

# **Combate por um teatro de combate**

**Luiz Francisco Rebello**

**D.M<sup>II</sup>**

**TEATRO  
NACIONAL  
D. MARIA II**

**BICHODCMATO**

## ÍNDICE

<b>PREFÁCIO</b>	
E fez-se Abril	7
 <b>COMBATE POR UM TEATRO DE COMBATE</b>	
<b>PRÓLOGO</b>	19
<b>I. FASES DE UM COMBATE</b>	23
Situação do Teatro em Portugal	25
O Combate contra a Censura	31
Teatro, Socialismo e Liberdade	47
A questão da Nacionalização do Teatro	57
<i>Nacionalizar o Teatro</i>	65
<i>A liberdade ou o medo da nacionalização do Teatro</i>	66
<i>Resposta a dois inquéritos</i>	70
O Silêncio dos Dramaturgos Portugueses	77
A Propósito do Dia Mundial do Teatro	85
<b>II. POR UM TEATRO DE COMBATE</b>	97
Teatro, Comunicação e Pedagogia	99
Teatro: Uma Perspectiva	105
Panorama Histórico do Teatro-Documento	111
Peter Weiss e o Monstruoso Fantoche Colonialista	131
Brecht, Hoje, Aqui	135

Sobre a Liberdade do Teatro nos Países Socialistas	139
1. <i>Polónia</i>	139
2. <i>Jugoslávia</i>	145
Duas Saudações	149
<i>Carta a Alfonso Sastre, «No Coração do Terror»</i>	149
<i>Saudação a Augusto Boal</i>	152
<b>III. APÊNDICE</b>	155
Protesto contra a Proibição da Peça <i>O Motim</i>	157
Exposição da Sociedade Portuguesa de Autores ao Secretário de Estado da Informação	161
Comunicado da Comissão Executiva do Sindicato dos Artistas Teatrais	165
Documento do Grupo de Trabalho eleito em 6 de Maio de 1974	169
Declaração de Princípios sobre a Actividade Teatral	173
Projecto de Lei do Teatro	177
Projecto de Decreto-Lei	219
Sobre Requisição de Teatros	219
Bases de Acordo da AGIT (Associação de Grupos Independentes de Teatro)	221
Carta Aberta da AGIT ao Ministério da Comunicação Social	225
<b>CONCLUSÃO (PROVISÓRIA)</b>	231

## SITUAÇÃO DO TEATRO EM PORTUGAL<sup>1</sup>

Embora seja apenas pela voz das suas personagens que um autor dramático deve dirigir-se ao público, é com inteira consciência que venho infringir esta regra e me proponho falar directamente aos participantes deste Congresso, espectadores virtuais de um teatro que, por várias, óbvias e infelizes razões, entre nós não existe. E faço-o exactamente porque, na maioria dos casos, o condicionalismo que domina o teatro português impede que a voz das personagens criadas pelos nossos dramaturgos se faça ouvir no seu lugar próprio, que é o palco.

Estamos reunidos num Congresso Republicano. Não cumpriria este inteiramente os seus propósitos se, no seu decurso, a problemática do teatro não fosse abordada. Porque o teatro é, essencialmente, *res publica*, a transposição de uma vivência ou de uma mitologia colectivas; e o palco o lugar onde ressoam, serenas ou agitadas, as pulsações do coração da cidade. É nesta perspectiva que têm de entender-se as palavras de Almeida Garrett, quando afirmava que a restauração do nosso teatro constitui «uma questão de independência nacional». Cento e trinta anos volvidos, continua ainda a sê-lo – tanto, ou porventura mais ainda do que então.

Arte colectiva por sua própria natureza, fenómeno essencialmente comunitário, o teatro (considerado como

---

<sup>1</sup> Comunicação apresentada ao II Congresso Republicano de Aveiro, onde foi lida em 15 de Maio de 1969; a sua inclusão neste volume justifica-se por razões documentais, visto referir-se a uma situação historicamente ultrapassada.

espectáculo, e não apenas como literatura dramática) vive na estreita dependência das estruturas económico-sociais de cada época e de cada país. Onde e quando essas estruturas estiverem em crise, esta há-de necessariamente repercutir-se nas manifestações teatrais. É por isso que, sem receio de exagero, pode afoitamente dizer-se que o teatro em Portugal tem vivido desde sempre, e com raros intervalos de relativa prosperidade, uma existência precária. Já em 1529 Gil Vicente se queixava, no prólogo de uma das suas comédias, do «frio tempo moderno», tão contrário à livre florescência da arte dramática. A censura inquisitorial, poucos anos depois instituída, viria confirmar – e agravar – as suas razões de queixa, mantendo-as válidas durante cerca de três séculos, ao longo dos quais o nosso teatro a custo sobreviveu. A revolução liberal de 1832-1834 e a República instaurada, por imperativo irrenunciável da consciência nacional, em 1910, procuraram emendar esse estado de coisas: o decreto de 15 de Novembro de 1836, criando a Inspecção-Geral dos Teatros e Espectáculos Nacionais e o Conservatório Nacional, atribuindo prémios aos autores que «merecendo a pública aceitação, concorrerem para o melhoramento da Literatura e Arte Nacionais», e promovendo a construção de um Teatro Nacional, e por outro lado o decreto de 22 de Maio de 1911, em cujo relatório se alude às «forças caudinas de uma censura humilhante e atrofiadora», que perseguia «o teatro livre, irreverente e altivo, mas generoso e emancipador», são marcos fundamentais de uma renovação da cena portuguesa que, porém, os textos legais eram insuficientes, só por si, para fazer triunfar.

Em 1923 a proibição das representações de uma peça de autor português motivou um protesto, assinado por dezenas de intelectuais das mais diversas (e até opostas) tendências, condenando sem rodeios «a espécie de mesa censória, tão ominosa como inoportuna, em que a polícia se vem arvorando»<sup>2</sup>.

---

<sup>2</sup> A peça proibida era o *Mar Alto*, de... António Ferro; e entre os signatários do protesto figuravam António Sérgio, Raul Proença, Jaime

Três anos depois, a instituição da censura prévia aos espectáculos teatrais veio converter em regra o que até aí era excepção – com as deploráveis consequências que hoje estão à vista de todos nós. 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 que os autores portugueses, privados do estímulo da representação, desistem de escrever...

Aí reside, sem dúvida, a causa determinante, não da nossa incapacidade dramaturgica, em que não há razões sérias para acreditar, mas sim da subalternidade do nosso teatro. Onde o diálogo cede a vez ao monólogo, o teatro retrai-se: o tablado ilusório que as páginas do livro oferecem ao autor (e ao leitor) de uma peça teatral, nunca poderá eficazmente substituir-se ao palco que a sua mais profunda natureza reclama. É *aqui e agora*, neste lugar e neste momento, que o homem do palco e o homem da sala terão de encontrar-se para – na síntese luminosa de Jacques Copeau – «murmurarem as mesmas palavras ao mesmo tempo e animados do mesmo espírito». Enquanto os dramaturgos portugueses não puderem assumir, nas suas criações, a realidade nacional e dar testemunho verdadeiro do seu tempo, dos seus sonhos e das suas derrotas, das suas frustrações e das suas esperanças, como poderá estabelecer-se esse diálogo entre o homem da sala e o homem da cena, sem o qual o teatro não cumpre a sua missão?

---

Cortesão, João de Barros, Raul Brandão, Aquilino Ribeiro, Fernando Pessoa, Alfredo Cortez, Artur Portela, Norberto de Araújo, André Brun, Matos Sequeira. Não consta, porém, que o autor atingido pela proibição contra a qual protestaram os seus camaradas de letras tivesse alguma vez tomado posição idêntica perante as interdições de que estes, mais tarde, viriam a ser vítimas – e que ele, como responsável pelo departamento cultural do «Estado-Novo», apadrinhou, ou em que, pelo menos, tacitamente consentiu.

Diálogo que, por outro lado, terá de organizar-se ao nível da nação, não se limitando privilegiadamente a determinados centros urbanos. Um dos erros maiores, e de mais funestas consequências, da nossa orgânica teatral tem sido o abandono metódico a que a província é votada. Há cidades do país onde, se não fosse a abnegada obstinação de algum agrupamento de amadores, anos inteiros se passariam sem que os seus habitantes pudessem assistir a uma só representação teatral! Por isso ainda hoje conservam uma dolorosa actualidade as palavras escritas por Garrett em 1838, no prefácio ao seu *Auto de Gil Vicente*: «O Teatro é um grande meio de civilização, mas não prospera onde a não há. Não têm procura os seus produtos enquanto o gosto não forma os hábitos, e com eles a necessidade».

Sendo o teatro um serviço público, ao Estado não pode ser indiferente o seu destino. A sua intervenção justifica-se, e torna-se até necessária, para que o teatro ocupe o lugar que na cidade lhe compete. Mas ela será apenas legítima na medida em que, libertando-os das servidões comerciais, lhe não imponha servidões políticas, não menos graves e perniciosas do que aquelas. A concessão de subsídios nunca pode ter como preço o enfeudamento à ideologia oficial. Em última análise, é a nação que suporta os encargos desses subsídios: é pois a seu favor, sem qualquer espécie de discriminação, que eles devem ser aplicados.

Concluindo esta breve exposição, direi – citando, pela última vez, o autor do *Frei Luís de Sousa* – que são *questões de independência nacional*:

- a) a abolição imediata das arbitrárias restrições que continuam limitando entre nós a criação dramaturgica e impedem a livre manifestação de um teatro que seja a expressão, viva e actual, dos problemas e anseios da colectividade, aqui e agora;
- b) a descentralização da actividade teatral, por forma a que esta possa atingir as mais vastas camadas

populacionais, e não apenas um sector restrito e privilegiado da nação;

- c) a revisão urgente do sistema de concessão de subsídios estatais, que deverá obedecer a critérios de natureza estritamente artística e à necessidade imperiosa de fazer com que o público acompanhe a evolução da arte teatral, a mais democrática de todas as artes porque, como houve já quem dissesse, «as lágrimas e o riso não são privilégio de uma só classe social»<sup>3</sup>.

---

<sup>3</sup> Estas conclusões sintetizam, no essencial, as propostas formuladas na parte final de uma conferência proferida na Casa da Imprensa, em 26 de Março de 1963, por ocasião das comemorações do 2.º Dia Mundial do Teatro.





## O COMBATE CONTRA A CENSURA<sup>1</sup>

Durante quase meio século, entre 28 de Maio de 1926 e 25 de Abril de 1974, uma censura tríplice – ideológica, económica e geográfica – reprimiu, condicionou e restringiu o desenvolvimento do teatro em Portugal. Através dos seus órgãos repressivos, o poder fascista exercia a sua acção de controlo sobre os textos e os espectáculos, interpondo-se como 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: era a censura *ideológica*. Por sua vez os empresários, detentores dos monopólios de exploração teatral, seleccionavam os espectáculos que produziam em função da sua previsível rentabilidade, condicionando-os assim aos gostos e preferências do público burguês a cujo consumo se destinavam; aliás, nem o tipo de espectáculos nem o preço dos bilhetes propiciavam o acesso ao teatro das classes trabalhadoras: chamaremos *económica* a esta forma de censura (para simplificar, pois é evidente que a selecção assim operada procedia de uma nítida opção ideológica). Finalmente, a concentração quase exclusiva da actividade teatral na capital do país limitava a cerca de nove décimos da população a

---

<sup>1</sup> Retoma-se e desenvolve-se aqui a matéria versada nos seguintes artigos: «Um Novo Teatro para um País Novo» (*Diário de Notícias*, 5-9-1974) e «Sobre o Teatro que Há (e Não Há) em Portugal» (*O Jornal*, 12-9-1975).

possibilidade de assistir a espectáculos teatrais (possibilidade teórica, já que na prática a reduziam os outros condicionamentos antes referidos): censura *geográfica*, portanto. Estas três formas de censura completavam-se e articulavam-se entre si para atingir uma finalidade essencial: manter intactas as estruturas em que assentava o regime.

Sob o fascismo, embora não faltassem os ataques aos monopólios teatrais (é certo que mais contestados nas suas manifestações do que nos seus fundamentos económicos) e se terçassem armas por uma ampla descentralização teatral, era sobretudo contra a censura a que chamámos ideológica que se dirigia a luta dos homens de teatro portugueses. E é essa luta que, no limiar deste livro, pretendemos evocar – não só por razões históricas mas, sobretudo, conjunturais, agora que o risco de um retorno do fascismo é uma concreta ameaça, e não uma hipótese académica, e por isso mesmo importa avivar a memória dos homens para que nunca mais possa acontecer nesta terra.

Está ainda por fazer a história da censura exercida sobre o teatro ao longo destes sombrios quarenta e oito anos a que o Movimento das Forças Armadas pôs termo na madrugada de 25 de Abril de 1974. É uma história triste, a que não faltam sequer episódios grotescos (por exemplo, a representação da peça de Roger Vitrac *Victor ou as Crianças no Poder* só foi autorizada substituindo-se a personagem do «General» por um «Conselheiro de Estado»!) – uma história em que houve de tudo um pouco: sacrifícios e traições, golpes baixos e manobras subtis, ingenuidades e oportunismos. Mas, enquanto ela não é escrita com a minúcia e a profundidade requeridas – até pelo seu exemplar significado –, e não poderá sê-lo enquanto não for facultado o acesso aos arquivos da Direcção-Geral de Espectáculos da extinta Secretaria de Estado de Informação e Turismo, propomo-nos fixar aqui, em breves linhas, alguns dos seus traços essenciais.

O que, antes de mais nada, surpreende o leitor dos textos legislativos que regulamentavam a actividade censória é o

seu carácter extremamente vago, a indefinição dos critérios a que deveria obedecer a apreciação dos textos e dos espectáculos submetidos à respectiva Comissão. Daí que os seus membros – cuidadosamente escolhidos entre dóceis serventúrios do regime, militares e sacerdotes reaccionários, uns e outros desprovidos de quaisquer escrúpulos intelectuais – se achassem investidos de um verdadeiro poder discricionário, que arbitrariamente exerciam, prevalecendo-se da deliberada latitude desses textos. Assim, nos termos do diploma que instituiu a censura, deveriam ser proibidos todos os espectáculos «ofensivos da lei, da moral e dos bons costumes» (alínea 11 do artigo 4.º do decreto n.º 13.564, de 6 de Maio de 1927); e um outro diploma mais recente proibia o «licenciamento de peças de teatro ou quaisquer outros elementos de espectáculo ofensivos dos órgãos da soberania nacional, das instituições vigentes, dos Chefes de Estado ou representantes diplomáticos de países estrangeiros, das crenças religiosas e da moral cristã tradicional, dos bons costumes e das pessoas particulares, que incitem ao crime ou sejam, por qualquer forma, perniciosos à educação do povo» (artigo 40.º do decreto-lei n.º 42 660, de 20 de Novembro de 1959).

Receando, porém, que estas directrizes não fossem ainda suficientes para uma «fiscalização» e «repressão» eficazes da actividade teatral (as expressões aparecem no já citado decreto de 1927), a Inspeção dos Espectáculos acrescentava-lhes instruções pontuais que testemunhavam o rigor sistemático dos seus propósitos. Dois exemplos bastam para evidenciar esse rigor. Em 1936, a Comissão de Censura Teatral deliberou (com a aprovação do Ministro da Educação Nacional) que «o início dos ensaios de qualquer peça teatral só poderia ter lugar depois da aprovação do respectivo poema [*sic*]», importando a falta de cumprimento desta disposição «a recusa de visto para a representação»<sup>2</sup>. E em 1950 foi estabelecido que «a Comissão de Censura se não pronunciasse sobre a

---

<sup>2</sup> Circular da Inspeção dos Espectáculos, de 28 de Julho de 1936.

representação de peças teatrais de carácter regional sem que as mesmas fossem previamente examinadas e informadas pelos delegados distritais da Inspeção dos Espectáculos para evitar que à mesma Comissão de Censura escapassem determinadas passagens dos textos das peças que, aparentemente inofensivos, pudessem ser considerados inconvenientes atendendo às susceptibilidades do meio»<sup>3</sup>... Como se vê, nada era deixado ao acaso. O controlo do pensamento – cuja livre expressão a Constituição de 1933 hipocritamente dizia garantir – era total.

É, porém, certo que ao longo destes quarenta e oito anos a actuação da censura não foi uniforme. A análise das suas variações e das respectivas causas sócio-políticas oferece um indubitável motivo de interesse: ela revela-nos que o afrouxamento do rigor censório, em determinados momentos históricos, e a adopção nesses momentos de medidas aparentemente «liberalizantes» e «reformistas», obedeceram apenas à necessidade de o regime se defender e garantir a subsistência do domínio e da exploração de uma classe privilegiada sobre toda a sociedade.

A evolução verificada nos últimos trinta anos do regime é paradigmática a este respeito. Quando já não sofria dúvidas a derrota das potências do eixo, e imediatamente após o termo da segunda guerra mundial, Salazar foi obrigado a reconhecer – calcula-se com quanta mágoa! – que «a bandeira da História tremulava ao vento da Democracia». O abrandamento da censura – que então permitiu o acesso aos nossos palcos de dramaturgos até aí proscritos ou ignorados, como Lorca, Priestley, O'Neill, Shaw, Anouilh, Giraudoux ou José Régio, e o surto dos teatros experimentais (Casa da Comédia, Estúdio do Salitre, Pátio das Comédias) – coincide com a irrupção do Movimento de Unidade Democrática; mas tal

---

<sup>3</sup> Circular da mesma Inspeção, de 25 de Fevereiro de 1950, transcrita in *Espectáculos Públicos* (Leiria, 1955), p. 15.

como a promessa da realização de eleições livres, esta aparente abertura não passou de mais um logro. As tenazes do aparelho censório voltaram a apertar-se, ao mesmo tempo que a polícia política (que, por uma das manipulações verbais em que o fascismo sempre foi pródigo, de «vigilância e defesa do Estado» passou a denominar-se «internacional e de defesa do Estado», tal como viria mais tarde a crismar-se de «Direcção-Geral de Segurança»...) reprimia ferozmente o movimento oposicionista, perseguia, encarcerava e torturava os mais consequentes democratas. A guerra fria, os compromissos do regime com o capitalismo internacional, um sistemático e primário anticomunismo, tiveram os seus nefastos reflexos na política teatral: por exemplo, a simples acusação, aliás infundada, de que o seu autor pertencia ao Partido Comunista, bastou para proibir a representação, na véspera da estreia, de *O Dia Seguinte* no Teatro Nacional, em Abril de 1953. Só no fim da década de 50 se irá assistir a uma nova atenuação da censura aos espectáculos: é levantada a proibição que incidia sobre várias peças portuguesas (entre as quais *O Gebo e a Sombra* e *O Avejão*, de Raul Brandão, e... *Santa Inquisição*, de Júlio Dantas), é autorizada a representação de obras de Pirandello (as *Seis Personagens*, um «clássico» do teatro moderno, que o público português era o único do mundo a desconhecer!), Beckett, Dürrenmatt, Sartre e Brecht. Mas as destes últimos (*A Respeitosa* e *A Alma Boa de Se-Tsuan*, na espécie) só foram consentidas a uma companhia estrangeira (a companhia brasileira de que era directora a actriz Maria Della Costa), e a peça de Brecht viria a ser retirada de cena ao fim de cinco representações sob o pretexto – fornecido pressurosamente por «intelectuais» fascistas mancomunados com a Pide – de causar «alterações da ordem pública»... Com o início da guerra colonial, em 1961, e até ao fim do consulado salazarista, a acção da censura recrudesce de intensidade e violência. É nestes oito anos que um despacho do Ministro da Educação declara «ilegal» o Centro Português do Instituto Internacional do Teatro, que é extinta a Sociedade Portuguesa de Escritores, saqueada e destruída a