar um espetáculo de variedades composto por canções, tangos, trechos de ópera e números de atualidade. A Companhia está em turnê há 3 anos.

NOVEMBRO:

- Estreia da Tournée Teatral às Colónias, no Nacional Cine Teatro. O espetáculo consiste em um grandioso acto de variedades, com 16 números, entre eles canções, tangos, cançonetas, duetos cômicos, números de revista e trechos de ópera e opereta. O agrupamento artístico dividirá o palco com o filme *A favorita do Imperador*.

- O duo artístico Os Marykarlo, composto por Maria Yvone e Carlos de Sousa, segue em Angola. O agrupamento está em uma longa digressão, em que tem percorrido as colónias portuguesas, os Açores, a Madeira, a Espanha e alguns países do novo continente levando espetáculos. Está marcada para dezembro a inauguração do novo Parque dos Amores, parque do sr. José Correia Canelas, remodelado para ser um novo recinto de divertimentos que irá contar com um palco teatral além de barracas de divertimentos e jogos. A autoria da remodelação do Parque é do Duo Artístico em parceria com a Associação Beneficente dos Empregados do Comércio. Serão apresentados espetáculos ligeiros compostos por episódios cômicos, farsas, comédias, ductos, canções, sketches e números de ilusionismo.

DEZEMBRO:

- Espectáculo no Nacional promovido pela Comissão de Festas do Sporting Club de Luanda, com um programa que conta com uma conferência alusiva ao aniversário da independência da Restauração de Portugal, pelo Dr. Lavrador Ribeiro, e por um ato de variedades com números de canto, música, câoros e recitações pelos alunos do Liceu Salvador Correia.

- A Tournée Teatral às Colónias inaugura os seus espetáculos no Club Naval com a comédia em 3 actos *Que Sogra*, que recebeu elogiosas críticas da imprensa da Índia e de Macau. A comédia está recheada de boa graça portuguesa, e é de autoria de M. E. de Bulhões, um comediógrafo e escritor de talento.

TURNÊ:
Tournée Teatral
às Colónias

TURNÊ:
Grupo Artístico
de Fados

TURNÊ:
Tournée Teatral
às Colónias

TURNÊ:
Os Marykarlo

LOCAL:
Espectáculo
Sporting

TURNÊ:
Tournée Teatral
às Colónias

- Inauguração do Parque dos Amores, com espetáculo do Duo Artístico Os Marykarlo, composto por Carlos de Sousa e Maria Ivone. Após a estreia, o Duo promove mais espetáculos com um programa composto por vários números cômicos, canções e com a representação da revista de autoria de Esculapio e Pedro bandeira, Arreglo de Carlos de Sousa, em 2 actos e 7 quadros, com 15 números de música, intitulada *Bique-á-Braque*. O espetáculo também conta com números ligeiros, com a representação de uma farsa e de uma comédia, e com um concurso de fados.

TURNÊ:
Os Marykarlo

1934

JANEIRO:

- Tournée Teatral às Colónias segue em cartaz na sala de espetáculos do Club Naval. Representação da comédia musicada *Doze Contos*, um dos maiores sucessos de repertório desta turnê. O espetáculo contou com os integrantes do elenco da Companhia e também com vários amadores locais de Luanda. Após esta notícia o jornal não publica nenhuma outra informação sobre este agrupamento durante os meses seguintes. Portanto, não é possível saber se o grupo retornou para a metrópole.

TURNÊ:
Tournée Teatral
às Colónias

MARÇO:

- Notícia anunciando que de acordo com telegrama recebido embarca no mês de abril com destino a Luanda a Companhia Ilda Stichini-Alves da Costa, para dar uma série de representações no Nacional Cine-Teatro, com as melhores peças do seu vasto repertório. A contratação foi feita pela Empresa do Nacional Cine-Teatro.

ABRIL:

- Iniciam as marcações de lugares para os espetáculos da Companhia Ilda Stichini-Alves da Costa que fará a sua estreia no Nacional Cine-Teatro no próximo mês. No final do mês, notícia do embarque da Companhia em Lisboa com destino a Luanda.

MAIO:

- Chega pelo *Niassa* no dia 12/05/1934 em Luanda a Companhia Ilda Stichini-Alves da Costa, vinda de Lisboa. É uma companhia de declamação cujo elenco é composto por Ilda Stichini, que também é responsável pela encenação das peças; Alves da Costa, que dirige a Companhia; Joaquim de Oliveira; Teodoro Santos; Henrique Santos; Rosa Fernandes; Virgínia de Sousa; Luz Veloso e Frederica Sequeira. Sua digressão pelas Colónias iniciou em São Tomé e Príncipe e agora tem continuidade em Angola e depois Moçambique. Em Luanda, o elenco esteve hospedado no Hotel Paris. Estreiam sua temporada no Nacional Cine-Teatro no dia 16/05/1934, com a peça em 3 actos dos Irmãos Quintero *O Tambor e o guiso*. Seguem em cartaz neste teatro até o final do mês apresentando respectivamente as seguintes peças: *Simone*; *Sonho da Madrugada*; *Estevam/Etienne*; *Um Bragança*; *Se eu Quizesse...*; e *Divórcios*.

TURNÊ:
Companhia Ilda
Stichini-Alves
da Costa

JUNHO:

- Companhia Ilda Stichini-Alves da Costa segue em Luanda, em cartaz no Nacional Cine-Teatro. Apresentam as seguintes peças: *A Morgadinha de Valflôr*; *Alfama*; *Zazá*; *Lourdes* e *A Hora do Amor*. A Companhia apresentou ao todo 12 peças teatrais durante a sua temporada em Luanda, entre dramas e comédias de nacionalidade francesa, portuguesa e espanhola. Partiu para Lourenço Marques, para oferecer a capital de Moçambique uma temporada de espetáculos, prometendo dar novos espetáculos em Angola antes do seu regresso para a metrópole.

- A Troupe Teatral As Violetas viaja a bordo do *Cubango*, vinda de São Tomé e Santo Antonio do Zaire onde realizou vários espectáculos. O elenco é composto pelas artistas Fernanda Coimbra, Arlete Soares, Virgínia Rodrigues, Ricardina Soares, Berta Monteiro e Cremilda Torres. O agrupamento se destina a Angola, onde pretende dar espetáculos em Novo Redondo (Cuanza Sul) bem como em várias localidades do sul da Colónia.

- Espetáculo de variedades promovido pelo Club Trasmontano, dirigido pelo coronel-tenente Augusto Pereira de Lemos, na sala de espetáculos do Club Naval. O programa é composto por duas comédias em 1 acto, solos de violino, piano e guitarra, monólogos, cançonetas, poesias e várias canções. As comédias apresentadas consistem nas peças *A Mulher*, de Coelho Neto; e *Esperteza Feminina*. O elenco é composto pelos amadores locais Estela Sampaio, Melo Esteves, Maria Estelita Simões de Abreu, Maria Elisa Ervedosa Abreu e Mimi Ervedosa; e os ensaiadores são J. Redinha e Carlos Ervedosa, sendo este último um antigo amador dramático. Nos números cantados obtiveram destaque *Serenata*, cantada por Beatriz de Jesus Fonseca; e *Balada de Coimbra*, cantada por um grupo de senhoras e pelo coral masculino do Clube; ambos ensaiados pelo tenente Claro da Fonseca. Obtiveram sucesso também os fados cantados por Carlos Alberto Teixeira e os solos de

TURNÊ:
Trupe Teatral
As Violetas

LOCAL:
Sarau Club
Trasmontano

<p>violino tocados por Carlos Lopo. O amador dramático José Touret foi muito aplaudido em diversos números, em especial em <i>Camões</i> em que ele, muito bem caracterizado de preto, fez rir a assistência.</p>	
<p>AGOSTO: - Tendo finalizado a sua temporada em Lourenço Marques, a Companhia Ilda Stichini-Alves da Costa embarcou no dia 03/08/1934, no vapor Piava, com destino á Beira, em Moçambique, onde irá dar algumas récitas. No final do corrente mês a Companhia deve chegar em Angola pelo Colonial, pretendendo visitar as terras do Sul de Angola antes de iniciar uma nova temporada de espetáculos em Luanda.</p>	<p>TURNÊ: Companhia Ilda Stichini-Alves da Costa</p>
<p>SETEMBRO: - Está em Luanda o ator Joaquim de Oliveira, uma das grandes estrelas do elenco deste agrupamento, e que desligou-se da Companhia em Lourenço Marques e irá retornar para a Metrópole. No dia 13/09/1934 chega em Luanda pelo vapor Niassa a Companhia Ilda Stichini-Alves da Costa, vinda da costa oriental. Retornam para o palco do Nacional Cine-Teatro no dia 15/09/1934 com a peça <i>Os Filhos</i>. Além dessa apresentam outras 3 peças, sendo elas: <i>O Sonho da Madrugada</i>, em reprise; <i>Um Idílio num 5.º andar</i>, e <i>O Snr. Dr. e o seu Marido</i>, ambas inéditas. No final do mês de setembro o grupo oferece ainda um espetáculo de despedida no Club Naval de Luanda, com um programa composto por alguns atos da peça <i>Zazá</i>; pela comédia portuguesa em 1 acto <i>Sorte Grande</i>; e por recitações de Ilda Stichini como <i>Cantico ao Sol</i>, <i>Regresso ao Lar</i>, <i>O Burro de Almocreve</i> e o <i>Preto-Papusse-Papão</i>.</p>	
<p>NOVEMBRO: - Sarau Artístico seguido de festa no Club Trasmontano de Angola, em Luanda. Entre os colaboradores desta festa estão vários amadores locais, além do Grupo Dramático do Club. O programa, composto por 13 números, contou com recitações de versos, canções, duetos de ópera e monólogos. Os ensaiadores foram José Redinha, Carlos Ervedosa e Agnelo Silva.</p>	<p>LOCAL: Sarau Club Trasmontano</p>
<p>DEZEMBRO: - No Cine-Teatro de Benguela acontece um espetáculo promovido pelo Grupo Cênico e Recreativo Nove de Setembro, em comemoração ao 16º aniversário do armistício da Grande Guerra e em homenagem ao Exército e a Armada. O programa contou com as comédias ‘Duas Gatas’ e ‘Quem se mete com rapazes’, com o entre-ato dramático ‘A Crise’ e com um fim de festa, que foi uma apoteose ao soldado desconhecido.</p>	<p>LOCAL: Grupo Cênico de Benguela</p>
<p>- Em Luanda, o Grupo Dramático do Club Trasmontano de Angola promove um novo espetáculo. A atração principal do programa será a representação da sátira em 4 quadros intitulada ‘300 contos’, de Pinto Quartín. O programa também conta com a comédia ‘As Primas do Jeremias’ e com um ato de variedades. Cenários pintados por José Redinha.</p>	<p>LOCAL: Espetáculo Club Trasmontano</p>
<p>- O Club Atlético de Luanda, através da sua Comissão de Festas, também promove um espetáculo em homenagem à Marinha de Guerra Portuguesa. Do programa fazem parte a opereta ‘Uma festa no Minho’, e as comédias ‘Inimigo de Mulheres’, ‘Casa com escritos’ e ‘Trapalhada Doméstica’.</p>	<p>LOCAL: Espetáculo Club Atlético Luanda</p>
<h1>1935</h1>	
<p>JANEIRO: - Na Província do Bié, uma comissão de senhoras promove no Cine Teatro um espetáculo, cujo programa é constituído por números de variedades com cantos e coros, e pela representação das peças teatrais portuguesas ‘Três Gerações’, de Ramada Curto, e Rosas de Todo o Ano, de Júlio Dantas. A Senhora Candida Ribeiro é a responsável por ensaiar a parte musical do espetáculo, e o Senhor Henrique de Melo é o ensaiador das peças teatrais.</p>	<p>LOCAL: Teatro Português no Bié</p>
<p>MAIO: - Sarau Artístico Infantil na sala de espetáculos do Clube Naval, em Luanda, seguido de baile. Do programa fazem parte a comédia ‘Os Fantasmas’ e um ato de variedades, com amadores infantis.</p>	<p>LOCAL: Sarau Clube Naval</p>
<p>- Récita no Cine-Teatro Barbara Volckart, em Benguela, por um grupo de amadores locais, ensaiados pelo antigo amador Pedro Vil Nova. O programa contou com a comédia em um acto ‘Valentes e Medrosos’; o entre-acto dramático ‘Coroa de rosas’; e um acto de variedades composto por cançonetas, monólogos e fados cantados e à guitarra acompanhado de viola. O espetáculo contou com a participação do grupo musical dirigido por Manuel de Albuquerque Corte Real.</p>	<p>LOCAL: Récita em Benguela</p>
<p>AGOSTO: - Espetáculo no Teatro Garret, em Mossâmedes, com a representação da revista local intitulada ‘Cocktail’, de António Portela Júnior. O ensaiador da peça foi Armando Campos, amador dramático já muito conhecido em Mossâmedes; e o diretor artístico foi Gabriel Reis. O elenco foi composto por vários amadores locais.</p>	<p>LOCAL: Revista em Mossâmedes</p>

SETEMBRO:

- Primeiro Cruzeiro de Férias às Colónias, promovido pela revista Mundo Português, chega em Luanda pelo vapor Moçambique trazendo cerca de 300 excursionistas da Metrópole, entre eles professores, oficiais do Exército e da Armada, estudantes, operários, intelectuais e artistas. Um dos passageiros é o ator português Estevam Amarante, que decide aproveitar a ocasião para oferecer uma Récita no Nacional Cine-Teatro, intitulada Espectáculo em Homenagem ao Cruzeiro de Férias às Colónias. O programa do espetáculo foi dividido entre uma parte de cinema e duas de recital. Após um breve discurso, Amarante iniciou sua réeita composta por poesias, fados, monólogos em verso, canções e canções. Grande parte das canções e fados interpretados pelo ator consistem nos maiores sucessos da carreira de Amarante em peças apresentados em Portugal e no Brasil como: O Fado do Marujo, da revista Água Pé; Canção Mariete, da opereta O João Ratão; O Fado do Soldado, do vaudeville Pão de Ló; e Ó Ai, Ó Linda, da peça O Conde Barão.

TURNÊ:
Estevam
Amarante em
Luanda

OUTUBRO:

- As Festas do Ambriz oferecem um programa variado e completo de divertimentos, sendo um deles uma réeita composta por três comédias e um número de variedades. O elenco foi composto por amadores locais.
- Réeita no Nacional Cine-Teatro, de Luanda, promovida pelo Comando da Polícia de Segurança Pública de Luanda, em benefício da 'Casa dos Pobres'. O programa é composto por operetas, bailados e fantasias. Cerca de 40 crianças representam a fantasia intitulada 'O Sonho da Mimi', e amadores locais apresentam a peça em verso 'Se eu soubera Escrever'. O espetáculo encerra com uma ópera e com um conjunto coral e de baile. A direção é da professora Judith de Lima Campos.
- Réeita no Club Naval de Porto Amboim, promovida pelo grupo cénico deste Clube, composto por amadores locais.

LOCAL:
Réeita no
Ambriz

LOCAL:
Réeita no
Nacional Cine-
Teatro

LOCAL:
Réeita em Porto
Amboim

DEZEMBRO:

- Sporting Club de Benguela promove, em comemoração do Armistício de 1918, um espetáculo de circo, executado pelo grupo circense local Caveiras, que tem a direção artística do ginasta Luiz Arcos Alves.
- Sarau Artístico no Club Atlético de Luanda seguido de baile. O espetáculo conta com a representação de duas comédias: 'O Gabinete do Sr. Regedor' e 'O cão e o gato', e o elenco é composto por amadores locais.

LOCAL:
Circo em
Benguela

LOCAL:
Sarau em
Luanda

1936

FEVEREIRO:

- Formação de um novo grupo dramático em Angola, vinculado ao club atlético de Luanda. Pedro de Melo assume o cargo de diretor cénico e ensaiador do grupo que será constituído por amadores locais, e que irá representar peças teatrais escritas pelo próprio diretor.
- Formação de um novo agrupamento teatral denominado Grupo Dramático e Beneficente de Luanda, no objetivo de promover espetáculos beneficentes para pessoas necessitadas. A comissão organizadora é constituída por Tancredo Henrique das Neves, Victor Gonçalves, Henrique Lopes, António Teixeira, José Francisco Pereira, Artur Soares de Lima e António de Oliveira Carvalho.

LOCAL:
Novo grupo
dramático em
Luanda

LOCAL:
Grupo
Dramático e
Beneficente de
Luanda

MAIO:

- Sarau de Arte no Grémio Beirão, em Luanda, em homenagem ao solista de viola Guilherme Assis. Participam alguns guitarristas e amadores dramáticos.

LOCAL:
Sarau em
Luanda

JUNHO:

- Réeita de Escoteiros no Teatro Garret, em Mossâmedes. O Grupo Alcaide de Faria, composto por amadores dramáticos locais, apresentou um programa de variedades.

LOCAL:
Réeita em
Mossâmedes

<p>JULHO: - Novo Grupo Cénico, constituído por cerca de 20 amadores, no Grémio Africano, em Luanda. O agrupamento, que objetiva atuar nos saraus organizados pela instituição, está ensaiando uma récita que deverá subir ao palco em agosto.</p>	<p>LOCAL: Grupo Cénico do Grémio Africano em Luanda</p>
<p>SETEMBRO: - Récita promovida no Grémio Africano, pelo seu Grupo Cénico. O espetáculo é destinado exclusivamente para os sócios da instituição. A ensaiadora responsável pelo primeiro espetáculo desde agrupamento é a Sra. Candida Carreira. Do programa fazem parte duas comédias e vários números de variedades.</p>	
<p>OUTUBRO: - Silva Sanches, artista português já conhecido das plateias de Luanda, está novamente em Angola. O artista, que é cançonetista e bailarino, representou em palcos luandenses em 1930, juntamente da trupe Os Mosaicos. Ele está em peregrinação por vários países há alguns anos promovendo espetáculos com números de fado, canções e bailados portugueses. Desta vez apresenta-se no Nacional Cine-Teatro, em Luanda, sozinho, trazendo consigo figurinos adquiridos no Oriente, onde esteve atuando recentemente.</p>	<p>TURNÊ: Silva Sanches em Luanda</p>
<p>NOVEMBRO: - Concerto musical na Liga Nacional Africana. O Reverendo Padre Abílio Reis Lima fará uma palestra glosando o verso de Camões Cantando espalharei por toda a parte. Fazem parte do concerto vários artistas locais.</p>	<p>LOCAL: Concerto na Liga Nacional Africana</p>
<h1>1937</h1>	
<p>JANEIRO: - Grupo teatral Irmãs Sayal, que está em turnê artística, chega em Luanda. O agrupamento é composto por Deolinda Sayal e Lusitana Sayal (Lusy), que vieram de Lisboa acompanhadas pelo cantador de fados Manuel Martins e pelo maestro espanhol Pagés Rosés. A direção artística da companhia é da atriz portuguesa Deolinda Sayal. Seus primeiros espetáculos em Angola acontecem em Malange, no CineTeatro Pratas. O programa do espetáculo de variedades foi composto por música, acompanhadas de piano, e declamação de sonetos. Os números, quase todos de temáticas nacionais, que obtiveram maior sucesso foram: <i>El Piyayo</i>; <i>Romarias</i>; <i>Zé maria</i>; <i>O Fado á Guerra e João Ninguém</i>.</p>	<p>TURNÊ: Grupo Teatral Irmãs Sayal em Malange, Luanda, Lobito, Benguela e Nova Lisboa.</p>
<p>FEVEREIRO: - Grupo teatral Irmãs Sayal retorna de comboio de Malange para Luanda. Oferecem dois espetáculos de variedades no Nacional Cine-Teatro. Do programa fazem parte recitativos, duetos, fados e canções. Além dos números apresentados em Malange, foram apresentados dois sonetos de Florbela Espanca além do poema português <i>Balada da Neve</i>, de Augusto Gil. Após as apresentações em Luanda, o agrupamento embarca no vapor Niassa para o sul da colónia, para dar continuidade a sua turnê.</p>	
<p>ABRIL: - A trupe Irmãs Sayal deu continuidade a sua digressão, dando espetáculos em Lobito, Benguela e Nova Lisboa. O agrupamento desorganiza-se em Huambo e os integrantes seguem agora destinos diferentes: Deolinda Sayal permanece em Huambo, sozinha; Lisy Sayal está em Benguela na companhia de um comerciante; e o cantador Manuel Martins, juntamente do maestro Pagés Rosés, seguem a sua turnê para Bela Vista, Bié, Chinguar, etc, promovendo concertos de fado. No final do mês de Abril, acontece uma festa artística em homenagem á Troupe Irmãs Sayal no Académico Foot-ball Club, em Nova Lisboa. Todos os integrantes comparecem, mas acontecem conflitos entre os artistas que acabam prejudicando o espetáculo, tendo como consequência algumas críticas na imprensa local.</p>	
<p>JUNHO: - O autor português Octavio de Matos está, na metrópole, preparando o seu repertório de variedades e de números excêntricos para a sua turnê ás colónias portuguesas e ao extremo Oriente, que deverá ocorrer no próximo inverno.</p>	<p>TURNÊ: Preparativos Octávio de Matos</p>
<p>- Sarau de beneficência a favor das missões católicas no salão do Clube Naval. Além da representação de uma tragi-comédia, de uma opereta e de uma fantasia, haverá também um acto de variedades. O programa é constituído pela representação das peças ‘As ratas sábias’; ‘Os desejos’; e ‘Lili perdeu-se no bosque’. A orquestra de Leão de Almeida atua no espetáculo. O elenco é composto por amadores dramáticos locais.</p>	<p>LOCAL: Sarau no Clube Naval de Luanda</p>
<p>AGOSTO:</p>	<p>TURNÊ:</p>

<p>- Manuel Martins, cantador de fados que veio para Angola como integrante do elenco do agrupamento Irmãs Sayal, retorna para a metrópole. Deolinda Sayal e Lisy Sayal estão em Moçambique, atuando junto de um grupo de amadores locais no Teatro Variedades, em Lourenço Marques.</p>	<p>Grupo Teatral Irmãs Sayal</p>
<p>OUTUBRO: - Récita no Grémio Africano, em beneficência à Casa dos Pobres de Luanda. Do programa fazem parte a comédia em 2 actos ‘Casar para Morrer’ e um acto de variedades, ambos desempenhados pelos amadores locais que compõem o Grupo Cénico do Centro Africano. Os ensaiadores são Cerqueira de Azevedo e Lobato Correia, contando com a direção de Armando Lourenço, do grupo Armandos, na parte musical.</p>	<p>LOCAL: Sarau no Grémio Africano, em Luanda</p>
<p>DEZEMBRO: - Irmãs Sayal regressaram de Moçambique e estão novamente em Angola, em Mossâmedes e depois em Lobito.</p>	<p>TURNÊ: Grupo Teatral Irmãs Sayal</p>
<h1>1938</h1>	
<p>JANEIRO: - Festa artística do Liceu Salvador Correia, promovida pelos alunos do segundo ano, nas salas do Clube Naval. Do programa do espetáculo, que será seguido de baile, fazem parte a comédia <i>A Ralva</i>, os números cantados e dançados <i>Mulheres de Portugal</i>, <i>Marléne</i> e <i>Canção do Chumbo</i>; a recitação das poesias <i>O Edital</i> e <i>La Diligence</i>; além do tango, cantado e dançado, <i>Joia</i>.</p>	<p>LOCAL: Festa Artística do Liceu Salvador Correia</p>
<p>- Companhia Maria Matos anuncia que fará uma turnê às colónias, e envia um telegrama a empresa responsável pelo Nacional Cine Teatro, de Luanda, pedindo algumas informações e mencionando o seu desejo de dar espetáculos em Angola.</p>	<p>TURNÊ: Companhia Maria Matos</p>
<p>- Duas artistas estrangeiras em Luanda, Hilda Marchal e Lyse D’Yvon, mais conhecidas respectivamente como ‘La Blonde Venus’ e ‘La Reine de la Java chantée’. Apresentam um espetáculo de variedades no salão do Clube Naval de Luanda. O programa conta com apresentações de canto e de danças clássicas e acrobáticas pelas duas artistas que estão de passagem por Luanda, depois de terem realizado uma larga turnê na costa oriental, portuguesa e inglesa; e no Congo belga e francês.</p> <p>- Récita de amadores em beneficência à construção de uma capela dedicada a Nossa Senhora do Ar no campo de aviação do Aero Clube de Angola. O espetáculo é composto por uma comédia e por variados números de bailados, ensaiados por Ruy Seabra e Gabriel Reis. A récita realiza-se nos jardins da residência do Coronel Brandão de Melo, em Luanda. Fazem parte do programa números como: <i>Lá vão as náus</i>, que conta a história das descobertas portuguesas; <i>Os quatro cantinhos</i>, comédia em um acto de Eduardo Schwalbach; <i>Acampamento de ciganos</i>; <i>Dança Holandesa</i>; <i>Dança Saloia</i>; entre outros.</p>	<p>TURNÊ: Espectáculo estrangeiro no Clube Naval</p>
<p>- Récita de amadores em beneficência à construção de uma capela dedicada a Nossa Senhora do Ar no campo de aviação do Aero Clube de Angola. O espetáculo é composto por uma comédia e por variados números de bailados, ensaiados por Ruy Seabra e Gabriel Reis. A récita realiza-se nos jardins da residência do Coronel Brandão de Melo, em Luanda. Fazem parte do programa números como: <i>Lá vão as náus</i>, que conta a história das descobertas portuguesas; <i>Os quatro cantinhos</i>, comédia em um acto de Eduardo Schwalbach; <i>Acampamento de ciganos</i>; <i>Dança Holandesa</i>; <i>Dança Saloia</i>; entre outros.</p>	<p>LOCAL: Récita do Aero Clube de Angola</p>
<p>FEVEREIRO: - Espectáculo no Clube Naval, em Luanda, promovido por um grupo de 7 estudantes alemães que se encontra em Angola há alguns dias. O programa de variedades consiste em uma pantomina em 7 cenas intitulada <i>A Dança da Morte</i>, representando canções populares de todas as nações. O grupo de estudantes está percorrendo a África em missão de estudo e turismo.</p>	<p>TURNÊ: Espectáculo alemão no Clube Naval</p>
<p>MARÇO: - Novas atualizações sobre a turnê que será promovida pela Companhia Maria Matos durante os meses de Agosto e Setembro do corrente ano. Consta-se que a Companhia pretende representar primeiramente em Lourenço Marques, para depois oferecer 12 espetáculos em Luanda.</p>	<p>TURNÊ: Companhia Maria Matos</p>
<p>ABRIL: - Na sede do Centro Africano acontece uma festa artística em que atuam alguns amadores locais, da música e do teatro, entre eles o solista de viola Guilherme Assis, e o guitarrista Salvador Freire. Do programa fazem parte músicas clássicas, recitações de poesias, fados, sambas, e vários números cómicos.</p>	<p>LOCAL: Festa Artística no Centro Africano</p>
<p>- Companhia Teatral Maria Matos embarca, na metrópole, no vapor Niassa com destino a Lourenço Marques, dando início a sua digressão artística.</p>	<p>TURNÊ: Companhia Maria Matos</p>
<p>MAIO: - Companhia Teatral Maria Matos, dirigida pelo ator-empresário Mendonça de Carvalho, desembarca em Luanda. Viaja a bordo do vapor Niassa para a Costa Oriental, para iniciar a sua digressão em Moçambique,</p>	

<p>pretendendo regressar a Luanda em Agosto para dar início a sua temporada em Angola. Vieram da metrópole, integrando o elenco da Companhia, as atrizes Maria Helena Matos, Laura Fernandes, Cremilda de Sousa e Lúcia Mariana, além da titular Maria Matos; e os atores Assis Pacheco, Mendonça de Carvalho, António Palma, Luiz Felipe, Francisco Costa, José Monteiro e José Morais. Fazem parte da equipe também o contra-regra Raúl Sargedas, o ponto António Torres e o mestre maquinista José Potier. A estreia da Companhia em Lourenço Marques ocorreu no dia 22 do corrente mês, com a peça <i>Novos e Velhos</i>.</p>	<p>chega em Luanda</p>
<p>JULHO: - Matiné na sede da Liga Nacional Africana, precedida por uma sessão comemorativa do 8º aniversário da instituição. O espetáculo é composto por um acto de variedades.</p>	<p>LOCAL: Matiné na Liga Nacional Africana</p>
<p>AGOSTO: - No dia 08 do corrente mês chega a Luanda a Companhia Teatral Maria Matos, vinda da Costa Oriental no vapor João Belo. O grupo estreia no Nacional Cine-Teatro, em Luanda, no dia 13/08, com a representação da comédia espanhola <i>Novos e Velhos</i>, peça que obteve grande êxito quando representada pela Companhia em Portugal, no Brasil, e recentemente também em Moçambique. No dia 14/08, domingo, acontece uma Récita de Gala no Nacional Cine-Teatro com a representação da comédia italiana <i>A Inimiga</i> pela Companhia Maria Matos, em homenagem ao Presidente da República, Oscar Carmona, e ao Ministro das Colónias, Francisco Vieira Machado, que se encontram em Angola desde o início do corrente mês por ocasião da ‘Viagem Presidencial as Colónias’. A Récita, que integra a programação oficial da mencionada Viagem, lotou por completo o Nacional Cine-Teatro. Em um dos camarotes da sala assistiram o Presidente da República, o Ministro das Colónias e o Governador Geral de Angola, juntamente de suas esposas e respectivas comitivas vindas da metrópole. - O grupo permanece em cartaz neste teatro durante todo o mês de agosto, apresentando espetáculos todas as terças, quintas, sábados e domingos. Além de <i>Novos e Velhos</i> e de <i>A Inimiga</i>, durante a sua temporada em Luanda apresentam outras 09 peças, sendo elas: <i>O Escorpião</i>; <i>A Marechala</i>; <i>Joana, a Doida</i>; <i>A Bernarda</i>; <i>Uma Mulher que veio de Londres</i>; <i>Domador de Sogras</i>; <i>A Tia Engrácia</i>; <i>Tabu</i>; e <i>O Senhor Professor</i>.</p>	<p>TURNÊ: Companhia Maria Matos em cartaz no Nacional Cine Teatro, em Luanda</p>
<p>SETEMBRO: - No dia 01 do corrente mês acontece a Festa Artística em homenagem a atriz Maria Matos no Nacional Cine Teatro, em Luanda. O programa conta com a representação de duas peças teatrais: a peça italiana em 3 atos <i>A Sombra</i> e a peça portuguesa em 1 ato <i>A Ceia das Sogras</i>. A Companhia representa outras 4 peças durante o mês de setembro, sendo elas: <i>Antes que Cases</i>; <i>Escola de Mulheres</i>; <i>A Morgadinha de Val-Flor</i>; e, por último, <i>Malvalouca</i>. A festa artística em homenagem a atriz Maria Helena Matos acontece com a representação da peça <i>A Morgadinha de Val-Flor</i>, e com a recitação de versos de Lília da Fonseca, de Vieira da Cruz e de Manuel de Resende, além de contar com outros vários versos e anedotas ditos por Maria Matos, mãe da atriz.</p>	
<p>- Sarau Artístico na Liga Africana com um programa composto por uma conferência, por poesias, monólogos e canções. Atuam no espetáculo um grupo de amadores, juntamente do concertista Guilherme Assis, à viola.</p>	<p>LOCAL: Sarau Artístico na Liga Africana</p>
<p>- Ao finalizar a sua temporada de espetáculos no Nacional Cine-Teatro, em Luanda, a Companhia embarca no vapor Cuanza, no dia 11/09, com destino ao Lobito e Benguela para dar continuidade a sua turnê.</p>	
<p>- La Cartagenera, bailarina espanhola, apresenta-se na Casa dos Ferroviários, em Luanda. A renomada artista trabalhou em algumas capitais da Europa e, recentemente, atuou durante algumas meses no Congo Belga e no Congo Francês.</p>	<p>TURNÊ: Companhia Maria Matos</p>
	<p>TURNÊ: Bailarina espanhola em Luanda</p>
<p>OUTUBRO: - Companhia Maria Matos finaliza a sua temporada de espetáculos em Lobito, Benguela e Catumbela, e parte no vapor Colonial de Luanda com destino a São Tomé e Príncipe para dar continuidade a sua turnê pelas colônias portuguesas.</p>	<p>TURNÊ: Companhia Maria Matos embarca para São Tomé</p>
<p>NOVEMBRO: - La Cartagenera, bailarina espanhola, promove uma festa artística no terraço do Clube Naval, em Luanda.</p>	<p>TURNÊ: Bailarina espanhola em Luanda</p>
<p>DEZEMBRO: - Circo Chinês LIU-WAN-TSENG em Luanda. Depois de terem trabalho em Portugal e em Cabo Verde, chegam a Angola o agrupamento circense composto por cinco artistas chineses, acompanhados de uma artista</p>	<p>TURNÊ:</p>

portuguesa. Promovem uma série de espetáculos em Luanda, com fantasias orientais, números de malabarismo e arriscados números de acrobacias e contorcionismos. As apresentações acontecem em um circo desmontável, construído em Luanda pela própria Companhia, e conta com uma ampla assistência, inclusive de indígenas.	Circo Chinês em Luanda
<h1>1939</h1>	
<p>JANEIRO:</p> <p>- Circo Chinês segue em Luanda. Promovem uma série de espetáculos beneficentes, revertendo parte da bilheteria para instituições de Angola. Finalizando a sua temporada em Luanda, a troupe segue para Vila Salazar, Malange e outras localidades do interior, pretendendo promover espetáculos também no Congo Português, Belga e Francês.</p>	<p>TURNÊ:</p> <p>Circo Chinês em Luanda</p>
<p>FEVEREIRO:</p> <p>- Récita de amadores no Nacional Cine-Teatro, em Luanda, a favor da instituição de beneficência Gota de Leite. O espetáculo de variedades tem um programa composto por números de música e dança.</p>	<p>LOCAL:</p> <p>Récita Beneficente em Luanda</p>
<p>ABRIL:</p> <p>- O maestro e pianista português Oscar Silva, após ter dedicado anos de sua vida a percorrer vários países levando a música portuguesa para o mundo, decide agora trazer um pedaço da alma nacional para o Império. O artista promove concertos musicais em Luanda e Nova Lisboa, tocando no piano músicas dos mais conhecidos compositores estrangeiros, como Schumann e Chopin, e também composições suas, como as músicas <i>Ceifeiros</i>; <i>Indecisão</i>; e <i>Onfalé</i>. Após ter finalizado a sua temporada de espetáculos em Angola, o artista embarca no 'Quanza' para Ponta Negra, de onde seguirá para o Congo Belga, para promover novos concertos nesta região, deslocando-se posteriormente para o Funchal e, por fim, regressando ao Brasil onde reside.</p> <p>- Sarau Artístico na Liga Nacional Africana, em benefício da família do nativo Jorge Neto que tragicamente pôs termo a sua vida há meses. Do programa fazem parte duas comédias e dois atos de variedades, e o elenco é composto por amadores dramáticos locais. No ato de variedades obtiveram destaque números como <i>Agonia do Castanheiro</i>, poesia recitada; e <i>Melodia de Arrabal</i>, tango cantado. Os músicos Guilherme de Assis e Oscar de Araújo acompanharam todos os números com os seus instrumentos. A plateia ouviu músicas como <i>Portugal é lindo</i>, <i>Sinos de Mafra</i> e a marcha patriótica <i>Salazar</i>.</p>	<p>TURNÊ:</p> <p>Maestro Oscar Silva em Angola</p>
<p>MAIO:</p> <p>- Após longos anos percorrendo os países sul africanos, está em Angola o ilusionista La Palmonte. Juntamente de sua esposa, ofereceu alguns espetáculos no sul da colônia e em Luanda, no Nacional Cine-Teatro, com um programa composto por números de mágica e de ilusionismo.</p>	<p>LOCAL:</p> <p>Sarau na Liga Nacional Africana</p>
<p>JULHO:</p> <p>- Récita artística no Centro Africano, com um programa composto pelas comédias <i>Os quatro cantinhos</i> e <i>Na sala de operação</i>, e por um ato de variedades. A parte musical do espetáculo é feita pela orquestra Os Armandos.</p> <p>- Sessão Cultural no Centro Africano, em homenagem ao jornalista Armando de Aguiar. Será apresentada uma récita em que fazem parte uma comédia e alguns números de variedades.</p> <p>- Paul Small, bailarino e cançonetista africano, natural de Acra, Costa do Ouro, está em Angola. Após ter percorrido os Congos, belga e francês, Nigéria, Camarões e outros lugares da costa ocidental africano, o artista agora oferece espetáculos em Luanda, na sede da Liga Nacional Africana. O programa da sua estreia conta também com a representação de uma opereta e de um ato de variedades, pelo amador dramático local António Rosa.</p>	<p>TURNÊ:</p> <p>Ilusionista La Palmonte em Luanda</p>
<p>SETEMBRO:</p> <p>- O Grupo dos Sambas promove uma festa artística na Liga Nacional Africana com um vasto programa de variedades composto por números de acrobacias; música e canto; monólogos; poesias; e sambas.</p> <p>- Récita no Centro Africano, cujo programa teatral é composto pelas peças <i>Código Penal</i>, <i>artigo...</i>, de André Brun; <i>As andorinhas</i>, comédia em 1 ato de Artur V. Cohen; e um ato de variedades com a colaboração da orquestra Os Armandos. O elenco é composto por alguns amadores locais já conhecidos da plateia de Luanda.</p>	<p>LOCAL:</p> <p>Récita artística no Centro Africano</p> <p>LOCAL:</p> <p>Récita no Centro Africano</p> <p>TURNÊ:</p> <p>Bailarino africano em Luanda</p>
<p>SETEMBRO:</p> <p>- O Grupo dos Sambas promove uma festa artística na Liga Nacional Africana com um vasto programa de variedades composto por números de acrobacias; música e canto; monólogos; poesias; e sambas.</p> <p>- Récita no Centro Africano, cujo programa teatral é composto pelas peças <i>Código Penal</i>, <i>artigo...</i>, de André Brun; <i>As andorinhas</i>, comédia em 1 ato de Artur V. Cohen; e um ato de variedades com a colaboração da orquestra Os Armandos. O elenco é composto por alguns amadores locais já conhecidos da plateia de Luanda.</p>	<p>LOCAL:</p> <p>Grupo dos Sambas na Liga Nacional Africana</p> <p>LOCAL:</p> <p>Récita no Centro Africano</p>

ANOS 1940

1940

FEVEREIRO:

- Inauguração de uma nova casa de espetáculos em Luanda, o Cine Colonial, no bairro dos Musseques. O novo teatro, destinado para os indígenas, é uma iniciativa da mesma empresa que administra o Nacional Cine Teatro.

LOCAL:

Novo teatro inaugurado em Luanda

ABRIL:

- Vindas de Lisboa no vapor Mouzinho encontram-se em Luanda as bailarinas espanholas Carmen Paulo e Laura Gonzalez que devem dar alguns espetáculos na capital e no sul da colónia.

TURNÊ:

Bailarinas espanholas em Luanda

MAIO:

- As duas bailarinas espanholas, que respondem pelos nomes artísticos Bebé Diamante e Carmen Alba, estreiam no Nacional Cine-Teatro, em Luanda, com um espetáculo composto por bailes clássicos, danças espanholas, e bailes castiços e gitanos.

AGOSTO:

- O ator português Octavio de Matos, juntamente da companhia de variedades que atualmente dirige, embarca na metrópole com destino às colónias portuguesas. Estão no elenco artistas como José Lopo, que interpreta o clown Pepito; e Irene de Matos, esposa do ator que atua em todos os espetáculos como sua Partenaire. O ator está sendo subsidiado pelo Governo para dar uma série de espetáculos nas colónias.

TURNÊ:

Octavio de Matos embarca rumo a África

SETEMBRO:

- Récita beneficente no Nacional Cine-Teatro a favor da Casa dos Pobres, de Luanda. Do espetáculo fazem parte o filme Lord Jeff e um acto de variedades, promovido pelas Senhoras D. Hilda Moutinho Machado da Cruz e D. Maria Rita de Figueiredo e Faro, no qual participam alguns amadores locais.

LOCAL:

Espectáculo beneficente no Nacional

OUTUBRO:

- Octavio de Matos e sua companhia chegam em Angola. Dividindo o palco do Nacional Cine-Teatro, de Luanda, com os filmes que estão em cartaz ao longo deste mês, o ator apresenta uma série de espetáculos de variedades. *Ling Chong*, de cunho oriental, é composto por números de mágica e de ilusionismo e por bailados e canções. Fazem parte do elenco Octavio de Matos (o mago oriental Ling Chong), Irene Matos, José Lopo (Pepito), além das bailarinas Manolita e Linita. Do repertório de Music-Hall de Octavio de Matos também foram apresentados espetáculos compostos por números como *Charlot no Music-Hall*, em que o ator faz uma imitação da Charlie Chaplin; a criação de Octavio de Matos, *Dr. Farripinhas*; além de números cômicos com os clowns *Pepito e Octaboff*. Na despedida da companhia Octavio de Matos apresenta ainda algumas de suas melhores criações do teatro de revista português; Linita canta o popular Fado da Nazaré; e são apresentados novos bailados pelas bailarinas Manolita e Linita. Colaboram também os artistas Salvador Freira, na guitarra, e Manuel Gomes, na viola. Ao final da temporada de espetáculos no Nacional, acontece a Festa Artística de Octavio de Matos, em que colaboram todos os artistas da companhia e também alguns amadores locais.

TURNÊ:

Octavio de Matos no Nacional Cine-Teatro, em Luanda

NOVEMBRO:

- Octávio de Matos oferece no Nacional Cine-Teatro uma matiné dedicada as crianças de Luanda. O espetáculo consiste em números cômicos pelos clowns Octaboff e Pepito.

- Os artistas portugueses Maria Ivone e Carlos de Sousa, da companhia *Os Marykarlo*, partem de Benguela com destino a Mossâmedes e Sá de Bandeira, no objetivo de dar continuidade a sua digressão artística em Angola. Os artistas encontram-se em Angola desde 1932.

- Octávio de Matos e a sua companhia oferecem espetáculos de ilusionismo, bailados e intermédios cômicos no Cine Colonial, para indígenas. Após a representação de *Ling Chong*, Octavio de Matos leva à cena os mesmos espetáculos oferecidos no Nacional: *Charlot no Music-Hall* e *Dr. Farripinhas*. São apresentados novos bailados e modinhas brasileiras por Manolita e Linita.

- Soirée Artística no Atlantic-Palace, em Luanda, com a representação única de um espetáculo de canto e dança pelas artistas estrangeiras Lyse d'Yvon e Hilda Marchal, que tem obtido grande sucesso em sua digressão.

TURNÊ:

Os Marykarlo

TURNÊ:

Octavio de Matos no Cine Colonial

<p>Recentemente apresentaram seus espetáculos no Congo Belga e na África do Sul e em breve eseguirão para Portugal.</p> <p>- Octavio de Matos juntamente dos demais integrantes da sua companhia finalizam a sua temporada de espetáculos no Cine Colonial e partem de comboio para Vila Salazar, de onde seguirão para Malange e para o sul da colônia, para dar continuidade a sua digressão.</p>	<p>TURNÊ: Soirée no Atlantic Palace</p>
<p>DEZEMBRO:</p> <p>- Últimos espetáculos das artistas Lyse d'Yvon e Hilda Marchal no Atlantic-Palace, com danças rítmicas e canções.</p> <p>- A companhia de Octávio de Matos oferece uma série de espetáculos em Malange. Um deles ocorreu em formato de matinée e foi dedicada as crianças e indígenas de Malange, a preços significativamente reduzidos. Seus últimos espetáculos nesta cidade são dedicados ao Club Atlético e à Juventude Católica de Malange.</p> <p>- Sport Lisboa promove espetáculo teatral no Teatro de Almeida Garret, em Mossâmedes, com elenco composto por vários amadores locais. Foi representada a comédia A Maluquinha de Arroios, de André Brum.</p>	<p>TURNÊ: Soirée no Atlantic Palace</p> <p>TURNÊ: Octavio de Matos parte de Luanda</p> <p>TURNÊ: Octavio de Matos em Malange</p> <p>LOCAL: Teatro em Mossâmedes</p>
<h2>1941</h2>	
<p>JANEIRO:</p> <p>- Companhia de Octavio de Matos segue em turnê por Angola. em Nova Lisboa.</p> <p>- Serão recreativo no Centro Africano, com um programa composto por uma palestra, o diálogo Idade Perigosa, de Júlio Dantas, e um ato de variedades. A orquestra 'Os Armandos' participa do espetáculo.</p>	<p>TURNÊ: Octavio de Matos em Nova Lisboa</p> <p>LOCAL: Serão no Centro Africano</p>
<p>MARÇO:</p> <p>- Após longa estadia por terras do Planalto, a companhia de Octavio de Matos volta ao litoral (Benguela e Lobito), seguindo para Mossâmedes. As bailarinas Manolita e Linita deixam de fazer parte do grupo, assinando um contrato para trabalharem em um Cassino localizado em Lourenço Marques.</p>	<p>TURNÊ: Octavio de Matos em Mossâmedes</p>
<p>MAIO:</p> <p>- O pianista e maestro espanhol Pagés Rosés, que fazia parte da trupe Irmãos Sayal, promove concertos musicais na Associação dos Empregos do Comércio, em Malange. Os espetáculos contaram com música e recitação de sonetos.</p>	<p>TURNÊ: Concertos Pagés Rosés em Malange e Luanda</p>
<p>JUNHO:</p> <p>- Concertos do músico Pagés Rosés em Luanda, no Club Trasmontano.</p> <p>- Festas promovidas no Centro Africano, em Luanda, em comemoração aos santos populares. Dentro da programação acontecem espetáculos com apresentações de costumes regionais, metropolitanos e brasileiros.</p> <p>- Encontra-se em São Tomé a companhia teatral metropolitana Embaixada da Saudade, composta pelos artistas Deolinda de Sousa, Judith de Sousa, Virgínia Rodrigues, Cremilda Torres, Berta Monteiro, Mili Correia, Carlos Valério, Mário Torres, Morgado Maurício (tenor) e Vasco de Macedo (maestro). O agrupamento deve chegar a Luanda em breve, para oferecer espetáculos de opereta e de revista. Um dos artistas do elenco, Mário Torres, já está em Luanda.</p>	<p>LOCAL: Espectáculos no Centro Africano</p> <p>TURNÊ: CIA Embaixada da Saudade em São Tomé</p>
<p>JULHO:</p> <p>- Sarau Artístico do Grupo Coral Lusitano, dirigido por Palmira Mateus, no Club Trasmontano, em Luanda. O espetáculo radiofônico poderá ser acompanhado ao vivo, no palco da sala de espetáculos do clube, e também através da emissão que será feita pela Rádio para toda a colônia. Do programa fazem parte números de canto, variedades coreográficas e recitativos.</p> <p>- Chegam a Luanda pelo vapor Angola os artistas da Tournée Teatral as Colônias "Embaixada da Saudade". Sua estreia acontecerá no Clube Trasmontano, em Luanda, com a representação da revista portuguesa <i>A Dança da Luta</i>.</p>	<p>LOCAL: Sarau do Grupo Coral Lusitano</p> <p>TURNÊ: CIA Embaixada da Saudade em Luanda</p>
<p>AGOSTO:</p>	

<p>- Estreia da Companhia Embaixada da Saudade com a revista <i>A Dança da Luta</i>. O grupo permanece em cartaz na sala do Clube Trasmontano até o final do mês corrente. Apresentaram 07 peças ao todo, sendo elas <i>A Dança da Luta; Iscas com elas; Cartas de Carolina; Rebenta a Bexiga; Chega-lhe agora; Tiroliróló; e Coração D'Alfama</i>, além de <i>Revista das Revistas</i>, uma junção das melhores partes de todas as revistas anteriores. Alguns espetáculos contaram um ato de variedades ao final, compostos por fados, bailados, canções e notas patrióticas. A maior parte do repertório da Companhia é de peças portuguesas, integrantes do gênero do teatro de revista.</p> <p>- A bailarina espanhola 'La Cartagenera', que já se apresentou em Luanda em 1938, está novamente em Angola. Recém chegada da metrópole, ela oferece espetáculos de bailados artísticos no Nacional Cine-Teatro.</p> <p>- Octavio de Matos segue em turnê percorrendo toda a colônia de Angola. Durante este mês ele promove espetáculos em Mossâmedes juntamente de sua Companhia.</p> <p>- No final do corrente mês acontecem as festas artísticas de alguns elementos da Companhia Embaixada da Saudade, como Virgínia Rodrigues, Cremilda Torres, Judith de Sousa e Deolinda Rodrigues. A companhia despede-se de Luanda com representação da peça <i>Revista das Revistas</i>.</p>		<p>TURNÊ: Bailarina espanhola em Luanda</p>
	<p>TURNÊ: Octavio de Matos em Mossâmedes</p>	<p>TURNÊ: CIA Embaixada da Saudade se despede de Luanda</p>
<p>SETEMBRO:</p> <p>- Embarcaram no vapor Colonial para Lourenço Marques a Companhia Embaixada da Saudade e a bailarina espanhola La Cartagenera.</p> <p>- Maria del Villar, bailarina espanhola e escritora colaboradora do Suplemento de Domingo do jornal A Província de Angola, promove um Sarau Artístico no Nacional Cine-Teatro, em Luanda. A artista, que já atuou nos palcos de Paris e de vários países do mundo, veio para Luanda por conta das circunstâncias da Guerra visitar pessoas amigas residentes em Angola e agora quer despedir-se de Luanda através da sua dança. Do programa fazem parte números de dança e canto, e artistas locais como Palmira Mateus, José Costa e António Fernandes colaboram no espetáculo, bem como o Grupo Coral Lusitano.</p>	<p>TURNÊ: Bailarina espanhola em Luanda</p>	<p>LOCAL: Núcleo Artístico em Luanda</p>
<p>OUTUBRO:</p> <p>- Inicia a organização de um Núcleo Artístico em Luanda, composto por vários amadores locais. Abrem inscrições para aqueles que desejarem prestar a sua colaboração artística em música, canto, declamação, ou outra modalidade artística.</p> <p>- Concerto de música e canto promovido pelo pianista espanhol Pagés Rosés no Clube Trasmontano, em benefício da Cruz Vermelha Portuguesa. Colaboram no espetáculo os artistas locais José Costa (tenor) e Armando Rosa (violinista). Após sua temporada de espetáculos em Luanda, o artista pretende promover concertos em Lobito e depois seguir para Moçambique.</p> <p>- Maria del Villar embarca em turnê para Lourenço Marques no vapor Mouzinho. A artista espanhola pretende dar espetáculos em Moçambique, Madagascar e África do Sul, para então retornar para Angola e promover novos saraus artísticos em Luanda e em outras cidades da colônia.</p>	<p>TURNÊ: Concertos Pagés Rosés em Luanda</p>	<p>TURNÊ: Bailarina espanhola em turnê</p>
<p>DEZEMBRO:</p> <p>- Serão de Arte no Nacional Cine-Teatro, em Luanda, a favor da Cruz Vermelha Britânica. Atuam no espetáculo vários artistas locais do canto, da música e do teatro, já conhecidos do público angolano por atuarem na Rádio Club de Angola. Do programa fazem parte fados, sambas, música ligeira, interpretações e atos de variedades. Colaboram no espetáculo o amador dramático Adelino de Carvalho; os músicos Salvador Freire, Manuel Gomes, Alfredo Saraiva e José António da Conceição; e agrupamentos locais como a Orquestra de Luanda e o Grupo de Sambas.</p>	<p>LOCAL: Serão de Arte em Luanda</p>	
<h2>1942</h2>		
<p>JANEIRO:</p> <p>- Festa Artística promovida pela Comissão da Obra Feminina de Educação Social no Jardim da Cidade Alta, em Luanda, a favor da própria instituição. A festa, intitulada 'Hora de Arte', conta com um programa composto por números de canto, piano, rítmica e declamações. Colabora no espetáculo a Orquestra-Luanda, sob a regência de Francisco Gonçalves.</p>	<p>LOCAL: Hora da Arte em Luanda</p>	
<p>- O Núcleo Artístico de Luanda, em reunião promovida na sede da Associação dos Empregados do Comércio, reúne todas as pessoas que manifestaram interesse em contribuir com a nova agremiação através dos seus talentos artísticos. O objetivo da instituição é reunir os valores artísticos da cidade de Luanda, até então existentes de forma dispersa. Foram definidas também as comissões executiva e de estudo e propaganda, para que sejam elaborados os estatutos do Núcleo.</p>	<p>LOCAL: Núcleo Artístico de Luanda</p>	
<p>FEVEREIRO:</p>		

<p>- O violinista Ryder da Costa está novamente em Angola após ter feito uma longa digressão artística pelo Congo Belga, África Equatorial Francesa, São Tomé e Guiné Portuguesa. Pretende promover espetáculos em Luanda contando com a colaboração dos melhores artistas locais.</p>	<p>TURNÊ: Ryder da Costa em Luanda</p>
<p>MARÇO: - Octávio de Matos, após longa turnê no Congo Belga e Congo Francês está novamente em Angola, com uma companhia agora composta apenas pelo artista, por sua esposa e seu filho. Promove uma Festa Artística de despedida no Nacional Cine-Teatro, em Luanda, contando com a colaboração de vários amadores locais. O programa do espetáculo é composto por números de transformismo rápido (técnica italiana Fregoli, gênero recentemente aprendido pelo ator); pela comédia em um ato intitulada <i>Um génio</i>, de sua autoria; e por um ato de variedades com as melhores criações de Octavio de Matos, como o número que conta com a participação de 'Xica', um chimpanzé, que compete com um 'Canário' apresentado como celebridade máxima da fauna brasileira. Após despedir-se de Luanda, Octavio de Matos embarca no vapor Angola com destino a Moçambique para dar continuidade a sua turnê</p>	<p>TURNÊ: Octavio de Matos em Festa de Despedida de Luanda</p>
<p>- As Comissões do Núcleo de Arte de Angola, presididas pelo capitão Jorge Figueiredo de Barros, nomeiam a nova coletividade local como "Sociedade Cultural de Angola", no objetivo de abranger nela manifestações artísticas e também outras de caráter científico e literário. Tendo agora os seus estatutos aprovados, a nova Sociedade Cultural trabalha na divulgação de seu programa a fim de atrair membros interessados em desenvolver a educação artística e científica da colônia e em realizar manifestações de arte e cultura em Angola. Estão previstos nos estatutos a criação de 5 subseções sendo elas: Música, coreografia e teatro; Desenho, pintura e escultura; Estudos literários; Estudos científicos; e Propaganda.</p>	<p>LOCAL: Sociedade Cultural de Angola</p>
<p>- Festa Artística do músico Ryder da Costa no salão do Club Trasmontano de Angola, em Luanda. Para o seu espetáculo o artista reuniu em um mesmo grupo os melhores talentos artísticos locais que colaborarão na Festa, como o guitarrista Salvador Freire. O programa é composto por música de concerto e por números de canto e de variedades.</p>	<p>TURNÊ: Ryder da Costa em Luanda</p>
<p>ABRIL: - Tarde de Arte na sede do Clube Naval, em Luanda, constituída por números de música, canto, bailados e recitativos. Nos intervalos entre as cenas e na matiné dançante que acontece após o espetáculo colabora a orquestra do maestro Leão de Almeida. - É fundada em Luanda uma organização denominada Centro Artístico, dirigida pelo músico local Guilherme Assis, que se propõe a ensinar a cantar, dançar, declamar e tocar qualquer instrumento musical.</p>	<p>LOCAL: Tarde de Arte no Clube Naval LOCAL: Centro Artístico em Luanda</p>
<p>MAIO: - Sarau Artístico no Teatro da Assembleia, em Nova Lisboa. O espetáculo de variedades contou com a atuação de vários amadores locais e com a colaboração dos artistas profissionais Maria Ivone e Carlos de Sousa, da companhia 'Os Marykarlo', que estão em turnê por Angola desde 1932. - Récita na Associação dos Empregados do Comércio, em Malange, em homenagem ao Governador da Província Manuel Cruz Alvura. Colaboram no espetáculo as atrizes Dulce de Almeida e Hermínia Martins ao lado de vários amadores locais. Do programa fazem parte as peças em um ato 'Emigrantes', 'Xá lá bai' e 'Oh! Minha Senhora!', finalizando com um grandioso fim de festa.</p>	<p>LOCAL: Sarau Artístico em Nova Lisboa LOCAL: Récita em Malange</p>
<p>JUNHO: - Vindas de Lourenço Marques, estão em Angola as bailarinas Linita e Manolita, ex-integrantes da Companhia de Octavio de Matos. Ambas embarcam de volta para a metrópole.</p>	<p>TURNÊ: Manolita e Linita em Angola</p>
<p>OUTUBRO: - A Companhia Teatral 'Embaixada da Saudade' está novamente em Angola, após ter regressado da Costa Oriental. Promovem espetáculos em Mossâmedes e em Sá da Bandeira, pretendo percorrer outros centros populacionais do sul e do centro da colônia. - A bailarina espanhola Maria del Villar regressa no vapor 'Colonial' de Moçambique para Luanda. Pretende oferecer espetáculos de despedida em Luanda antes de regressar para Lisboa e de lá para a Espanha.</p>	<p>TURNÊ: CIA Embaixada da Saudade em Angola TURNÊ: Bailarina espanhola Maria del Villar em turnê</p>
<p>DEZEMBRO: - Recital artístico da bailarina Maria del Villar no Nacional Cine-Teatro, em Luanda. Fazem parte do espetáculo números de canto e de dança em que a artista, como intérprete da dança emocional, exibirá seus artísticos bailados. Colaboram no espetáculo artistas locais como Palmira Mateus (pianista) e Armando Rosa (violinista), além da orquestra do maestro Leão d'Almeida. - Espetáculo na Liga Nacional Africana, em Luanda, promovido pelo Grupo dos Sambas. O programa é composto por um ato de variedades com números de canto, música e danças típicas.</p>	<p>LOCAL: Espetáculo Grupo dos Sambas LOCAL:</p>

<p>- Récita de amadores no Cine-Teatro de Sá de Bandeira com a representação de uma opereta intitulada ‘O poço dos milagres’.</p> <p>- Espetáculo promovido pelo Grupo Cénico da Mocidade Portuguesa no Teatro Garret, em Mossâmedes, intitulado Cantares de Coimbra.</p> <p>- Os artistas Cremilda Torres, Morgado Maurício, Mário Torres, e Vasco Macedo da Companhia Teatral Embaixada da Saudade seguiram do Lobito para Vila General Machado, a fim de percorrer todas as localidades servidas pela linha férrea do C.F.B.</p> <p>- Em fim de festa, apresenta-se no Nacional o “Duo Português” composto pelos artistas Linita, ex-integrante da Companhia de Octávio de Mastos; e Manuel Martins, ex-integrante da Trupe Irmãos Sayal. Os dois espetáculos de variedades promovidos pela dupla contam com um repertório de fados, canções portuguesas, modinhas, sambas e outras danças brasileiras. Os artistas pretendem percorrer toda a colônia. Após sua estreia em Luanda o Duo Português segue de comboio para Vila Salazar, Lucala e Malange, indo dali para o sul de Angola.</p>	Récita em Sá de Bandeira
	LOCAL: Grupo Cénico da Mocidade Portuguesa em Mossâmedes
	TURNÊ: Embaixada da Saudade em Angola
	TURNÊ: Duo Português em Luanda

1943

<p>JANEIRO:</p> <p>- Estreou em Nova Lisboa o grupo artístico ‘Os 4 da Embaixada da Saudade’, do qual fazem parte os artistas Cremilda Torres, Morgado Mauricio, Mário Torres e Vasco Macedo.</p> <p>- Duo Português, composto pelos artistas Linita e Manuel Martins, está agora em Malange. Promovem uma festa artística no salão da Associação dos Empregados do Comércio de Malange com um espetáculo de variedades.</p>	TURNÊ: Embaixada da Saudade em Nova Lisboa
	TURNÊ: Duo Português em Malange
<p>FEVEREIRO:</p> <p>- Embaixada da Saudade promove espetáculos no Cine-Viziense, em Vila Luso. Dali o grupo, dirigido por Vasco de Macedo, segue para General Machado e depois para Bié e Benguela.</p> <p>- Duo Português dá espetáculos no Cine-Viziense, com um repertório de variados bailados e canções modernas. Os artistas seguem agora, de comboio, para as restantes povoações da linha do Caminho de Ferro de Benguela.</p>	TURNÊ: Embaixada da Saudade em Vila Luso
	TURNÊ: Duo Português em turnê por Angola
<p>ABRIL:</p> <p>- Duo Português promove espetáculos em Nova Lisboa e Vila Robert Williams e agora atua no planalto de Benguela.</p> <p>- Embaixada da Saudade atua em Malange, promovendo espetáculos no Cine Prata. Após o término da sua temporada nesta localidade acontece, no Salão de Festas da Associação dos Empregados do Comércio de Malange, o espetáculo de despedida da companhia. Depois de ter percorrido o Sul de Angola o grupo regressa para Luanda. Os artistas Cremilda Torres e Morgado Maurício, ao lado do maestro e pianista Vasco de Macedo, promovem espetáculos no Nacional Cine Teatro, em fim de festa, com vários números do seu repertório.</p> <p>- A Sociedade Cultural de Angola, dirigida por Jorge Figueiredo de Barros, promove reuniões periódicas do seu Conselho de Direção a fim de programar a sessão solene que dará início as atividades desta coletividade em Angola. Foram nomeados os presidentes de cada uma das seções desta Sociedade. Humberto de Avelar fica responsável pela seção intitulada ‘Música, Geografia e Teatro’.</p> <p>- O Duo Português, finalizando a sua turnê em Malange, Vila Luso, Silva Porto, Nova Lisboa, Benguela, Lobito e Catumbela, regressa a Luanda para promover novos espetáculos na capital.</p>	TURNÊ: Embaixada da Saudade em Malange e Luanda
	LOCAL: Sociedade Cultural de Angola
<p>MAIO:</p> <p>- Terminada a sua turnê pela colônia estão novamente em Luanda, para finalizar a sua digressão, os artistas do Duo Português, Linita e Manuel Martins. Promovem dois espetáculos em fim de festa no Nacional Cine Teatro com vários números do seu repertório acompanhados de músicos locais como o guitarrista Salvador Freire e o maestro Leão de Almeida, com a sua orquestra. Manuel Martins apresenta a conhecida marchinha brasileira <i>A Dança do Ganso</i>. Após sua despedida de Luanda os artistas partem no vapor Quanza para a Beira, em Moçambique, onde irão cumprir um contrato de trabalho.</p> <p>- Organizado pelo artista Mário Torres, da Companhia Embaixada da Saudade, acontece um Sarau Dançante no Clube Naval, em Luanda, com um programa composto por números de variedades. A orquestra Os Armandos colabora no espetáculo.</p>	TURNÊ: Embaixada da Saudade em Luanda
<p>JUNHO:</p>	

<p>- A bailarina espanhola Maria del Villar organiza um espetáculo de despedida em Luanda antes do seu regresso para a metrópole no vapor Quanza. Promove no Nacional Cine Teatro um sarau artístico com a colaboração de vários artistas e agrupamentos artísticos locais que homenageiam a artista. O espetáculo de música e dança é composto por números de bailados.</p>	<p>TURNÊ: Bailarina espanhola Maria del Villar em Luanda</p>
<p>JULHO:</p> <p>- Récita a favor do Grupo beneficente Ferrovia no Cine-Teatro de Benguela. Atuou no espetáculo um grupo composto por amadores dramáticos catumbelenses dirigido por Carlinda Salgado Vicente.</p> <p>- O Duo Artístico Português, agrupamento composto por Ryder da Costa e Nina de Lima, promove espetáculos em Vila Robert Williams na sede da Liga Beneficente e Sporting da Caála.</p> <p>- Inauguração da Sociedade Cultural de Angola no Liceu Nacional Salvador Correia, em Luanda. Acontece uma sessão solene com palestras, em que são expostos os objetivos da coletividade e as considerações sobre a cultura em Angola, e uma exposição artística de desenhos, pinturas e gravuras.</p>	<p>LOCAL: Récita em Benguela</p> <p>TURNÊ: Duo Artístico Português em Angola</p> <p>LOCAL: Sociedade Cultural de Angola</p>
<p>AGOSTO:</p> <p>- Espetáculo teatral no Clube Transmontano, em Luanda, promovido pelo Grupo Cénico da instituição, com a representação da peça em três atos '<i>Caiu um Aviador</i>', original de Reis Ventura. A ação da peça passa-se no Rio de Janeiro, no primeiro ato, e na África do Norte, no segundo e terceiro ato. O programa completa-se com a comédia em um ato '<i>Virou-se o feitiço</i>'. O elenco é composto por vários amadores locais, dirigidos pelo poeta A. Mendes dos Santos, e os cenários são assinados pelo conhecido artista Neves e Sousa. Colaboram no espetáculo vários artistas locais já conhecidos das plateias de Luanda como Salvador Freire (guitarrista) e Manuel Gomes (viola), além da coletividade Troupe Zingara, dirigida por Venicio Maio, que nos intervalos apresentará números de seu repertório.</p>	<p>LOCAL: Grupo Cénico do Clube Transmontano</p>
<p>SETEMBRO:</p> <p>- Vinda de São Tomé no vapor Colonial chega em Luanda a Companhia Popular de Revistas Maria Alice, composta pelos artistas Maria Alice, Dora Vieira, Cinira Cruz, Maria de Lourdes, Ilda Maria, Júlia Garrido, Octávio Bramão, Alvaro Barradas, Rui Metelo, Mario Fernandes; o par de bailarinos internacionais Erasto e Marie Claire e a pianista Albertina Albuquerque. Para a sua turnê trouxeram da metrópole um repertório variado de revistas e operetas. Sua estreia acontece no Nacional Cine Teatro, em Luanda, com a revista <i>Cabaz de Frutas</i>. Permanecem em cartaz até o final do mês de setembro. Apresentam outras duas peças: a revista <i>De Vento em Popa</i> e a opereta <i>Maria Rita</i>.</p>	<p>TURNÊ: CIA Maria Alice em Angola</p>
<p>OUTUBRO:</p> <p>- Companhia Popular de Revistas Maria Alice permanece em cartaz no Nacional Cine Teatro, com outras duas peças: a revista <i>Em Pé de Guerra</i> e a opereta <i>Miss Guitarra</i>. O grupo teatral despede-se de Luanda com um grandioso ato de Music-hall em que toda a companhia participa e parte de comboio para Malange a fim de dar prosseguimento a sua turnê em Angola. Estreiam no Cine-Prata, de Malange, com a revista <i>Cabaz de Frutas</i>.</p>	
<p>NOVEMBRO:</p> <p>- Companhia Maria Alice retora para Luanda. Oferece espetáculos no Club Atlético de Luanda, em um palco improvisado no terraço da instituição, reservando uma receita especial da bilheteria para o Seminário de Luanda, apresentando a reprise das duas revistas de maior sucesso no seu repertório, <i>Cabaz de Frutas</i> e <i>Em Pé de Guerra</i>, e a estreia de um bailado acrobático chamado <i>The Jumping Tap Dance</i>, pelos bailarinos Erasto e Marie Claire. Entre os números apresentados obteve sucesso a tragi-comédia <i>O Amor de Perdição</i>, interpretado por Cinira Cruz, Octávio Bramão e Mário Fernandes, e os fados cômicos cantados por Rui Metelo. Despedindo-se de Luanda, a Companhia embarca no vapor Mouzinho para Benguela. Promove 4 espetáculos no Cine-Teatro desta localidade e depois segue o itinerário da sua turnê que contempla Catumbela, Lobito, Nova Lisboa, Mossâmedes e Sá da Bandeira.</p>	
<p>DEZEMBRO:</p> <p>- No vapor Quanza embarcam no Lobito para Lourenço Marques as artistas Maria de Lourdes, Júlia Garrido, Alvaro Barradas e os bailarinos Erasto e Marie Claire. Os demais integrantes da Companhia, Maria Alice, Cinira Cruz, Ilda Maria, Mário Fernandes, Octávio Bramão e Rui Metelo, retornam para Luanda. No Nacional Cine Teatro, em Luanda, acontece a Festa Artística dos atores Rui Metello, Cinira Cruz e Octávio Bramão. O programa conta com números de poesias, monólogos, canções, fados humorísticos, anedotas, e um entre-ato intitulado 'Uma aventura de carnaval', interpretado pelos três artistas e pela atriz Maria de Lourdes, acompanhados pela maestrina Albertina de Albuquerque. Ao final do mês corrente, os artistas Maria Alice e</p>	<p>TURNÊ: CIA Maria Alice em Angola</p>

Mário Fernandes apresentam várias canções do seu vasto repertório no Rádio Clube de Angola, ao lado dos amadores locais Salvador Freire, Romero Fernandes, A. Reis e António Marcos.

1944

JANEIRO:

- O Duo Português 'Mefisto-Marykarlo', que antes intitulava-se apenas 'Os Marykarlo', composto pelos artistas Carlos de Sousa e Maria Ivone de Sousa promovem espetáculos em Uíge. Do programa fazem parte números de ilusionismo e quadros teatrais. Ao longo do corrente mês o Duo, que está em Angola desde 1932, dá continuidade a sua turnê pelas terras da linha de Malange e depois regressa a Luanda. Apresentam-se no Nacional Cine-Teatro, em fim de festa, dois espetáculos com um programa de reúne vários números do seu vasto repertório.

TURNÊ:
Os Marykarlo
em Uíge e
Luanda

- A Companhia Maria Alice agora intitula-se Troupe Music-Hall Maria Alice e é composta pelos artistas Maria Alice, Cinira Cruz, Maria de Lourdes, Octávio Bramão, Rui Metello e Mário Fernandes, além da maestrina Albertina de Albuquerque. Promovem em Luanda uma Festa Artística para o ator Mário Fernandes, no Clube Trasmontano de Angola, com a colaboração de toda a Companhia e com a participação da orquestra 'Os Armandos'. O programa é composto por números de variedades. O grupo tencionava dar espetáculos em Cabinda mas em virtude da falta de transporte para esta localidade os artistas decidem embarcar no vapor Cabo Verde para Porto Amboim. O itinerário previsto contempla ainda as localidades de Mossâmedes e Sá da Bandeira.

TURNÊ:
CIA Maria
Alice em
Angola

FEVEREIRO:

- Festa Artística no Nacional Cine-Teatro, em Luanda, em homenagem a atriz Dora Vieira, que veio da metrópole juntamente da Companhia Maria Alice mas que acabou sendo impossibilitada de acompanhar a Companhia em turnê por questões de saúde. A artista já saiu do hospital de Luanda e agora recebe uma homenagem, promovida por um grupo de amigos e admiradores, através de um espetáculo que ocorre em fim de festa e cujo programa consiste em um grandioso ato de variedades composto por números cômicos, músicas, canções, fados humorísticos e recitações. Atuam no espetáculo, além da atriz homenageada, os artistas Ruy Metelo e Cinira Cruz, que estavam no interior de Angola e que regressaram a Luanda especialmente para colaborar na Festa; e vários amadores locais como Maria Helena Morais, que apresenta números de imitação de Carmen Miranda; Salvador Freire, que executará solos de guitarra; além dos Irmãos Maio e da orquestra Os Armandos.

LOCAL:
Festa Artística
de Dora Vieira
em Luanda

MARÇO:

- Duo Português Mefisto-Marykarlo seguiram no 'Micondó' para Cabinda e Ponta Negra onde irão dar alguns espetáculos.

TURNÊ:
Os Marykarlo
em Cabinda e
Ponta Negra

- Sarau Artístico no Centro Africano, em Luanda, em homenagem as artistas de canto e piano Ruth e Eva Vitória Pereira. Colaboram no espetáculo o poeta Tomaz Vieira da Cruz, que recitará alguns versos inéditos de sua autoria, alguns amadores dramáticos, e a orquestra 'Os Armandos'.

- Os artistas Dora Vieira, Cinira Cruz e Rui Metelo, que atuavam no elenco da Companhia Maria Alice, formam um Trio Artístico independente e partem em turnê por Angola. Realizam espetáculos em Lucala, Malange e Vila Salazar. Ao final do corrente mês embarcam no vapor '28 de Maio' para o Lobito.

LOCAL:
Sarau Artístico
no Centro
Africano

ABRIL:

- O Trio Artístico Português, após ter dado espetáculos em Lobito e Catumbela, deslocam-se para Benguela para continuar a sua turnê.

MAIO:

- Dois espetáculos promovidos na Associação Beneficente dos Empregados do Comércio, em Benguela, pelo Trio Artístico Português, com a colaboração do pianista local Leão de Almeida. Os artistas seguem a sua turnê, indo para Nova Lisboa.

TURNÊ:
Trio Artístico
Português da
CIA Maria
Alice

JULHO:

- Estreia do Trio Artístico Português no Teatro Garret, em Mossâmedes.

AGOSTO:

- Sarau Artístico, seguido de baile, no Clube Trasmontano, em Luanda. Participa a artista Maria Alice, que segue em Angola acompanhada de dois integrantes da sua Companhia, Ilda Maria e Mário Fernandes. O espetáculo contará com variados números do repertório do grupo, com apresentações de fados, tangos, sambas, marchinhas brasileiras, monólogos, anedotas e canções populares. Colaboram no Sarau os artistas locais Salvador Freire, na guitarra, e Manuel Gomes, na viola.

TURNÊ:
Grupo Maria
Alice em
Luanda

SETEMBRO:

TURNÊ:

<p>- Os artistas portugueses Maria Carmem, atriz e cantadeira da Emissora Nacional, e Alvaro Barradas, ex-integrante da Cia. Maria Alice, que estavam em Lourenço Marques atuando no Casino Costa, retornam para a metrópole a bordo do vapor Angola.</p>	<p>Alvaro Barradas volta para a metrópole</p>
<p>NOVEMBRO: - Festa Artística do actor-cantor Mário Fernandes, do Grupo Maria Alice, no Clube Trasmontano. Colaboram, além do homenageado, o guitarrista Luís Lamela, a atriz Ilda Maria e os amadores José Salvação e António Galeão, acompanhados pelo pianista António Lourenço.</p>	<p>TURNÊ; Festa Artística de Mário Fernandes</p>
<p>DEZEMBRO: - Festa Artística de Ilda Maria, do Grupo Maria Alice, no Clube Trasmontano, com a colaboração de Maria Alice, de Mário Fernandes e de vários amadores locais.</p>	<p>TURNÊ; Festa Artística de Ilda Maria</p>
<h2>1945</h2>	
<p>JANEIRO: - Chegaram a Luanda, vindos do Sul, os três artistas que faziam parte da Cia. Maria Alice e que agora compõem o Trio Artístico Português, Dora Vieira, Cinira Cruz e Rui Metelo. Promovem um ato de variedades no Nacional Cine-Teatro, em fim de festa.</p>	<p>TURNÊ: Trio Artístico Português em Luanda</p>
<p>FEVEREIRO: - Trio Artístico Português promove novos espetáculos no Nacional Cine-Teatro, em fim de festa. Os programas consistem na apresentação de um ato de variedades após o término do filme em cartaz. - Festa de despedida do Trio Artístico Português no Nacional Cine-Teatro. Do programa fazem parte duas comédias em 1 acto e vários números de variedades. Colaboram no espetáculo o cantor Mário Fernandes e a Orquestra 'Os Armandos'.</p>	
<p>MARÇO: - Espetáculo promovido pelo ator-cantor Mário Fernandes no Nacional Cine-Teatro. Atuam nele o Trio Artístico Português, composto pelos artistas Dora Vieira, Cinira Cruz e Rui Metelo; a maestrina Albertina de Albuquerque, e os artistas locais Salvador Freire, Luís Lamelas e Manuel Gomes, além da orquestra 'Os Armandos'. Do programa fazem parte a comédia musicada em 1 ato 'Um pai encravado', e números de variedades como duetos, rábulas cómicas, fados e canções. - Guilherme de Assis organizou o Grupo Artístico de Cantos Africanos, com elementos nativos, que irão se apresentar na Rádio Clube de Angola com um programa composto por músicas de Cabo Verde, Angola e Brasil.</p>	
<p>ABRIL: - Espetáculo do Grupo Artístico de Cantos Africanos no Nacional Cine-Teatro, em fim de festa. O programa consiste em um ato de variedades.</p>	<p>LOCAL: Grupo Artístico de Cantos Africanos</p>
<p>JULHO: - Concerto do pianista espanhol Pagés Rosés, que veio em turnê para Angola em 1937 como parte do elenco do Grupo Teatral Irmãs Sayal, no Nacional Cine-Teatro, patrocinado pelo Consulado Geral da Grã-Bretanha, pelo Clube Luso-Britânico e pelo Dr. Manuel Alves da Cunha, da Santa Casa da Misericórdia. O produto do sarau artístico é revertido a favor da Cruz Vermelha Britânica e da Santa Casa. Colaboram no espetáculo alguns artistas locais como a professora de canto Maria do Céu Duarte; o violinista Armando Rosa; e o locutor da Rádio Clube de Angola António de Santos e Sousa, que recitará algumas poesias. Do programa também faz parte uma palestra do Dr. Cruz Malpique, presidente da Sociedade Cultural de Angola.</p>	<p>TURNÊ: Concerto Pagés Rosés em Luanda</p>
<p>AGOSTO: - Recital de Piano pelo maestro e pianista espanhol Pagés Rosés no Nacional Cine-Teatro, em Luanda, em benefício da Cruz Vermelha Britânica e da Santa Casa da Misericórdia de Luanda.</p>	
<p>SETEMBRO: - Recital de violino no estúdio principal da Rádio Clube de Angola, sob a patrocínio da Sociedade Cultural de Angola. Atuam no espetáculo o violinista belga Chvan de Velde, com a colaboração do pianista espanhol Pagés Rosés.</p>	<p>LOCAL: Recital da Sociedade Cultural de Angola</p>
<p>OUTUBRO: - Festa no Clube Trasmontano de Angola, em Luanda, com uma sessão solene e números de bailados representando todas as províncias de Portugal. Atuam no espetáculo vários amadores locais, ensaiados pelas</p>	<p>LOCAL:</p>

professoras Maria do Céu Duarte e Hilda Machado da Cruz. Foi convidado para presidir a festa o Ministro das Colónias Marcelo Caetano, que está em Angola.	Festa no Clube Trasmontano de Angola
DEZEMBRO: - Recital Artístico na esplanada da Rádio Clube de Angola, em Luanda, em benefício da instituição missionária Casa dos Rapazes do Padre Isalino. O espetáculo abriu com uma apresentação do pianista Pagés Rosés, e contou com recitação de poesias, pelos poetas Tomás Vieira da Cruz e Santos e Sousa; e com números de violino pelo músico Armando Rosa.	TURNÊ: Concerto Pagés Rosés em Luanda
1946	
JANEIRO: - Chega a Luanda o Grupo 'Ballet Mary Sandra', um conjunto composto por cinco bailarinas espanholas: Carmen Sandra, Maruja Abril, Consuelito Pelaez, Isabelita Arias e Maria Amor. Sua estreia em Angola acontece no Casino-Bar-Dancing, em Luanda, com um espetáculo de variedades. O Grupo trabalhou em Lourenço Marques durante seis meses.	TURNÊ: Ballet espanhol em Luanda
FEVEREIRO: - Durante todo o mês de fevereiro continua atuando com êxito no Casino-Bar-Dancing, em Luanda, o grupo de dança espanhol Ballet Mary Sandra com espetáculos de variedades em que colaboram a Orquestra Luanda.	
MARÇO: - Em Benguela o Sports Club Portugal promove um Concurso de danças indígenas, com a distribuição de vários prêmios. - A Rádio Clube de Angola promove um concurso de teatro radiofónico. As peças não podem abranger mais do que cinco intérpretes e a sua emissão precisa ter o tempo máximo de 30 minutos de duração. A classificação das peças será feita por votação dos ouvintes da Rádio. Os vencedores receberão prêmios em dinheiro.	LOCAL: Concurso de dança indígena em Benguela LOCAL: Concurso de Teatro Radiofónico
ABRIL: - Espera-se em breve a chegada em Benguela, vindos de Nova Lisboa, do grupo artístico composto pelos artistas Marie Claire e Erasmo, pelo cantador de fados Manuel Martins e pelo acordeonista Carlos Riviera, que estão em turnê teatral. A dupla de bailarinos Marie Claire e Erasmo, ex-integrantes da Cia. Maria Alice, estavam atuando em Lourenço Marques desde dezembro de 1943.	TURNÊ: Grupo Artístico em Nova Lisboa
MAIO: O Grupo Artístico composto por Marie Claire e Erasmo; Manuel Martins; e Carlos Riviera apresentaram em Nova Lisboa a comédia intitulada <i>Cá vai Nova Lisboa</i> , com a colaboração de vinte amadores locais.	
JULHO: - Inicia a organização de um espetáculo teatral que em breve será apresentado no palco do Nacional Cine-Teatro, em Luanda, e que consistirá na representação da peça <i>Na esteira das Naus</i> , de António Videira. Foi escolhido como ensaiador António Augusto Gonçalves de Melo, e o elenco está sendo escolhido dentre os amadores locais da capital. A receita do espetáculo será destinada as obras de construção da nova sede do Aéreo Clube de Angola. Os ensaios terão início em agosto.	LOCAL: Um novo espetáculo em Luanda
AGOSTO: - Iniciam as transmissões, na Rádio Clube de Angola, das peças teatrais que participam do concurso de teatro radiofónico promovido pela emissora. As primeiras a serem transmitidas são as peças <i>Infidelidade</i> e <i>O Amor nos salões</i> , de autoria de Luiz Catorze. - O grupo teatral dos artistas Erasmo, Marie Claire, Manuel Martins e Carlos Riviera estão em Benguela, atuando no salão da Associação dos Empregos do Comércio.	LOCAL: Concurso de Teatro Radiofónico TURNÊ: Grupo Artístico em Nova Lisboa
NOVEMBRO: - Estreia da comédia em 3 atos, de autoria de António Videira, <i>Na Esteira das Naus</i> no Nacional Cine-Teatro, de Luanda. A peça é uma exaltação da vida do colono de Angola, e retrata uma página dolorosa da vida de Angola há alguns anos. Ocorreram dois espetáculos no Nacional, com lotação esgotada. - Estão novamente em Luanda os artistas Erasmo, Marie Claire, Manuel Martins e Carlos Riviera após terem percorrido o sul e o leste de Angola, bem como o Congo Belga e a África do Sul.	LOCAL: Um novo espetáculo em Luanda TURNÊ: Grupo Artístico em Nova Lisboa

1947**JANEIRO:**

<p>- Estão em Luanda os artistas portugueses Marie Claire e Manuel Martins, acompanhados da pianista Albertina de Albuquerque. Em fim de festa, apresentam-se no Nacional Cine-Teatro. O programa é composto por um ato de variedades, com bailados, fados, canções, danças acrobáticas, sambas e marchas populares. A orquestra Os Armandos colabora no espetáculo.</p>	<p>TURNÊ: Grupo Artístico em Luanda</p>
<p>FEVEREIRO: - Em fim de festa, os artistas Marie Claire e Manuel Martins apresentam novamente um ato de variedades no Nacional Cine-Teatro, com um programa composto por bailados clássicos e acrobáticos, fados, canções e marchas populares. A pianista e maestrina Albertina de Albuquerque dirige a parte musical do espetáculo, com a colaboração da orquestra 'Os Armandos'. Atuam nele também os artistas locais Daniel de Freitas e Guilherme de Assis. Após sua curta temporada em Luanda, os artistas devem seguir em turnê para o Congo Belga e dali para a Costa Oriental.</p>	
<p>MARÇO: - Marie Claire e Manuel Martins estão novamente em Luanda, após terem promovido espetáculos em Vila Teixeira da Silva, Vila Luso, Nova Sintra, General Machado e outras terras do Sul. Os artistas embarcam com destino ao Congo Belga para dar continuidade a sua turnê.</p>	
<p>ABRIL: - Espetáculo de teatro amador no salão de festas do Centro Africano, em Luanda. Do programa fazem parte as peças <i>O Senhor Ventura</i>, de Fernando Pamplona; e <i>Os vizinhos do rés-do-chão</i>, de Fernando Santos e Almeida Amaral; além de um ato de variedades com números de canto acompanhados de piano. O elenco é composto pelos amadores dramáticos que integram os grupos teatrais 'As Formigas' e 'Os Cabulas', sendo todos eles alunos do liceu e dos colégios de ensino secundário de Luanda. O produto do espetáculo será revertido para o projeto 'Natal das Crianças', iniciativa do Diário de Luanda; para o Centro Africano e para o fundo de beneficência dos dois grupos teatrais que representaram as peças.</p>	<p>LOCAL: Teatro Amador no Centro Africano, em Luanda</p>
<p>JULHO: - Os grupos de teatro amador 'As Formigas' e 'Os Cabulas' apresentam no palco do Nacional Cine-Teatro a comédia em 3 actos <i>Os vizinhos do Rés do Chão</i>, de Fernando dos Santos e Almeida Amaral, ensaiada por Augusto Dias. Complementa o programa um ato de variedades em que colaboram as vedetas da Rádio Clube de Angola, acompanhadas ao piano por Ana Maria Pereira do Nascimento. Nos intervalos a orquestra 'Os Armandos' executam vários números do seu repertório. O Governador Geral e a sua Esposa assistem o espetáculo.</p>	<p>LOCAL: Teatro Amador no Nacional Cine-Teatro</p>
<p>AGOSTO: - A artista Marie Claire já se encontra novamente na metrópole, de onde seguiu do Congo Belga. No avião 'Dakota', dos T.A.P., retorna agora para a metrópole o artista teatral Manuel Martins, depois de longa digressão artística por Angola, Moçambique, União Sul-Africana e Congo Belga.</p>	<p>TURNÊ: Grupo Artístico retorna para a metrópole</p>
<p>SETEMBRO: - Sarau Recreativo no Clube dos Rádio-Telégrafos-Postais, com um programa composto por uma paródia em 1 ato intitulada <i>O julgamento do pai da criança</i>, e por várias canções populares, recitativos, fados e guitarradas. - Sarau Artístico promovido pelo pianista Pagés Rosés no Sindicato dos Empregados do Comércio de Benguela. Fizeram parte do programa do espetáculo números de música e canto. O artista foi convidado para ficar em Benguela como diretor técnico musical da Rádio Clube, e como integrante da Orquestra Variedades.</p>	<p>LOCAL: Sarau em Luanda</p> <p>LOCAL: Pagés Rosés em Benguela</p>
<p>OUTUBRO: - Grupo Artístico de Fados inicia pelo Golungo Alto uma turnê artística. O agrupamento é composto pelos artistas locais Maria Batista, Guilherme de Assis, Daniel de Freitas, José de Moura e Álvaro Diniz. O repertório de variedades conta com fados humorísticos, canções, e solos de viola, bandolim e guitarra. - Espetáculo Artístico na sede do Clube Instrução e Recreios 'Os Ferroviários', em Luanda, sob a direção artística de Rafael da Costa. Do programa fazem parte o drama em 1 ato <i>Leis da fatalidade</i>, original de Rafael Costa; um quadro de comédia da revista <i>Quentes e... Boas</i>, intitulado <i>Tragédia Familiar</i>; fados e guitarradas por músicos locais, cultivadores da canção nacional; e por um número de ilusionismo intitulado <i>A mala misteriosa</i>. - Acontecem os ensaios da revista local <i>De Tanga</i>, que estreará em breve em Luanda. O pintor Carlos Alves é o responsável pela confecção dos cenários do espetáculo. A revista será interpretada por um numeroso grupo de amadores locais.</p>	<p>LOCAL: Grupo Artístico de Fados no Colungo Alto</p> <p>LOCAL: Espetáculo no Clube Ferroviários, em Luanda</p> <p>LOCAL: Ensaios para uma Revista Local</p>
<p>NOVEMBRO:</p>	

<p>- De regresso da sua turnê pela colônia, encontra-se novamente em Luanda o Grupo Artístico de Fados. Apresentaram seus espetáculos em Malange, Sá da Bandeira, Lobito, Catumbela e muitas outras localidades. Pretendem agora promover espetáculos em Luanda.</p>	<p>LOCAL: Grupo Artístico de Fados em Luanda</p>
<p>DEZEMBRO: - Espetáculo do Grupo Artístico de Fados, com a colaboração de vários amadores locais, no Clube Trasmontano de Angola, em Luanda. Colabora nele a orquestra Os Armandos. Fazem parte do programa fados humorísticos, números cômicos e canções espanholas e portuguesas.</p>	
<h2>1948</h2>	
<p>FEVEREIRO: - Estreia do grupo de teatro amador De Tanga no Nacional Cine-Teatro, em Luanda, com a revista <i>De Tanga...</i>, em 2 atos e 9 quadros, original de Artémio Alegria Vidal e Artur dos Santos Barbosa; e música de Francisco José Gonçalves. A cenografia é de Carlos Alves e o figurino de Serafim Azevedo. O elenco é composto por cerca de 40 amadores locais. O espetáculo acontece em benefício do “Abrigo dos Pequenos”. - Espetáculo de variedades a favor da ‘Casa dos Rapazes’ no Clube Trasmontano, em Luanda. O programa é composto por fados, fados humorísticos, e canções.</p>	<p>LOCAL: Grupo de Teatro Amador De Tanga</p> <p>LOCAL: Espetáculo no Clube Trasmontano</p>
<p>ABRIL: - Quinta representação da revista local <i>De Tanga...</i>, no Nacional Cine-Teatro, em Luanda, com novos quadros cômicos e números musicais, como o fado intitulado <i>Minha Luanda</i>, criação de Sara Quintino Chaves. O produto do espetáculo será revertido para a família do falecido pintor Carlos Alves, que foi o autor dos cenários desta revista na ocasião da sua estreia em Luanda. - Duo Musical belga, intitulado “Vanhove” estão em Luanda atuando no Estoril-Bar, através da contratação do sócio-gerente do estabelecimento, Teófilo Ferreira de Sousa. O Duo é composto por um casal de artistas, sendo ela pianista e ele violinista. Promovem concertos diários de música e dança.</p>	<p>LOCAL: Grupo de Teatro Amador De Tanga</p> <p>TURNÊ: Duo Belga em Luanda</p>
<p>JULHO: - Grupo Teatral ‘De Tanga’ organiza espetáculos em algumas casas de assistência e hospitais de Luanda. Sua primeira exibição acontece no Asilo República, instituição que alberga europeus e nativos no seu edifício.</p>	<p>LOCAL: Grupo de Teatro De Tanga</p>
<p>AGOSTO: - Récita de gala no Nacional Cine-Teatro promovida pela Câmara Municipal de Luanda em comemoração do Tricentenário da Restauração de Angola. O espetáculo consiste em um recital de música pelo pianista natural de Luanda José Carlos de Serqueira Costa. - O ‘Grupo das Formigas e dos Cabulas’, agrupamento local de teatro amador, apresenta a peça <i>A Maluquinha de Arroios</i>, de André Brun, no Nacional Cine-Teatro, em Luanda. O programa do espetáculo também conta com um ato de variedades. - Espetáculo de music-hall no Nacional Cine-Teatro, em Luanda, com a apresentação do artista português de cinema e rádio Fernando Curado Ribeiro. Colaboram no espetáculo os artistas da Rádio Clube de Angola e os amadores dramáticos do Grupo ‘De Tanga’. - No Restaurante-Bar, erguido em Luanda pela sub-comissão das Festas Populares da Feira Popular de Angola, estreiam o Grupo de Variedades e a Orquestra Royal, agrupamentos artísticos contratados na metrópole para apresentarem números de música, canto e bailados durante o período de festejos do tricentenário da Restauração de Angola. Integram o Grupo de Variedades que apresenta-se diariamente nas noites do Restaurante as artistas portuguesas Deolinda Saraiva, Ivone Branco e Maria Dorotea; e as bailarinas e cançonetistas espanholas Conchita Breton e Maria Amor</p>	<p>LOCAL: Récita no Nacional</p> <p>LOCAL: Teatro amador no Nacional</p> <p>TURNÊ: Espetáculo de music-hall no Nacional</p> <p>TURNÊ: Espetáculos na Feira Popular de Angola</p>
<p>SETEMBRO: - Continuam em cartaz no Restaurante-Bar da Feira Popular os agrupamentos artísticos contratados da metrópole, apresentando-se todas as noites números de canto, dança e variedades, que representam o folclore português e espanhol. - Em digressão artística às colônias partiu de Lisboa no vapor Pátria o grupo teatral Cantares de Portugal, dirigido pelo ator português Álvaro Barradas. - Espetáculo de variedades no Cine Restauração, em Luanda, com o Grupo Alegria e Saudade, recentemente chegado da metrópole. O grupo é composto pela cantadora de fados Marinela, pelo cantor Alexandre Pinto, e pelo popular ator cômico Ferreirinha. O programa consiste na representação da comédia <i>Ela disse que não</i> e de um fim de festa com um ato de variedades, com números de fados e guitarradas.</p>	<p>TURNÊ: Cantares de Portugal em digressão às colônias</p>
<p>OUTUBRO:</p>	<p>TURNÊ:</p>

<p>- Continua atuando no Cine Restauração o Grupo Alegria e Saudade. Em reprise, os artistas apresentam a comédia <i>Ela disse que não</i> e um ato de variedades composto por fados e guitarradas.</p> <p>- Festa Artística no Restaurante-Bar da Feira Popular no Nacional. Atuam no espetáculo o popular cantor metropolitano Fernando Curado Ribeiro e as artistas da rádio luandense Sara Chaves e Fernando Antunes, além das artistas portuguesas e espanholas que compõem o agrupamento de variedades que vem atuando no Restaurante-Bar: Maria Dorotea, Ivone Branco, Deolinda Saraiva, Conchita Breton e Maria Amor. Colabora também a Orquestra Royal.</p> <p>- Em fim de festa, apresenta-se no Nacional Cine-Teatro o popular artista Fernando Curado cantando algumas das suas canções. O espetáculo de variedades também é composto por números de music-hall apresentados por Gabi Fernandes e Fernanda Barão, acompanhadas da orquestra Os Armandos. O artista promove uma série de espetáculos no Nacional ao longo do corrente mês, sempre em fim de festa e, a cada vez, apresentando novos números de canções e anedotas.</p> <p>- Um ato de variedades apresentado no Restaurante-Bar da Feira Popular representado pelos amadores dramáticos que compõem o grupo local De Tanga, que comemora um ano de existência. O agrupamento é coordenado por Alegria Vidal e Santos Barbosa.</p> <p>- Festa Artística da Orquestra Royal no Restaurante-bar da Feira Popular. Colaboram no espetáculo de variedades, além das já mencionadas artistas metropolitanas Maria Dorotea, Ivone Branco, Deolinda Saraiva, Conchita Breton e Maria Amor, alguns artistas locais da rádio luandense.</p> <p>- Concerto do violinista Robert Soetens, acompanhado da pianista francesa Suzanne Roche, no Nacional Cine-Teatro, em Luanda, patrocinado pelo Governador Geral e pela Sociedade Cultural de Angola. O artista já promoveu espetáculos em vários países e está agora em digressão pelo continente africano. Em África, deu concertos pela Argélia, Marrocos, Gâmbia Inglesa, Guiné, Serra Leoa, Nigéria, e Brazzaville. Estando agora em Angola, pretende promover concertos não só em Luanda mas também em Lobito, Benguela, Moçâmedes, Sá da Bandeira, Nova Lisboa e Silva Porto.</p>	<p>Grupo Alegria e Saudade em Luanda</p> <p>TURNÊ: Espetáculos na Feira Popular de Angola</p> <p>TURNÊ: Fernando Curado Ribeiro no Nacional</p> <p>LOCAL: De Tanga no Restaurante-Bar</p> <p>TURNÊ: Espetáculos na Feira Popular de Angola</p> <p>TURNÊ: Concerto internacional em Luanda</p>
<p>NOVEMBRO:</p> <p>- A bordo do vapor João Belo chega a Luanda, vindo de São Tomé, um agrupamento teatral dirigido pelo ator português Alvaro Barradas. O grupo intitula-se Cantares de Portugal, e é composto pelos artistas Lina Demoel, conhecida vedeta em Portugal, Colónias e Brasil, e figura principal do grupo; Morgado Maurício, tenor já conhecido das plateias de Angola; Maria Vilaça, atriz de teatro de revista; Simone Lupe, atriz e cançonetista, intérprete das marchas populares de Portugal; Maria de Oliveira Martins, pianista e concertista; Alvaro Barradas, ator cômico e diretor do grupo; e Robertini, fantasista e ilusionista. Esta digressão às colónias é subsidiada pelo Ministério das Obras Públicas, através do Comissariado do Desemprego; pelo Ministério das Colónias; e pelo Sindicato dos Artistas Teatrais. O grupo promove vários espetáculos de music-hall no Nacional Cine-Teatro, em Luanda, apresentando atos de variados sempre em fins de festa. Colaboram alguns artistas locais.</p> <p>- Espetáculo de teatro e folclore indígena em Huíla representado pelo Grupo dos Cubanos, um agrupamento local composto e ensaiado por indígenas que profissionalmente atuam como criados, serventes e carpinteiros, mas que também são amadores dramáticos. O programa do espetáculo, apresentado em português e em kimbundo, contou com canções portuguesas, tangos argentinos, sambas e rumbas brasileiras, além de quadros cômicos e números de revistas.</p> <p>- Chegada no vapor Quanza encontra-se em Luanda a cantadeira de fados Maria Carmen, que recentemente realizou uma turnê pelo Brasil e por Moçambique.</p> <p>- Espetáculo do grupo de teatro local De Tanga no Nacional Cine-Teatro, em Luanda, com a representação da revista em 2 atos e 22 quadros intitulada <i>É assim ou não é?</i>, de Artur dos Santos Barbosa e Francisco Gonçalves.</p>	<p>TURNÊ: Cantares de Portugal em Luanda *patrocínio do Estado</p> <p>LOCAL: Teatro indígena em Huíla</p> <p>TURNÊ: Cantadeira de Fados em Luanda</p>
<p>DEZEMBRO:</p> <p>- Revista <i>É assim ou não é?</i>, do Grupo De Tanga, segue em cartaz no Nacional Cine-Teatro.</p> <p>- Festa artística dos artistas Lina Demoel, Morgado Maurício e Alvaro Barradas no Nacional com a revista de music-hall em 2 atos e 12 números musicais intitulada <i>Cá e Lá</i>. Em fim de festa todos os artistas do grupamento, juntamente de Maria Carmen, recentemente chegada em Luanda, colaboram apresentando um número de show americano, e números de fado castiço.</p> <p>- Matiné intitulada Cantigas são Cantigas em Festa Artística dos artistas Maria Vilaça, Simone Lupe e Robertine. Todos os integrantes do grupo colaboram, além de Maria Carmen e de alguns artistas locais.</p>	<p>LOCAL: Grupo De Tanga no Nacional</p> <p>TURNÊ: Cantares de Portugal em Luanda</p> <p>LOCAL:</p>

<p>- Em fim de festa, o Grupo local 'Bem-Fazer' apresenta um ato de variedades no Nacional Cine-Teatro em que atuam vários amadores dramáticos locais, sendo grande parte deles artistas da Rádio Clube de Angola.</p> <p>- Festa artística da cantadeira de fados Maria Carmem no Nacional Cine-Tetro, com a colaboração de vários artistas locais. O programa consiste em números em que a artista interpreta a canção nacional.</p> <p>- Em fim de festa no Nacional Cine-Teatro, espetáculo de despedida da artista portuguesa Maria Dorotea, que veio para Angola para atuar no Restaurante-Bar da Feira Popular na ocasião das comemorações do Tricentenário. Colaboram no espetáculo os elementos do Grupo De Tanga, e a orquestra Império.</p>	<p>Grupo Bem-Fazer no Nacional</p> <p>TURNÊ: Cantadeira de Fados em Luanda</p> <p>TURNÊ: Despedida de Maria Dorotea em Luanda</p>
<h2>1949</h2>	
<p>JANEIRO:</p> <p>- Fernando Curado Ribeiro, artista da rádio e do cinema português, que está há algum tempo em Angola atuando na Rádio-Clube da Colônia, promove espetáculos em fim de festa no Lobito Sports Clube, com a colaboração de alguns amadores locais. O programa contou com canções e anedotas. Após concluir sua temporada em Benguela, o artista seguirá para o leste e sul da colônia.</p> <p>- Festival organizado pelo grupo artístico De Tanga, no Estádio de Patinagem na Ilha de Luanda. Atuam na festa todo o elenco do grupo além de outros amadores dramáticos locais. Colabora no espetáculo a orquestra Império.</p> <p>- Maria Carmen oferece um espetáculo musical no Hotel Ribamar, em Luanda, em festa organizada por um grupo de adeptos da canção nacional e admiradores da artista, que canta várias fados do seu repertório nesta apresentação.</p>	<p>LOCAL: Curado Ribeiro promove récitas em Lobito</p> <p>LOCAL: Festa Artística Grupo De Tanga</p> <p>TURNÊ: Cantadeira de Fados em Luanda</p>
<p>FEVEREIRO:</p> <p>- Grupo Artístico local De Tanga apresenta, no Nacional Cine-Teatro, em Luanda, a reprise da revista <i>De Tanga</i>, remodelada com os 08 melhores números da revista <i>É assim ou não é?</i>, peça também já encenada pelo agrupamento no palco do Nacional.</p>	<p>LOCAL: De Tanga no Nacional</p>
<p>ABRIL:</p> <p>- Companhia Circo Ferrony em Angola apresentando na antiga Praça de Peixe, em Luanda, variados números de contorcionismo, iluminismo, palhaçaria, ginástica, acrobacia e equilíbrio.</p> <p>- Maria Carmem despede-se do público de Luanda apresentando em Festa Artística um espetáculo de fados no Nacional Cine-Teatro. A apreciada cantadeira de fados retorna de avião para a metrópole após uma longa estada na colônia, pretendendo regressar em breve para Angola afim de percorrer localidades como Benguela, Lobito, Moçâmedes e Sá da Bandeira.</p> <p>- Fernando Curado Ribeiro, que estava em Nova Lisboa, retorna para Luanda. O artista embarca em um avião para Lisboa, devendo retornar para Angola dentro de dois meses, acompanhado de sua esposa Joana Campino, a fim de iniciar a sua carreira nesta colônia, como contratado da emissora do Huambo.</p>	<p>TURNÊ: Circo Ferrony em Luanda</p> <p>TURNÊ: Cantadeira de Fados despede-se de Luanda</p> <p>LOCAL: Curado Ribeiro vai para Lisboa</p>
<p>MAIO:</p> <p>- Em fim de festa, espetáculos de fados e guitarradas no Nacional Cine-Teatro, apresentados pelo cantor da fados Alexandre Pinto, pela fadista Eulália Duarte e pelos músicos Daniel de Freitas, na guitarra; e José Gomes, na viola.</p> <p>- Festa artística no Nacional Cine-Teatro, promovido pelo agrupamento artístico local De Tanga, em homenagem a sua principal colaboradora Sara Chaves, que em breve partirá para a metrópole. O programa do espetáculo é composto pelo drama <i>Código Penal, artigo...</i>, de André Brum; pela comédia <i>O Cavalheiro Respeitável</i>, do mesmo autor; e por um ato de variedades. Atuam no espetáculo, além da homenageada, vários amadores dramáticos da companhia</p>	<p>LOCAL: Fados e Guitarradas no Nacional</p> <p>LOCAL: De Tanga no Nacional</p>
<p>JULHO:</p> <p>- O Circo Ferroni encerra a sua temporada em Luanda e segue a sua turnê por Angola começando por Malange.</p> <p>- O Grupo Cantares de Portugal apresenta-se no Lobito Sports Clube. Finalizando os seus espetáculos em Lobito, o agrupamento segue para Benguela, Catumbela e depois para o norte da colônia.</p> <p>- No início do corrente mês a Companhia de Revistas Artistas Reunidos embarca no vapor Mouzinho, em Lisboa, com destino a São Tomé e Príncipe. Realizam uma curta temporada nesta colônia, embarcando para Angola, no pacote Império, no dia 22/07. Trata-se de uma companhia de revistas, do gênero music-hall, na</p>	<p>TURNÊ: Circo Ferroni em Malange</p> <p>TURNÊ: Cantares de Portugal em Lobito</p>

<p>qual atuam vários elementos do teatro ligeiro português como: Dina Tereza, Filomena Casado, Branca Saldanha, Maria Ema, Maria Morgado, Maria Lucinda, Júlio Martins, Artur Rebocho, Carlos Barros, Octávio Bramão, que também é o diretor do grupo; e Rafael Cruz, que atua também como ensaiador coreográfico da companhia. A direção musical é do maestro Artur Robocho. Viajam com o grupo também o ponto Joaquim Pires Júnior e o contra-regra António Amaral. O grupo desembarca em Luanda no dia 24 do corrente mês. Todos os artistas são portugueses, com exceção da bailarina Maria Lucinda, formada pelo Conservatório Nacional de Música, que é angolana, natural da cidade de Lobito.</p> <p>- Noite de Fados e Guitarradas no Estoril-Bar, em Luanda, em homenagem ao Futebol Clube do Porto, em que atuam os artistas Adília, Marinela, Alexandre Pinto, Daniel de Freitas e José Gomes. Adília é uma artista angolana.</p>	<p>TURNÊ: Companhia Artistas Reunidos em Angola</p>
	<p>LOCAL: Fados e Guitarradas no Estoril-Bar</p>
<p>AGOSTO:</p> <p>- Estreia da Companhia de Revistas Artistas Reunidos no Nacional Cine-Teatro, em Luanda, com a revista em 2 atos e 12 quadros <i>Boa Viagem</i>, de João Nobre. A direção coreográfica do espetáculo é de Rafael Cruz, que também atua nos bailados do espetáculo ao lado da bailarina angolana Lucinda; a direção artística é de Octávio Bramão e a direção musical de Artur Rebocho. A companhia fica em em cartaz no Nacional de 02/08 até 14/08, promovendo o total de 15 espetáculos. Ao longo desta temporada em Luanda apresentam, além de <i>Boa Viagem</i>, outras três revistas, sendo elas: <i>Lá vai Lisboa</i>, <i>Boa Noite</i>, e <i>Polka da Vida</i>. Despedem-se do público de Luanda apresentando a reprise da revista <i>Lá vai Lisboa</i>, em uma Festa Artística em que colaboram os amadores dramáticos do grupo de teatro local De Tanga.</p> <p>- Festa Artística em homenagem a cantadeira de fados Marinela no Estoril-Bar, em Luanda. Colaboram em alguns números do programa artistas de passagem nesta cidade, que gentilmente aceitaram o convite para colaborar no espetáculo. Os fados são acompanhados por Daniel de Freitas, a guitarra, e José Gomes, a viola. O programa é composto por números musicais de fados e números de variedades, com baile nos intervalos e após o espetáculo.</p> <p>- Em fim de festa, Aida Ultz, atriz e cantora, apresenta no Nacional Cine-Teatro um espetáculo de variedades composto por canções portuguesas e brasileiras e números recitativos. Desloca-se depois para Moçâmedes e de lá para outras terras do sul de Angola.</p> <p>- Sarau à francesa na Rádio Clube de Angola com atos de variedades intervalados por números de dança. Atuam neste espetáculo os artistas da Companhia Artistas Reunidos; a Orquestra Os Armandos; e vários artistas e amadores locais.</p> <p>- A Companhia de Revistas Artistas Reunidos desloca-se para o Lobito, no pacote Pátria, a fim de dar continuidade a sua turnê, cujo itinerário prevê temporadas de espetáculos em Benguela, Lobito, Nova Lisboa e Moçâmedes, seguindo depois para Moçambique.</p>	<p>TURNÊ: Companhia Artistas Reunidos em Luanda</p>
	<p>LOCAL: Fados e Guitarradas no Estoril-Bar</p>
	<p>TURNÊ: Aida Ultz em Angola</p>
	<p>LOCAL: Sarau na Rádio Clube de Angola</p>
	<p>TURNÊ: Companhia Artistas Reunidos segue para Lobito</p>
<p>SETEMBRO:</p> <p>- Em fim de festa, apresenta-se no Nacional Cine-Teatro a atriz e cantora, popular vedeta de revista, Lina Demoel, do Grupo Cantares de Portugal. O programa do espetáculo, que acontece com a colaboração da Orquestra Os Armandos, é composto por canções e recitativos. A atriz está novamente em Luanda após uma longa turnê pelo sul da colônia. Seguirá depois para Ambriz, Ambrizete, Cabinda e Congo Belga.</p> <p>- Chegam em Luanda, a bordo do João Belo, da Companhia Colonial de Navegação, os rapazes do Orfeão Académico de Coimbra. O grupo, que tem a direção artística de Raposo Marque, visita pela primeira vez as terras do Ultramar português. Promovem dois espetáculos no Nacional Cine-Teatro, e alguns recitais em outros locais de Luanda como o Liceu Salvador Correia e a Rádio Clube de Angola. O Sarau Artístico que ocorreu no Nacional teve um programa composto por uma série de canções portuguesas, incluindo o hino nacional, e teve a lotação esgotada nos dois espetáculos. Os serviços dos Correios, Telégrafos e Telefones de Angola montaram alto-falantes na frente do teatro para que aqueles que não puderam adquirir bilhetes também pudessem ouvir o grupo. Após sua curta estada em Angola, o Orfeão segue para Moçambique.</p> <p>- Grupo de teatro amador em Sá de Bandeira leva a cena uma revista local intitulada <i>Não me digas!</i>, em 2 atos e 10 quadros.</p> <p>- Festa Artística de despedida da cantadeira de fados Marinela no Estoril-Bar. A artista embarca para a Metrópole no pacote Pátria.</p> <p>- No Clube Desportivo Ferrovia, em Nova Lisboa, está a ser ensaiada por amadores dramáticos locais a opereta <i>Zé do Telhado</i>, em 3 atos, de autoria de Julio França e música de Jaime Medes. O grupo é dirigido por Amadeu Bernardes, na parte teatral, e por J. Cardoso Junior, na parte musical.</p>	<p>TURNÊ: Lina Demoel, do Grupo Cantares de Portugal, em Luanda</p>
	<p>TURNÊ: Orfeão Académico de Coimbra em Angola</p>
	<p>LOCAL: Teatro Amador em Sá de Bandeira</p>
	<p>LOCAL: Fados e Guitarradas no Estoril-Bar</p>
	<p>LOCAL:</p>

	Teatro Amador em Nova Lisboa
OUTUBRO:	
- Grupo Cénico do Club dos Rádio-Telégrafo-Postais com a colaboração do Centro de Preparação de Artistas da Rádio apresentam uma Récita no Nacional Cine-Teatro, em Luanda, com um programa composto por dois episódios dramáticos intitulados <i>Uma anedota</i> , de Marcelino Mesquita, e <i>Explicação</i> , de Filipe Furtado; pela comédia em um ato <i>A Inês do Castro</i> , de Abreu e Sousa; e por um ato de variedades com fados e guitarradas.	LOCAL: Récita Teatral em Luanda
- De regresso à Metrópole, o Orfeão Académico de Coimbra promove um novo espetáculo em Angola, após ter finalizado a sua turnê por Moçambique. Será apresentado em Luanda um recital noturno no Estádio Municipal, a preços populares, no grande palco que está sendo armado no meio do campo para tal fim.	TURNÊ: Orfeão Académico de Coimbra em Angola
- O Grupo de Amadores de Teatro e Rádio de Sá da Bandeira, intitulado 'Sempre Unidos', apresenta no Cine-Teatro de Moçamedes a revista <i>Não me digas!</i> .	LOCAL: Teatro Amador em Sá de Bandeira
- O Grupo Cénico do Clube Desportivo Ferrovia, de Nova Lisboa, levou a cena naquela cidade a opereta <i>Zé do Telhado</i> , de Júlio Franca e Jaime Mendes.	LOCAL: Teatro Amador em Nova Lisboa
- Festa Artística em comemoração ao aniversário do Grupo de Teatro Amador luandense De Tanga, no Palácio do Comércio, em Luanda. Foram apresentados números de canto, em um ato de variedades, que entusiasmaram o público presente, contabilizado em cerca de 2 mil pessoas.	LOCAL: Festa Artística do Grupo De Tanga em Luanda
NOVEMBRO:	
- Sarau à Francesa na esplanada da Rádio Clube de Angola promovido pelo Centro de Preparação de Artistas da Rádio, dirigido por Maria do Céu Duarte. O programa conta com números de variedades seguido de baile. No decorrer do Sarau, ocorre também o 1.º Concurso de Cançonetistas com atribuição de prêmios para os vencedores.	LOCAL: Sarau Artístico na Rádio Clube de Angola
- Festa Artística do Locutor da Rádio Clube de Angola Santos e Souza no Nacional Cine-Teatro, em colaboração com vários elementos do Teatro Amador e da Rádio de Angola. Atuam no espetáculo a Orquestra Os Armandos e alguns componentes do Grupo Artístico De Tanga, da Troupe Zingara, e do Centro de Preparação de Artistas da Rádio, assim como alguns artistas locais já consagrados como Salvador Freire (guitarrista), Armando Rosa (violinista) e José Gomes (pianista). O programa do espetáculo de variedades é composto por números de música e de poesia.	LOCAL: Festa Artística no Nacional Cine-Teatro
DEZEMBRO:	
- O Grupo Artístico De Tanga apresenta em fim de festa no Nacional Cine-Teatro um grandioso ato de variedades, com a colaboração da Orquestra Os Armandos. Do programa fazem parte a comédia <i>Um Sonho? Talvez não</i> ; e variados números de revistas enfocando aspectos locais. Os cenários são assinados por Carlos Alves e Fernando Morais, e os figurinos são do próprio acervo do grupo.	LOCAL: De Tanga no Nacional Cine-Teatro
- O grupo musical Trio Assis, dirigido por Guilherme de Assis, promove um espetáculo na sede da Associação dos Naturais de Angola, interpretando vários números de música clássica e popular, em solos de viola elétrica e bandolim.	LOCAL: Trio Assis em Luanda
- Tendo finalizado uma longa temporada em Lonito, agora encontram-se em Benguela os artistas que integram o Circo Ferrony. Seus espetáculos estreiam em Janeiro no Campo do Sports Clube Portugal, em Benguela.	TURNÊ: Circo Ferrony em Benguela
1950	
JANEIRO:	
- A popular cantadeira de fados Eulália Duarte, recém-chegada da metrópole, promove espetáculos compostos por fados e canções no Restaurante-Bar do Aero Clube de Angola, em Luanda. Ao longo do mês de janeiro também promove espetáculos em fim de festa no Nacional Cine-Teatro.	TURNÊ: Eulália Duarte em Luanda
- Espetáculo de beneficência no Nacional Cine-Teatro, em Luanda, promovido pela Conferência de S. Vicente de Paula em que se apresenta um grupo de amadores locais, que levam para a cena o drama <i>O filho pródigo</i> , de José da Camara Manuel, e a opereta em um ato <i>Bocacio na rua</i> .	LOCAL: Espetáculo de beneficência
	TURNÊ: CIA Artistas Reunidos

<p>- A bordo do paquete Império viajam de volta para a metrópole os componentes da Companhia Artistas Reunidos', que se exibiram com grande êxito em terras de Angola e de Moçambique</p> <p>- Em fim de festa, apresenta-se no Nacional Cine-Teatro a cantadeira de fados Maria Carmen, com um programa que reúne os melhores fados do seu repertório. Participam do espetáculo os músicos locais Salvador Freire e Raul Freire, na guitarra e na viola.</p> <p>-Recital de música no Nacional Cine-Teatro, em fim de festa, pelo Trio Assis, formado pelos músicos Fernando de Assis, Mário Alberto de Assis e Guilherme de Assis, com o patrocínio da Sociedade Cultural de Angola.</p>	<p>retorna para a metrópole</p> <p>TURNÊ; Marcia Carmen em Luanda</p> <p>LOCAL: Trio Assis em Luanda</p>
<p>FEVEREIRO:</p> <p>- Espetáculo no Nacional Cine-Teatro, promovido pelo Grupo De Tanga. Fazem parte do programa uma revista carnavalesca em 1 ato, original de "Revisteiros Reunidos", intitulada "E' só para homens, Lelé!", e o bailado Alma de Toureiro.</p>	<p>LOCAL: De Tanga no Nacional</p>
<p>MARÇO:</p> <p>- Em fim de festa, o duo português Os Marykarlo apresenta-se no Nacional Cine-Teatro, com um espetáculo composto por diálogos, farsas e números cômicos, além de números de ilusionismo por Mefisto, o Rei da Ilusão. De Luanda, os artistas deslocam-se no vapor Tevaerte para Nova Iorque.</p> <p>- Maria Carmen, cantadeira de fados, promove um espetáculo no Nacional Cine-Teatro, apresentando fados e canções do seu repertório. Colaboram no seu espetáculo os músicos locais Salvador Freire e Raul Freire, na guitarra e na viola.</p> <p>- Espetáculo promovido pela Juventude Católica Feminina em colaboração com o Grupo De Tanga e com a Orquestra Os Armandos no Nacional Cine-Teatro.</p>	<p>TURNÊ; Os Marykarlo em Luanda</p> <p>TURNÊ; Maria Carmen em Luanda</p> <p>LOCAL: Espetáculo da Juventude Católica em Luanda</p>
<p>ABRIL:</p> <p>- A companhia teatral de Mirita Casimiro embarca em Lisboa no vapor Moçambique com destino a Costa Ocidental e Oriental de África, para promover uma longa turnê pelas colônias. Fazem parte do elenco os artistas: Mirita Casimiro, Pereira Saraiva, Alvaro Barradas e outros. O itinerário da digressão irá contemplar São Tomé e Príncipe, Angola e Moçambique.</p> <p>- Em fim de festa apresenta-se no Nacional Cine-Teatro o ilusionista Orlando Dante's, considerado como "O Mago da Ilusão" pela sua atuação no elenco do Circo Ferrony. Ao final da sua temporada no Nacional, o artista também promove espetáculos no Cine Colonial.</p>	<p>TURNÊ: Cia Mirita Casimiro rumo a África</p> <p>TURNÊ: Orlando Dante's em Luanda</p>
<p>MAIO:</p> <p>- Vinda de São Tomé e Príncipe, desembarca em Luanda, do paquete Império, a Companhia Teatral Mirita Casimiro, que tem a direção e a gerência de Alvaro Barradas. Fazem parte do elenco os artistas Mirita Casimiro, Branca Velez, Candida Rosa, Fernanda Gamito, Alvaro Barradas, Francisco Vieira e Pereira Saraiva, os dançarinos Linda e Constant, o maestro Eduardo Magalhães e a pianista Juliana de Sousa Bastos. Sua estreia acontece no Nacional Cine-Teatro, com a representação da revista folclórica <i>Portugal Canta</i>, em 2 atos e 4 quadros, de autoria de Frederico de Brito e música de Constança Maria. A companhia segue em cartaz neste teatro até o final de maio, representando outras 3 revistas: <i>Sua Excelência</i>, <i>o Fado</i>; <i>Andam cantigas no ar</i>; e <i>Cantigas são Cantigas</i>. Ao término da sua temporada em Luanda, a Companhia parte de comboio para Malange a fim de dar continuidade a sua digressão por Angola, que irá contemplar localidades como Lobito e Benguela.</p>	<p>TURNÊ: Cia Mirita Casimiro em Luanda</p>
<p>JUNHO:</p> <p>- Recital de música no Nacional Cine-Teatro com os violoncelistas internacionais Gaspar Cassadó e Enrique Aroca, com o patrocínio do Centro de Cultura Musical, em Luanda, do Governo Geral de Angola e do Ministério das Colônias.</p>	<p>TURNÊ; Recital de música em Luanda</p>
<p>JULHO:</p> <p>- Mirita Casimiro e Branca Velez retornam para a metrópole no paquete Pátria, enquanto o restante da companhia segue em turnê pelo sul de Angola.</p> <p>- O ilusionista Robertini promove espetáculos em fim de festa no Nacional Cine-Teatro e no Cine Colonial, com números de magia e ilusionismo.</p> <p>- Vindo da metrópole no paquete Império, João Villaret desembarca em Luanda para dar início a sua digressão, que tem o patrocínio do Ministério das Colônias. O artista promove recitais de poesia no Nacional Cine-Teatro e no Liceu Salvador Correia, em Luanda, deslocando-se depois para Malange, Lobito, Benguela, Nova Lisboa, Sá de Bandeira e Mossâmedes. O objetivo da sua turnê é transmitir a mensagem dos grandes poetas portugueses nas colônias de além-mar.</p>	<p>TURNÊ: Mirita Casimiro de volta a metrópole</p> <p>TURNÊ: Robertini emLuanda</p> <p>TURNÊ: João Villaret em Luanda</p> <p>TURNÊ:</p>

<p>- Vindos de Lisboa de avião chegam a Luanda os artistas portugueses Maria Campina (pianista), Joaquim Silva Ferreira (violinista) e Guilherme Kjoiner (tenor), para promoverem espetáculos em Luanda com a patrocínio do Ministério das Colónias, Governo Geral de Angola e Círculo de Cultura Musical.</p>	<p>Concertos de Música em Luanda</p>
<p>AGOSTO:</p> <p>- No paquete Angola desembarcam em Luanda os artistas teatrais Manuel Martins e Adriano Bentubo juntamente da bailarina Lucy Snow e da pianista Branca Machado. O grupo Alegria Portuguesa apresenta-se em fim de festa no Nacional Cine-Teatro em espetáculos compostos por bailados clássicos e regionais, fados, canções, marchas populares, e solos de piano.</p> <p>- O Cruzeiro da Mocidade Portuguesa Feminina desembarca em Luanda. O grupo promove um recital no Nacional Cine-Teatro, com o patrocínio do Ministério das Colónias e do Governo Geral de Angola. O programa é composto por canções e bailados regionais.</p> <p>- Após finalizar a sua digressão pelo interior de Angola, João Villaret retorna para Luanda e promove o seu último um Recital de poesia no Nacional Cine-Teatro, em que apresenta em estreia o Fado Falado. Despedindo-se de Luanda, o ator e declamador português promove ainda espetáculos em Leopoldville, partindo logo depois para Moçambique.</p>	<p>TURNÊ: Alegria Portuguesa em Luanda</p> <p>TURNÊ: Mocidade Feminina em Angola</p> <p>TURNÊ: João Villaret em Luanda</p>
<p>SETEMBRO:</p> <p>- Sarau Artístico no Nacional Cine-Teatro, promovido pelo Sport Luanda e Benfica. Colaboram os artistas que fazem parte do Grupo De Tanga.</p> <p>- Recital de música clássica no Nacional Cine-Teatro, promovido pelo Círculo de Cultura Musical, delegação de Luanda, com o patrocínio do Ministério das Colónias e Governo Geral de Angola. Os artistas convidados são a cantora Maria Tereza de Almeida, a pianista Katarina Heinz, e o violinista António David.</p> <p>- Despede-se de Luanda a artista Maria Carmen promovendo um espetáculo em fim de festa no Nacional Cine-Teatro que conta com novos fados. Tendo finalizado a sua turnê, a artista retorna para a metrópole.</p> <p>- Grupo artístico dirigido pela atriz Berta Monteiro está em Nova Lisboa promovendo espetáculos pela colônia. Fazem parte do elenco os artistas Mily Correia, Lurdemar e Lucas Vilbro.</p> <p>- Em fim de festa, espetáculo de despedida do público de Luanda do grupo Alegria Portuguesa.</p>	<p>LOCAL: Sarau De Tanga em Luanda</p> <p>TURNÊ: Recital em Luanda</p> <p>TURNÊ: Maria Carmen em Luanda</p> <p>TURNÊ: Grupo Artístico em Angola</p> <p>TURNÊ: Alegria Portuguesa em Luanda</p>
<p>OUTUBRO:</p> <p>- Chegam a Luanda, vindos de Lourenço Marques, os músicos portugueses Varela Cid e Sérgio (pianistas), e Mário Camerini (violoncelista). Promovem concertos no Nacional Cine-Teatro, sob o patrocínio do Círculo de Cultura Musical, do Ministério das Colónias e do Governo Geral de Angola.</p> <p>- Regressam a Luanda, após uma digressão pelos Estados Unidos, os artistas Carlos e Ivone de Sousa do duo português Os Marykarlo. Promovem espetáculos de ilusionismo no Nacional Cine-Teatro.</p>	<p>TURNÊ: Concertos de Música em Luanda</p> <p>TURNÊ; Os Marykarlo em Luanda</p>
<p>NOVEMBRO:</p> <p>- Espetáculo de variedades no Clube Naval, em Luanda, pelas artistas Berta Monteiro Emília Correia, acompanhadas do pianista Lucas Vilbro. O programa é composto por fados, bailados e canções regionais.</p>	<p>TURNÊ: Variedades no Clube Naval</p>
<p>DEZEMBRO:</p> <p>- Vinda da metrópole, desembarca em Luanda a cantadeira de fados Maria Luz. Promove espetáculos no Clube Naval, sede do Grupo De Tanga.</p>	<p>TURNÊ: Maria Luz em Luanda</p>



Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul
Pró-Reitoria de Pesquisa e Pós-Graduação
Av. Ipiranga, 6681 – Prédio 1 – Térreo
Porto Alegre – RS – Brasil
Fone: (51) 3320-3513
E-mail: propesq@pucrs.br
Site: www.pucrs.br