

**Portugal, anos 1960: Teatro Moderno de Lisboa, entre a contestação e a censura.** Este artigo aborda os sentidos de resistência político-cultural da Companhia Teatro Moderno de Lisboa (TML), na década de 1960, tendo em conta as entrevistas e os discursos produzidos sobre os seus processos coletivos de criação, pesquisa teórica e intervenção social. Num período em que a contestação à ditadura do Estado Novo se tornava mais forte e constante, as questões políticas e estéticas presentes nas peças continuavam, no entanto, a enfrentar a repressão asfixiante da censura oficial, sempre vigilante face às manifestações artísticas heterodoxas, como o caso dos grupos de teatro independentes.

**PALAVRAS-CHAVE:** Teatro Moderno de Lisboa, Resistência, Censura, Montagens.

**Portugal, the 1960s: Teatro Moderno de Lisboa, between protest and censorship.** This text addresses what resistance and political-cultural protest meant to Grupo Teatro Moderno de Lisboa (TML), from Lisbon, Portugal, in the 1960s, based on the interviews and discourses about their collective creation processes, theoretical research and social intervention. While protest against the Estado Novo dictatorship became stronger and regular in this period, the political and aesthetic issues in the plays continued to face suffocating repression by official censorship, always vigilant of heterodox artistic manifestations, as in the case of independent theatre groups.

**KEYWORDS:** Teatro Moderno de Lisboa, Resistance, Censorship, Montages.

KÁTIA RODRIGUES PARANHOS

## **Portugal, anos 1960: Teatro Moderno de Lisboa, entre a contestação e a censura**

Condenada, por vezes, como escapista e, noutras, incensada como ferramenta de libertação revolucionária, a arte, de modo geral, continua a ser um tema candente tanto na academia como fora dela.<sup>1</sup> Desde o final do século XIX, diferentes grupos teatrais (re)colocam em cena movimentos a contrapelo ou, se se quiser, exercícios de experimentação, marcas de um outro tipo de teatralidade, de uma outra estética e – por que não dizer? –, de uma outra forma de intromissão no campo social. Ao cruzar os mares em direção a Portugal, no início dos anos 1960, verifica-se que a situação sob o regime ditatorial de António Oliveira Salazar não era nada fácil. As tentativas de mudança do panorama cultural, vindas tanto do cinema como do teatro, encontraram forte resistência. O estabelecimento do Teatro Moderno de Lisboa (TML) surgiu na sequência de companhias que procuraram, de algum modo, inovar em termos de repertório e de métodos de trabalho (Cruz, 1983; Coelho, 2009). Esse tipo de contestação a um teatro esclerosado e divorciado da realidade portuguesa foi perceptível entre os grupos amadores e universitários, tal qual sujeitos à ação da censura (Barata, 2009).

No caso do TML, as questões políticas e estéticas contidas nas peças eram atualizadas e reconfiguradas numa conjuntura em que a sua identidade se definia pelo seu caráter intitulado independente, algo difícil de assimilar pela política cultural da ditadura do Estado Novo. Esta, voltada para a glorificação

1 Este trabalho apresenta os resultados parciais da investigação “Cruzando os mares: teatro, política e cultura em Portugal e no Brasil nos anos 1960 e 1970”, financiada pelo CNPq e pela Fapemig, desenvolvida no Instituto de Ciências Sociais (ICS), como investigadora visitante da Universidade de Lisboa (UL), sob a supervisão do professor doutor José Machado Pais/ICS. Agradeço a atenção dos funcionários do Arquivo Nacional da Torre do Tombo, da Biblioteca da Faculdade de Letras da UL, da Biblioteca Nacional de Portugal e do Museu Nacional do Teatro e da Dança, em particular a Sofia Patrão.

da nação portuguesa e dos valores mais tradicionais, acionava, evidentemente, a mão de ferro da punição na tentativa de coibir as manifestações artísticas heterodoxas, ao mesmo tempo em que incentivava o culto a marcadores identitários conservadores. Este trabalho aborda, portanto, os sentidos de resistência e de contestação político-cultural do grupo português tendo em conta o impacto produzido pela censura salazarista no que se refere aos seus processos de criação.

### TML: UMA SOCIEDADE DE ATORES

Fora as limitações e as restrições políticas, é preciso registrar que na segunda metade da década de 1940 apareceram as primeiras experiências cénicas, como o Teatro-Estúdio do Salitre (1946-1950), de Gino Saviotti, Luiz Francisco Rebello e Vasco de Mendonça Alves; a Casa da Comédia (1946-1975), de Fernando Amado; os Companheiros do Pátio das Comédias (1948-1949), de António Pedro e Costa Ferreira; ou o Grupo Dramático Lisbonense (1948-1950), de Manuela Porto, associado ao coro dirigido por Fernando Lopes Graça (Vilaça, 1963). Segundo Rui Pina Coelho, o resultado destas realizações, que não representaram um movimento organizado, mas antes “um momento de ímpetos experimentalistas”, traduzia-se na divulgação de um repertório diferente. Um esforço de uma laboração minuciosa, na sinalização da diferença em relação ao teatro que se fazia e a não sujeição a imperativos exclusivamente comerciais, sem trilhar, todavia, caminhos estéticos verdadeiramente novos. Na verdade, “em Portugal, a postura experimental reflecte-se muito mais na divulgação de textos e autores, na defesa do rigor no trabalho e na contestação à convenção, do que em propostas estéticas arrojadas. ‘Experimental’ em Portugal nos anos 40 não terá o [...] significado do que terá porventura em França, na Rússia ou na Alemanha [...]” (Coelho, 2009, p. 62). Seja como for, essas movimentações permitiram o aparecimento de novos dramaturgos, encenadores, atores e artistas plásticos que desempenharam papéis marcantes na cena portuguesa. A par dessas atividades, o teatro universitário (ao qual a censura concedia maior margem de manobra, por considerar que se destinava a um público mais limitado), por seu turno, percorria caminhos diferentes dos convencionais quer em Lisboa, quer em Coimbra (Barata, 2009).

Em várias circunstâncias, a atividade da censura foi suavizada (e num intervalo curto) e de forma alguma suprimida (Rebello, 2002). O que não impediu, felizmente, as estreias, entre 1957 e 1958, de *As Bruxas de Salém*, de Arthur Miller, pela Companhia Rey Colaço-Robles Monteiro (Santos, 1989), *A Promessa*, de Bernardo Santareno, e *Jornada para a Noite*, de Eugene

O'Neill, estes dois levados à cena pelo Teatro Experimental do Porto (TEP), dirigido artisticamente por António Pedro entre 1953 e 1962. O Teatro d'Arte de Lisboa (1955-1970), que reuniu em torno de si alguns poetas, filósofos, críticos, autores, e atores como Brunilde Júdice, Maria Lalande e Samwel Diniz, vem somar-se a esses esforços (Coelho, 2009, pp. 72-77).

Em 1958, Laura Alves, atriz consagrada da comédia e da revista, e o empresário Giuseppe Bastos fundaram o Teatro de Sempre. De duração efémera, um ano, o empreendimento teve preocupações pedagógicas e almejou, na esteira de Jean Vilar, conquistar e educar novos públicos (a juventude, a pequena burguesia e o povo). Sob a direcção artística de Gino Saviotti e a colaboração de atores centrais da cena nacional como Carmen Dolores, Rogério Paulo, Adelina Campos e Fernanda Alves notabilizam-se produções como *O Mentiroso*, de Goldoni, *Seis Personagens em Busca de Um Autor*, de Pirandello, e *O Gebo e a Sombra*, de Raul Brandão. Estas opções tinham como denominador comum, no caso dos dois primeiros, a posição de destaque que ocupavam na cena mundial, tal como o facto de cada texto, à sua maneira, revelar preocupações sociais. Importa demarcar as presenças de Rogério Paulo, o único ator que assinava com regularidade os prospetos, Carmen Dolores e Armando Caldas envolvidos num projeto teatral com objetivos de formação, educação e crítica social. Miguel Falcão sustenta que “a companhia de verdadeira matriz experimental, tal como a ambicionavam, sobretudo no plano da autonomia organizativa (sem a dependência de uma estrutura empresarial), essa só viria a materializar-se, a partir de 1961 [...] no Teatro Moderno de Lisboa, [...] a cuja direcção e elenco também pertenceriam. O Teatro de Sempre foi, naquele sentido, um fugaz balão de ensaio” (Falcão, 2008, p. 123).

Tito Lívio, escritor, dramaturgista – crítico de teatro e cinema, autor de uma obra capital sobre o Teatro Moderno de Lisboa –, avalia que o TML “nasceu de uma ruptura, em termos de constituição da companhia, repertório, modo de encarar os textos e a encenação, levada a cabo pelos seus fundadores [...]” (Lívio, 2009, p. 41). No decorrer de quatro anos, de 1961 a 1965, o grupo apresentou textos teatrais de Carlos Muñiz, Fiódor Dostoievsky, Miguel Mihura, John Steinbeck, Luiz Francisco Rebello, William Shakespeare e José Carlos Pires. Esses leitores teatrais compuseram e recompuseram diferentes campos de acordo com as suas intenções e os seus desejos. Deram, voltando a Brecht, ao “passado e presente em um” (Brecht, 2000, p. 233), o sinónimo de aliar a leitura (com conceitos novos) de textos, recheados de crítica social em determinado contexto, à representação de atores portugueses. Um processo complexo que se ampliava e se fortalecia com as discussões e os debates promovidos após as *performances*. Era uma oportunidade a mais para trocar as primeiras impressões sobre os textos encenados. Esses homens e essas

mulheres eram “usuários e intérpretes ativos” dos textos impressos que liam e ouviam e aos quais juntamente ajudavam “a dar forma” (Davis, 1990, p. 184).

Nomes de prestígio como Carmen Dolores, Armando Cortez, Fernando Gusmão e Armando Caldas uniram-se para formar uma companhia teatral, de certo modo, mais desprotegida economicamente, por não ter a retaguarda de um empresário, e com objetivos culturais completamente diferentes daqueles do teatro existente. Juntar-se-iam depois Rogério Paulo, nessa ocasião no Teatro Experimental do Porto, Ruy de Carvalho, Costa Ferreira, Maria Schulze, Tomás de Macedo, Clara Joana, Nicolau Breyner, Carlos Cabral e Moraes e Castro. Mais adiante, passaram a integrar a sociedade Maria Cristina, Fernanda Alves, António Sarmiento, Jaime Santos (vindo do teatro radiofónico), Ângela Ribeiro e, eventualmente, Rui Mendes, Rolando Alves, José Amaro, Luís Cerqueira, Luís Alberto e Fernando Soares.

Carmen Dolores (Lisboa, 22-04-1924 – Lisboa, 16-02-2021), atriz e escritora, assevera que

O TML foi uma reviravolta no teatro em Portugal e nas nossas vidas. Foi o despertar da geração dos “mais velhos”, mas também de uma nova geração [...]. Cada um de nós tinha as suas ideias, éramos muito diferentes uns dos outros, mas isso foi uma das coisas interessantes no projecto, porque apesar do que nos diferenciava, partilhávamos todos um ideal, o de poder fazer um teatro mais a propósito do momento que estávamos a viver. [Dolores *apud Jornal Avante*, 2008, p. 1]<sup>2</sup>

Ruy de Carvalho (Lisboa, 1-03-1927), ator com uma vasta carreira em cinema, teatro e televisão, comenta:

A criação do Teatro Moderno de Lisboa foi um dos momentos mais belos e exultantes da minha vida. Fui um dos seus fundadores mais entusiastas e empenhados. Estava tão saturado de fazer teatro comercial, cuja importância, aliás, reconheço, mas, tanto eu como os restantes companheiros desta autêntica aventura, queríamos voltar-nos agora para um teatro de grandes textos por nós escolhidos, moderno como o seu nome indicava, e que, por tal, nos desse um enorme gozo interpretar. [Carvalho *apud* Lívio, 2005, p. 38]

2 Para Carmen Dolores, “nesse contexto, [anos 1960] mais do que nunca, um novo tipo de actor principiava a forjar-se. Abolidos os clichês, vivências em primeiro plano, numa preocupação constante de descobrir novas formas teatrais, assumindo a sua parte criadora no espetáculo, o actor deixa de ter como finalidade a sua promoção e passa a sentir necessidade de se ultrapassar a si próprio e de partilhar a vida do mundo. Surge [...] em muitos casos, o actor militante; porque o palco é a melhor tribuna para se chegar aos homens. A melhor arma. Mais direta, mais viva que qualquer outra forma de comunicação” (Dolores, 1984, p. 137).

Armando Caldas (Elvas, 1935 – Lisboa, 13-03-2019), ator e encenador, chama a atenção para o facto de o grupo se ter distanciado do modelo artístico vigente, pois

fundamentalmente rompeu com um teatro, digamos, convencional. Foi o primeiro grupo de teatro independente em sociedade de artistas que houve em Portugal, e a partir do qual surgem todos os outros: o Grupo 4 [1966], A Cornucópia [1973], A Comuna [1972], Os Bonecreiros [1971], o Teatro Experimental de Cascais [1965] etc. [...] Criou-se em determinada altura o Núcleo dos Amigos do Teatro Moderno de Lisboa. Chegámos a ter cerca de 10 mil aderentes, e muitas vezes esses amigos organizavam conferências, debates após o espectáculo. A importância em termos políticos e sociais é enorme. [Caldas *apud* *Jornal Avante*, 2008, p. 2]<sup>3</sup>

Não obstante o salazarismo, as teorias de Bertolt Brecht e Samuel Beckett, só para mencionar algumas referências, ganhavam corpo por intermédio de diferentes grupos de teatro (Porto, 1973, v. 1 e 2).<sup>4</sup> O dramaturgo, historiador do teatro, ensaísta, crítico e tradutor, Luiz Francisco Rebello, acentua que “o ano de 68 foi o que poderíamos chamar um ano-charneira. [Um] processo dialético em que a quantidade ganha nova qualidade”. Deste modo,

no quadro da contestação global da sociedade de consumo, as formas tradicionais do teatro teriam de ser, elas também, postas em causa.

Mas — e aqui está a novidade — este pôr em causa não incidia [...] sobre o teatro burguês, esse falso teatro, fácil e falso, [...] denunciado por Antonin Artaud há já mais de sessenta anos; visava também o teatro dito de vanguarda, que, nascido sob o signo do não-conformismo, foi a pouco e pouco aceite, e depois recuperado pelos mesmos que a princípio o recusavam, [...] e por fim veio também a institucionalizar-se.

[...] de ruptura em ruptura, de explosão em explosão, levanta-se o problema de um teatro alternativo; a querela do texto e da encenação foi retomada a uma nova luz e explodiu com violência renovada. [Rebello, 1988, pp. 26 e 27; grifos do autor]

Fernando Gusmão (Lisboa, 06-02-1919 – Lisboa, 17-02-2002), ator e encenador, recorda o interesse e “a procura por novos espaços de actuação e não só

3 Sobre teatro independente, ver Porto (1989, pp. 279-290).

4 Outra experiência valiosa em Portugal no pós-1945 é o teatro do absurdo. Em plena ditadura salazarista, encontramos encenadores (Francisco Ribeiro, António Pedro e Artur Ramos) e correntes dramáticas (Miguel Barbosa, Hélder Prista Monteiro e Jaime Salazar Sampaio) atuando na renovação dos géneros textuais e na utilização da linguagem encriptada como estratégia de combater a censura portuguesa. Ver Fadda (1998).

num palco, as experiências, nos Estados Unidos da América, de um grupo de pintores tendo à cabeça Allan Kaprow que deu lugar aos *happenings*, o Living Théâtre de Julian Beck e Malina, e na Europa, o [...] *us*, em Londres, de Peter Brook, o teatro de Grotowski”. E, mormente, “a mistura, procurada por alguns homens de teatro, no plano formal, das teorias de Artaud com as de Brecht”. Em suma, “muitos grupos marginais que experimentavam e pesquisavam outras formas de fazer teatro, influenciados pelo dadaísmo e pelo surrealismo” (Gusmão, 1993, pp. 169-170).<sup>5</sup>

Na declaração de intenções do TML constava, para além da revelação de dramaturgos nacionais e estrangeiros, uma abordagem diferente dos clássicos.<sup>6</sup> Em consonância com as normas de funcionamento, cada integrante propunha peças que estivessem dentro dos parâmetros do manifesto da companhia, dado que teria de enviar para o exame prévio da censura um lote grande de originais, sabendo-se antecipadamente que só alguns seriam aprovados. Desta maneira, Tomás de Macedo (Lisboa, 11-01-1917 – Lisboa, 03-03-1980), ator e secretário da trupe, deu a conhecer, e sugeriu *O Tinteiro*, do dramaturgo espanhol Carlos Muñiz (2005).

No desenrolar dos acontecimentos, o empresário José Gil, proprietário do cinema Império, uma das salas mais prestigiadas de Lisboa, considerada uma catedral da celebração cinematográfica, teatral e musical, alugou o espaço para o TML encenar as suas peças nas horas livres, ou seja, nas segundas matinés, às 18h30 min nas segundas, terças, quintas e sextas-feiras (entre as sessões da tarde e da noite) e às 11h nos domingos. O protocolo assinado fixava o valor de 35% das receitas de bilheteria ao contratante. Os restantes 65% ficavam para pagar atores, técnicos e demais despesas, publicidade e impostos. Nicolau Breyner (Serpa, 30-07-1940 – Lisboa, 14-03-2016), ator e produtor, revive, de

5 Em 1956, Francisco Ribeiro, ator, encenador e empresário, fundou o Teatro Popular Nacional (1956-1959), uma empresa privada. Ribeiro integrou o Teatro do Povo, Os Comediantes de Lisboa, o Teatro do Centro Universitário de Lisboa da Mocidade Portuguesa, a Companhia Rey Colaço-Robles Monteiro, em diferentes etapas, e é tido como o responsável pela renovação do teatro português na década de 1950 (Patrão, 2012). Os atores Armando Cortez, Fernando Gusmão, Carmen Dolores, Costa Ferreira, Rogério Paulo, Armando Caldas e Ruy de Carvalho compuseram o Teatro Nacional Popular. “Passados largos anos sobre o meu ‘encontro’ com Ribei-rinho [Francisco Ribeiro, o diretor] e a nossa experiência do Teatro Moderno de Lisboa, lembrei-me, mais uma vez, da frase dele [...] ‘você já estão na altura de fazerem as vossas próprias asneiras’ incitando-nos a emprendermos sozinhos a nossa caminhada” (Gusmão, 1993, p. 121).

6 “A designação de Teatro Moderno de Lisboa corresponde em si mesma a um programa. Teatro moderno tem aqui o significado de teatro actual, com base em textos não necessariamente contemporâneos, mas sempre com interesse para o homem de hoje e realizados ao gosto estético dos nossos dias. O Teatro Moderno de Lisboa não é uma empresa, mas uma sociedade de actores, sem empresários nem subsídios” (Teatro Moderno de Lisboa, 1961, p. 1).

modo peculiar, aquelas sessões domingueiras: “A minha casa ficava perto do Império, era óptimo poder ir a pé para o Teatro Moderno de Lisboa fazer as peças aos domingos de manhã. O único senão era ser logo a seguir às noitadas de sábado, em que eu me deitava já de manhã, e por isso dormia pouquíssimo” (Breyner *apud* Adamopoulos, 2010, p. 120).

Neste ponto, considero instigante acompanhar o pensamento de Morais e Castro (Lisboa, 30-09-1939 – Lisboa, 22-08-2009), ator, encenador e dirigente do Partido Comunista Português, sobre “os teatros possíveis” no Estado Novo:

Do Teatro do Salitre [...] saem [...] António Manuel Couto Viana, Artur Ramos, Luiz Francisco Rebello, Ricardo Alberty [...] Rogério Paulo [...]. [...] temos a Companhia Amélia Rey Colaço-Robles Monteiro a dirigir o Teatro Nacional, mas a revelar belos textos, alguns revolucionários, a tentar encenações, a ensaiar e ensinar muito bem actores. [...] temos Mestre Francisco Ribeiro (Ribeirinho) e seu irmão António Lopes Ribeiro, ambos protegidos pelo regime, mas que, com os Comediantes de Lisboa, tentam novos textos [...] e tentam juntar um grupo de actores que representem bem e em colectivo. E [...] os Companheiros do Pátio das Comédias, fundado por Costa Ferreira [...] Ribeirinho com o Teatro do Povo e depois o Teatro Nacional Popular, levando bons textos, com excelentes encenações, aos locais mais recônditos do País, pondo em cena autores portugueses de esquerda [...], autores clássicos e actuais, estreando em 1960 um maravilhoso *Á espera de Godot* e [...] formando uma geração de excelentes encenadores: Fernando Gusmão, Paulo Renato, Costa Ferreira, Armando Cortez [...] Ruy de Carvalho e Canto e Castro, [...] que transmitem à minha geração toda uma escola de “estar” no teatro e de representar. No final dos anos 50 aparece em grande o Teatro Experimental do Porto dirigido por António Pedro, homem da cultura que já encenara no Pátio das Comédias. Aparece já com um projecto revolucionário, não só na escolha dos textos [...] mas também a nível das encenações. [...] [em 1961] cria-se o Teatro Moderno de Lisboa uma companhia verdadeiramente revolucionária não só pela forma que reveste (sociedade artística onde todos os actores têm uma palavra a dizer em Assembleia Geral e onde os possíveis lucros são divididos por todos em diferentes escalões), mas também pelo local e horário de apresentação [...] e pelo reportório escolhido: *O tinteiro* [...] peça de estreia com enorme êxito de crítica e de público, esgotado durante meses. [Morais e Castro, 1999, pp. 2-3]

### “UM TEATRO DE COMBATE”

A 13 de novembro de 1961, no Império, recinto de funcionamento das matinés, a recém-formada companhia portuguesa anunciava uma peça sobre a liberdade em plena ditadura. *O Tinteiro* (1961) – tradução de António José Forjaz e montagem de Rogério Paulo –, focaliza a ação de três funcionários obedientes a Frank, um patrão injusto e prepotente que atormenta a existência de Crock,



esmagado num escritório pelo absurdo das leis que proibiam a alegria, o amor, uma simples flor numa jarra. “Será possível trabalhar e cheirar as flores da primavera? No escritório, não me deixam cheirar as flores, nem cantar. E eu canto bem, posso jurar-lhe que não desafino. [...] Poderemos gostar de poesia [...] se são os números de uma qualquer contabilidade que nos preenchem os dias à secretária?”. São algumas perguntas que Crock levanta num ambiente em que a palavra de ordem é “obedecer sem questionar” (Muñiz, 1961, pp. 5-6, 8, 19 e 29).

Costa Ferreira (Elvas, 10-06-1918 – Lisboa, 29-07-1997), ator, encenador e dramaturgo, confessa que, devido ao seu físico, era frequentemente requisitado para papéis odiosos, como o Frank, de *O Tinteiro*. Porém, foi com muito gozo que o “vestiu” em cena:

Tratava-se de um miserável chefe de repartição, de casaco coçado com manguitos de alpaca e jaquetão preto para os momentos solenes, que tortura friamente os seus subordinados. Com a indumentária de jaquetão preto e calças de fantasia, [...] usada nas tardes solenes do Estado Novo e pelos chefes de mesa do Gambrinus, eu quis dar a mediocridade do tirano fascista. Com o bigode à Hitler, a ambição do poder despótico e universal e com a voz sibilante, a sugestão da voz de Salazar que, quando pela rádio chamava os “Portugueses”, nos dava a certeza de ficarmos com um pouco menos de esperança. Aliás, a encenação claríssima de Rogério Paulo punha Frank, não como beneficiário máximo da exploração trágica, mas como “funcionário” de um poder abstracto, de fraque e óculos escuros, que não podia deixar de ser o “capitalismo”. O ódio a Salazar deu autenticidade a este papel, como o Método ensina. [Costa Ferreira, 1985, pp. 475-476, aspas do autor]<sup>7</sup>

Fernando Gusmão relembra “que a lotação do Império era a maior dos cinemas de Lisboa, à volta de 1400 lugares na plateia e balcões. [...] a lotação de que ficávamos a dispor andava à roda de 800 lugares. [...] esgotámos durante meses essa lotação [...], o que nos deixou espantados e [...] muito satisfeitos”. Confessa que “das peças (poucas) aprovadas pela censura, a escolha desta para a nossa estreia tinha sido deliberada, quer pelos problemas financeiros para o prosseguimento do nosso projecto, quer porque queríamos dirigir-nos a um público diversificado e se conseguíssemos este objectivo a nossa caminhada estaria melhor assegurada” (Gusmão, 1993, pp. 153-154).<sup>8</sup>

7 Crock era interpretado por Armando Cortez (Lisboa, 22-01-1928 – Lisboa, 11-04-2002), ator, encenador, argumentista e produtor. Ver Cortez (2003).

8 Sobre o TML e a repercussão da encenação de *O Tinteiro*, conferir *Diário de Lisboa* (28-11-1961), *Diário Popular* (21-10-1961), *Diário de Notícias* (15-10-1961), *O Século* (29-11-1961), *Notícias da Amadora* (21-10-1961), *Jornal de Estarreja* (25-10-1961) e *Diário da Manhã* (01-01-1962).

A tentativa era organizar colóquios ao vivo conduzidos pelo encenador de cada peça e aos sábados e domingos ir às cidades e vilas fora de Lisboa.

Para Armando Caldas, “*O tinteiro* foi uma autêntica bomba, não só em Lisboa, mas em Portugal (percorremos quase todo o país). Basta consultar os jornais”. Em síntese:

O êxito deste espetáculo teve, como consequência, assustar o poder político de então, pois notou-se, a partir daí, uma implacabilidade da censura para as peças que enviávamos para sua aprovação. O que incomodou [...] muito os governantes foi o facto de termos criado o Núcleo de Amigos do TML, onde se inscreveram milhares de pessoas identificadas com a nossa programação e que, muitas vezes, organizavam excursões para ver os nossos espetáculos e promoviam a realização de outros, em várias localidades onde, frequentemente, se faziam debates sobre o que acabavam de ver.

[...] como alguém disse, “o Teatro Moderno de Lisboa foi uma grande pedrada no charco do marasmo cultural de Portugal”. [Caldas *apud* Lívio, 2009, p. 177]<sup>9</sup>

Graça dos Santos, destaca que “é impossível não reconhecer os portugueses do Estado Novo de Salazar em Crock, pequeno empregado de escritório vigiado sem cesso por um diretor secundado por uma vigilância a vários níveis. [...] Crock é um herói triste e doentio que tem dificuldade em respirar, [...] que está proibido de rir, ou de ter flores na secretária, ou até de gostar da primavera”. Entretanto, “debate-se esta recusa em se submeter transforma o seu suicídio num ato de rebeldia extrema, numa altura em que era proibido falar de suicídio no Portugal de Salazar. É de notar que o final da peça, submetida à comissão de censura antes da estreia, não foi modificado”. Efetivamente, “o texto denota poucos cortes, visíveis em quinze páginas”. Graça dos Santos, lista, de facto, quatro cortes nos quais as palavras “Sr. Diretor proibiu” permitiam a associação direta com o “chefe do Estado Novo”. O quinto corte envolvia um diálogo travado entre Crock e Livi, um colega que o vigia, em que se evidencia em excesso a intenção de revolta: “passar fome e protestar é rebeldia?”, “Não me calo!” (Santos, 2013, pp. 321-322).<sup>10</sup>

9 João Lourenço, ator, encenador e diretor do Teatro Aberto desde 1982, rememora a estreia do TML: “um êxito estrondoso [...]. Nunca esquecerei a forma calorosa como o público aplaudiu. Sentíamos que esses aplausos não eram apenas dirigidos ao trabalho artístico, que era excelente, mas também à coragem daqueles atores que estavam a dar um exemplo a toda a uma classe. Para alguns de nós, a atuação era também um grito de liberdade e um acto de verdadeira cidadania” (Lourenço *apud* Lívio, 2009, p. 205).

10 Para Ruy de Carvalho, “havia gente, entre os censores, que não era nossa inimiga, [...] e a quem ficámos a dever a autorização de *O tinteiro* [...] de que o Armando Cortez foi →

A seguir ao êxito de *O Tinteiro*, sucedeu, em 13 de março de 1962, *Humilhados e Ofendidos*, de Fiódor Dostoievsky, romance publicado em 1861, numa adaptação de André Charpak (1962), traduzida pelo escritor e jornalista Manuel de Lima e encenada por Fernando Gusmão.<sup>11</sup> No centro da ação a figura do escritor Ivan Petróvitch, que é o narrador do livro, descreve rixas familiares, romances proibidos, miséria e abandono numa comunidade fortemente fechada e classista. Como garante Fernando Gusmão, “uma das raras peças aprovadas, talvez porque na óptica da censura, Dostoievsky era da época dos czares e não da de Estaline”. Mas, depois de duas exibições, e principalmente devido ao sucesso de *O Tinteiro*, a censura não “autorizou os colóquios dos encenadores com o público no final dos espetáculos, como estava na nossa programação, o que se explica pelo facto de que ao fascismo não convinha, como se sabe, a livre discussão de ideias, mesmo no estrito plano da cultura” (Gusmão, 1993, pp. 155-156).<sup>12</sup>

Por falar em cerceamento da liberdade de expressão, Tito Lívio arrola um número expressivo de autores conhecidos como malditos pelo regime português, como Bertolt Brecht, Fernando Arrabal, Paul Claudel, Albert Camus, Luiz Francisco Rebello, Costa Ferreira, Augusto Sobral e Alves Redol, cujas obras eram sempre encaradas com desconfiança pela “sua carga subversiva”. Lívio transcreve algumas peças encaminhadas pelo TML para a censura prévia, e que foram proibidas, tais como: *O Pecado de João Agonia* e *António Marinheiro*, o *Édipo de Alfama*, de Bernardo Santareno, *Os Degraus*, de Augusto Sobral, *Condenados à Vida*, de Luiz Francisco Rebello, *Oração*, de Fernando Arrabal, *Zoo*, de Vercors (Jean Bruller), *Viva os Homens*, de Mushanokōji Saneatsu, *Andorra*, de Max Frish, e *Os Porquinhos da Índia*, de Yves Jamiaque (Lívio, 2009, p. 55, e pp. 57-58).<sup>13</sup>

→ um extraordinário protagonista, conseguindo a façanha de que se entendesse, em cena, que o combóio o trucidava e que se dissesse a palavra ‘merda’, factos que hoje podem parecer irrisórios ou [...] anedóticos mas que, naquela altura, representavam grandes vitórias” (Carvalho *apud* Lívio, 2005, p. 40).

11 Cf. Charpak (1962), *Humilhados e Ofendidos* (1961/1962, processo 6554), e *Humilhados e Ofendidos* (1962, p. 2).

12 Como adverte Graça dos Santos, em tese, o teatro deveria “permitir a reflexão, evidenciar a contradição, provocar o debate”. Com efeito, o “sistema imposto pelo Estado Novo [...] pretende deter a única verdade e para qual o debate seria desnecessário. O salazarismo procura pôr em conformidade com os seus ideais o povo português, não se trata pois de provocar a reflexão mas a submissão”. Destarte, “o Estado Novo, fundado numa ordem corporativista alérgica a qualquer noção de ‘luta de classes’ devia em permanência persuadir os portugueses da concórdia nacional” (Santos, 2001, p. 106 e p. 111).

13 Ruy de Carvalho informa que num “curto espaço de existência, lhes foram cortados 21 textos! Seria, pois, a ação de uma censura, atenta a tudo o que pudesse perturbar a estabilidade →

Se relacionarmos os textos enviados à Direcção dos Serviços de Espectáculos –subordinada, desde 1944, ao Secretariado Nacional da Informação, Cultura Popular e Turismo (SNI) –, entre 1961 e 1965, podemos reconstituir não só os processos, mas acima de tudo um pouco da vida da companhia. Nessa rota, além das nove peças vedadas, acima mencionadas, Eugénia Vasques nomeia mais quatro que sofreram a ingerência censória, e seis que não foram levadas à cena: 1. *Credores*, de August Strindberg (enviada a 22-11-1961; aprovada a 18-12-1961 para adultos/maiores de 17 anos); 2. *Le mal-court*, de Jacques Audiberti (enviada a 13-06-1962; reprovada, s./d.); 3. *Rômulo, o Grande*, de Friedrich Dürrenmatt (enviada a 20-06-1962; reprovada a 13-07-1962); 4. *Va donc chez torpe*, de François Billetdoux (enviada a 20-06-1962; reprovada a 13-07-1962); 5. *Um soñador para um pueblo*, de António Buero Vallejo (enviada a 20-06-1962; autorizada para a tradução em 28-06-1962); 6. *Alfama*, de António Botto (enviada em 25-06-1962; aprovada com cortes, s./d.); 7. *Histórias para ser contadas*, de Osvaldo Dragun (enviada a 28-08-1962; aprovada para tradução em 30-10-1962); 8. *Le roi se meurt*, de Eugène Ionesco (enviada a 07-09-1964; aprovada a tradução em 09-10-1964 para adultos); 9. *L'arbitro*, de Gennaro Pistilli (enviada a 25-11-1964; reprovada em 02-12-1964); 10. *A hatful of rain*, de Michael Vincente Gazzo (enviada a 25-11-1964; aprovada a 05-01-1965 “com a recomendação ‘o maior cuidado na tradução, sobretudo nas falas referentes aos problemas conjugais dos protagonistas’”) (Vasques *apud* Lívio, 2009, pp. 285-287).<sup>14</sup>

Sigamos alguns casos mais de perto. A 20 de junho de 1962, o TML remeteu à Direcção dos Serviços de Espectáculos, *Os Três Chapéus Altos*, de Miguel Mihura (1962). A história passa-se numa pensão de província. Virgílio, um rapaz tímido e ingénuo, prepara-se para casar no dia seguinte com a sua cãndida noiva, com quem namora há sete anos. Mas, durante a noite, no quarto ao lado, transcorre uma festa de arromba com os artistas do circo. Esses personagens absolutamente insólitos, como a alegre e graciosa Paula, fazem com

de um regime autoritário e repressivo, que viria a ditar o fim de uma das experiências teatrais mais importantes do teatro nacional” (Carvalho *apud* Lívio, 2005, p. 38).

14 É relevante assinalar as datas de algumas das peças proibidas citadas por Lívio: *Andorra*, de Max Frish (enviada a 01-03-1962; reprovada a 16-03-1962 / enviada a 25-11-1964; reprovada novamente, s./d.), *Oração*, de Fernando Arrabal (enviada a 31-08-1964; reprovada a 10-09-1964), *Zoo*, de Vercors (enviada a 10-09-1964; reprovada a 16-09-1964), *Viva os Homens*, de Mushanokōji Saneatsu (enviada a 10-09-1964; reprovada a 22-10-1964), e *Os Porquinhos da Índia*, de Yves Jamiaque (aprovada para tradução a 05-01-1965, com “o maior cuidado, sobretudo, na tradução das falas em catalão”; suspensa a autorização de representação a 15-03-1965) (Vasques *apud* Lívio, 2009, pp. 286-287). Consultei também Teatro Moderno de Lisboa (1961-1965).

que Virgílio descubra um cosmos desconhecido, e reconsidere a sua intenção de casar para fugir com o bando.

Para Fernando Gusmão, o texto original foi alterado de modo substancial pela censura que praticamente lhe truncou a essência,

indo ao ponto de não aceitar uma das personagens-protagonistas fundamentais, que era um bailarino russo, obrigando-nos a substituí-lo por um bailarino negro americano. Ficámos encurralados, mas como não podíamos nem devíamos desistir, aceitei disciplinadamente a função de encenador. Foi este o espectáculo que mais problemas levantou com a censura, quer pelo que acabo de dizer, quer pelo que aconteceu no ensaio da mesma censura, que era de lei fazer-se antes das estreias. Estávamos positivamente a ser vigiados. [...] basta dizer que [estes] ensaios [...] eram vistos por três ou quatro censores e passaram a ser dez ou doze que, como ridículo dos ridículos, empunhavam lanternas eléctricas de bolso para seguirem o texto linha a linha, com a clara intenção de verificarem se os actores diziam o que lá estava! [Gusmão, 1993, p. 158]

A Direcção dos Serviços de Espectáculos esquadrinhou *Os Três Chapéus Altos*, tida como uma das obras-primas do teatro espanhol, no decurso de junho a novembro, num exercício de supressão de páginas e de frases. As anotações dos censores demonstravam a apreensão, para dizer o mínimo, com certas palavras (russo, vermelha, que pode ser substituída por “outra cor: azul, verde, etc.”), algumas expressões (“venerado militar”, “só poderá ser apresentada se o traje e a representação se revestirem de um mínimo de dignidade”), e as próprias canções (“enviar-nos para apreciação a letra da canção francesa e suprimir a canção russa”).<sup>15</sup>

“No ensaio de censura com toda a brutalidade fascista”, ressalta Costa Ferreira, “um censor [...] resolve cortar barbaramente a peça de maneira a torná-la irrepresentável. A estreia é adiada dez dias, interpomos um recurso, conseguimos que se levantassem alguns cortes, mesmo assim o espectáculo fica muito diminuído e nós arruinados com o adiamento”. Para Costa Ferreira, “para se avaliar da ferocidade censória, que o êxito popular de *O tinteiro* avivara, foi corte irrevogável uma personagem dizer que via de uma janela que dava para o mar, luzes vermelhas num farol. Obrigados a mudar de cor escolhemos uma ridícula, as luzes dos faróis eram lilazes!” (Costa Ferreira, 1985, p. 470).<sup>16</sup>

15 Cf. *Os Três Chapéus Altos* (1962, processo 6953).

16 Para Armando Caldas, “no TML a censura sentiu-se sobretudo em *Os três chapéus altos*, do Mihura. Na peça havia uma cena em que a personagem tinha que vislumbrar um farol com uma luz vermelha, de maneira que a censura proibiu a palavra vermelha e obrigou-nos a substituir a cor da luz, penso que para lilás. Um farol com luz lilás...” (Caldas *apud Jornal Avante*, 2008, p. 2).

Por fim, em 18 de novembro de 1962, o TML lançava a peça *Os Três Chapéus Altos* (1962/1963), numa tradução e adaptação de Vasco de Barros Queiroz e encenada por Fernando Gusmão.<sup>17</sup>

Em 12 de janeiro de 1963, o TML solicitou à Direção dos Serviços de Espectáculos a aprovação de *Ratos e Homens* (no original, *Dos Ratos e Homens*), de John Steinbeck em colaboração com George Kaufman. A história trágica de George e Lennie – dois trabalhadores rurais na Califórnia durante a Grande Depressão (1929-1939) – entrava em cartaz no Império a 24 de janeiro de 1963, na tradução de Correia Alves e encenada por Costa Ferreira.<sup>18</sup> Estreava, a seguir, no carnaval, com o objetivo de fazer uma temporada festiva, *Não Andes Nessa Figura*, de Georges Feydeau (*Não Te Passeies Toda Nua*, o título original, por motivos óbvios, teve de ser adaptado), tradução e encenação de Armando Cortez. Organizada em nove cenas, todo o enredo da peça, escrita em 1911, é construído em torno das tentativas de um deputado, Ventroux, de fazer com que sua esposa, Clarisse, não zanze pela casa vestida só com a roupa interior (ou, como insiste Ventroux, “nua em pelo”). Confusões e coincidências inoportunas fazem circular pela casa um mordomo impertinente (Victor), um político rival (Hochepeaix), um repórter do *Figaro* (Jaival) e – em participação fulgurante – uma vespa, que obriga Clarisse a ficar cada vez mais nua.<sup>19</sup>

A 2 de maio de 1963, teremos três peças em um ato: *O Dia Seguinte*, de Luiz Francisco Rebello, *O Pária*, de August Strindberg, e *O Professor Taranne*, de Arthur Adamov.<sup>20</sup> Uma tríade, com encenação de Paulo Renato, que enfeixa temas como vida e morte, crime e castigo, egoísmo e esperança (Rebello, 1978, pp. 41-82). Para o crítico Néelson de Barros: “não é comercial nenhuma das peças [...] estreadas no Império. [...] Desconhecem qualquer proteção oficial [...]. Sem teatro próprio, são hóspedes de um cinema [...]. [...] continuam entregues ao sonho de manterem o Teatro Moderno de Lisboa como afirmação de uma vontade de não deixar perder alguma coisa do que resta do prestígio do Teatro em Portugal” (Barros *apud* Lívio, 2009, pp. 269-270).

Desde a sua instituição, o TML, sem qualquer espécie de subsídio, enfrentava toda a espécie de dificuldades e certa penúria (incluindo as constantes proibições a determinadas montagens e o atraso no pagamento dos seus sócios), embora com o apoio de José Gil, administrador do Império. Por chegarem à conclusão de que seria impossível continuar nas mesmas condições

17 Cf. *Os Três Chapéus Altos* (1962/1963, p. 2).

18 Cf. *Ratos e Homens* (1963, processo 541 e programa).

19 Cf. *Não Andes Nessa Figura* (1962, processo 6729), e *Não Andes Nessa Figura* (1963, programa).

20 Cf. *O Dia Seguinte*, *O Pária*, *O Professor Taranne* (1963, programa).

adversas, os membros do grupo decidiram suspender provisoriamente todas as atividades. Nesse interregno, endereçaram um pedido à Fundação Calouste Gulbenkian para auferirem um apoio regular. Carmen Dolores aceitou estabelecer os contactos que fossem necessários. “Foi uma trabalhadeira para a Carmen, pois as idas à Gulbenkian sucediam-se, os meses passavam e nós parados” (Gusmão, 1993, p. 165).

As negociações e o entendimento entre o TML e a Fundação duraram exatamente um ano (Paulo, s./d.). No fim, acertado o contrato, os artistas associaram-se às comemorações do IV Centenário de William Shakespeare, com *Dente por Dente*, uma versão livre de Luiz Francisco Rebello (2006, pp. 21-84) de *Measure for Measure*. Na verdade,

A peça escolhida foi *Júlio César* [...] mas a censura opôs-se. Optou-se [...] por uma obra menos conhecida, nunca [...] representada nos palcos portugueses [...] que se supõe haver sido escrita em 1604 [...] e que adaptei [...]. Suprimi algumas cenas, alterei-lhes a ordem sequencial, eliminei e acrescentei personagens, introduzi canções (no seguimento da lição de Brecht), sempre [...] com o cuidado de não afectar a estrutura global nem o núcleo temático. [Rebello, 2004, pp. 193-194]<sup>21</sup>

Fernando Gusmão esclarece que a relação com a censura “era como o jogo do rato e do gato. Para conseguirmos que nos aprovassem duas ou três peças que nos interessavam, enviávamos sempre um monte delas, sem qualquer interesse, apenas como mero despiste. Por isso, tínhamos já em nosso poder e aprovada [...] *Measure for measure*” (Gusmão, 1993, p. 166).<sup>22</sup> Carmen Dolores pondera:

era difícil. Eu várias vezes tive contactos com a censura por ser considerada menos perigosa. [...] Ainda me lembro de que para representar o *Dente por Dente*, do Shakespeare, foi

21 “Proibiram [...] o *Júlio César* [...] quando tínhamos um subsídio da Gulbenkian cujo critério era fazermos uma peça do Shakespeare, um contemporâneo português e um contemporâneo estrangeiro. O *Júlio César* fazia parte do índice da censura, isto é, era proibido, e fizemos então o *Dente por dente* [...] numa adaptação extraordinária do Luiz Francisco Rebello, com canções do António Vitorino de Almeida, uma coisa brechtiana” (Morais e Castro *apud* *Jornal Avante*, 2008, pp. 2-3).

22 Na documentação do TML, de 1962, encontram-se quatro peças despachadas à Direcção dos Serviços de Espectáculos: *El alcalde de Zalamea*, de Calderon de la Barca, aprovada, processo 5910, 1962; *Va donc chez torpe*, de François Billetdoux, proibida, processo 6926, 1962; *Las cartas boca abajo*, de António Buero Vallejo, aprovada, processo 6933, 1962; *O corvo*, de Alfonso Sastre, aprovada, processo 6935, 1962; e *Masoch*, de João Silva, aprovada com cortes, processo 8942, s./d. Cf. *Teatro Moderno de Lisboa* (1961-1965).



muito difícil convencê-los a não proibirem o espectáculo. [...] Era na rádio, na televisão, fazia-se tudo com cortes, e não eram só políticos. Lembro-me que fiz o [filme] *Um mês no campo*, do Turgenève e que a senhora casada que se apaixonava por um rapazinho teve que passar a ser viúva, porque de outro modo não podia ser. [Dolores *apud* *Jornal Avante*, 2008, p. 2]

Afinal, *Dente por Dente* estreou a 21 de outubro de 1964 tendo como convidado especial António Pedro, o responsável pela encenação, cenários e figurino.<sup>23</sup> Os pontos primordiais da peça incluem indagações sobre moralidade e misericórdia, degeneração e pureza, vida e morte, poder e justiça, natureza e homem. Para muitos estudiosos, “uma comédia sombria”, “uma alegoria ao perdão e à tolerância [...] toda a sua força dramática está centralizada nas personagens de Ângelo e Isabel, representativas, respectivamente, da corrupção e da dignidade” (Costa, 1965a, p. 71).

José Oliveira Barata, ao vasculhar o teatro do século xx, certifica que “em países como Portugal, Espanha ou Grécia, durante as ditaduras de Salazar, Franco ou dos coronéis gregos, o recurso à reescrita de temas clássicos foi muitas vezes o caminho para procurar iludir a vigilância inquisitorial e escudando-se no prestígio dos modelos escolhidos fazer passar, por vezes, subliminarmente, denúncia política ou o possível grito de liberdade” (Barata, 2001, pp. 97-98).

Na realidade, muitos dramaturgos portugueses escreviam sabendo que muito dificilmente as suas peças seriam representadas. Qualquer texto que tivesse alguma preocupação social ou algum motivo que visasse à liberdade individual era imediatamente banido pela censura. Em 1965, numa das orelhas da capa da peça de David Mourão-Ferreira, *O Irmão*, Luiz Francisco Rebello declara que “escrever teatro em Portugal, nos tempos escuros que vão correndo, é quase um ato de loucura...” (Rebello *apud* Mourão-Ferreira, 1965). Lamentavelmente, “José Cardoso Pires definiu a década de 1960 como ‘o consulado do terror de Paulo Rodrigues’, ministro-adjunto de Salazar que, quando este morreu, se vangloriava de ter sido ‘com muita honra, uma lapiseira nas mãos de Sua Excelência’. Uma lapiseira que não se limitava a escrever o que o dono lhe ordenava, mas que riscava e cortava o que os outros escreviam” (Rebello, 2004, p. 198).

Para se pôr uma fotografia à porta do teatro com uma cena da peça, fosse que cena fosse, era necessário submetê-la a uma comissão e aguardar o carimbo da respetiva autorização. Mais, não se podia fazer teatro numa área que não

23 Cf. *Dente por Dente* (1964, processo 7664 e programa), *Diário Popular* (10-11-1964), *Diário de Lisboa* (13-03-1964 e 10-11-1964) e *Plateia* (10-11-1964).



fosse adequada para isso. À Direção Geral dos Espetáculos cabia decidir quem podia ter espaço para representar. Nessas condições, qualquer iniciativa nova morria à nascença ou tinha de ser acolhida pelos empresários do teatro comercial e desvirtualizada no seu conteúdo. Cumpre frisar que a censura atuava de duas formas: exame prévio do texto dramático que o agrupamento se propunha representar, o qual podia ser proibido ou aprovado; presença obrigatória dos censores a um ensaio geral, tanto quanto possível na sua versão final (chegavam a recusar-se a considerar o ensaio se faltavam adereços ou cenários). Prestes a estreiar, podiam fazer cortes ou proibir o espetáculo. Os critérios de reprovação variavam conforme os géneros de teatro, as companhias e os grupos. Morais e Castro, atesta que

Na revista, no ensaio para a censura, eram cortados números completos que tinham de ser substituídos à pressa (às vezes em dois dias), chegando [...] a ser cortados espectáculos inteiros. [...] O Teatro Nacional D. Maria II, empresa Rey Colaço-Robles Monteiro, tinha uma censura interna, mas [...] viu um seu espectáculo proibido depois de estreado: *O motim* do saudoso Miguel Franco. As chamadas Companhias de teatro “sério” (subsidiado ou grupos independentes) que procuravam fazer um repertório de qualidade, que tratavam de problemas, esses, sim, sérios, tinham uma censura mais apertada que as Companhias que faziam as designadas comédias de *boulevard*, mas [...] menos apertada que a revista que, sendo o espectáculo mais directo e popular, era particularmente vigiado. O teatro universitário e amador era o menos visado pela censura. [...] a censura tinha determinados autores no seu *índex* (Brecht, Sartre, Peter Weiss), alguns textos (*Júlio César* de Shakespeare) e cortava também peças e espectáculos avulsos que lhe eram propostos. [Morais e Castro, 1999, pp. 1-2]

A derradeira montagem do TML deu-se com *O Render dos Heróis*, a 24 de janeiro de 1965,<sup>24</sup> um texto vigoroso de José Cardoso Pires sobre a revolta da Maria da Fonte e as lutas liberais, o caciquismo, o centralismo do governo monárquico e a crescente interferência do poder estrangeiro em Portugal (Pires, 1970; Costa, 1965b). Graça dos Santos, reputa a representação como um símbolo, uma coroação do TML, “tanto pelo texto e suas ressonâncias brechtianas como pela encenação de Fernando Gusmão, esta criação não só surge como momento culminante da companhia, como é paradigmática da evolução que se opera no teatro português entre a década de 1960 e a década de 1970” (Santos, 2004, p. 307).

Mas, depois de algumas atuações e diante da reação positiva do público, os censores vetaram toda e qualquer notícia nos jornais e proibiram que a peça

24 Cf. *O Render dos Heróis* (1965, programa).

saísse de Lisboa. Não era permitido aparecer nos cartazes nem o nome do autor.<sup>25</sup> “O que nos valeu [observa Fernando Gusmão] foi a publicidade feita pelo [...] público que num de ‘boca em boca’ espontâneo começava a acorrer ao espectáculo e o esgotava” (Gusmão, 1993, p. 168).

Os problemas com a censura, a fadiga e o desânimo, vão acumulando. Ruy de Carvalho elucida que “era uma vigilância atroz das consciências, decidindo, com pouco ou nenhum conhecimento, e arbitrariamente, o que podíamos ou não ver. Era um transe sempre muito doloroso, uma noite de constantes nervos porque iam lá, não para nos ver representar, mas para, com o seu temido lápis azul, desrespeitar, num instante, meses de dedicação e trabalho” (Carvalho *apud* Lívio, 2005, pp. 42-43).

Independentemente das dificuldades, o TML já estava a ensaiar, desde janeiro, *Os Porquinhos da Índia*, de Yves Jamiaque. A Direcção dos Serviços de Espectáculos aprovava a tradução de Augusto Sobral a 5 de janeiro de 1965, já referido antes, com “o maior cuidado, sobretudo, na tradução das falas em catalão”. Lamentavelmente, em 15 de março sucedeu a suspensão da autorização.<sup>26</sup> Para piorar o ambiente, no acordo assinado com a Gulbenkian, o grupo assumiu o compromisso de propagar 3 peças e 120 espetáculos entre 15 setembro de 1964 e 15 de maio de 1965. Fernando Gusmão alega que *O Render dos Heróis*, “como estava programado, chega ao fim das suas representações e nós sem outra peça [...] que, a não ser estreado, implicava pela nossa parte quebra do contrato com a Gulbenkian e a suspensão do subsídio. [...] Desistimos de continuar. Estávamos cansados. [...] Era o [...] fim” (Gusmão, 1993, pp. 172-173).

Para Luiz Francisco Rebello, pela mediação dos órgãos repressivos, entre os anos de 1926 e 1974, exercia-se o controlo sobre os textos e as montagens, os financiamentos – prevendo maior rentabilidade, condicionado os gostos e as preferências – e a concentração quase que exclusiva da atividade teatral na capital do país, o que limitava drasticamente o público. Uma “censura tríplice – ideológica, econômica e geográfica – reprimiu, condicionou e restringiu o desenvolvimento do teatro em Portugal. [...] É uma história triste” (Rebello, 1977, pp. 25-26).<sup>27</sup>

25 Consultei *O Render dos Heróis* (1965, processo 7352).

26 Cf. *Os Porquinhos da Índia* (1965, processo 7770). Ver Bernardino (2018) e Dolores (2013).

27 Em 1966, Ruggero Jacobi contratado pelo Teatro Experimental do Porto para dirigir *A estalajadeira*, de Carlo Goldoni, foi expulso de Portugal. Outros encenadores como os argentinos Victor García e Juan Carlos Oviedo, o catalão Ricardo Salvat e o português Luis de Lima tiveram de deixar o país. Atores, como Fernando Gusmão, técnicos e diretores, numa conjugação de asfixia política, conheceram a fome e o desemprego. Ver Gonçalves (2004).

Entrementes, malgrado tantos entraves, o TML formaria atores, públicos, revelaria novos valores da dramaturgia nacional (como Cardoso Pires) e estrangeira (Carlos Muñiz e Miguel Mihura), novos encenadores (Rogério Paulo, Fernando Gusmão, Costa Ferreira, Armando Cortez, Paulo Renato), artistas plásticos (Octávio Clérigo, Luís Jardim) e músicos de cena (Carlos Paredes, António Vitorino de Almeida) (Carvalho e Coelho, 2012; Paranhos, 2015). Para Tito Lívio, “se pode dizer, sem exagero, que, em pleno salazarismo, a criação do Teatro Moderno de Lisboa foi uma espécie de ‘primavera teatral’, efêmera, mas marcante, já que acabaria mais cedo do que a vontade dos seus fundadores pretendia, devido a uma série de obstáculos com que foram deparando ao longo do seu percurso” (Lívio, 2009, p. 64).<sup>28</sup>

O TML colaborou para a instauração de uma arena de circulação e de trocas culturais. Os atores tentaram, de algum modo, inovar em termos de repertório e de métodos de trabalho, fugindo da comédia ligeira e/ou do teatro dramático. Na opinião de João Lourenço, o TML “rompeu a ordem estabelecida da vida teatral na década de 1960 e se afirmou como o grande movimento de uma geração” (Lourenço *apud* Lívio, 2009, p. 201). Devido à sua ação, às suas conceções e práticas, o TML estimulou uma série de agrupamentos teatrais independentes a implementar sonhos e desejos. “Um teatro diferente”, sublinha Carmen Dolores, “prescindindo até de situações profissionais mais confortáveis. [...] Era [...] ‘sangue na gueira’ e tínhamos a veleidade de pensar que poderíamos modificar alguma coisa” (Dolores *apud* Falcão, 2009, p. 39).

Ao referir-se aos diferentes géneros literários, Benoît Denis enfatiza que o teatro é um lugar crucial do engajamento, pois, por meio da representação, “as relações entre o autor e o público se estabelecem como num tempo real, num tipo de imediatidade de troca, um pouco ao modo pelo qual um orador galvaniza a sua audiência ou a engaja na causa que defende” (Denis, 2002, p. 83). Posto isto, o TML, tal como outros grupos de teatro em Portugal que combatiam tanto a ditadura como a censura imposta, atuavam em diferentes circuitos culturais. Fazer teatro engajado naquelas circunstâncias consistia em procurar outros escritos, outros atores, público(s) variados, distintos

28 Alguns atores e críticos de teatro, de modo geral, identificam essa “primavera teatral” em três temporadas, tendo em conta a saída e/ou a entrada de atores/sócios, a primeira, de 1961 a 1962, com a encenação de *O Tinteiro* e os *Humilhados e Ofendidos*; a segunda, de 1962 a 1963, com *Os Três Chapéus Altos, Ratos e Homens, Não Andes Nessa Figura, O Dia Seguinte, O Pária*, e *O Professor Taranne*; e a terceira, de 1964 a 1965, com *Dente por Dente* e *O Render dos Heróis*. Ver Dolores (2013).

ambientes de encenação (Santareno et al., 1965).<sup>29</sup> Essas companhias foram capazes de aliar arte, inventividade e rebeldia política.<sup>30</sup>

Depois do 25 de Abril de 1974 – conhecido como a Revolução dos Cravos ou a Revolução de Abril, que depôs o regime ditatorial do Estado Novo –, uma movimentação profunda marcada por um combinado de teatro de tradição brechtiana, neorrealista e experimentalismo ganhou espaço e liberdade para constituir uma cena avidamente permeável a formas novas e a processos mais inovadores.

A despeito das adversidades,<sup>31</sup> as sementes lançadas entre as décadas de 1960 e 1970 frutificaram em experiências teatrais na contramão do pensamento dominante. Estas continuam em pauta e na ordem do dia com incrível tenacidade. Afinal, fazer teatro rodeado por pressões de toda ordem é, sem dúvida, uma forma de provocação, de insubordinação ao mercado das “paradas de sucesso”, haja vista o Teatro Experimental de Cascais (1965), A Comuna – Teatro de Pesquisa (1972), a Seiva Trupe-Teatro Vivo (1973), O Bando (1974), A Barraca (1975), e o Teatro Aberto (1982).

Evocando Crock, de *O Tinteiro*, “há primavera! E há flores!”. Pelo menos podemos respirar outros ares. Jorge Silva Melo (1948-2022), encenador, ator, cineasta, dramaturgo, tradutor e crítico, fundador do Teatro da Cornucópia e da Artistas Unidos, traz à ribalta um outro respiro:

29 Para Sábado Magaldi “tínhamos uma falsa imagem do teatro português, sufocado por cinco décadas de salazarismo. Com a interdição da quase totalidade de autores representativos do país, supúnhamos que se encontrasse estancada a sua criatividade” (Magaldi, 2017, p. 363).

30 Entre 1958 e 1974, diversas companhias estrangeiras circularam com os seus espetáculos em terras portuguesas. Neste caso, companhias brasileiras como as de Sandro Polônio-Maria Della Costa, Cacilda Becker, Tônia Carrero-Paulo Autran; companhias francesas, espanholas e japonesas; e o Piccolo Teatro di Milano, dirigido por Giorgio Strehler. Por sinal, numa estada de sete meses em Lisboa, de setembro de 1959 a abril de 1960, Sandro Polônio e Maria Della Costa seriam obrigados a reorganizar o repertório por conta da censura salazarista ao espetáculo *A Alma Boa de Setsuan*, de Bertolt Brecht (Abreu, 2012). A peça teve de ser substituída à pressa por *Sociedade em Pijamas* (*Society em Baby Doll*) de Henrique Pongetti. Conforme Heloisa Pontes, “a companhia garantiu a bilheteria com essa comédia de costumes – apimentada com ingredientes que não chegavam a comprometer seu moralismo de fundo” (Pontes, 2010, p. 46). Por outro lado, Tito Lívio realça “o grande impacto da vinda a Lisboa do Tuca (Teatro da Universidade Católica de São Paulo), que se apresentaria, em 1966, no Teatro Avenida, com essa tocante e interventiva *Vida e morte Severina* de João Cabral de Mello Neto, com música de um compositor que [...] se iniciava prometedormente – Chico Buarque de Holanda” (Lívio, 2009, p. 30).

31 Coletivos teatrais de repertório e excelência ímpares desapareceram ao longo dos anos. Basta ver o Teatro Estúdio de Lisboa (1964-1991), o Grupo 4 (1966-1981), o Grupo Teatro Hoje (1975-1993) ou do Teatro da Cornucópia (1973-2016), que foram esticando os seus esforços de renovação teatral nos limites possíveis.

nunca mais esqueci aquelas [...] manhãs de domingo com o Teatro Moderno de Lisboa, o entusiasmo daquela gente toda, toda a dignidade [...]. Muito mais tarde, havia de encontrar e trabalhar de perto com a Clara Joana [...] ela contava-me o Teatro Moderno por dentro, os problemas financeiros [...] a vontade de fazer uma coisa nova, o fim triste e a amargura dos trabalhos finais.

Não me esqueço desse Teatro Moderno, e só lhes agradeço. Não foi em vão, não foi inútil, foi tão bonito aquele gesto colectivo que veio no tempo certo, sempre cedo demais nesta terra ingrata, mas no tempo certo do coração. [Melo, 2007, pp. 78-81]

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

## FONTES

## Documentos / Arquivo Nacional da Torre do Tombo

- Dente por Dente* (1964), Secretaria de Estado da Informação e Turismo/Direcção dos Serviços de Espectáculos, Lisboa, processo 7664, e programa.
- Humilhados e Ofendidos* (1961/1962), Secretaria de Estado da Informação e Turismo/Direcção dos Serviços de Espectáculos, Lisboa, processo 6554.
- Não Andes Nessa Figura* (1962), Secretaria de Estado da Informação e Turismo/Direcção dos Serviços de Espectáculos, Lisboa, processo 6729.
- O Render dos Heróis* (1965), Secretaria de Estado da Informação e Turismo/Direcção dos Serviços de Espectáculos, Lisboa, processo 7352, e programa
- Os Porquinhos da Índia* (1965), Secretaria de Estado da Informação e Turismo/Direcção dos Serviços de Espectáculos, Lisboa, processo 7770.
- Os Três Chapéus Altos* (1962), Secretaria de Estado da Informação e Turismo/Direcção dos Serviços de Espectáculos, Lisboa, processo 6953.
- Ratos e Homens* (1963), Secretaria de Estado da Informação e Turismo/Direcção dos Serviços de Espectáculos, Lisboa, processo 5411, e programa.

## Documentos / Museu Nacional do Teatro e da Dança

- CHARPAK, A. (1962), “Humilhados e ofendidos”. *Teatro Moderno de Lisboa*, Lisboa, Teatro Moderno de Lisboa, Coleção de Repertório, 2.
- Humilhados e Ofendidos* (1962), Lisboa, Teatro Moderno de Lisboa, programa.
- MUÑIZ, C. (1961), “O tinteiro”. *Teatro Moderno de Lisboa*, Lisboa, Teatro Moderno de Lisboa, Coleção de Repertório, 1.
- Não Andes Nessa Figura* (1963), Lisboa, Teatro Moderno de Lisboa, programa.
- O Dia Seguinte, O Pária, O Professor Taranne* (1963), Lisboa, Teatro Moderno de Lisboa, programa.
- O Tinteiro* (1961), Lisboa, Teatro Moderno de Lisboa, programa.
- Os Três Chapéus Altos* (1962/1963), Lisboa, Teatro Moderno de Lisboa, programa.
- PAULO, R. (s./d.), “Breve introdução ao estudo do teatro português. Das origens aos nossos dias”. Documentos Fundação Gulbenkian (Correspondência Rogério Paulo, caixa 103).
- TEATRO MODERNO DE LISBOA (1961), *Manifesto do Teatro Moderno de Lisboa*, Teatro Moderno de Lisboa, folheto.
- TEATRO MODERNO DE LISBOA (1961-1965), Documentos diversos (Correspondência Rogério Paulo, caixa 103).

## PERIÓDICOS

- Diário da Manhã*, 01-01-1962.
- Diário de Lisboa*, 28-11-1961; 16-10-1962; 17-03-1964; 10-11-1964.
- Diário de Notícias*, 15-10-1961.
- Diário Popular*, 21-10-1961; 13-03-1962; 13-11-1962; 10-11-1964.
- Jornal Avante*, 21-08-2008.
- Jornal de Estarreja*, 25-10-1961.

*Notícias da Amadora*, 21-10-1961.

*O Século*, 29-11-1961.

*Plateia*, 10-11-1964.



ABREU, M. (2012), *Maria Della Costa em Portugal: Desafio à Censura*, Dissertação de Mestrado, Lisboa, Universidade de Lisboa.

ADAMOPOULOS, S. (2010), *Nicolau Breyner: É Melhor Ser Alegre que Ser Triste*, Lisboa, Planeta.

BARATA, J. O. (2001), “Centralidades e periferias do teatro do século xx”. *Estudos do Século xx*, 1, pp. 89-98.

BARATA, J. O. (2009), *Máscaras da Utopia: História do Teatro Universitário em Portugal*, 1938/74, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian.

BERNARDINO, F. (2018), “Carmen: vozes dentro de mim (entrevista)”. *Agenda Cultural Lisboa*, Disponível em <https://www.agendalx.pt/2018/06/28/carmen-dolores/>, [consultado em 22-11-2022].

BRECHT, B. (2000), *Poemas 1913-1956*, 5.<sup>a</sup> ed., São Paulo, Ed. 34.

CARVALHO, R. de e COELHO, P. M. (2012), *Os Anjos Não Têm Asas*, Lisboa, Matéria Prima.

COELHO, R. P. (2009), *Casa da Comédia (1946-1975)*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda.

CORTEZ, A. (2003), *Armando Cortez, 1928-2002*, Lisboa, Museu Nacional do Teatro.

COSTA FERREIRA. (1985), *Uma Casa com Janelas para Dentro*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda.

COSTA, H. (1965a), “*Dente por Dente* pelo Teatro Moderno de Lisboa”. *Vértice*, 256, pp. 71-72.

COSTA, H. (1965b), “*O Render dos Heróis* pelo Teatro Moderno de Lisboa”. *Vértice*, 258, pp. 229-231.

CRUZ, D. I. (1983), *Introdução à História do Teatro Português*, Lisboa, Guimarães Editores.

DAVIS, N. Z. (1990), *Culturas do Povo*, Rio de Janeiro, Paz e Terra.

DENIS, B. (2002), *Literatura e Engajamento: De Pascal a Sartre*, Bauru, Edusc.

DOLORES, C. (1984), *Retrato Inacabado: Memórias*, Lisboa, O Jornal.

DOLORES, C. (2013), *No Palco da Memória: Carmen Dolores*, Porto, Sextante.

FADDA, S. (1998), *O Teatro do Absurdo em Portugal*, Lisboa, Edições Cosmos.

FALCÃO, M. (2008), “Companhia do Teatro de Sempre (1958-1959): no cinquentenário de uma temporada ‘única’”. *Sinais de Cena*, 10, pp. 121-130.

FALCÃO, M. (2009), “Carmen Dolores: a atriz em busca de tempo (entrevista)”. *Sinais de Cena*, 11, pp. 31-44.

GONÇALVES, J. (2004), *Dramaturgias do Medo, Nos Anos 60 em Portugal*, Dissertação de Mestrado, Lisboa, Universidade de Lisboa.

GUSMÃO, F. (1993), *A Fala da Memória*, Lisboa, Escritor.

LÍVIO, T. (2005), *Ruy de Carvalho: Um Actor no Palco da Vida*, Lisboa, Novo Imbondeiro.

LÍVIO, T. (2009), *Teatro Moderno de Lisboa (1961-1965): Um Marco na História do Teatro Português*, Alfragide, Caminho.

MAGALDI, S. (2017), *Na Plateia do Mundo*, São Paulo, Global.

MELO, J. S. (2007), *Século Passado*, Lisboa, Livros Cotovia.

MIHURA, M. (1962), *Os Três Chapéus Altos*, Lisboa, Minotauro.

MORAIS E CASTRO. (1999), “Teatro: um espartilho chamado censura”. *O Militante*, 241, pp. 1-5.

MOURÃO-FERREIRA, D. (1965), *O Irmão*, Lisboa, Guimarães Editores.

- MUÑIZ, C. (2005), *Teatro escogido*, Madrid, Asociación de Autores de Teatro.
- PARANHOS, K. (2015), “Política e cultura na década de 1960: Brasil e Portugal na contracorrente teatral”. In C. M. Sarmiento e L. M. P. de Guimarães (orgs.). *Culturas Cruzadas em Português*, Coimbra, Almedina, v. 3, pp. 143-159.
- PATRÃO, A. S. S. C. (2012), *Francisco Ribeiro: Determinação e Circunstância: Cenas de Um Percurso de Teatro (1936-1960)*, Dissertação de Mestrado, Lisboa, Universidade de Lisboa.
- PIRES, J. C. (1970), *O Render dos Heróis*, Lisboa, Moraes Editores.
- PONTES, H. (2010), *Intérpretes da Metrópole: História Social e Relações de Gênero no Teatro e no Campo Intelectual, 1940-1968*, São Paulo, Editora da Universidade de São Paulo/Fapesp.
- PORTO, C. (1973), *Em Busca do Teatro Perdido: 1958-1971*, Lisboa, Coleção Movimento/Plátano, v. 1 e 2.
- PORTO, C. (1989), “Do teatro tradicional ao teatro independente”. In A. Reis (ed.). *Portugal Contemporâneo: 1958-1974*, Lisboa, Alfa, v. 5, pp. 279-290.
- REBELLO, L. F. (1977), *Combate Por Um Teatro de Combate*, Lisboa, Seara Nova.
- REBELLO, L. F. (1978), “O dia seguinte”. *Teatro de Intervenção*, Lisboa, Editorial Caminho, pp. 41-82.
- REBELLO, L. F. (1988), “Primeiro dia”. In L. F. Rebello (coord.). *O Texto e o Acto: 32 Anos de Teatro (1968-2000)*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian.
- REBELLO, L. F. (2002), *Breve História do Teatro Português*, 5. ed., Mira-Sintra, Publicações Europa-América.
- REBELLO, L. F. (2004), *O Passado na Minha Frente*, Lisboa, Parceria A. M. Pereira.
- REBELLO, L. F. (2006), “Dente por dente”. *Todo o Teatro II*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, pp. 21-84.
- SANTARENO, B. et al. (1965), *O Papel do Teatro na Sociedade Contemporânea*, Lisboa, Prelo.
- SANTOS, G. dos (2001), “Teatro possível e impossível durante o salazarismo”. *Estudos do Século XX*, 1, pp. 99-115.
- SANTOS, G. dos (2004), *O Espectáculo Desvirtuado: O Teatro Português Sob o Reinado de Salazar (1933-1968)*, Lisboa, Caminho.
- SANTOS, G. dos (2013), “Saídas de emergência: o teatro impedido e as suas deslocações durante o Estado Novo de Salazar (1933-1974)”. In A. Cabrera (coord.). *Censura Nunca Mais!*, Lisboa, Alêtheia, pp. 311-331.
- SANTOS, V. P. dos (seleção e notas) (1989), *A Companhia Rey Colaço-Robles Monteiro (1921-1974)*, Lisboa, Museu Nacional do Teatro.
- VILAÇA, M. (1963), “Panorama do teatro português contemporâneo”. *Vértice*, 234-236, pp. 212-220.

---

Recebido a 25-11-2022. Aceite para publicação a 23-06-2023.

---

PARANHOS, K. (2024), “Portugal, anos 1960: Teatro Moderno de Lisboa, entre a contestação e a censura”. *Análise Social*, 252, LIX (2.º), pp. 2-25. <https://doi.org/10.31447/2022108>.

---

Kátia Rodrigues Paranhos » [katia.paranhos@ufu.br](mailto:katia.paranhos@ufu.br) » Universidade Federal de Uberlândia » Av. João Naves de Ávila, 2121 — CEP 38408-100 Uberlândia, MG, Brasil » <https://orcid.org/0000-0002-1974-1197>.

---