

INSTITUTO POLITÉCNICO DE LISBOA
ESCOLA SUPERIOR DE TEATRO E CINEMA



O TEATRO DE REVISTA NO ESTADO NOVO:
A DÉCADA DE 30 DO SÉCULO XX

MESTRADO EM TEATRO
ESPECIALIZAÇÃO EM ARTES PERFORMATIVAS
VERTENTE TEATRO MÚSICA

Isa Monteiro Pereira da Costa

Lisboa, Outubro/2013

INSTITUTO POLITÉCNICO DE LISBOA
ESCOLA SUPERIOR DE TEATRO E CINEMA



O TEATRO DE REVISTA NO ESTADO NOVO: A DÉCADA DE 30 DO SÉCULO XX

MESTRADO EM TEATRO
ESPECIALIZAÇÃO EM ARTES PERFORMATIVAS
VERTENTE TEATRO MÚSICA

Isa Monteiro Pereira da Costa

Dissertação submetida ao departamento de Teatro da Escola Superior de Teatro e Cinema para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em Teatro - especialização em Artes Performativas vertente Teatro-Música, realizada sob a orientação científica de Professora Doutora Eugénia Vasques, Professora Coordenadora, Área de Teoria, e de Dr. Jorge Trigo, Mestre em História Regional e Local pela Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa.

L i s b o a , O u t u b r o / 2 0 1 3

Índice

Resumo

Abstract

Introdução	5
Apresentação	5
Agradecimentos	7
Metodologia.....	9
Capítulo 1 – O Teatro Português no Estado Novo (1933-1974)	14
Contextualização.....	14
A Censura no Teatro na Época do Estado Novo.....	20
Capítulo 2 – O Teatro de Revista em Portugal no Estado Novo: a década de trinta do Século XX	27
A Revista à Portuguesa	27
O Modelo Canónico da Revista à Portuguesa	37
A Importância da Música na Revista à Portuguesa.....	40
Capítulo 3 – O Teatro de Revista à Portuguesa e a Censura na década de trinta do século XX	53
Capítulo 4 – Chianca de Garcia e Tomaz Ribeiro Colaço insurgem-se contra a censura: - O caso de <i>Água Vai!</i>	73
Os Autores	73
<i>Água Vai!</i>	75
A Carta de Insurreição Contra Censura	97
Os Ideais do “Teatro do Povo”	98
Conclusão	101
Bibliografia	106
Filmografia	100
Anexos	110

Resumo

Pretende-se com a presente dissertação realizar um estudo sobre o Teatro de Revista em Portugal na época do Estado Novo (1933-1974), mais especificamente no decurso da década de 30 do século XX. Realizou-se uma investigação de carácter histórico que abarca os factores social e económico portugueses numa década politicamente importante, o Estado Novo, vista através de uma manifestação artística tão específica como é a Revista à Portuguesa.

Estudou-se também a importância da música neste género teatral (especificamente o fado), bem como as relações existentes entre os guiões escritos das peças de Teatro de Revista e a Comissão de Censura do Secretariado Nacional de Propaganda, tentando-se perceber quais as temáticas mais censuradas e os critérios seguidos pelos censores nas suas visitas aos ensaios e espectáculos de Revista à Portuguesa. Foi feito um estudo de caso, a Revista *Água Vai!*, de 1937, cujos autores, Chianca de Garcia (1898-1983) e Tomaz Ribeiro Colaço (1899-1965), descontentes com os cortes e comentários do censor no guião primitivo da peça, elaboraram uma carta de contestação que remetem à Comissão de Censura.

Palavras-Chave: Teatro nos anos 30 do século XX; Teatro de Revista; Revista à Portuguesa; Música; Estado Novo; Censura.

Abstract

With this dissertation we intent to show how the Review Theatre genre worked at the time of the Portuguese dictatorial regime called *Estado Novo* (1933-1974), specifically in the course of the 30's. It was done an investigation of the historical atmosphere that embraces Portugal in such an important decade, due to the establishment of that political regime and therefore the promulgation of the Constitution of the Portuguese Republic in 1933, through a cultural form of theatre so specific as the *Revista à Portuguesa* (Portuguese Review Theatre).

It was studied the importance of the music content (especially the fado genre) in this theatrical genre, and it was studied, as well, the relations between the Censorship Commission and the written screenplays, trying to figure out which topics are censored and what criteria would follow the censors. It was done a study case of *Água Vai!*, due the pertinence found in the documentation of the National Information Secretary's process, in which the authors of the play, Chianca Garcia (1898-1983) and Tomaz Ribeiro Colaço (1899-1965), unhappy with the cuts and the comments done by the censor on the primary script, wrote a letter of discontent to the Censorship Committee.

Keywords: 30's Theatre; Review Theatre; *Revista à Portuguesa*; *Estado Novo*; Censorship.

Introdução

Apresentação

Posso ter hoje acesso directo a um texto dramático escrito há centenas, milhares de anos: dos vários espectáculos a que, ao longo dos séculos, esse texto deu lugar, apenas sei o que a memória de outros registou e reproduziu. É, assim, a partir de um conhecimento em segunda mão, condicionado pelo subjectivismo dessa visão alheia, que necessariamente a história do espectáculo teatral se escreve.

(Rebello, 1984, p.13)

A minha dissertação, conferente do grau de Mestre do Curso de Artes Performativas, vertente Teatro-Música, da Escola Superior de Teatro e Cinema, tem como tema o Teatro de Revista no Estado Novo (1933-1974), mais especificamente, no decurso da década de 30 do século XX. Pretendo, com este trabalho, realizar uma investigação de carácter histórico que abarca, genericamente, o panorama político português de uma década importante, devido à instituição de um regime de cariz ditatorial, o Estado Novo, e consequente promulgação da Constituição da República Portuguesa de 1933, investigação essa que se fará através da Revista à Portuguesa.

A escolha da temática e da época a estudar deve-se a vários factores que fui encontrando ao longo do percurso académico do Mestrado. A primeira motivação para a elaboração desta dissertação partiu do facto de desejar abordar este género teatral que, ainda que não seja uma realização portuguesa, contém características muito próprias. Num contexto de uma especialização em Artes Performativas vertente Teatro Música, faria todo o sentido realizar um trabalho de investigação neste campo teatral, tão marginalizado, sendo pertinente analisar os géneros de música nacional existentes, nomeadamente o Fado, e os importados do estrangeiro.

Seguidamente, surgiu outra motivação, de cariz mais pessoal, que se refere ao estudo de uma época histórica que sempre me suscitou curiosidade e vontade de estudar, o período do Estado Novo e, por conseguinte, o modo de actuação desse Regime Político de cariz ditatorial. Como estudante de Teatro, o meu foco reside concretamente no que respeita às questões da restrição da liberdade de expressão que aquele regime

político executou na cultura (nomeadamente no Teatro de Revista à Portuguesa), acabando por ser esta a minha motivação principal.

Tendo vinte e cinco guiões de Revista à Portuguesa como o grande pilar da minha pesquisa, a instituição restritiva da liberdade de expressão estudada foi sobretudo perpetrada pela Comissão de Censura do Secretariado de Propaganda Nacional. Considero aqui a Censura (entenda-se a Censura Prévia, pois existiam mais formas de censura, como se irá constatar ao longo da dissertação) como uma instituição, pois ela encontrava-se firmada, através de vasta legislação, no contexto sociopolítico português.

Conjugando estas duas motivações, parti em busca de material de referência que me ajudasse a traçar uma rota. Do cruzamento destas duas motivações, surgiu uma terceira, assim que me deparei com a lacuna documental que o Teatro de Revista à Portuguesa apresenta, quer a nível da sua História no passado quer na sua actuação presente.

Luiz Francisco Rebello considera, no seu livro *História do Teatro de Revista em Portugal* (1984), que existe dificuldade em escrever sobre História do Teatro de Revista em Portugal por [se] “considerar [...] um ramo subsidiário da história da literatura dramática” (Rebello, 1984, p. 13). Esta afirmação sublinha que o Teatro de Revista Português carece de investigação e divulgação científica. Pertinente é também a opinião do ensaísta Arnaldo Saraiva ao dizer que “[o] desprezo da crítica séria, ou da cultura que poderíamos dizer rica, pelo teatro de revista é quase um índice seguro de que se trata de um teatro eminentemente popular; (...) será justo afirmar que não só razões estéticas que levam a ignorá-la ou a desprezá-la mas também razões ideológicas e morais, tópicas do puritanismo que se esconde mesmo na psique de muitos «progressistas» e de que a revista sempre se ri.” (Saraiva, 1980, p.39). É que, em Portugal, sempre se pretendeu fazer distinções bem vincadas no que respeita às representações dramáticas: ou são sérias, isto é, um teatro de índole mais clássico/tradicionalista, ou são ligeiras, enquadrando-se neste tipo de teatro, a Revista à Portuguesa. Este estilo teatral, é então, considerado uma arte menor e portanto desprezado. Por isso, Arnaldo Saraiva continua a afirmar que “não admira que até há pouco tempo a Revista (à) portuguesa se reduzisse a algumas impressões e crónicas, a algumas apressadas referências de críticos geralmente menores, e a algumas memórias avulsas de dois ou três autores, actores e empresários.” (Saraiva, 1980, p. 41).

Agradecimentos

Para que esta dissertação fosse possível, foi crucial o apoio de determinadas pessoas e instituições, às quais estou imensamente grata. Destaco, desde já, a minha Orientadora, Professora Doutora Eugénia Vasques, que foi incansável nas indicações precisas sobre a estruturação de uma dissertação e que muito me ajudou a reflectir sobre os temas em causa. As suas críticas e sugestões, bem como as palavras de ânimo e encorajamento, contribuíram de forma inegável para a concretização deste trabalho de investigação. Destaco também Mestre Jorge Trigo que, muito amavelmente, aceitou proceder à minha co-orientação, constituindo uma ponte entre a informação consultada em bibliografia e o saber transmitido oralmente, vindo de quem já estuda há muito um género de teatro tão específico como o é o Teatro de Revista. As suas orientações foram igualmente cruciais para a elaboração desta tese.

Também é importante referir que muita da informação sobre a importância da música na Revista à Portuguesa foi-me transmitida pelo Investigador Integrado/Doutorando em Ciências Musicais - Etnomusicologia pela Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, Gonçalo Antunes de Oliveira a quem dirijo o meu agradecimento.

Este estudo não teria sido possível sem o acesso às fontes bibliográficas de referência. Para tal, reconheço o apoio generoso da Biblioteca do Museu Nacional do Teatro, principalmente na pessoa da Dr.^a Sofia Patrão que prontamente se disponibilizou a indicar-me bibliografia não só sobre o Teatro de Revista em Portugal e a sua História mas também no que respeita à contextualização cultural de Portugal na década de 30 do século XX. Para o estudo da bibliografia, contribuíram igualmente a Biblioteca Nacional de Portugal, a Biblioteca Municipal Central – Palácio Galveias (Rede de Bibliotecas de Lisboa) e a Biblioteca do Museu Gulbenkian.

De especial importância para a realização desta dissertação foi a consulta dos Guiões das Peças de Revista à Portuguesa encontradas nos processos arquivados no Arquivo Nacional da Torre do Tombo. Todo o apoio que me foi concedido pela equipa do Arquivo tornou esta pesquisa ainda mais cativante.

Aproveito também para agradecer a todos os meus colegas do curso e amigos que me foram dando sugestões de pesquisa, especialmente à Dina Vasconcelos, Nelson Almeida, Pessoa Júnior, Sofia Portugal e Tânia Cardoso que sempre se disponibilizaram para me ouvir e ajudar nas várias etapas da execução deste trabalho.

Agradeço também à minha família todo o apoio, especialmente à minha mãe que me ensinou a nunca desistir.

Metodologia

Se, por um lado, a documentação consultada constitui uma soma de dados que sobreviveram porque lhes foi facultada essa possibilidade, também, por outro há a considerar a informação ausente. A compreensão do espírito de uma época passa por uma tentativa de reflexão apoiada na documentação existente.

(Vidal, 2009b, p. 63)

A metodologia seguida para a elaboração da presente dissertação esteve intrinsecamente relacionada com a tentativa de melhor sustentar os objectivos gerais pré-definidos.

Tratando-se de uma tese que directamente assumiu uma perspectiva de pesquisa histórica, a mesma teve que basear-se em fontes escritas existentes. Assim, do ponto de vista metodológico, especificamente na aquisição de conhecimento passível de ser analisado, procedeu-se a uma pré-selecção de bibliografia de referência relacionada com a época a estudar, com o teatro em Portugal na década de 30 do século XX e, mais especificamente, com o Teatro de Revista em Portugal.

Após esta primeira fase, o estudo concreto dos conteúdos existentes permitiu focar especificamente certos temas considerados mais pertinentes para a temática em questão, ou seja, os conteúdos directamente relacionados com a questão temática do Teatro de Revista no Estado Novo (1933-1974) e, mais particularmente, nos acontecimentos do Teatro de Revista dos anos 30 do século XX. Deste ponto nasceram questões que se propuseram compreender como: que companhias existiam e em que infra-estruturas actuavam, que peças de Revista representavam, quais os encenadores, autores, bailarinos, coreógrafos e actores, mais relevantes da década. Estas fontes foram encontradas, na sua maioria, na Biblioteca Nacional de Portugal, Biblioteca do Museu Nacional do Teatro e Biblioteca Municipal Central – Palácio Galveias.

Destaca-se a análise das obras *História do Teatro de Revista* de Luiz Francisco Rebello, *A Revista à Portuguesa*, de Vítor Pavão dos Santos, *O Teatro Desvirtuado: O Teatro Português sob o Reinado de Salazar (1933-1968)* de Graça dos Santos, e a Tese de Mestrado de Isabel Alice Vidal em Estudos de Teatro pela Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa (2005), “Um olhar sobre a actividade teatral, em Portugal, nos anos trinta do século XX”.

Ao considerar-se que as fontes escritas “tradicionais” não seriam suficientes para o desenvolvimento sustentado das problemáticas, optou-se, numa segunda fase, por pesquisar outro tipo de documentação, designadamente textos de Revista à Portuguesa e registos cinematográficos. Este tipo de documentação, obtida principalmente no Arquivo Nacional da Torre do Tombo (processos do Secretariado Nacional de Informação / Direcção Geral de Espectáculos), permitiu a aquisição de informações através do estudo de casos específicos que se revelam uma fonte acrescida de informação, que se analisou e se cruzou com as demais informações obtidas, para a obtenção de dados relevantes para a discussão da presente dissertação.

Desta forma, foi consultado um *corpus* de vinte e cinco peças de Revista à Portuguesa, enumeradas na tabela abaixo inserida. Salienta-se que estes vinte e cinco guiões são apenas uma pequena amostra dos textos de Teatro de Revista à Portuguesa redigidos na época a estudar.

Necessário é referir e sublinhar que se estudou apenas textos realizados por Companhias profissionais que trabalharam em empresas sediadas exclusivamente em Lisboa.

Com a seguinte tabela expõe-se os guiões analisados, referindo o ano, os autores, compositores e o local onde o espectáculo fora apresentado.

Ano	Nome da Revista	Autores	Compositores	Apresentado em:
1930	<i>A Bola</i>	Alberto Barbosa e José Galhardo	Venceslau Pinto, Alves Coelho e Raúl Portela	Teatro Avenida
1930	<i>A Ginginha</i>	José Meneses e Carlos Rodrigues	Vasco Macedo e Bernardo Ferreira	Teatro Maria Vitória
1930	<i>A Rapioca</i>	Lino Ferreira, Fernando Santos e Vasco Sequeira	Vasco Macedo e Raúl Ferrão	Teatro Maria Vitória
1930	<i>O Cavaquinho</i>	Carlos Ataíde e Carlos Rodrigues	Camilo Rebocho	Teatro Variedades
1931	<i>O Canto da Cigarra</i>	Álvaro Leal, Lourenço Rodrigues, Silva Tavares, Carvalho Mourão, Xavier de Magalhães e Vítor Lopes	Raúl Ferrão, Armando Rodrigues, Camilo Rebocho e Raúl Portela	Teatro Variedades
1931	<i>Xá Bi Tudo</i>	Alfredo França, Augusto da Cunha e Fernando de Ávila	Camilo Rebocho	Teatro da Trindade
1931	<i>Zás Trás Pás</i>	Lino Ferreira, Silva Tavares, Lopo Lauer, Fernando Santos e Vasco Sequeira	Vasco Macedo, Camilo Rebocho e António Lopes	Teatro Maria Vitória

1932	<i>Areias de Portugal</i>	Lino Ferreira, Lourenço Rodrigues, Fernando Santos e Xavier de Magalhães	Frederico de Freitas e Raúl Ferrão	Teatro Politeama
1932	<i>Pim Pam Pum</i>	Lino Ferreira, Lourenço Rodrigues e Fernando Santos	Raúl Portela e Raúl Ferrão	Teatro Variedades
1933	<i>Arraial</i>	Alberto Barbosa, José Galhardo, Vasco Santana e Santos Carvalho,	Raúl Portela, Raúl Ferrão, António Lopes e Vasco de Macedo	Teatro da Trindade
1933	<i>Fogo de Vistas</i>	Pereira Coelho e João Vasconcelos e Sá,	Artur Portela e Wenceslau Pinto	Teatro Avenida
1934	<i>A Outra Banda</i>	Lourenço Rodrigues, Xavier de Magalhães e João da Eira	Raúl Portela, Raúl Ferrão, Frederico de Freitas e Dr. Isidro Aranha	Teatro Variedades
1934	<i>Há Festa na Mouraria</i>	Luís Monforte	?	Teatro Apolo
1934	<i>Santo António</i>	Alberto Barbosa, José Galhardo, Vasco Santana e Luís Galhardo Filho	Raúl Portela, Afonso Correia Leite e Jaime Silva Filho	Teatro Avenida
1934	<i>Vista Alegre</i>	Aníbal Nazareth	?	Teatro Ginásio
1935	<i>A Loja do Povo</i>	Alberto Barbosa, José Galhardo, Vasco Santana e Xavier de Magalhães	Raúl Portela, Raúl Ferrão e Correia Leite	Teatro Avenida
1935	<i>Sardinha Assada</i>	Aníbal Nazaré e Mário Marques	Raúl Portela e D. Manuela Bonito	Teatro Variedades
1936	<i>Arre, Burro!</i>	Alberto Barbosa, José Galhardo, Vasco Santana e Amadeu do Vale	Raúl Portela, Raúl Ferrão e Fernando de Carvalho	Teatro Variedades.
1936	<i>Há Festa na Mouraria</i>	Lourenço Rodrigues e Carvalho Mourão	Raúl Portela e Raúl Ferrão	Teatro Apolo
1937	<i>Água Vai!</i>	Chianca de Garcia e Tomaz Ribeiro Colaço	?	Teatro da Trindade.
1937	<i>O Liró</i>	Lino Ferreira, Fernando Santos Foios Teixeira e Xavier de Magalhães	Jaime Mendes e Fernando Guimarães	Teatro Variedades
1938	<i>Dansa da Luta</i>	Lino Ferreira, Fernando Santos, Xavier Magalhães e Lourenço Rodrigues	?	Teatro Apolo
1938	<i>Sempre sem Pé</i>	Fernando Santos, Lourenço Rodrigues e Xavier de Magalhães,	Raúl Portela, Raúl Ferrão, António Lopes e Jaime Mendes	Teatro Variedades
1939	<i>Eh! Real!</i>	Alberto Barbosa, José Galhardo e Amadeu do Vale	Raúl Portela, António Lopes e Frederico Valério	Teatro Variedades
1939	<i>Na Ponta da Unha</i>	José de Almeida, Fernando Ávila e Carlos Rodrigues	Raúl Portela, Fernando de Carvalho e Frederico Valério	Teatro Variedades

Tabela 1 Corpus consultado

Após a sua leitura na íntegra, seleccionaram-se as peças com maior pertinência para o desenvolvimento do tema que se propõe analisar e que mais detalhadamente se analisam no Capítulo 3 desta dissertação. Contudo, foram utilizados dados mais abrangentes para melhor demonstrar a produção do Teatro de Revista em Portugal, nos anos 30 do século XX. Para tal, recorreu-se à informação fornecida nas obras *História do Teatro de Revista em Portugal* de Luiz Francisco Rebello e *A Revista à Portuguesa* de Vítor Pavão dos Santos.

No que respeita à elaboração desta dissertação, procedeu-se à organização dos conteúdos da seguinte forma:

Num primeiro capítulo (Capítulo 1 - O Teatro Português no Estado Novo (1933-1974), proceder-se-á a uma contextualização histórica do Portugal no Estado Novo, tendo em conta as implicações políticas, sociais e económicas do novo regime político. Abordar-se-á também o organismo que mais contribuiu para um défice cultural em Portugal: a Censura e a sua implicação num regime político de cariz ditatorial.

O Capítulo 2 - O Teatro de Revista em Portugal no Estado Novo: a década de trinta do Século XX, visa apresentar o género teatral do Teatro de Revista, principalmente a Revista à Portuguesa, enquadrando-a na época em estudo. Apresenta-se também, neste capítulo, o modelo canónico da Revista à Portuguesa, modelo que a torna tão inconfundível e que permaneceu assim até aos dias de hoje. Revela-se a importância da música neste género teatral, a nível da divulgação da música nacional, assim como de géneros importados do estrangeiro, principalmente do continente americano (Estados Unidos da América e América do Sul). É dado especial ênfase ao Fado no Teatro de Revista, mostrando-se exemplos de quadros que falam somente deste género musical e ainda alguns números musicais de Fado. Ainda neste capítulo será analisada, de forma breve, a marcha/canção popular “O Cochicho” da Revista à Portuguesa *Pim, Pam, Pum! de 1932*, a nível lírico e musical. Também serão apresentados os principais autores de Revista à Portuguesa, compositores, actores, bailarinos e cenógrafos.

No Capítulo 3 - O Teatro de Revista à Portuguesa e a Censura na década de trinta do século XX, apresentar-se-á as relações entre os guiões escritos e a Comissão de Censura, tentando perceber quais os temas mais censurados e que critérios seguiriam os censores. Para tal, apresenta-se excertos de algumas das peças constantes no *corpus* analisado, de forma a comprovar essas mesmas relações.

O quarto capítulo (Capítulo 4 – Chianca de Garcia e Tomaz Ribeiro Colaço insurgem-se contra a censura: - O caso de “Água Vai!”), foca um estudo de caso, a Revista *Água Vai!*. Esta peça será mais detalhadamente explorada, pois os seus autores, Chianca de Garcia e Tomaz Ribeiro Colaço, descontentes com os cortes e comentários do censor no guião primitivo da peça, irão elaborar uma carta de indignação remetendo-a à Comissão de Censura. Os autores também proclamam que a Revista à Portuguesa poderia servir os interesses da Nação e referem que eles mesmo estão a ser, com a referida peça, pioneiros nesse aspecto. Partindo do pressuposto de que os ideais dos referidos autores, nacionalistas e conservadores, se aproximam dos defendidos pelo “Teatro do Povo” (1936), achou-se pertinente expor uma breve história do mesmo.

Na conclusão, será feito um resumo do que foi tratado na elaboração deste trabalho, apresentando-se as ilações sobre os aspectos mais pertinentes, tendo em conta a informação de cada capítulo apresentado.

Quando transcrevi os excertos dos textos dos guiões analisados, tentei manter, sempre que possível, a sua forma de escrita original, ou seja, no que me parece ser um português de transição, que nos dias de hoje poderia parecer erros ortográficos e que não o são. As frases rasuradas nos excertos dos guiões correspondem aos cortes que o censor efectuou. As expressões situadas superiormente à linha indicam-nos as sugestões de substituição do texto censurado.

Capítulo 1 - O Teatro Português no Estado Novo (1933-1974)

Contextualização

No dia seguinte ao 25 de Abril, um País inteiro descobre estupefacto e incrédulo que acabara de passar quarenta anos sob um regime político opressivo que recebe o epíteto infamante de “fascismo”
(Eduardo Lourenço citado por Santos, 2004, p. 44)

Portugal na década de 30 do século XX vivia, segundo Cândido Azevedo, numa aparente ilusão da felicidade. Estava, assim, estabelecida uma paz fictícia, dissimulando o clima de instabilidade socioeconómica que se fazia sentir por toda a Europa. Assistindo à consolidação de uma ditadura, o povo português mostrou conformar-se com a sua situação sociopolítica, através da aceitação dos preceitos de uma nova ideologia, o Estado Novo. António de Oliveira Salazar, primeiramente Ministro das Finanças, ascendendo logo de seguida a Presidente do Conselho de Ministros, instaurou em Portugal, um clima de repressão, seja pela instituição da censura prévia, seja pela instituição de uma polícia política. O povo português passou inevitavelmente a ter a sua vida guiada pelo respeito e pelo medo.

A 1ª República, instaurada a 5 de Outubro de 1910, começou a dar sinais de ruptura devido a uma forte instabilidade política. Durante a sua vigência, Portugal entrou na Primeira Grande Guerra, o que fez aumentar ainda mais o descrédito daquele sistema político. A Classe Média, considerada o pilar da sociedade da época, via os seus rendimentos diminuídos devido à inflação gerada pela crise económica que atravessava a Europa na década de 20. Ademais, Portugal tinha sido sempre um país vincadamente agrícola, conservador e católico. A Classe Média viu com algum desprezo a laicização que a República implementara. Toda a conjuntura política, económica e social vivida no Portugal da 1ª República, bem como na Europa, fez temer revoltas bolchevistas e arruaças constantes. A sociedade portuguesa reclamava para si um governo que

restaurasse a autoridade, economia, ordem e tranquilidade perdidas ao longo da 1ª República. Estava lançado mais um mote para uma mudança de política em Portugal.

Assim, a 28 de Maio de 1926, iniciou-se uma revolta militar. Instaurou-se um regime político ditatorial de carácter fascista que cessaria as garantias da Constituição da República Portuguesa de 1911. Contudo, persistiam dificuldades com as quais a ditadura militar teve de lidar. A mais grave foi o agravamento do défice orçamental.

Após ter sido eleito para Presidente do Ministério em 1928, Vicente de Freitas traz para o seu governo António de Oliveira Salazar, Professor de Economia Política da Faculdade de Direito da Universidade de Coimbra, para assumir o cargo de ministro das Finanças a fim de resolver a crise financeira que o país atravessava. Para tal, e de acordo com Adélia Carvalho Mineiro (2007), Salazar “faz depender o êxito económico e financeiro de uma viragem política, de sentido autoritário e antiliberal.” (Mineiro, 2007, p.37). Em 1930 é fundada a União Nacional, organização política em certa forma semelhante aos partidos únicos dos regimes autoritários surgidos na Europa. No entanto, e segundo Graça dos Santos na sua obra *O Teatro Desvirtuado: O Teatro Português sob o reinado de Salazar (1933-1968)*, esta organização política “não teve o papel que o partido único [teve] na Alemanha ou na Itália” (Santos, 2005, p.46). Assumia-se mais como um “partido cívico”, combinando as funções de organismo político com as de uma associação cívica. Paralelamente a figura de Salazar impôs-se e em 1932 é nomeado Presidente do Conselho de Ministros.

Acompanhando a tendência europeia para a institucionalização de regimes ditatoriais, Salazar investiu num regime nacionalista, católico e corporativista. *Mas rapidamente aderiu a alguns meios de controlo do poder característicos dos regimes fascistas como a militarização da juventude e a formação de uma milícia “anticomunista”. Todos os movimentos de revoltosos contra o regime político foram reprimidos e abafados pelas autoridades. Tudo isto para que, ao chegar à década de 40, o regime se encontre no “apogeu da sua glória”.* (Mineiro, 2007, p. 37).

O Estado Novo pretendeu construir uma nova ordem económica, política e cultural tendo como base as influências do carisma do seu Chefe, António de Oliveira Salazar. Pretendia-se assim que Portugal reflectisse a imagem de um povo tímido, recolhido, de vida simples, modesta e frugal desprendida dos bens materiais. Existia uma devoção pelo bem público e uma crença na inspiração da Providência.

Ao nível religioso, este regime ditatorial nunca iria tornar o Catolicismo a religião oficial de Portugal. No entanto, são inegáveis as relações entre Estado e Igreja

Católica. O Deus católico entrava na ideologia do Estado Novo, mesmo que de maneira não oficial, ou seja, decretada em nenhum documento estadual como é exemplo a célebre trilogia “Deus, Pátria e Família”. Não há muito tempo ainda se poderia encontrar em muitas escolas do país um cruxifixo por cima do quadro. Esta era uma das memórias da educação católica no ensino primário até 1974.

Tomemos as palavras do próprio Presidente do Conselho de Ministros, de forma a entendermos melhor esta ideologia. Num discurso a 26 de Maio de 1936, em Braga, aquando da comemoração do décimo aniversário do movimento de 28 de Maio, Salazar afirmaria que conceitos como Deus, Pátria, Autoridade, Família e Trabalho, eram indiscutíveis:

“Não discutimos Deus e a Virtude; não discutimos a Pátria e a sua História; não discutimos a autoridade e o seu prestígio; não discutimos a família e a sua moral; não discutimos a glória do trabalho e o seu dever.

(...)

Se a fé não é uma mentira, será uma fonte inesgotável de vida espiritual; (...) À parte do valor intrínseco da verdade religiosa, individualmente, socialmente temos necessidade do absoluto, e não vamos criar por nossas mãos de entre as coisas contingentes e efémeras o que existe fora e acima de nós, nem desviar para o Estado a função de decretar o culto e definir os princípios da moral. (...) – Não discutimos Deus.

Não discutimos a Pátria, quero dizer, a Nação na sua integridade territorial e moral, na sua plena independência, na sua vocação histórica. (...) Sem receio colocámos o nacionalismo na base indestrutível do Estado Novo; primeiro, porque é mais claro e imperativo da nossa História; segundo, porque é inestimável factor de progresso e elevação social; terceiro, porque somos exemplo vivo de como o sentimento pátrio, pela acção exercida em todos os continentes, serviu o interesse da Humanidade. (...) – Não discutimos a Pátria.

Não discutimos a autoridade. Ela é um facto e uma necessidade (...) É um direito e um dever (...). É ainda um alto dom da Providência, porque sem ela nem seria possível a vida social nem a civilização humana. (...) Na família, na escola, na igreja, na oficina, no sindicato, no quartel, no Estado, a autoridade não existe nunca para si mesma mas para os outros; não é uma propriedade, é um ónus. (...) – Não discutimos a Autoridade.

Não discutimos a família. Aí nasce o homem, aí se educam as gerações aí se forma o pequeno mundo de afectos sem os quais o homem dificilmente pode viver. (...) Tem várias vezes acontecido, em épocas perturbadas de retrocesso à soberania dos instintos, relaxarem-se os laços da família (...). A natureza reconquistará os seus direitos e a sociedade civil verá mais uma vez como a sua moral consistência e coesão dependem directamente da moral, consistência e coesão do agregado familiar. – Não discutimos a Família.

Não discutimos o trabalho nem como direito nem com obrigação. Não como direito, porque seria obrigar aqueles que não têm senão o seu braço a morrer de fome; não como obrigação, porque seria conceder aos ricos viver do trabalho dos pobres. (...) Fez-nos a Providência o dom de tornar o trabalho necessário e felizmente (...) sempre há de ser preciso trabalhar para viver: senão os homens morreriam de tédio numa espécie de vício. (...) Sucede que por vezes os homens não compreendem a benéfica disciplina do trabalho (...), é o mesmo que sujeitar-se à escravidão da fome e da miséria. – Não discutimos o Trabalho.

Assim se assentaram os grandes pilares do edifício e se construiu a paz, a ordem, a união dos portugueses, o Estado forte, a autoridade prestigiada, a administração honesta, o revigoramento da economia, o sentimento patriótico, a organização corporativista e o Império Colonial.” (Salazar, 1945, pp. 130-136).

A nível socioeducativo, a população portuguesa era maioritariamente analfabeta. O seu modo de vida desenvolvia-se na simplicidade. Habitava-se numa pequena casa, aseada, como nos mostra um quadro da “Lição de Salazar”. Esta seria a imagem a projectar para todo o Portugal e estrangeiro, bem evidenciada no fado “Uma Casa Portuguesa” imortalizado pela fadista Amália Rodrigues. Esta casa portuguesa sonhada por António de Oliveira Salazar, um homem que teve uma educação religiosa até à faculdade, não seria senão um espelho da sua mentalidade e estilo de vida: recatado, modesto, avesso à vida citadina e à sua agitação. Era dado à família um forte valor hierárquico, onde o homem era o chefe da família, a autoridade, a quem se devia prestar “[o]bediência, respeito e gratidão” (Maria Filomena Mónica citada por Mineiro, 2007, p. 92). A mulher devia confinar-se aos deveres da casa e da maternidade, dependente e devota ao marido. Os filhos deviam ser submissos e respeitadores à autoridade paterna. Da mulher era esperado “a honra e o pudor (...) – cujo trabalho fora do lar deveria ser evitado” (Salazar citado por Mineiro, 2007, p. 97). Desta posição da mulher na estrutura

familiar e, por conseguinte, na sociedade, resultava um re-afirmar da força masculina em detrimento da natureza frágil e pueril da mulher. Daí que a mentalidade portuguesa preponderante na época em estudo fosse, em geral, uma mentalidade de cariz machista. Este tipo de pensamento, onde o homem é posto num patamar superior à mulher, pode ser considerado uma influência nas manifestações culturais como o Teatro de Revista, sendo usado em várias rábulas como se poderá verificar no caso estudado no capítulo 4.

No que diz respeito à Educação podemos constatar que mais de metade da população era analfabeta. A grande excepção fazia-se sentir na cidade de Lisboa onde, de acordo com Isabel Vidal, “cerca de 65% [dos habitantes lisboenses] sabia ler.”. Consequentemente, a afluência do cidadão português a espaços de difusão cultural era diminuta, como era, e são, os teatros. Por conseguinte, este não assistia aos espectáculos culturais existentes, sendo que, segundo a autora supra citada, coexistiam nesta época, em Portugal, essencialmente dois tipos de espectáculos teatrais: o teatro de declamação e o teatro de revista.

A nível da política cultural, assistiu-se a uma manipulação do teatro a favor do regime político vigente. As temáticas que a serem abordadas deveriam estar sempre de acordo com a ideologia do Estado. O teatro, assim como outras manifestações de arte, deveria ter como objectivo difundir a exaltação da pátria, dando ênfase a um Portugal bucólico, simples e de grandes feitos. Para isso, socorria-se da figura do herói, que na história da fundação e sedimentação da nação portuguesa tinha contribuído para a glorificar. Segundo António Manuel Hespanha, no seu artigo “A História na Cultura Portuguesa Contemporânea”, que consta da obra *Panorama da Cultura Portuguesa no Século XX*, “[o]s heróis eram assim, aqueles que, personificando e sublinhando os valores dispersos no vulgo, (...) acordavam energias esquecidas e apontavam o caminho da regeneração colectiva.” (Hespanha, 2002, p. 330).

O regime possui, a partir de 1933, uma linha de orientação que imprime objectivos políticos na produção cultural. (...). O objectivo geral era a formação de um povo com uma consciência de si, cívica e política, de acordo com uma ideologia de estado, em nome do patriotismo e de uma procura de prestígio que contrariavam a tendência natural do povo português para a falta de amor-próprio. (Vidal, 2009b, p. 101).

O público procurava no espectáculo de teatro uma diversão, um escape ao quotidiano. Não era do interesse da maioria das pessoas frequentadoras das casas de espectáculos um teatro intelectualmente pesado. Daí que o Teatro de Revista tenha tido

uma adesão mais forte que o Teatro Declamado. A Revista à Portuguesa satisfazia o gosto de todos os estratos sociais. Ao falar do público frequentador do Teatro Maria Vitória, Eduardo Scarlatti, citado por Isabel Alice Vidal, (2009), na sua tese “Um olhar sobre a actividade teatral, em Portugal, nos anos trinta do século XX”, afirma que, “Dos camarotes à geral veem-se artistas, filósofos, aristocratas, à mistura com burgueses, meretrizes, trabalhadores e vadios. E todos gozam a fartar.” (Vidal, 2009b, p. 83).

A Censura no Teatro na Época do Estado Novo

A asfixia do teatro realizou-se por três processos: o que não se fez, o que não se permitiu que se fizesse e o que se fez.

(Carlos Wallenstein citado por Santos, 2004, p.35)

Para o Estado Novo, a censura era como que um método pedagógico que moldava o povo português. Com a Constituição da República Portuguesa de 1933 assiste-se à consolidação do regime político do Estado Novo e consequente ideologia. O Secretariado de Propaganda Nacional (SPN) tinha como objectivo incutir na mentalidade portuguesa o “espírito de unidade que preside à obra realizada e a realizar pelo Estado Novo” (Decreto Lei n.º 23054, citado por Santos, 2004, p. 74). É neste contexto que a Censura se consolida como instituição, apoiada pelo SPN e cimentada através de uma vasta legislação fazendo esta parte na Constituição vigente.

De acordo com Cândido de Azevedo na sua obra *A Censura de Salazar e Marcello Caetano*, a censura era imposta de várias formas: “Essa actividade era desenvolvida quer directamente, através do exercício da *censura prévia e da censura a posteriori*, quer indirectamente, através da autocensura.” (Azevedo, 1999, p. 67). Segundo Isabel Vidal, “[h]avia (...) uma consciência adquirida na experiência que determinava a apresentação de soluções para quadros que, à partida evidenciavam a propensão ao corte. Algumas propostas eram de tal forma ousadas que se ofereciam ao corte, ao lado de outras que acabavam por passar. Os autores foram desenvolvendo, assim, uma competência na escrita aliada a autocrítica e uma predisposição lúdica no lado criativo, redigindo variações do mesmo tema como propostas para a substituição dos quadros cortados, aprendendo com as soluções que acabavam por passar. (Vidal, 2009a, p. 31).

Assim, o Estado tomou conta de toda a informação, filtrando-a, moldando-a e mesmo omitindo-a com o fim de uma estabilidade governativa. Neste período, o estudo da literatura dramática e da sua encenação está fortemente condicionado pela Inspeção Geral de Espectáculos, que mais não foi do que a censura aplicada a tudo o que envolvia exposição das criações artísticas ao público. Simon Berjeaut refere, na sua obra de 2004, *Le Théâtre de Revista: Un Phénomène Culturel Portugais*, que :

Lorsque la constitution de l’Etat Nouveau est officiellement proclamée le 11 avril 1933, les commissions de censure sont organisées, l’une d’elles étant spécialement

dévolue au théâtre. La censure préventive est alors érigée en principe de défense de l'unité nationale, outil de la répression politique dont la PVDE (Police de vigilance et de la défense de l'état), devenue PIDE (Police de intentionnelle et de la défense de l'état) en 1945, était la branche la plus visible tandis que la « Politique de l'Esprit » prônée par le SPN de Ferro en était le ramage plus insidieux mais non moins persuasif. (Berjeaut, 2004, p. 61)

E que critérios estariam na aplicação da inspecção efectuada pela Comissão de Censura? Segundo José Oliveira Barata na sua obra *História do Teatro Português*, a censura passava fundamentalmente por “detectar o que poderia ser menos consonante com os valores que se tinham como únicos e por isso mesmo «pôr em risco a segurança e tranquilidade do país».” (Barata, 1991, p. 353). Esta “verdadeira Mesa Censória”, cortava a seu belo prazer falas, “quadros «menos recomendáveis» ou inclusive toda a peça.” (Barata, 1991, p. 353). De acordo com a autora já citada, Graça dos Santos, o papel da censura era o de anestesiar um povo, o povo português, que era convenientemente considerado ignorante. A mesma autora, citando Carlos Wallenstein, afirma que a censura era “aquela constante do estado novo que foi a de distrair o povo. Entenda-se distraí-lo de si mesmo, narcotizá-lo, transferir para ele o sentimento de autocontentamento inventado dos pés à cabeça, para evitar pavorosa emergência de ter um dia de se encontrar com ele face a face” (Santos, 2004, p. 72).

Neste *País Virtual, País de Ficção*, segundo José Cardoso Pires, as realidades para serem transmitidas deveriam ser *eufemizadas* de acordo com a comissão de censura. “Porque a censura chegava ao ponto de cortar não só a simples referência a algumas ideias através de pequenas frases como por exemplo: *direitos do homem; transformação social; exploração capitalista; sistema opressivo*; mas, até simples palavras como *proletário, patronato, capitalista, república, paz, revolução (...)*” (José Cardoso Pires citado por Azevedo, 1999, p. 30). Nascia assim, segundo Cândido Azevedo, na sua obra *A Censura de Salazar e Marcello Caetano, um prontuário dos censores, em que, por exemplo o termo «empresário» substituía-se a «capitalista», «classes menos favorecidas» a «pobres», ou indigentes e barracas (de habitação) por «casas de madeira». Os portugueses, sobretudo as elites, habituaram-se deste modo, ao longo dos anos, a utilizar uma linguagem codificada e a ler nas entrelinhas.* (Azevedo, 1999, p. 30).

Elucidativas são também as palavras do Presidente do Conselho de Ministros:

Nós também estamos, sempre e em toda a parte. Estamos na vigilância, na contradita, na acção; estamos em toda a parte – nos cafés, nos teatros, nos serviços públicos ou particulares, nos comboios, nas serras, nos campos, nas cidades, nas praças e nas ruas, e depois que nos mostrámos dispostos a ocupá-las, nunca mais o inimigo se conseguiu apoderar delas. (Salazar citado por Azevedo, 1999, pp. 50).

Era esta uma das tarefas de Salazar: fazer com que a Censura e o Secretariado de Propaganda Nacional criassem aparências que se ajustassem aos interesses do governo da Nação bem como à sua administração. Portanto, a Censura tornou-se um organismo castrador da actividade artística como é o teatro, a imprensa, o cinema, a radiodifusão e a literatura. Mas no que respeita a quadros de Teatro de Revista de teor político ou outros, a Censura parecia dosear a sua acção.

Numa altura em que o teatro deveria ter um carácter educativo e pedagógico, segundo a ideologia implementada por António Ferro, o Teatro de Revista poderia parecer entrar em contradição com tal ideologia, principalmente devido ao seu conteúdo considerado insolente. Portanto, toda a actividade teatral estava sob o olhar do “lápiz azul”. Como refere Simon Berjeaut na sua obra *Le Théâtre de Revista: Un phénomène culturel Portugais: Lorsque le seul Rôle concédé au théâtre, sous l’initiative d’António Ferro, est celui d’outil pédagogique pour l’édification du peuple, en vue de faciliter la diffusion de l’idéologie du gouvernement, les insolences de la Revista paraissent en parfaite contradiction avec les directives officielles.* (Berjeaut, 2004, p. 62).

Pelo que foi dito e segundo Graça dos Santos, na sua obra já citada, dividia-se os espectáculos pela seguinte classificação:

Na regulamentação de espectáculos, eram classificados «para todos» os que não apresentassem qualquer inconveniente «à formação moral e intelectual das crianças e que não terminem depois das 20 horas e trinta minutos», elemento que condicionava consideravelmente os horários dos espectáculos. Eram classificados como «para adultos» os que levantassem problemas «à informação e espiritual e ao desenvolvimento moral e intelectual da juventude e «pudessem excitar perigosamente a sua sensibilidade e imaginação, e de nela despertar instintos maus e doentios [...] de exercer acção nociva sobre o carácter ou de sugerir noções erradas sobre os conceitos fundamentais da vida e da história» (Santos, 2004, p. 263).

E continuando a citar a mesma autora:

Mesmo antes de analisar a prática da censura, os textos que era suposto definirem-se abrem portas às decisões arbitrárias. A censura ideológica e as suas

opções parecem perfeitamente previsíveis, forçosamente moldadas pelo salazarismo e as suas características. Quanto à censura moral é mais ambígua. (...) após uma afirmação genérica semelhante à dos teatros, são explicitamente indicados os temas proibidos: «[...] maus tratos a mulheres; torturas a homens e animais; personagens nuas; bailes lascivos; operações cirúrgicas; execuções capitais; casas de prostituição; assassínios [...]» (Espectáculos e Divertimentos, Legislação Coordenada, citada por Santos, 2004, p. 262).

As proibições da censura no teatro demonstrariam “o pudor afectado do salazarismo” e recusariam “qualquer forma de violência, tentando talvez com isso consolidar a imagem de brandura do povo português difundida pela propaganda do regime.” (Santos, 2004, p. 264).

Portanto, a censura servia, assim, como um condicionador de consciências e manipulador de ideias e comportamentos. Para José Cardoso Pires, Salazar “empenhou-se em fazer da censura uma sintaxe do pensamento colectivo, uma autêntica profilaxia do Estado que não visava apenas *controlar* mas *criar* formas de mentalidade adaptadas ao poder.” (José Cardoso Pires citado por Azevedo, 1991, p. 24).

Evidentemente que num país de ficção, como era o nosso, (...) não podia haver (...) «diatribes» contra o governo da Nação; nem «ataques» ao Sr. Presidente do Conselho; nem alusões «tendenciosas» à censura – justamente porque a censura existia para impedir que isso mesmo viesse à luz do dia. Pela mesma razão que seria impossível encontrar-se, em publicações portuguesas desse tempo, «insinuações descabeladas» à PIDE-DGS, «instituição considerada uma das mais fiéis servidoras do regime político-social português»; nem factos concretos que revelassem «as profundas deficiências da estrutura social entre nós; nem descrições da vida dura do trabalhador alentejano»; nem referência à «carência da assistência social»; nem alusões ao facto de que «o humilde é sempre vítima de injustiças sociais». (Azevedo, 1991, p. 28).

No que respeita à actuação da Comissão de Censura no teatro, através do seu regulamento interno, especialmente nos textos dramáticos, Isabel Vidal, na sua Tese de Mestrado em Estudos de Teatro, descreve os vários conteúdos que normalmente eram sinalizados pelos Serviços de Censura, que se passa a citar:

Político:

Referências directas ao Chefe de Estado/Ministro das Finanças, pelo nome, origem, lugar de residência e de trabalho;

Identificação directa de figuras públicas pelo nome e/ou apelido, em particular de figuras políticas pelo nome ou apelido;

Identificação de instituições estatais, bancos, emissoras de rádio, clubes desportivos e Teatro do Povo;

Palavras de incitação à revolta;

Descrições de situações de pobreza vividas socialmente;

Referências a figuras e situações políticas estrangeiras;

Uso de palavras que poderiam tornar mais evidente a crítica, como «Nacional», «Salvador», «Ditadura», «rolha», «bandeira» portuguesa, «fome», «miséria», «lista negra», «governo», «salvação nacional», «revolucionário»;

Crítica à acção da censura no seu aspecto repressivo;

Frases e imagens facilmente atribuíveis a figuras de estado (exemplo: «Bom povo português», «salvador»);

Lugares como S. Bento ou a Torre do Bugio;

Moral:

Referências a Deus em tom jocoso ou desrespeitoso;

Referências à Virgem, Nossa Senhora e, por vezes, a santos, excluindo o Santo António;

Orações Deturpadas;

Pessoas com cargos religiosos citados pelo nome;

Relações ilegítimas com descendência (no final da década);

Uso de calão em linguagem de teor pornográfico;

Palavras ofensivas ou moralmente alusivas como «violar», «idiota», «burrice», «tocha», «porcalhona», «desavergonhada» e «nádegas»;

Vulgaridade, obscenidade e injúria;

Porém, ao analisar as peças de Revista à Portuguesa apercebemo-nos que muitas das proibições acima descritas pareciam não existir. Como refere Alice Vidal no artigo “Duplo Sentido” constante da revista *Sinais de Cena*, nº. 12, de Dezembro de 2009, “[n]o teatro de revista a lei acabou por ser aplicada de modo incompleto e pouco eficaz, deixando passar conteúdos políticos e morais susceptíveis de corte.” (Vidal, 2009ba, p.30).

O Teatro de Revista socorre-se inúmeras vezes de piadas obscenas/pornográficas, usa o recurso à deturpação de orações (como é o caso das duas

orações transcritas na página 60 desta dissertação no contexto da peça da Revista *Arre Burro* de 1936). Também usava, com devidas precauções e socorrendo-se de uma autocensura baseada em trocadilhos, referências a Salazar, seja no cargo de ministro das Finanças bem como no de Presidente do Conselho de Ministros, e à sua terra natal, Santa Comba Dão. Ao Teatro de Revista parecia abrir-se uma excepção, embora controlada.

Continuando a citar a autora, a *classificação acima representada resume um panorama global dos cortes observados. Contudo, nota-se que não eram usados os mesmos critérios para as formas em que o texto apresentava duplo sentido, cortando-se nalgumas peças o que fora permitido antes ou deixando passar o que anteriormente fora cortado. Esta falta de coerência podia estar associada ao censor nomeado para visar o espectáculo, que podia não alcançar os objectivos semânticos do texto ou que podia agir em cumplicidade com os mesmos reconhecendo neles uma função humorística.* (Vidal, 2009b, p. 27).

Outra forma de censura que se deve ter em consideração era aquela que era feita pelo próprio autor, portanto, uma autocensura. *Apesar desta forma de censura não ter rigorosamente existência expressa nem legal, é indiscutível que constituiu uma das formas mais graves de condicionamento intelectual e de repressão cultural, porque, sem que as pessoas tivessem por vezes plena consciência, atrofiava a criatividade e o espírito crítico, tendia a moldar as mentalidades ao nível do possível, do permitido ou do politicamente correcto no âmbito de um regime fortemente repressivo como era o Estado Novo – um objectivo que a própria máquina de repressão cultural procurava inculcar (...) no espírito (...) dos artistas, por forma a influenciá-los, imperceptivelmente [..].* (Azevedo, 1999, pp. 79 e 80).

Sendo a ditadura vigente uma ditadura de carácter discreto, em que se denotava uma certa apatia comparativamente às agressividades emanadas pelos principais tipos ditatoriais europeus da época, “(...) até 1974, teatro e censura serão o que sempre foram desde a Inquisição em Portugal: dois inimigos inseparáveis.” (Santos, 2004, p.42).

A maioria das obras teatrais proibidas em Portugal eram provenientes do estrangeiro. O exemplo de maior destaque é o de Bertold Brecht. A sua obra “começou a ser introduzida em Portugal durante os anos cinquenta, através de textos escritos, traduções de extractos de peças, e ensaios críticos, movimento que se acentuou nos anos sessenta.” (Santos, 2004, 276). Mesmo assim, o autor foi banido dos palcos. No entanto, os autores portugueses eram altamente vigiados por conseguirem expor melhor a vida

quotidiana do país em que viviam e assim as suas peças reflectirem uma ideia que não era conveniente ao “País Virtual”. Nomes como Almada Negreiros, José Régio, Miguel Torga, David Mourão Ferreira, entre outros tantos, não puderam ver as suas obras chegar a palco.

Capítulo 2 – O Teatro de Revista em Portugal no Estado Novo: a década de trinta do Século XX

A Revista à Portuguesa

Tirem tudo ao alfacinha, mas não lhe tirem a revista.

(André Brun citado por, Trigo e Reis, 2004, p. 15)

Vários são os autores que nos definem este tipo de espectáculo, o teatro de Revista, mais propriamente a Revista à Portuguesa. O Teatro de Revista tem vindo a ser considerado como um género de teatro menor, de um “nível inferior”, segundo Luís de Oliveira Guimarães na sua obra *Teatro de Revista*. Continua o autor a afirmar, nessa mesma obra, que *é por natureza um espectáculo [que] não guarda a transcendência da alta dramaturgia, embora sejamos forçados a admitir que, mais do que uma vez, à expressão «popular» terá sido atribuído (...) um significado que ela não pode conter; mas quando dizemos espectáculo popular não podemos, em síntese, querer significar outra coisa que não seja isto: um espectáculo vivo, alegre, espontâneo, pitoresco, claro nas suas intensões artísticas, simples na sua forma literária, acessível na psicologia das suas figuras, comunicativo no seu ritmo, na sua fantasia, no seu simbolismo, no seu sentido filosófico.* (Guimarães, 1940, pp.8 e 9).

Os autores do artigo “Teatro, Música e Dança: Entreter o cidadão de Portugal da Primeira República”, Gonçalo Antunes de Oliveira, João Silva e Leonor Losa, classificam o Teatro de Revista como sendo um “subgénero teatral, enquadrado no domínio da música popular (Popular Music Theatre). Tendo surgido a par dos primeiros embriões ideológicos do republicanismo português, esta forma expressiva teve um profundo impacte na sociedade portuguesa.” (Oliveira *et al.*, 2010, p. 239)

De acordo com Arnaldo Saraiva, no seu artigo “Revista à Portuguesa”, a palavra “revista” contém em si vários sentidos, sendo que aquele que interessa particularmente é o que nos descreve a Revista como sendo um tipo de comunicação/arte dramática.

O Teatro de Revista viu em Portugal uma espécie de *habitat* natural, não só devido à herança satírica que parece acompanhar o povo português desde longa data, como se pode comprovar, por exemplo, nas obras de Gil Vicente, mas também devido à forte aceitação do público a este género teatral. Segundo Simon Berjeaut, o Teatro de Revista pode ser considerado uma especialidade nacional portuguesa, destacando-se dos demais Teatros de Revistas europeus e americanos.

Mas o que se entende por Revista à Portuguesa? Vários foram os autores (na sua maioria historiógrafos) que tentaram delinear uma definição. Para Simon Berjeaut, na obra já citada, o Teatro de Revista é um género teatral onde os vários artistas de várias áreas se encontram. Nas suas palavras: “De la musique à la dance, des costumes aux décors, le spectacle de Revue fait appel à des artistes d’horizons différents, et se révèle un support idéal, un vecteur précieux de diffusion artistique. Elle précède les innovations techniques, radio, cinéma et télévision, avec lesquelles elle tissera des liens essentiels.” (Berjeaut, 2004, p. 159).

Segundo os autores do artigo já abordado nesta dissertação, “Teatro Música e Dança: Entreter o cidadão de Portugal da Primeira República”, e considerando esta como sendo uma definição consensual aos vários estudiosos desta área teatral, o Teatro de Revista era *Basead[o] na Revue d’aneé francesa,[sendo que] as performances transformaram-se num estilo próprio designado Revista à Portuguesa, que rapidamente se tornou no espectáculo teatral mais procurado pelo público português, em virtude de três características fundamentais: estrutura caracterizada por camadas performativas (sobreposição de elementos como texto, música, coreografia, cenografia e figurinos.); resistência à censura; temática centrada na actualidade social e na vida quotidiana.* (Oliveira *et al.*, 2010, p. 239).

Pode assim concluir-se, de acordo com os autores do artigo cujo excerto foi supra citado, que a Revista à Portuguesa resulta da conjugação da sua estrutura com tentativa de se adaptar à situação política vigente, o Estado Novo, conseguindo desta forma continuar a apresentar os temas que considera de maior pertinência. *Assim «depurada», não é de estranhar que, em pleno apogeu do Estado Novo, a «revista moderna» se reconhecesse na seguinte definição, proposta nos versos da apoteose final de Santo António (1934): «São mulheres nuas, saxofones a gritar, / são girls, são pernas / de bailarinas, bem ritmadas, a marcar! / São projectores que nos inundam de luz! Um mundo irreal que nos seduz.»* (Rebello, 1985, p.91). Esta Revista à Portuguesa de 1933, consta do corpus analisado de Revistas desta dissertação.

Para Arnaldo Saraiva, as camadas performativas acima descritas teriam o nome de códigos, que embora não fossem exclusivos do Teatro de Revista, eram restritamente agregados neste tipo de espectáculo. Por sua vez nomeou esses códigos/camadas de código musical, código visual (em que estão implícitos a cenografia e os figurinos) e código verbal. (Saraiva, 1980 p. 45).

De acordo com Gonçalo Antunes de Oliveira, João Silva e Leonor Losa, no artigo já citado, “As características internas deste género de espectáculo assentam na sobreposição de diferentes camadas performativas (como texto, música, coreografia e figurinos), cujo resultado é um complexo discursivo acerca da actualidade passada.” (Oliveira *et al.*, 2010, 237).

Assim a música, os cenários e figurinos, a dança, as luzes e outros meios audiovisuais (nomeadamente o cinema, como no prólogo de Arre Burro!, em que Beatriz Costa dialogava com a sua própria imagem projectada no écran), supriram – ou tentaram suprir – as carências notórias do texto. (Rebello, 1985, p. 116).

A nível coreográfico assistia-se a uma evolução, que já se fazia sentir desde a década de 20, onde a existência de um corpo de baile era constituído na sua essência por raparigas. Eram as coristas, também chamadas de *girls*. A nível de bailarinos de relevo nas representações de Teatro de Revista na década em estudo salienta-se Francis, Piero, Mafalda e Ruth Walden. Neste nível coreográfico, assiste-se a inovações como a dança do Fado, onde Francis e Mafalda tinham o seu papel de destaque. *O fado da revista contudo, não se limita a ser cantado: é também dançado e teve em Francis o seu principal coreógrafo. Dançando ele próprio com a sua habitual partenaire, Ruth Walden, ou fazendo as coristas dançá-lo, sobre músicas como de propósito escreveram compositores como Frederico de Freitas ou António Melo, Francis apresentou do fado uma versão ballética estilizada que iria servir de modelo obrigatório a todos os que vieram depois dele: a tal ponto que é mais correto falar-se de decalque do que em fidelidade a um modelo.* (Rebello, 2005, p. 111).

Um quadro da Revista *Sempre em Pé* que corrobora a importância da dança coreografada nos números de Fado é o quadro “Fado-Ballet”. Este Fado conta-nos que a canção Fado é mais do que aquela forma de cantar cheia de sentimento e mágoa. Já se dança o Fado e como nos diz a segunda estrofe da música:

“Fado-Ballet”

(Segunda Estrofe)

*O fado foi
Dançado por um boy
Sapateado
E sapateado
E acompanhado
Co'a maestria
D'uma sinfonia
E agora é
Cantado até como um libreto
Do Rigoletto
Ou da Friné.*

*Refrão:
Cantar o novo
Fado
Sem falar na triste mão do assassino
Fado que o povo
Canta
Que dançado tem um sabor divino
Tanta
Beleza, ele contem
Ó fado
Pelo baile estilizado.*

No que respeita à cenografia e figurinos assistia-se a um sumptuoso *boom* de luz e cor. A nível cenográfico assistia-se a “ousadas estilizações” à “modernidade nos traços”, à “riqueza da policromia” que “surpreendem mas acabam por conquistar o público.” (Rebello, 1985, p. 94). A nível de figurinos, estes eram trabalhados com requinte e tendo em atenção o que cada personagem iria vestir. Através da observação das várias imagens existentes no capítulo 9 do segundo volume da obra de Luiz Francisco Rebello, *História do Teatro de Revista*, podemos ver a grandiosidade dos cenários e dos figurinos, bem como os efeitos no espaço cénico que conferiam ainda mais majestosidade aos quadros em execução. (Rebello, 1985, pp. 91-120). Vítor Pavão dos Santos confirma a evolução da cenografia e do figurino no Teatro de Revista à Portuguesa: *A Revista, espectáculo essencialmente político, no seu início contenta-se com pouco para pôr no palco as suas larachas. Desconhece o figurinista e é o director de guarda-roupa, o mesmo que fornece as farpelas para os dramalhões históricos, quem dá um jeito às cinetas e polvilha de purpurina os capacetes de cartão que vão animar os conjuntos. Por seu lado as actrizes, tal como no teatro declamado, exibem plumas mais farfalhudas ou bordados mais faiscantes conforme a sua categoria, ou a do seu protector. (...) [a partir dos finais da década de 20] o público passa a exigir mais arte na revista, que vai, a partir de então chamar aos seus palcos a vanguarda das*

artes plásticas. Aderem Almada Negreiros, António Soares, Jorge Barradas, Sara Afonso, Stuart Carvalhais, Tom [Tomás de Melo] e alguns mais, pintando cortinas e telões, desenhando figurinos. (Santos, 1978, pp. 81 e 87). De acordo com Alice Vidal, “os cenógrafos profissionais como Sousa Mendes, Raul Campos, Luís Salvador, Baltazar Rodrigues, José Mergulhão, Reinaldo Martins e Pinto de Campos iam adaptando os trabalhos de arte visual realista a concepções modernistas.” (Vidal, 2009b, p. 131). Estávamos perante “[a] grandiosidade aliada à arte modernista” (Vidal, 2009b, p. 131).

No que respeita ao texto, Simon Berjeaut, na sua obra *Le Théâtre de Revista, un phénomène culturel portugais*, refere-nos quais os principais alvos da crítica da revista à Portuguesa: *La satire de l’Eglise, des institutions et ses représentants, les allusions à la dictature République portugaise, du Front Populaire français ou la Guerre civile espagnole sont rejetées au même titre que les thèmes de prostitution, l’intrigue matrimoniale, ou de l’homosexualité.* (Berjeaut, 2004, p. 68).

Segundo Isabel Vidal o sucesso do Teatro de Revista em Portugal resultou deste conjunto de camadas performativas, ou seja, devido a uma *confluência de ingredientes que, a um dado momento resultavam (mas que noutra ocasião poderiam não ter logrado êxito), como foi o caso de Sardinha Assada (1935), no Teatro Variedades. Segundo Eduardo Scarlatti atribuiu a sua popularidade não à originalidade, mas à forma como se conjugaram os ingredientes e ao trabalho de interpretação por parte dos actores (...), pela qualidade musical, satírica, cenográfica (...), pela encenação, cenografia [e] figurinos.* (Vidal 2005, p.89).

A revista era agora “outra loiça”. Tal como Salazar determinava que acabasse a “choldra” dos partidos e a “vadiagem da democracia”, para meter o país na ordem, passando os “desordeiros” a alinhar-se, a vestir bem, a ser a D. Chica e o Sr. Pires, também a revista vai disfarçar, entre plumas e lantejoulas, aquilo que a censura prévia não lhe permitia. (Santos, 1978, p. 44).

Considerado por António Pedro em 1946, no seu ensaio *Quase Elogio da Revista* como “a coisa mais parecida com o teatro em Portugal” (Pedro, 2001, p. 268) a Revista à Portuguesa foi, desde cedo, um teatro concebido para as massas, onde todos os extractos sociais compareciam. E a adesão do público a este tipo de espectáculo deveu-se entre outros factores, à linguagem próxima do espectador, pois este conhecia todos os factos descritos em cena. Como nos transmitem os autores da trilogia *Parque Mayer*, Jorge Trigo e Luciano Reis, no primeiro volume da sua obra, *trata-se de um*

teatro musicado, de actualidades, que num tom ligeiro, se dirige ao espectador em termos de figuras que lhe são bem familiares, e facilmente reconhecíveis como seja: os políticos, os desportistas, as figuras da história, os artistas, a estrutura familiar, a relação do marido com a mulher e com a sogra, a moda, a homossexualidade, a vida económica e os costumes, e muitos outros temas, são áreas críticas que a revista utiliza. (Trigo e Reis, 2004, p. 17).

À semelhança do que tinha acontecido nas décadas anteriores, especialmente depois da época da Regeneração (segunda metade do século XIX), por ano eram escritas e exibidas uma grande quantidade de Revistas à Portuguesa. O Teatro de Revista em Portugal era escrito, sobretudo, em parcerias. Na época do Estado Novo destaca-se as parcerias de José Galhardo, Alberto Barbosa e Vasco Santana; e Almeida Amaral, Lino Ferreira e Fernando Santos. Outros autores que se integravam em parcerias e que têm bastante relevo no panorama da Revista à Portuguesa foram Aníbal Nazaré e Amadeu do Vale.

De acordo com Luiz Francisco Rebello, a produção de textos de Teatro de Revista por parte das parcerias era abundante. No entanto, *não se lhe poderia exigir uma grande originalidade – tanto mais que a censura [era] particularmente severa no período que decorreu de 1933. O ano da institucionalização do corporativismo fascista (com a promulgação do Estatuto do Trabalho Nacional e da nova Constituição), até ao fim da guerra de 1939-1945, velava no sentido de impedir as veleidades críticas dos autores em tudo o que perto ou longe se relacionasse com a política oficial.* (Rebello, 1985, p. 83).

O gráfico seguinte apresenta o número de Revistas representadas em Portugal, em cada ano da década de trinta do século XX. Estes dados resultam da consulta da obra *História do Teatro de Revista em Portugal* de Luíz Francisco Rebello.

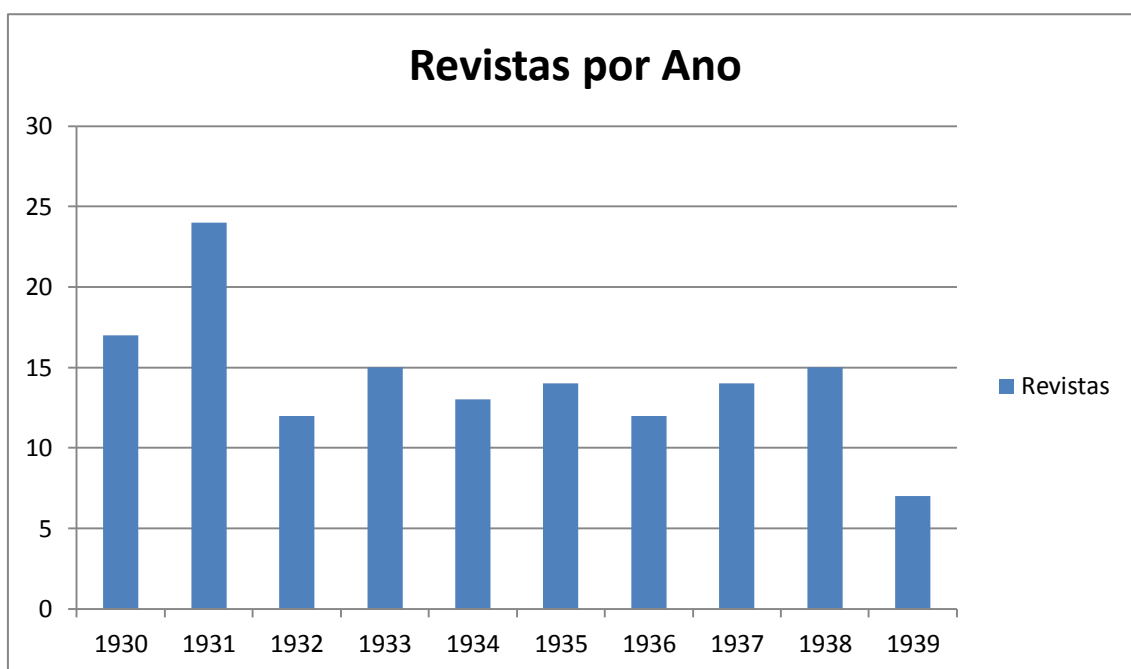


Gráfico 1 Revistas, representadas em Lisboa, na década de trinta do século XX

O número de peças de Teatro de Revista na década de trinta do século XX, representado por grupos profissionais, era bastante avultado bem como homogêneo, como se pode verificar através da análise do gráfico acima apresentado.

Salienta-se o ano de 1931 com vinte e quatro estreias de Revistas à Portuguesa. Este número elevado de apresentações é curioso e pode enquadrar-se na época de transição da ditadura gerada pelo Golpe Militar de 1926 para o regime político do Estado Novo, que será consolidado em 1933 com a Constituição da República Portuguesa. Também ainda se sentem as consequências nocivas de uma crise económica a nível mundial (o crash de Wall Street) e da Guerra Civil Espanhola.

O ano de 1939 é o ano que apresenta menos Revistas à Portuguesa representadas nos palcos lisboetas. Embora não sendo um ano fértil em peças de Revista à Portuguesa, foi-o em acontecimentos, especialmente no que respeita à política externa. Neste ano, inicia-se a Segunda Guerra Mundial. A censura, já sedimentada na vida político-social portuguesa, tem na mira as referências alusivas ao conflito iniciado, assim como alusões à política estrangeira. Portugal manteve-se como um país neutro, e mesmo podendo pensar-se que esta neutralidade poderia ser apenas uma fachada política era uma realidade virtual que devia ser incrementada de forma a evitar conflitos internos.

Este avultado número de peças pode também corroborar a ideia que alguns autores defendem de que o Teatro de Revista, sendo um teatro de massas, era também

um teatro com vista ao comercial, e assim sendo, um negócio. Afirma Isabel Vidal que “o teatro de revista destacava-se por investir num aparato cénico e musical que era reconhecido na crítica como um dos motivos de adesão dos espectadores” (Vidal, 2009b, p. 113). Para isso, socorriam-se (os empresários) de várias maneiras de obter e manter um público como são os exemplos das tournées, da remodelação do corpo da Revista tendo em conta os números de mais e de menos agrado do público, adoptando novos quadros para uma Revista já em apresentação. Outro elemento que tinha grande importância na captação de público para o Teatro de Revista era a música. Os autores do artigo “A edição de música impressa e mediatização do fado: O caso do Fado do 31”, Gonçalo Antunes de Oliveira, João Silva e Leonor Losa, referem que a música teve grande influência no negócio do Teatro de Revista, de forma a captar público. Referem os autores que *[s]egundo o historiador de teatro Luiz Francisco Rebello (1984) e o musicólogo Rui Vieira Nery (2004), a crescente inclusão de fados e canções “afadistadas” (canções com elementos estilizados remetentes para o universo simbólico do fado) nos quadros das revistas apresentadas contribuiu para o sucesso desse género cénico-musical.* (Oliveira et al., 2008., p. 58). Querem com isto dizer os autores que através da divulgação, pelos Teatros de Revista, de fadistas já conhecidos de outros lugares se obtinha e mantinha o público. Os autores referem também que o Teatro de Revista era um difusor do fado pois tornava-o mediático. Segundo Isabel Vidal *[p]ara o sucesso dos números musicais contribuía a capacidade vocal dos artistas, visto que o teatro de revista se assumia como um espectáculo total no qual estes recitavam, dançavam, cantavam e representavam. Era uma das características que dava ao teatro de revista o sucesso comercial com o qual o teatro de declamação não podia competir em venda de bilhetes.* (Vidal, 2009b, p. 133).

A revista à Portuguesa acompanhou a par e passo, como um noticiário satírico, toda a época em que o regime do Estado Novo vigorou. Nas palavras de Simon Berjeaut: “Reflet de l’incroyable permanence d’un régime, la Revue se définit désormais par rapport et comme gelée dans la glace, elle n’évoluera presque pas jusqu’à la Révolution démocratique de 1974.” (Berjeaut, 2004, p. 57). Este autor também salienta que embora pareça haver um carácter contraditório da Revista à Portuguesa em relação aos preceitos preconizados pelo regime político do Estado Novo, muito devido ao carácter satírico daquele género teatral, aquela nunca foi proibida: “Malgré la surveillance constante, les mesures dissuasives, les prétions exercées et les contraintes imposées, la Revista à portuguesa ne fut jamais interdite.” (Berjeaut, 2004, p. 65)

No que respeita a espaços físicos onde o Teatro de Revista à Portuguesa era apresentado podemos comprovar, através do Gráfico seguinte (Gráfico 2), que existiram teatros que se dedicavam exclusivamente à apresentação deste tipo de espectáculos.

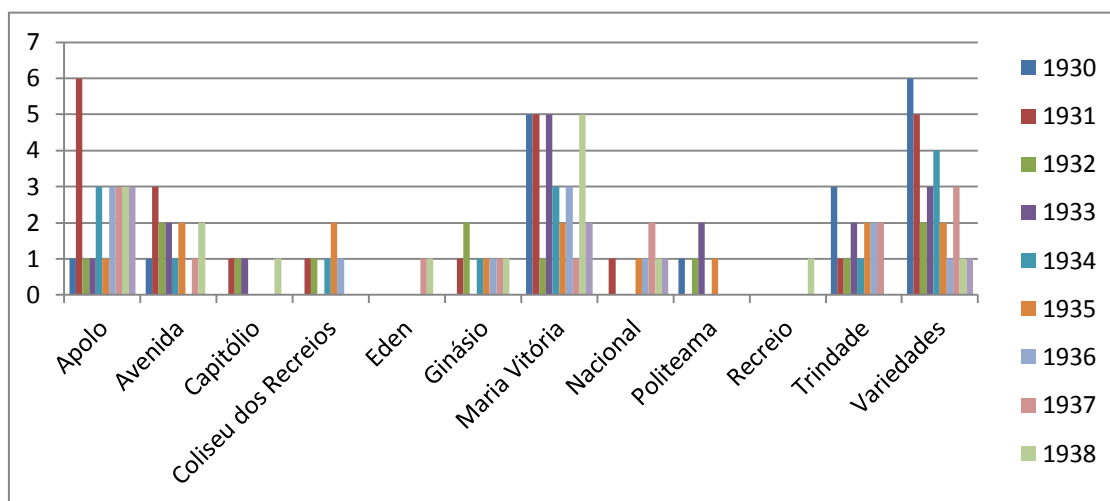


Gráfico 2 Número de Revistas à Portuguesa, por ano, em cada Teatro

Através da análise do Gráfico 2 podemos concluir que dos doze Teatros apresentados apenas cinco deles apresentavam regularmente Revista à Portuguesa. São eles: Teatro Apolo, Teatro Avenida, Teatro Maria Vitória, Teatro da Trindade e Teatro Variedades. Aquele que apresenta uma maior homogeneidade de peças durante a década de 30 é o Teatro Maria Vitória com uma média de 4 peças por ano, sendo que o número máximo de peças por ano é de cinco peças em quatro anos e o valor mínimo de uma peça em dois anos.

Dos Teatros apresentados os que menos peças de teatro de Revista à Portuguesa apresentam em cartaz são o Coliseu dos Recreios, com uma média de uma Revista por ano, o Édén Teatro, com duas peças em apenas dois anos da década, o Teatro Nacional com uma peça apenas no ano de 1931, o Teatro Politeama com uma peça em quatro anos e duas noutra e o Teatro Recreio com uma peça apenas. Estes espaços teatrais contariam com outros géneros teatrais em cartaz, não sendo apenas reservados ao Teatro de Revista como os do Parque Mayer: Teatro Capitólio, Teatro Maria Vitória e o Teatro Variedades. Este espaço (Parque Mayer), segundo Jorge Trigo e Luciano Reis, na obra *Parque Mayer*, afirmam que “constituiu ao longo de dezenas de anos a Catedral da revista à Portuguesa, com as suas várias capelas, os teatros.” (Trigo e Reis, 2004, p.14)

No que respeita a actores que representassem Revista à Portuguesa encontramos dados interessantes. Segundo Luís Francisco Rebello: *muitos [dos actores] dedicaram-se exclusiva ou predominantemente a este género de teatro, ou foi nele que atingiram a*

sua máxima popularidade; muitos repartiram-se igualmente pela revista e pelo teatro declamado; outros só eventualmente a abordaram. Mas raro terá sido aquele que, uma vez ao menos, não fez revista – nem que fosse como os artistas do Nacional, por ocasião das récitas carnavalescas. (Rebello, 1985, p. 147). São os actores surgidos em meados da década de vinte que continuam a perdurar na década de trinta sendo os nomes mais sonantes os de António Silva (1886-1971), Beatriz Costa (1907-1996), Carlos Leal (1877-1964), Costinha (1891-1976), Hermínia Silva (1907-1993), Irene Isidro (1907-1993) e Vasco Santana (1898-1958) (entre outros). “Seriam estes, com Mirita Casimiro a partir do meio da década os ases os reis e as damas com que a revista iria jogar os seus trunfos nos anos 30.” (Rebello, 1985, p. 148). Contudo, jamais se poderá ignorar que a vedeta da Revista à Portuguesa da década de trinta tenha sido Beatriz Costa. *[F]ora ela o símbolo vivo, a própria encarnação do espírito da revista portuguesa dos anos 30. A galeria de personagens que animou com a sua transbordante vivacidade, o seu poder de observação e a sua pitoresca fantasia, (...) é de facto impressionante. Nenhuma atriz, em tão curto período, e talvez mesmo em toda a história do nosso teatro de revista, atingiu a popularidade de que ela desfrutou e que o cinema (sobretudo graças à Canção de Lisboa e à Aldeia da Roupa Branca) reforçou.* (Rebello, 1985, p.150).

O Modelo Canónico da Revista à Portuguesa

“Apesar de obedecer a um modelo formal bem tipificado este género teatral assume uma plasticidade particular, a partir da qual se torna possível a criação de espectáculos multitemáticos, baseados no *pastiche*, na sátira e na paródia, numa linha onde a caricatura e grotesco surgem associadas enquanto garantia de clichés de sucesso.”

(Oliveira *et al.*, 2010, p. 240)

Começando por ser *Revista do Ano*, ou seja, um espectáculo teatral que retratava os episódios mais significativos de um ano em análise, a Revista em Portugal, desde 1878, começou a proliferar, deixando de ser apenas uma por ano.

A Revista à Portuguesa segue, geralmente, um modelo único de representação. Este baseia-se na construção de uma peça em um ou dois actos, divididos em quadros que contém números musicais e de bailado, *sketches* e rábulas. Contém dentro do seu espectáculo várias linguagens, alternadas e sem que se tenha de privilegiar alguma de entre elas.

No teatro de revista (...) velhos hábitos pareciam manter-se. Os textos repetiam formas de diálogo, personagens tipo e o recurso a slogans que tinham eficácia entre o público. A ideia que transparece é a de que havia um repertório de recurso de caricaturas, motivos e trocadilhos e trocadilhos que era usada como material de composição e que melhor se adaptava à recepção numa sociedade onde o conservadorismo era total. (Vidal, 2009b, p. 75).

Arnaldo Saraiva caracteriza no seu ensaio “Revista à Portuguesa”, este espectáculo como sendo “um «género» teatral que toda a gente em Portugal pode reconhecer sem dificuldade (e que ninguém confundirá, por exemplo, com uma comédia ou uma farsa, ou uma ópera, ou com o «music-hall» - e muito menos com uma tragédia ou com um drama), mas que toda a gente, também, terá dificuldade em definir com precisão.” (Saraiva, 1980, p. 38).

Para Simon Berjeaut na obra *Le Théâtre de Revista: Un phénomène culturel*, existem três temáticas centrais na Revista à Portuguesa. São eles: o quotidiano lisboeta; as actualidades; a História e a Saudade; e, por fim, as auto-referências a si mesma (ao Teatro de Revista à Portuguesa).

Vários são os autores que fazem uma estruturação daquilo a que se pode chamar modelo canónico da Revista à Portuguesa. Vítor Pavão dos Santos sintetiza a estrutura canónica da peça de Teatro de Revista em Portugal com na sua obra *A Revista a Portuguesa* e Arnaldo Saraiva também o faz no seu ensaio *A Revista (à) Portuguesa*. Seguiremos as opiniões de Vítor Pavão dos Santos e a dos autores do artigo do livro *Dançar para a República*, “Teatro Música e Dança – Entreter o cidadão no Portugal da Primeira República: o caso da revista *De Capote e Lenço*”, Gonçalo Antunes de Oliveira, João Silva e Leonor Losa.

Segundo Vítor Pavão dos Santos, na sua obra *Revista á Portuguesa*, de 1978, o modelo da Revista à Portuguesa (como nos chegou até nós nos dias de hoje) trata-se de uma representação teatral dividida em dois actos, onde eram inseridos cerca de duas dezenas de números divididos em quatro partes distintas.

I acto – 1ª parte – Um número de conjunto, a abertura, introduz um tema (Lisboa antiga-Lisboa nova, Primavera-Outono, etc.), e daí sai o “compère”, invariavelmente chamado Zé (dos pacatos, Pagante, de Olhão, variações do Zé do Povo do Bordalo), que chega a qualquer parte (Lisboa disfarçada com outro nome, a Terra das Cantigas, o País do Vinho), e vem fazer qualquer coisa, sobre o que dialoga com as duas chefes de quadro ou discípulas. Mantém-se assim um leve fio condutor que permite a apresentação, em números de fantasia, das cabeças de cartaz, geralmente a vedeta em último lugar, respeitando-se as hierarquias. Há fábulas á frente da cortina com dança e números com dança e conjunto, terminando-se esta parte por um número de maior montagem, para a atracção, a fadista ou a própria vedeta. Deve seguir-se um sketch curto e não música, herdado das antigas revistas. (Santos, 1978, p. 67).

Segundo os já citados autores do artigo “Teatro Música e Dança”: “Estruturalmente, a revista caracteriza-se por uma abertura instrumental executada por uma orquestra, seguida pela introdução ao primeiro tema e vários números, que incluem comédia falada, canções, danças e múltiplos quadros de «variedades».” (Oliveira *et al.* 2010, p.240). Referem ainda os mesmos autores que era neste acto (na primeira parte) que entrava a vedeta, e, caso fosse uma fadista, “acompanhada por uma orquestra ou pelo tradicional acompanhamento do fado (uma ou duas guitarras portuguesas e uma viola).” (Oliveira *et al.*, 2010, p. 240).

Segundo Vítor Pavão dos Santos, na segunda parte do Primeiro Acto, verifica-se a existência de quadros de rua “que v[ê]m (...) das Revistas antigas e que costuma[m]

ser o mais típico e animado”. *Passa-se numa esquina, numa rua ou ao pé duma montra (com anúncios pagos à empresa) onde o “compère” encontra o segundo “compère” pondo-se os dois à conversa sobre assuntos do quotidiano nacional, e dando oportunidade a que os actores voltem a desfilar, desta vez em trajos de rua, e que todos dialoguem. É aqui que as melhores rábulas habitualmente se encontram. Se há atracção estrangeira, é certo e sabido que é despida e apalpada pelos “compères”. Terminando o quadro, já à frente da cortina, os “compères” têm um curto diálogo, do tipo – Gostas de romarias? Então vem daí a Viana! – que é pretexto para o final. A apoteose é em regra a mais espectacular, e pode ter várias fases, nela se exibindo toda a companhia.* (Santos, 1978, p. 67)

Dar-se-ia um pequeno intervalo, e continuar-se-ia com o espectáculo, numa forma estrutural muito parecida com o primeiro acto, diferindo apenas na ligeireza. Segundo Vítor Pavão dos Santos, na obra *Revista a Portuguesa*, o segundo acto começava com “Uma abertura breve introduz o tema sobre o qual, à frente da cortina, o “compère” dialoga com outras duas chefes de quadro, improvisando graças e voltando a desfilar as rábulas. No final, há um número de montagem, que pode ser uma canção com o refrão escrito num telão, para o público cantar.” (Santos, 1978, p.67). Entrar-se-ia numa espécie de contagem decrescente para o fim da peça onde, de acordo com o autor citado, apareceria “um número em que as primeiras figuras, quatro ou cinco, entram todas, contracenando e metendo apartes, que tem obrigação de obter grande sucesso, pois estão lá todos, e dispor bem para o final.” (Santos, 1978, p. 67). O final culminaria numa apoteose (menos espectacular que a do primeiro acto) sendo “geralmente rápida, servindo só de pretexto para a companhia desfilar. E lá vem o corpo de baile (vulgo coristas e os “boys”), as discípulas, chefes de quadro, modelos (quando os há), parelha de baile, cómicos, a característica, a fadista, actores principais e por fim, a vedeta, que aparece de lugar destacado, e mais enfeitada que os demais. Cantam todos, à laia de despedida uns versos que ninguém percebe mas toda a gente sai para a rua a trautear.” (Santos, 1978, p. 67).

A importância da música na Revista à Portuguesa

O Teatro de Revista pode ser apelidado de teatro polivalente. Nele encontramos interpretação, dança, música. Nas palavras de Gonçalo Antunes de Oliveira, João Siva e Leonor Losa chama-se a esta polivalência camadas performativas (conceito já abordado anteriormente nesta dissertação). No entanto, a vertente música ganha um grande destaque. Poucos são os números da Revista à Portuguesa que não terminam com uma intervenção musical, muitas vezes em jeito de complemento ao que fora dito nesse número. Nas palavras dos autores acima citados:

A música desempenhou um papel central. Consistia esta em composições originais, bem como em canções fortemente disseminadas, incluindo géneros como o fado, canções rurais e um género urbano de canções estróficas com refrão que ficou conhecido como «canção revisteira». De facto, foi da própria revista que nasceu, no início do século XX, o fado-canção, caracterizado por uma melodia simples, alternando versos com refrão, normalmente fácil de memorizar. (Oliveira et al., 2010, p. 240).

No que respeita aos compositores mais activos na década de trinta do século XX, Isabel Vidal refere que *[d]estacaram-se na década dois nomes, pela actividade quase contínua e abundante: Raul Portela e Raul Ferrão (participaram em cerca de sessenta espectáculos na década, ambos com um pico de produção em 1933). Outros autores se destacaram por um ritmo, regular mas menos intenso: António Lopes, Camilo Rebocho, Frederico de Freitas, Jaime Mendes, Wenceslau Pinto e Vasco de Macedo* (Vidal, 2009b, p. 132).

Podemos, de acordo com Gonçalo Antunes de Oliveira, falar da música na Revista à Portuguesa em duas grandes vertentes: a exaltação da música nacional (Canções de Matriz Rural, Canções “afadistadas”, “Canção revisteira”, Fado (Fado-canção), Marchas e Marchas cantadas) e das influências de padrões rítmicos e estilísticos estrangeiros (Fandango, Passodoble, Samba, Rumba, Charleston, Foxtrot e One-step).

Para além da música propriamente dita, existem quadros que falam exclusivamente dos estilos musicais, muitos deles tendendo a uma luta entre as influências musicais estrangeiras e as canções nacionais, principalmente o Fado.

“Essencialmente alfacinha a revista sempre considerou que o Fado lhe era indispensável. Por isso o adaptou criando o Fado de teatro que em vez de ser gemido ao som da banza é orquestrado, aligeirado, com refrão dando pretexto a quadros

espectaculares.” (Santos, 1978, p.73). Segundo Frederico de Freitas, “[o] fado deve ter visto, entre nós a luz da ribalta por 1890.” (Frederico de Freitas citado por Sucena, 2002, p. 182). Importava-se então o Fado cantado nos retiros, aplicando-os no espectáculo de Revista à Portuguesa, transformando as fadistas em vedetas. “Nada tendo a ver com as actrizes fadistas, vão, uma vez por outra servir de atracção à revista, quer integrados no conjunto, quer passando simplesmente o seu reportório afamado. É o caso de Ercília Costa, a “santa do fado”, que fez várias incursões. Foi também por esta via que a futura actriz Hermínia Silva chegou ao palco.” (Santos, 1978, p. 73).

A inclusão do Fado no espectáculo do Teatro de Revista não é inocente. O empresário que geria a apresentação dos espectáculos sabia que deveria ir ao encontro dos interesses do público português. Por isso “a popularidade do Fado não podia ser deixada de ser aproveitada pela revista, o género de teatro mais querido do nosso povo” (Sucena, 2002, p. 184). Por isso, e de acordo com os autores Gonçalo Antunes de Oliveira, João Silva e Leonor Losa, podemos confirmar que a utilização do Fado no Teatro de Revista era uma questão de marketing. O contrário também se verificava. Ao ser interpretado num espectáculo dirigido às massas, o Fado era admirado e assimilado por inúmeras pessoas. Com a crescente venda de discos de 78 Rpm. o Fado interpretado no teatro de Revista podia ser adquirido pelo consumidor. Conclui-se, de acordo com os autores supra citados, que o Teatro de revista foi um disseminador do Fado.

A Revista [a]firmou-se enquanto um dos principais contextos de produção e promoção musical, articulando compositores, autores de texto, orquestradores e intérpretes[.] (...) A música desempenhava um papel central e consistia em composições originais, bem como canções com grande circulação na altura, incluindo géneros como o fado (Oliveira et al., 2008, p. 60).

Das fadistas que intervieram em espectáculos de Teatro de Revista na década de 30 do século XX destaca-se Maria Albertina (1909-1985), Irene Isidro (1907-1993) e Hermínia Silva (1907-1993).

Como comprova Vítor Pavão dos Santos na sua obra de 1978 *Revista à Portuguesa*, são inúmeros os quadros e os números musicais referentes ao Fado (Santos, 1978, pp. 73-75), durante a década de 30 do século XX, e isso pode-se confirmar através da progressão cronológica das obras de Teatro de Revista à Portuguesa que se analisou.

Na Revista à Portuguesa A Bola, datada de 1930, encontramos um quadro em que um bêbado “António Joaquim” é aconselhado por “Paródia” e “Contente”, personagem e compère respectivamente, a ir para casa ter com a mulher. Mas António Joaquim bebe para afogar as mágoas de quem perdera um filho, descrevendo a sua mágoa através da definição que faz do Fado.

António: “O fado é a melancolia que a nossa alma expande sigundo a maneira de pensar do sentimento de cada um. Na certeza, porém, de que não há o direito de incarcerar a consciência humana!

(...) Cantar é livre. (A Bola, 1930, p. 214)

Na Revista à Portuguesa, *Pim, Pam, Pum*, datada de 1932, um número se destaca, falando exclusivamente do Fado, e da sua pertinência no Teatro de Revista português:

Fadista: (para dentro) Qual não canta?! Quem lhe disse isso? Ora, ora, ora... Devia ter que vêr...

Zé: Que é isso?

Fadista: Foi aquele palerma que me disse que o fado já não se usava nas rebistas e não me deixa piar. Estúpido! Isto do fado, quando nos assóbe a vontade de cantar, é tal e qual como a gente está engoniada. Então quem não gomita não alveia.

(...)

Zé: Não há dúvida que o fado é a canção mais sentimental que nós temos. (Pim, Pam, Pum!, 1931, p. 9).

Nesta mesma Revista pode-se assistir ao número “fadistinhas e camareiras”

Em *Há Festa na Mouraria* de 1934 encontra-se dois quadros e números que nos falam sobre o fado:

Quadro: Ó fado que foste fado

Assiste-se ao encontro da Severa e do Marialva Antigos (os originais) com a Severa e o Marialva Modernos (estes últimos: cocotte chic e um frequentador de Clubs)

A Severa Moderna revela que o fado mudou para o tango porque:

“Severa Moderna: O tango não é mais que uma variação do fado”

Quadro “Na Mansão do Fado”

Duas vizinhas esperam os respectivos maridos, de noite, que aparecem cantando o fado.

Na Revista de 1935 *A Loja do Povo* encontramos um quadro de Fado, “Fado do Café com Leite” com uma estrofe cortada:

III

~~*Co’ a comissão dos ruídos*~~

~~*Falar alto hoje é um luxo!*~~

~~*Agora os mais atrevidos*~~

~~*Recolhem a fala ao bucho!*~~

~~*A móda para cá não gruda*~~

~~*Mas nós temos que gramá’la!*~~

~~*Andamos todos na muda*~~

~~*Predemos todos a fala*~~

~~*A gente quer refilar,*~~

~~*Mas não se pode dar pio!*~~

~~*E então, pr’a desabafar,*~~

~~*Recorre-se ao assobio!*~~

Ao lado encontra-se uma nota do censor que diz “outro”, um convite à toca desta estrofe por uma outra. Na versão aprovada com cortes, que se encontra no mesmo processo, ainda aparece outro Fado que se deduz ser um Fado misturado com o outro estilo de música, o Fox, não se chame o Fado “Fado-Fox” em que se afirmam outras modas. São as influências estrangeiras e entrar na canção nacional:

Fado-Fox

I

Já tem mais progresso os bairros populares

De velha fama!

*São hoje á moderna os faias e os cantares,
Mudou Alfama!
Só se cantam fados feitos fox-trotes,
Que a moda aclama,
Ao som dos banjos e a dar pinotes
Não são já os mesmos os banais fadistas,
O Jazz é Rei!
São mais rafinnés e muito mais artistas,
Oh, yes, O.K.!*

Refrain

*Há hoje em Alfama chiquiamo
Para atrair o turismo,
Que não grama
Já nem arraiais nem fandangos!
Quer ouvir blues, ouvir tangos!
E rádio la na Alfama!*

*Já temos mulhr's de cabelo á garçonne
Vistasas tolas!
Lá, na antiga Alfama, impera o saxofone
E as grafonolas!
Só se canta o fado ao som do acordéon,
Adeus violas!
Hoje a guitarra já não é do tom!
Já não se ouve o fado em voz dolente e rouca,
A moda é lei!
'Té se dança agora ali a carioca,
Oh, yes, O.K.!*

Refrain

Na Revista *Arre Burro!* o Fado ficou célebre por se dizer que “em Portugal é só Falazar” aludindo assim à figura de Salazar. É o Fado a tentar passar nas malhas da censura. Estamos perante o “Novo Fado do 31”.

Novo Fado do 31

I

O 31 é o fado

Eterno e cantado

Ai, como não há nenhum!

Desde a Abissínia ao Japão

Aquilo hoje é pão,

Só há 31!

Chegou á Rússia e á China

Em Hespanha domina

E chega a Irun!

~~*Oh filhos em Barcelona*~~ *Ai, meus filhos, em Baiona*

~~*Ai, que taponá*~~ *Ai, que taponá*

Que 31!

Refrain

Vai-se a Pekin

31!

Há chinfrin!

Vai-se a Ceilão

31!

Revolução!

Vai-se a Nankim

31!

Há motim!

Vai-se a Aragão

31!

Cachação!

O 31

*Hoje em dia é comum
É tudo a dar
A arrear
Em Portugal é que é só conversar
É só Falazar, Falazar!...*

II

*Em Portugal este fado
Ergueu no passado
Um hino ao zum-zum!
Á porta da Brazileira
A trova guerreira
Era o 3!
Depois veio o 28
E foi-se o biscoito,
A bomba e o pum!
Ficou tudo sossegado
Morreu o fado
Do 31!*

Em 1936, *Há Festa na Mouraria*, retrata a modernização da Mouraria um velho bairro onde tradição do cantar do Fado é antiga. Um quadro que mostra essa tradição é o “No Velho Bairro Fadista” (onde aparece a personagem “Alma do Fado”).

A Revista à Portuguesa *O Liró*, de 1937, tem seis referências a números sobre o fado. São ele “Fado da Moita”, “O Banquete Fadista”, “Fado do Flato”, “Fado Corrido”, “Fadistas Modernos” e “O Fado... Prazer dos Deuses”

No ano de 1938, na Revista *Sempre em Pé*, encontramos dois fados, “Fado do Magala” e “Fado-Ballet” sendo este último de importância para a divulgação do novo conceito coreográfico do Teatro de Revista em Portugal como já foi analisado na página 28 desta dissertação a propósito da coreografia no Teatro de Revista Português.

Em *Eh Real!*, 1939, o quadro “Fado do Vira” transmite-nos a importância do fado e da canção popular como canções nacionais, de tal forma que se prepara o casamento entre os dois.

O Fado e o Vira

Vira:

*Meninas, vamos ao vira!
Dansem o vira virado,
Que o vira hoje arde e supira,
Pois vai casar-se com o fado.
Cachopas, bailai!
Rapazes, cantai!
Dansemos nas voltas do vira
Pelos dois que se vão casar.
Ai, sem descansar,
Vira e torna a virar*

Refrain

*Cuidado com o Vira,
Maria e Manel,
Que o vira revira,
O amor é mais fiel.
O vento do norte
Pr’o al’ virou
E a má sorte,
Co’ o vira virou!*

Fado:

*O Fado pensou um dia
Que estava triste e sozinho
E, p’ra ganhar alegria,
Partiu lá da Mouraria
E vem aos campos do Minho!
Ao ver o vira virado,
Prendeu-se a sua beleza!
Ficou logo apaixonado
E hoje casam Vira e Fado!
Viva a trova portuguesa!*

Refrain

É inegável que, desde o início do Século XX, Portugal sofreu importantes transformações culturais e sociológicas. A música acompanha logicamente, como fenómeno cultural, essas transformações.

No início do século, Portugal é um país sobretudo rural, marcado por um forte carácter religioso, onde apenas duas cidades se destacam. São elas Lisboa e Porto.

Durante a vigência do Estado Novo assistiu-se à redução da expressão cultural portuguesa à ideologia desse regime político. Contudo, o Teatro de Revista à Portuguesa deixou-se influenciar pelos géneros musicais americanos: primeiramente o tango e o maxixe (América do Sul: Argentina e Brasil, respectivamente); depois o jazz/jazz-band, o charleston, o shimmy, o foxtrot e o one-step (influências norte-americanas). Esta influência verifica-se ainda durante a época em estudo, mesmo com a renitência que o estado tinha com as importações culturais do estrangeiro. Estas influências podem ser verificadas através de vários títulos de números musicais: “O Tango da Dôr... de Cotovelo” (Revista *A Bola*, 1930); “Jazz-Band” (que é também o nome do quadro onde o número musical está inserido) (Revista *Arraial*, 1933); “A Rumba” (Revista *Há Festa na Mouraria...*).

Mas a luta entre a canção nacional (Fado) e as Marchas Populares com estes géneros “importados” era forte. Em todas as peças de Teatro de Revista à Portuguesa existem números musicais dedicados à música portuguesa.

Importante é referir que, segundo os autores do artigo “A Edição de música impressa e a mediatização do Fado: O caso do Fado do 31”, desde a metade do século XX surgem “espaços comerciais destinados à venda e de instrumentos musicais e partituras em contextos urbanos” (Oliveira *et al*, 2008, p. 56). De acordo com estes autores assiste-se assim à mediatização da música, tornando-se esta num “elemento fulcral no fomento de práticas de entretenimento doméstico” (Oliveira *et al*, s.d., p.57). Segundo os autores citados o Teatro de Revista constituiu um meio de divulgação da música, com grande destaque do fado. Com a disseminação de meios de reprodução musical, nomeadamente o gramofone e os discos de 78 Rpm., a Revista à Portuguesa começou a ver as suas músicas gravadas, assim como as rábulas de maior destaque.

Assiste-se ao nascimento de grandes êxitos da música popular portuguesa, na sua maioria marchas. Estes êxitos musicais eram exportados para fora da Revista à Portuguesa, podendo serem reproduzidos fora do espaço teatral. Os autores do artigo “A Edição de Música Impressa em Portugal e a Mediatização do Fado: o caso do fado do 31” Gonçalo Antunes de Oliveira, João Silva e Leonor Losa, explicam este fenómeno:

A invenção de novos meios de reprodução musical nos finais do século XIX (como a pianola e o gramofone) introduziu formas de consumo passivo de música, dispensando a figura do intérprete na execução de repertórios. Contudo, a edição de

partituras e consequente prática doméstica manteve a sua proeminência e relevância em contextos de sociabilidade (Bordieus 1972). O surgimento dos fonogramas não alterou o papel da música impressa uma vez que ambos os suportes coexistiram de forma simbiótica entre o público amador durante a primeira metade do século XX. Grande parte da música impressa encontrava-se relacionada com a cena teatral (...). O maior segmento editorial da época para piano ou voz e piano das árias de ópera mais marcantes dessa temporada teatral, em obras instrumentais amplamente divulgadas de compositores eruditos (como as valsas de Chopin) e em géneros populares urbanos onde se insere o fado. (Oliveira et al, 2008, p. 57).

Podemos, assim, perceber que o repertório musical do Teatro de Revista português tenha também o seu espaço na música impressa. Tomemos como exemplo o fado/marcha “O Cochicho” (partitura em Anexo 1, letra citada na página 39 desta dissertação), número musical inserido no quadro “A Menina do Cochicho” da Revista à portuguesa *Pim, Pam, Pum!*, de 1932, tornado famoso pela interpretação da atriz Beatriz Costa. O contexto deste número musical é um quadro onde se apresenta a Menina do Cochicho, “mulher do povo”, que vem das festas do S. João, trazendo nas suas mãos um manjerico e um cochicho, ou seja, um pequeno apito de barro, este com a forma de uma galinha. Com esta canção “procurava[-se] captar a alegria das ruas de Lisboa. Foi primeiro cantada por Maria das Neves, passando depois de dois meses, para a voz de Beatriz Costa, que nessa altura entrara para o elenco e logo alcançou sucesso com este tema.” (Trigo e Reis, 2004, p.40).

Este Fado-marcha, como a grande maioria dos seus homónimos, varia de tonalidade, tendo as estrofes uma tonalidade menor e o refrão uma tonalidade maior. Para além de conferir um ambiente muito mais feliz e gracioso parece pertinente afirmar que este facto também se deve a um chamamento do público, para que este cante juntamente com a fadista o refrão da canção. Salienta-se que era frequente o surgimento de telões no espaço cénico com as letras da canção para que o público pudesse mais facilmente acompanhar a fadista, o que corrobora, assim, a hipótese anterior.

Quanto ao andamento, este é *Allegro Moderato* com compasso binário 2/4, como aliás é também é característico na generalidade das marchas.

Fazendo uma análise de nível formal ao poema da marcha em estudo, apercebemo-nos da existência de cinco estrofes: quatro pertencentes às estrofes musicais e uma ao refrão (denominado, no guião da peça, por estribilho). A primeira

estrofe tem seis versos e a segunda sete versos o que corresponde à quarta e quinta estrofes. O estribilho é composto por seis versos.

A nível da rima, concluímos que o poema apresenta rimas emparelhadas e interpoladas: 1ª Estrofe: a / a / b / a / b; 2ª Estrofe: c / c / d / d / d / c / d; 3ª Estrofe (Estribilho): c / c / d / d / d / c / d; 4ª Estrofe: h / h / i / j / j / i; 5ª estrofe: l / l / m / e / e / l / m.

Quanto à métrica, esta segue um padrão muito relacionado com a melodia da canção. Se tivermos em conta o aspecto formal do poema, ele apresenta uma predominância de redondilhas maiores (versos com sete sílabas métricas). Destacam-se os versos de três sílabas métricas (segundo verso da primeira e quarta estrofes) e os versos de quatro sílabas métricas (quarto e quinto versos da segunda e quinta estrofes). Os versos de quatro sílabas métricas estão intimamente relacionadas com o ritmo da melodia.

“O Cochicho”

*Na noite de São João,
Que fitão
Ninguém quer calar o bico
Com um cochicho na mão,
Pois então
E um vaso de manjerico*

*Passa marcha aux flambeaux,
Tro-lo-ló
Com archotes e balões
E entre apertões,
Aos encontrões
A dançar o solidó
Batem mais os corações!*

*Estribilho:
Olha o cochicho que se farta d'apitar:
Ri pi pi pi pi pi pi!
E nunca mais desafina!
Eh! Rapaziada, quem é que quer assoprar
Ri pi pi pi pi pi pi!
No cochicho da menina?*

*Um papo-seco lirú
Gabiru
Por maldade ou, por capricho
Ao ver-me na rua só
O pató
Quis agarrar-me o cochicho*

*Mas quando um soco lambeu
O judeu
Até gritou pela mãe
E sem parar,
Pôs-se a cavar
Que o cochicho é muito meu!
Não o dou a mais ninguém!*

Estribilho

Esta marcha vez tal sucesso que, num aditamento de 8 de Março de 1932 constam coplas novas para essa canção. Passa-se a citar:

*Menina do Cochicho
Coplas para bis*

III

*No meio da animação
-um pimpão-
De ao pé de mim não saiu
Tudo p'ra me convencer
-tas a ver-
A dar-lhe o meu assobio*

*O que o Palerma passou
-e suou-
P'ro cochicho me apanhar
Até que enfim
Disse-lhe assim
O cochicho só o dou
Ao rapaz de quem gostar*

A música impressa que chegou até nós tem duas versões: uma que parece ser uma adaptação para piano e voz e outra para violino ou bandolim.

Alice Vidal, na sua tese de Mestrado, refere que a organização dos compositores era muito semelhante à dos autores das peças de Teatro de Revista. Aqueles também trabalhavam em parcerias “com uma média de dois compositores, subindo para três a partir de 1936.” (Vidal, 2009b, p. 133).

Capítulo 3 – O Teatro de Revista à Portuguesa e a Censura na década de trinta do século XX

Durante 48 anos, a ditadura militar saída do movimento das espadas de 1926 e a ditadura do «Estado Novo» salazarista que se lhe seguiu impusera a sua férrea lei a toda a actividade teatral - «fiscalizada e reprimida» pela Inspeção dos Espectáculos, segundo diploma promulgado em 6 de Maio de 1927. Dela foram vítimas todos os autores [de Revista à Portuguesa](...)mesmo aqueles que com ela pactuaram, exaltando ou defendendo nas suas peças os falsos valores que o regime propugnava(...) Mas a maioria procurou iludir a censura, através de um jogo subtil de metáforas e sinais que pressupunha a cumplicidade dos actores e do público, e que muitas vezes logrou atingir os seus objectivos. A imaginação e a capacidade inventiva dos autores foi duramente posta à prova nestes anos difíceis. Durante os quais a revista lutou por conservar-se fiel à sua natureza mais profunda, não obstante as múltiplas transigências que se viu obrigada a fazer.

(Rebello, 1985, p. 90)

De acordo com Graça dos Santos, na obra já citada, a história do teatro português tem sido pouco documentada, talvez devido a uma falta de interesse dos investigadores que tenderam a estudar os autores “que se tornaram míticos, e que correspondem também aos dos autores mais estudados nas obras que tratam da arte dramática portuguesa” (Santos, 2004, p.35). Pode afirmar-se que o estudo História do Teatro (nomeadamente o português) esteve sempre mais perto do estudo da História da Literatura Dramática. A dificuldade em se fazer uma História do Teatro parte também do facto de a arte dramática ser efémera, uma “arte viva do instante presente” (Santos, 2004, p.36). Ela depende sempre do espectador, que a vê, e do actor, que a representa. “Depois mais ninguém terá acesso à obra, mas apenas os testemunhos” (Santos, 2004, p.35). Esta dificuldade em se fazer uma História do Teatro ainda é mais vincada quando

se vive em períodos onde a liberdade de expressão é afectada por instrumentos de manipulação como a censura.

A censura tem uma tradição antiga. Ela permanece nas sociedades ao longo dos tempos. Segundo Graça dos Santos, podemos fazer uma classificação do termo censura tendo em conta a situação sociopolítica do país. A censura pode ser: censura no contexto de um regime totalitarista sendo como é o exemplo encontrado durante a vigência do Estado Novo; pode ser censura no tempo de guerra e, por fim, censura na democracia. Mas ressalva a autora que “esta classificação não é, obviamente, definitiva, ou seja, as características de cada uma podem sobrepor-se entre si.” (Santos, 2004, p. 245). Normalmente, a censura está associada à ideia de um “mal necessário que se justifica com argumentos morais, sociais ou metafísicos” (Santos, 2004, p. 248), bem como, obviamente, os factores políticos. Podemos ainda, segundo a autora citada, catalogar a censura em duas formas: “censura preventiva, quando os cortes são feitos à partida”, e “censura repressiva quando a proibição do livro surge quando é publicado ou o espectáculo sobe ao palco.” (Santos, 2004, p. 249).

Encontramos actos de censura no teatro desde, pelo menos, o século XVI, censura essa exercida pela igreja. Remetemos para este século pois, no Concílio de Trento (1545-1563), foram confirmadas determinadas advertências no que respeita ao teatro e a todo o carácter pecaminoso a ele associado. Pouco a pouco, esta censura religiosa começa a laicizar-se. Assim, em Portugal a tradição censória não poderia deixar de ser também antiga. “A censura oficial utilizou dois modelos (...) [a] Censura Inquisitorial (do século XVI ao século XVIII), substituída em 1768 pelo Marquês de Pombal pela Real Mesa Censória” (Santos, 2004, p. 252) que é, assim, o segundo modelo.

Já em 1908, no seu *Dicionário do Theatro Portuguez*, Sousa Bastos refere já conceitos como a “Censura Theatral” (Bastos, 1908, p. 36), censura essa criada no Conservatório Dramático e cujo principal fim era uma “censura para a moral” e “de uma censura prévia que outra coisa não é que não poder-se representar uma peça, nem mesmo anunciá-la em cartaz sem que primeiramente a autoridade assista ao ensaio geral, podendo alterar, cortar e até suprimir a obra” (Bastos, 1908, p.36); e “Ensaio para a Autoridade” onde “pelo novo regulamento dos theatros, as empresas são obrigadas, depois das peças ensaiadas e antes da primeira apresentação, a fazer um ensaio, como se fosse espectáculo, para a auctoridade assistir, ordenando as alterações e córtes que entender, ou mesmo prohibindo a representação da peça. Isto é nem mais nem menos

que a censura prévia” (Bastos, 1908, p.56). No entanto, Sousa Bastos refere que existe neste período uma contradição legislativa pois a “censura prévia [foi], abolida pelo nosso código.” (Bastos, 1908, p. 56).

O período ditatorial de 1926 a 1974, no qual se inclui o Estado Novo, dificultou uma vez mais, como já foi dito neste capítulo, a elaboração da História do Teatro Português. Para Luiz Francisco Rebello, os anos que se seguiram ao Golpe Militar de 1926 tornaram castrador o desenvolvimento da literatura dramática muito devido a uma vasta legislação. Para este autor *o Golpe Militar de 28 de Maio de 1926 e a ditadura que se lhe seguiu, institucionalizada a partir da fundação, em 1933, do estado corporativo de matriz fascista, os horizontes da vida teatral portuguesa ainda mais se estreitaram. (...) Os vinte anos que decorreram entre 1926-1945 foram os mais sombrios que Portugal conheceu.* (Rebello, 2003, pp. 179 e 180). Continuando a explicar o fenómeno de repressão da dramaturgia em Portugal através da Censura no Estado Novo, mais concretamente nos anos de governação do Presidente do Conselho de Ministros António de Oliveira Salazar, Graça dos Santos, na sua obra *O Espectáculo Desvirtuado – o teatro português sob o reinado de Salazar (1933-1968)* afirma que a *história da censura em Portugal deixou marcas indeléveis que vão impregnar comportamentos e mentalidades. Essa é uma das chaves de perenidade do salazarismo. A censura salazarista mais não fará que retomar os modelos já estabelecidos e actuar num terreno bem preparado. A única actualização será a adaptação às orientações gerais de uma política definida pelo seu mentor.* (Santos, 2004, pp. 258 e 259).

A censura do Estado Novo no que respeita ao teatro procedia-se através da leitura dos guiões das peças, das inspecções aos ensaios gerais e aos espectáculos. “Nenhum espectáculo, audição, baile e diversão de qualquer natureza, podia ser anunciado ou realizado sem que o respectivo cartaz ou programa tivesse sido visado pela Inspeção dos Espectáculos ou suas delegações.” (Azevedo, 1999, p.182)

Muito embora o mecanismo de censura tenha exercido uma forte repressão, podemos constatar que a Revista à Portuguesa nunca foi proibida. Sobrevivia com cortes e com inúmeras revisões que os autores faziam e outras tantas opiniões que os censores sugeriam. Pode-se, assim, considerar que o Estado Novo teria interesse em manter o Teatro de Revista português activo. O Teatro de Revista à Portuguesa era um meio de entretenimento das massas e muitas vezes focava aspectos que a própria ideologia do Estado preconizava. Na ditadura portuguesa, a censura servia de instrumento de defesa dos interesses político-ideológicos. Exemplo é a exaltação de

Portugal através das alusões aos grandes acontecimentos da História de Portugal, principalmente através da evocação de personagens históricas de grande consideração (como D. Afonso Henriques ou o Infante de Sagres), ou das belezas da Lisboa de outrora, aquela Lisboa antiga “dos populares pregões matinais que já não voltam mais”. Antes de tudo, a censura salvaguardava a imagem do país e moldava uma outra bem diferente. Cândido de Azevedo, baseando-se no discurso de José Cardoso Pires trata deste assunto de um Portugal “inventado para o exterior” na sua obra *A Censura de Salazar e Marcelo Caetano*, chamando-o de “Portugal Virtual”. Viviam-se num país de aparências. Evitava-se a todo o custo que a realidade fosse posta a descoberto. E o próprio Salazar preconizava que “a aparência vale a realidade, ou seja: a aparência é uma realidade política.” (Salazar citado por Azevedo, 1991, p. 51). Contudo, “[o]s autores [de Teatro de Revista à Portuguesa] escreviam os textos obedecendo a género específico e o corte não era um impedimento para continuarem a transgredir.” (Vidal, 2009b, p. 60). Como o ditado afirma, “o fruto proibido é o mais apetecido”. E criticar o proibido era, e sempre foi, algo aliciante, implicando habilidade, subtileza e arte por parte dos autores. “A redacção dos textos do teatro de revista não era ingénua e procurava estratégias humorísticas obedecendo a um estilo próprio do género. Uma das estratégias, por exemplo era a de situar uma acção em contextos inocentes: uma sala de aula, uma loja, uma conversa entre vizinhos de bairro.” (Vidal, 2009a, p.31)

Acerca da situação social que a censura tentava mascarar, podemos comprovar com uma passagem da Revista à Portuguesa *Santo António*, de 1934, em que o compère “Zé” afirma que ~~“Somos ralaços porque nos ralamos muito! A vida está tão difícil... e eu que o diga.”~~ Obviamente que esta frase seria cortada, pois demonstrava a realidade, não a utopia que se deveria passar ao espectador.

O Teatro de Revista à Portuguesa não visava um carácter contestatário, de incitação à revolta. Como refere Isabel Alice Vidal:

Reconhecia-se, portanto, no teatro de revista uma função social de apaziguamento. Não era um espaço para a promoção da insurreição, mas sim de integração e de aceitação. A comédia política [era] uma válvula de escape necessária e as situações criadas em palco caricaturas da realidade onde o público via a permissão de trocar de todas as coisas que não podia modificar. A comédia acabava por servir a resignação política. (Vidal, 2009b, p 60).

A experiência ao longo da década de implementação do regime do estado Novo acabou por demonstrar que alguma permissividade dos censores podia jogar a favor da

ditadura, fazendo do cómico (em particular, no teatro de revista) um meio para se realizar a aceitação social das contrariedades proporcionadas pelo regime, situando a realidade no mundo da ficção, em ambiente ligeiro. (Vidal, 2009a, p. 31). Mais do que uma “resignação política” era através da sátira política (moderada e moldada) da Revista à Portuguesa que se procedia, de certa forma, a uma propaganda ao Presidente do Conselho de Ministros uma vez que não era do espírito de Salazar preconizar ele próprio o seu culto como acontecia nos grandes regimes ditatoriais europeus, nomeadamente na Alemanha e na Itália, em que os chefes como Hitler e Mussolini treinavam os seus discursos, perante multidões exaltadas reunidas em frente das janelas/varandas onde estes discursavam. “Havia uma necessidade por parte dos serviços de propaganda de associar ao culto da figura do Chefe de Estado um traço transcendente, mítico, que o ligasse ao destino da nação.” (Vieira, 2009, p 56). Também refere a autora que *a função que alguns censores reconheciam [no Teatro de Revista] e a qual compactuavam parcialmente [era a de](...) também deixar passar a imagem de que, tal como estava estabelecido na Constituição de 1933, havia liberdade de expressão, mas que o seu exercício estava regulado por leis especiais para salvaguardar a integridade moral dos cidadãos.*” (Vidal, 2009a, p. 32).

A Revista à Portuguesa, durante o regime do Estado Novo, sempre foi muito mais que um espectáculo de entretenimento. Foi uma crítica política numa altura em que não se podia criticar. Esta sátira política, todavia, não deixa transparecer um carácter revolucionário/reaccionário. Claro que a censura cortava os comentários considerados subversivos ao Estado. No entanto, não parece correcto dar ao Teatro de Revista à Portuguesa o epíteto de teatro revolucionário. Parece mais correcto afirmar que os autores e, principalmente, os actores (mediadores entre palavra escrita e a palavra falada, e mesmo quando cortada, da palavra subentendida) pretendiam mostrar que muitos dos cidadãos não estavam “adormecidos” e que se sabia muito bem as situações pelas quais o país atravessava a cada ano, o tipo de política que se fazia a nível interno e externo. Era um aviso de que a tentativa de tornar o povo português “ignorante” era reconhecida por esse mesmo como apenas isso: uma tentativa. É pertinente focar aqui o papel do actor como transmissor de um texto censurado e portanto tendo um papel de decodificador de peças encriptadas, dando um novo fôlego ao texto que muitas vezes era aniquilado (principalmente de conteúdo ou, de uma maneira mais severa, de lógica). Como refere Luiz Francisco Rebello, “o que na maior parte dos casos as [Revistas à Portuguesa] salvava de afundar-se na total mediocridade e na indiferença do público era

a fantasia, o espírito, o engenho dos actores que nelas intervinham. (...) Só o talento do actor sabia vencer (...) Sem eles, a revista não teria sobrevivido às limitações a que o fascismo a submeteu.” (Rebello, 1985, p. 147). Continuando a citar o mesmo autor, “a evocação das personagens que criaram, ora sob o signo de fantasia, ora invenção cômica, e muitas vezes combinando uma e outra, em luta quase sempre com a indigência dos textos e os tabus da censura, daria só por si matéria a uma longa análise (...)” (Rebello, 19984, p.148).

O uso de palavras obscenas, de carácter erótico/pornográfico, era proibido pois pareciam constituir atentados à moral. Foi, neste aspecto, que as peças de Teatro de Revista em Portugal começaram a ser censuradas. Assim, é pertinente notar que as Revistas à Portuguesa criadas no ano de 1930 denotam um carácter mais patriótico e saudosista. As alusões políticas censuradas são muito poucas, sendo cortado sobretudo aquilo que se poderia considerar um atentado ao pudor, portanto, piadas obscenas, ordinárias e de conteúdo erótico, como já foi referido.

A partir de 1931, os assuntos políticos começam a surgir nos textos de Revista à Portuguesa de uma forma mais pertinente e persistente. O regime político denominado de Estado Novo começa a ganhar cada vez mais importância quando António de Oliveira Salazar acumula a sua função de ministro das finanças com o cargo de Presidente do Conselho de Ministros, e a ideologia e o seu carácter repressivo vai progressivamente tomando forma.

A Revista à Portuguesa revelava nas suas entrelinhas os problemas que Portugal atravessava, quer fossem condicionados pela política externa, quer fossem os directamente relacionados com o novo regime instaurado no país. Por isso, o carácter sarcástico deste género de teatro era fortemente controlado pelos organismos censórios do regime. De forma a permeabilizar-se ao controlo apertado da censura, e aos cortes impiedosos do seu lápis azul, a Revista valeu-se de inúmeras artimanhas. Destacam-se, de acordo com Isabel Alice Vidal a “sinonímia e antonímia”, a “homonímia e paronímia”, a “semelhança e deturpação lexical”, “relação semântica de hierarquia e de inclusão”, a “exploração de conteúdos semânticos e de campos lexicais” (“soluções sintácticas”, “recursos retóricos” e “pontuação”. É num mundo de polissemias que se desenvolve o texto do Teatro de Revista de forma a se livrar ou tornar menos penosa a acção da censura. Deste modo deve-se ter em consideração e, por isso mesmo, dar alguma importância, que o Teatro de Revista à Portuguesa extrapola o seu texto: para lá das palavras autorizadas pela Comissão de Censura, nas suas leituras prévias aos guiões,

era o actor que dava a verdadeira intensão ao quadro, podendo dar então a conhecer determinado assunto censurado textualmente. A importância do actor no Teatro de Revista é inegável, quer pela sua versatilidade em todos os géneros artísticos que este género teatral explora (a música, a dança, a representação...), quer pela sua facilidade em improvisar, entoar determinado assunto, e assim ser uma espécie de escape à censura imposta. No entanto, vale a pena referir que nesta dissertação será dada uma maior atenção e enfoque aos guiões das peças de Teatro de Revista à Portuguesa.

Tome-se como exemplos excertos dos guiões analisados que contêm temática política, mostrando o que fora censurado e o que fora deixado passar pela Comissão.

Com o quadro “O Homem Mistério” da Revista à Portuguesa *O Canto da Cigarra*, de 1931, da autoria de Álvaro Leal, Lourenço Rodrigues, Silva Tavares, Carvalho Mourão, Xavier de Magalhães e Vítor Lopes, pode-se já inferir uma crítica à política e aos meios de controlo que o regime político preconizava.

De acordo com Luís Francisco Rebello, a rábula abaixo transcrita “era um dos modelos de rábula política possível sob o fascismo”. Através de um hábil jogo de duplos sentidos, das frases que provocam um constante suspense cómico, mas ao mesmo tempo provocador, pois as mesmas “apontam numa direcção e inesperadamente derivam para outra.” (Rebello, 1985, p. 220)

Homem Mistério: (tipo misterioso-boateiro. Entra assustado, ouvindo-se o estampido dum pneumático que rebenta) Pronto! Lá rebentou mais um. Tem sido medonho.

Barboza: (assustado) Se calhar foi algum petardo...

Homem: (com naturalidade) Não! Foi um pneumático!

Barboza: Apre! Que não ganhei para o susto.

Homem: Não há novidade. A coisa caminha muito bem. Agora já nem estão presos. Puzeram-nos todos à solta.

Barboza: Mas quem?

Homem: Os liões do Jardim Zoológico.

Barboza: Ah! Julgava que era outra coisa.

Homem: Mas fique o senhor sabendo... É impossível aguentarem-se... Vão-se abaixo qualquer dia.

Alvorada: Que diz o senhor?

Homem: (misterioso) Teem por força que cair... (natural) os prédios gaiolas das Avenidas novas.

Barboza: O que era preciso era energia, para meter na ordem os mestres de obras.

Homem: Não faz mal... Ele lá está... e com ele ninguém brinca... É o chefe supremo ... E é Ele que tudo manda.

Barboza: Eu não sei.

Homem: Mas sei eu. Quem tudo manda é Deus Nosso Senhor...

Alvorada: Ah! Agora...

Homem: Claro, que anda para ahi muita gente com vontade de falar, mas não pode...

Barboza: Mau, Maria...

Homem: Querem falar, coitados mas não podem... são os mudos.

Barboza: Que novidade...

Homem: Agora a minha fé é no rei...

Barboza: Também eu...

Homem: Há quem jogue na dama, mas eu é sempre no rei de copas.

Barboza: (a Alvorada) Este Homem ataca-me os nervos.

Homem: Ora venha cá... E na Amadora?... o senhor sabe o que há na Amadora?

Barboza: Eu não...

Homem: Na Amadora está... (natural) fábrica de espartilhos do Santos Matos...

Barboza e Alvorada: Que novidade...

Homem: Hontem saiu o 5 o 7 e o 2... que são os da côr.

Barboza: Dizem que sim

Homem: O 36 é que nunca saiu.

Barboza: É que ele às vezes nega-se.

Homem: E isto da Madeira está um caso muito sério.

Barboza: (misterioso) Sim?

Homem: Agora só querem prédios em cimento armado.

Alvorada: Ora adeus!

Homem: E esta manhã chegou um comboio carregadinho deles.

Barboza: De tropa?

Homem: qual tropa... De peregrinos da Nossa Senhora de Fátima.

Barboza: Apre! Que você arrepiou-me todo.

(...)

Homem: (volta atrás) Olhe e fique-se com esta: deem lá as voltas que quiserem... não tenha dúvida que eles estão por cima ainda... e vencem sempre...

Barboza: Mas quem?

Homem: Os de Lisboa e Benfica... (sae)

Os cortes feitos aparecem numa alusão futebolística que nada indica “ofender” o Estado ou a moral. Os comentários mais susceptíveis de conterem crítica política são deixados tal e qual como foram escritos.

Em *Areias de Portugal*, de 1932, escrito por Lino Ferreira, Lourenço Rodrigues, Fernando Santos e Xavier de Magalhães no quadro “Policlínica Nacional” (onde se “trata da saúde a toda a gente” fala-se de um local onde existe cura para tudo, especialmente para os males da política. Está cortada a palavra governos em “para evitar a queda dos governos.” Fala-se do Dr. Alimão para curar a “fraqueza das algibeiras”. Logo a seguir vem uma clara alusão a Salazar como o Salvador da Pátria ainda como ministro das Finanças, na pele da personagem Salvador, que também espreme o limão e corta no que não é necessário. O censor, como se pode ver, cortou toda a fala. Ficam aqui alguns excertos:

“Salvador: (entra) Não me agarrem. Não dou, não dou nem 5 reis. O cofre não é meu. Tu tem alguns papéis? Tens libras? Tens coupons? Não gasto reis à tôa. E agora ó pistarim, então um dá cá uma e'roa.

(fazendo cálculos)

Daqui vão 2 por cento... além puxo um centavo... encolho na despesa... ali tiro um oitavo...

(a quineas)

mas isto é fazer mal? então quer's um conselho? se és fixe deixa ver um tostãozinho ao velho e podes chamar me ou fôna ou avarento que eu hei de endireitar a força orçamento. Há de ficar direito e têsso como um nabo aqueles que com rama em forma de trambolho”

(...)

~~Vai tudo pela raiz. São galhos depenados. Emprego o passador, é tudo bem espremido e até corto metade ao que estiver comprido. E tudo para quê? Para dizerem que eu sou forreta? Pra ter o dinheiro no canto da gaveta. E quando não puder espremer mais o limão, vamos viver os dois para Santa Comba Dão! (sai).”~~

Na Revista à Portuguesa *Arraial*, de 1933, cuja autoria ficou a cargo de Alberto Barbosa, José Galhardo, Vasco Santana e Santos Carvalho, o quadro que se destaca, por falar nas entrelinhas do Presidente do Conselho de Ministros, é o do Alfaiate Costa.

“O Oliveira alfaiate (que a censura mandou alterar para «Senhor Costa») e o Senhor Almeida com discrição cômica por António Silva, são dois números de excelente recorte crítico, ambos visando a política financeira de Salazar. (...) [o quadro que se passa a citar] reproduz o tipo desenhado pelo actor no filme também desse ano *A Canção de Lisboa*, dando-lhe porém um forte conteúdo político.” (Rebello, 1985, p. 223).

Assim se encontrava as indicações cénicas a este número na primeira versão visada pela censura:

Tipo exacto do alfaiate Caetano do filme “A Canção de Lisboa”

Entra ~~pela plateia~~, cumprimentando e distribuindo prospectos com os seguintes dizeres:

Nova Alfaiataria Nacional^{Lusitana}

Fundada em 1926

Director Gerente: Caetano de Oliveira^{+ Costa}

Alfaiate habilitado pela Escola de Coimbra Superior de corte alemães e italianos.

~~Esperado ser viço de corte~~

Especialidade: fazenda nacional

Travessa dos Fiéis de Deus, 28

Lisboa.

Todas as referências a Oliveira foram omitidas e na maioria dos casos em que se tem de referir obrigatoriamente um nome opta-se por “Senhor” como Luís Francisco Rebello referira na citação acima transcrita. “É que eu não corto a geito, corto a

direito!"; nesta secção em que se fala de cortes, política financeira, curiosamente não há cortes pela censura.

Outra referência óbvia aos elementos do governo ou da sua ideologia foi deixada incólume: “eu só trabalho na fazenda nacional. Primeiro executo e depois da obra acabada é que a passo a ferro, é depois exposta e esta feita a propaganda!”.

“Não calcula a quantidade de gente que me tem procurado p’ra virar a casaca...” também escapou à censura, talvez pela resposta dada: “ponho-os à prova. Em geral duas provas chegam. Mas se o freguez refilar e ainda precisar de emendas, mando-o ~~à~~ p’ra terceira ^{prova} e acabaram-se as reclamações.”

A Revista *Santo António*, representada em 1934, está repleta de quadros referentes a Oliveira Salazar e à sua política. Desde logo, o título da peça, *Santo António*, poderia remeter directamente para o Presidente do Conselho de Ministros. Falar de Salazar poderia não ser fácil e, raramente a censura o permitia, mas não era impossível. Daí ter havido tantos números com este trocadilho. O prólogo desta peça, da autoria de Alberto Barbosa, José Galhardo, Luís Galhardo e Vasco Santana, tem particular interesse. Santo António aparece de novo a pregar aos peixes. Aqui se apresentam alguns excertos pertinentes. As falas cortadas fazem transparecer críticas à política vigente.

Eu cá sou o Santo António de oliveira na mão, que só quer paz e concórdia pr’ós irmãos de Portugal e ~~ganhar muitos votos prá união e felicidade de todos os portugueses.~~

(...)

E eis a razão por que eu estou aqui a prégar. Só prégando é que resolvo as vossas dificuldades. Tendes embaraços na vida? Prégo! ~~Não tendes recursos? Prégo!~~ As vossas famílias estão na espinha? Prégo! Prégo! Prégo para todos vós! Venho pregar especialmente aos peixes conservadores – àqueles de conserva que andam embebidos no azeite de oliveira, sempre fiéis ao meu culto e à minha doutrina! Só não falo aos peixes encarnados, que felizmente já quasi não existem, por que muito teem deixado pouco a água doce e já se vão devagarinho habituando ao sal!

(...)

Noutro tempo havia um deles que não deixava estender o bacalhau a todo o peixe ordinário e de tirar o chapéu a todo o cardume. Ora hoje, chapéus há muitos!

Mas ele de vez em quando ainda dá às barbatanas e quer vir à tona d'água! Parece que é pargo. Ah! Fanecas! Ponde vos a pau com os mexilhões e, acima de tudo, cautela com o rodovalho! P'ra quê andar em guelras fraticidas? O que ganhais com isso? Uma... ova! E não vos deixais ir na rêde dos pescadores de águas turvas, porque eu posso fazer o^{um} milagre de os meter a todos num barco e vocês ficam é que ficam fritos!

Estes excertos são também testemunho da desatenção da censura. Existe muita sátira, muita ironia, neste discurso: Santo António de oliveira na mão remete para António de Oliveira Salazar de Santa Comba Dão que de facto quer uma nação serena e calma. Depois basta atentar nas palavras que estão sublinhadas para perceber o verdadeiro significado delas, e como, no entanto, permaneceram “íntactas”.

Após este prólogo, apresentam-se os quadros dominados pelas personagens “Era Nova”, “Almanaque” e “Zé” (o compère). A “Era Nova” quer terminar com as estações do ano, ficando só a primavera:

Era Nova: Convoquei-as para as dissolver imediatamente. ~~Chegou a altura em que eu diliberei modificar o estado do Tempo.~~

Almanaque: ~~Com o que eu, o Almanaque, estou plenamente de acordo.~~

Era Nova: Consta que conspiram contra mim, a Era Nova. Ora quem conspira contra a dita Era Nova tem de sofrer-lhe as consequências. Por isso resolvi falar às Estações – os quatro agrupamentos em que os anos solares foram partidos!

Almanaque: Nunca o Ano se devia ter dividido em tantos grupos!

Nesta fala do “Almanaque” está presente o propósito do Partido Único que era a União Nacional: excluir os partidos políticos. Por conseguinte, “Era Nova” pretende também os abolir os meses do ano, ficando apenas “um eterno mês de Maio florido em que eu nasci”.

Almanaque: (Entrando esbaforido) Senhora! A reunião dos meses decorre agitada! ~~Junho, Julho e Agosto discutem com calor. Dezembro e Janeiro conservam-se frios, Outubro está vermelho de cólera e Novembro quer dar castanha em todos.~~

Era Nova: Ah! Sim? Então dissolva-os ~~também~~! Não quero opiniões, não quero agitações, não quero revoluções. Eu é que mando. ~~Sou a Era Nova e hei de acabar com todas as ordens das velhas eras!~~

(...)

Almanaque: Quer evitar os choques mas não quer ser atropelada? Mas para isso acaba de inventar um extraordinario aparelho, ultima maravilha da sciencia, estupenda descoberta dos sabios do Seculo XX, que deixa a perder de vista a radio-difusão, a televisão e o próprio cinema sonoro.

Continuando a analisar os quadros onde “Era Nova” intervém, e do seu teor satírico, deve-se prestar atenção ao quadro “Ano Novo”. “Ano Novo”, a personagem, é o filho mimado da “Era Nova”. É uma criança barulhenta a quem a mãe tenta pôr na ordem dizendo: “Então? Tenha propósito. ~~O menino julga que isto aqui é alguma república?~~”.

A propósito das brincadeiras do “Ano Novo” denota-se o carácter caprichoso do menino que tem todos os brinquedos que a mãe dá mas que os partiu todos. E surge outra ocasião para se jogar com o sentido das palavras e aproveitar para, subtilmente, falar de assuntos de política: seja sobre administração interna, ou sobre a abolição de partidos políticos. O tom infantil contribuiu para que o censor tenha deixado grande parte do texto incólume.

“Ano Novo: O outro Navio? Troquei-o lá na escola com outro menino por uma grafonola Columbia.

Era Nova: Rico filho. Não faz ~~senão asneiras~~. Bem! Tenho de lhe arranjar outro melhor! Mas tu tinhas mais brinquedos...

Ano Novo: Atão! Os outros partiram-se...

Era Nova: E que fizeste aos partidos?

Ano Novo: Os partidos deitei-os fora! Já não serviam para nada.

Outro quadro desta Revista à Portuguesa que merece destaque é o quadro “Zé de Maio e Zé de Outubro”. Este quadro não sofreu cortes pelo censor que, mesmo contendo alusões políticas, ou seja, a comparação da Revolução de 5 de Outubro de 1910 com a Revolução do Golpe Militar de Maio de 1926, permaneceu incólume. Explica Luiz Francisco Rebello que “contrapor o Estado novo à Primeira República foi muitas vezes pretexto para rábulas que habilmente davam «uma no cravo, uma na ferradura».” (Rebello, 1985, p. 226)

Zé de Maio e Zé de Outubro

(Zé de Maio é o tipo de Zé Povinho, conforme o anúncio conhecido dos Grandes Armazéns da Beira. Zé de Outubro é o tipo de Zé Povinho de Bordalo. Entram de lados contrários)

*Zé de Outubro (passando e Reparando em Zé de Maio): Adeus, mano Zé!
(Pausa) Fale à gente e guarde o seu dinheiro!*

Zé de Outubro: Olá! Por aqui, mano Zé? Ando tão preocupado com a minha situação que nem dava pela tua presença!

Zé de Outubro: Pois é verdade! Cá vamos andando com o pouquinho que se vai comendo.

Zé de Maio: Comes pouco? Só se é agora, porque dantes comias e pela medida grande.

Zé de Outubro: Isso foi chão que deu uva! Hoje faço cruzeiros na boca!

Zé de Maio: Realmente, já não tens aquelas cores vermelhas, nem aquela barriga rotunda...

Zé de Outubro: Rotunda, mano Zé? Onde isso vai! Era bom, mas acabou-se... o mano desculpe, mas isto está tão mau! É capaz de me dar um cigarrinho?

Zé de Maio: Cigarros não tenho, que eu agora só fumo charuto...

Zé de Outubro: Então ao menos deixe-me ver uma beata, que isso tem o mano com certeza...

Zé de Maio: Tenho, mas estão lá em casa...

Zé de Outubro: Paciência! É que eu estimei muito vê-lo assim tão bem arreado! Já não parece o mesmo de há vinte e quatro anos.

Zé de Maio: Vinte e quatro anos! O tempo das nossas rapaziadas!

Zé de Outubro: O mano lembra-se de quando a gente ia p'ra Avenida D. Amélia e ouvia de viva voz o que eles nos diziam nos palanques dos comícios?

Zé de Maio: Lembro, mas hoje não há disso! Agora ouço os mesmo discursos, mas é pela radiotelefonía!

Zé de Outubro: Nesse tempo fazia-se a propaganda a berro...

Zé de Maio: Pois mas agora faz-se a propaganda a ferro. Ideias novas, processos novos!

Zé de Outubro: Que discursos! Que entusiasmos! Que promessas! Bons tempos, meu irmão, bons tempos!

Zé de Maio: Bem se vê que és o Zé do Bacalhau... a pataco

Zé de Outubro: E aquelas manifestações em que eu ia de bandeira em punho e a dar vivas e a dar nas morras? O mano não tem ideia?

Zé de Maio: Tenho uma vaga...

Zé de Outubro: Ai! Então se tem uma vaga meta-me lá no Desemprego...

Zé de Maio: No desemprego não pode ser, porque já la estão empregados a mais! Só se for na Mitra...

Zé de Outubro: Na Mitra não quero, porque graças a Deus ainda sou livre pensador.

Zé de Maio: Isso é contigo! Tu lá sabes o que fazes! Não arranjes tu um qualquer trinta e um...

Zé de Outubro: Já arranjei o trinta e um de Janeiro, e não foi pouco!

Zé de Maio: O quê? Ainda te lembrás dessa data?

Zé de Outubro: Se me lembro! E que grande data! Foi de bota abaixo! E o mano recorda-se de quando nós éramos mais novos e andávamos a dar vivas à República?

Zé de Maio: Com franqueza, já lá vão tantos anos!

Zé de Outubro: Bem. Então adeus! Estou a ver que consigo não me governo...

Zé de Maio: Mas o mano se estiver muito atrapalhado escreva «Zé de Maio, Travessa dos Fiéis de Deus, vinte e oito, cave.»

Zé de Outubro: Ai não, não cavo! Que remédio tenho eu senão cavar! E o mano já sabe. Eu sempre no mesmo sítio: Avenida Cinco de Outubro, cem, quarto.

Zé de Maio: Não me esqueço, número cem, quarto andar.

Zé de Outubro: Não é isso. Sem quarto, sem casa, sem nada. – Foi-se tudo e até os trastes se puseram a andar.

As frases sublinhadas destacam as tiradas de humor de que Luiz Francisco Rebello referia ao dizer que os autores davam «uma no cravo, uma na ferradura». Muito provavelmente, foi o recurso a este instrumento que possibilitou muita da fuga ao corte do lápis azul.

Na Revista *A Loja do Povo*, de 1935, da autoria de Alberto Barbosa, José Galhardo, Vasco Santana e Xavier Magalhães, representada no Teatro Avenida, pode-se comprovar uma forte sátira política. No processo do Secretariado Nacional de

Informação/Direcção Geral de Espectáculos (SNI/DGE), encontrado no Arquivo Nacional da Torre do Tombo, fazem parte três livros: o original, uma cópia da peça, (ambos assinalados como “sem efeito”) e um terceiro guião aprovado com cortes.

No segundo quadro desta Revista à Portuguesa, encontra-se um teor satírico fortemente político: este quadro mostra uma personagem, “Oliveira do Bazar”, o que sugere Salazar, como gerente da Loja do Povo em 1935. Portanto, não se pode estranhar que todas as frases mais explícitas tenham sido cortadas e algumas delas substituídas por outras que os censores consideraram mais oportunas. Mais uma vez se lembra que muito possivelmente a censura geria a alusão a Oliveira Salazar de forma a dar um pouco de publicidade ao Presidente do Conselho de Ministros.

“Gerente: É entrar, meus senhores, é entrar! Venham ver o interior, a moderna instalação da actual Loja do Povo, que, depois de grandes obras está agora em estado novo. ~~Ordem! Bom gosto! Riqueza! Ora isto meus senhores, é que é um estabelecimento! Tem sede no Rocío e a sucursal em S. Bento! Co’ a minha~~ ^{esta} nova gerência, a velha loja esqueceu e o passado foi ao ar!

~~Hoje quem manda sou o eu: o Oliveira do Bazar!~~ ^{E tudo graças a ele: ao gerente Baltazar!}

No guião definitivo, a palavra Gerente, sugerida pelo censor, é rasurada e substituída por Director. Continue-se a analisar o discurso do gerente da Loja do Povo:

“As sedas mais fulgurantes encontram todos aqui! Há pongés e há glacés, há georgettes e há changeantes, temos todas as que existem, ~~só não temos Liberty.~~ ^{Só não há crepe satin, nem lhamé, nem Liberty.} (...) É conforme o dinheirinho, porque já é velho e sabido e ninguém há quem discorde: os ricos só gastam seda, ~~e o Zé do Povo é que Oxford!~~”

“É justo darem preferência à fazenda nacional, ~~à chita, que é o tecido,~~ que tem hoje mais procura! ~~A seda de fora estraga-se logo e, ao contrário, a chita dura~~ ^{A de fora dura pouco, mas a nossa dura, dura...!} Entrem, entrem ~~em p’ra~~ ^{nesta} loja, que é o orgulho do paiz!”

Nesta Revista, apresenta-se um quadro que tem também extrema importância sobre a crítica política. Através da personagem “Chico Piadista” que afirma ser um perito em fazer todo o tipo de trocadilhos para o Teatro de Revista Português, foca-se uma presença muito forte da figura de Salazar. Chico Piadista refere que basta achar uma profissão qualquer para dela fazer uma chalaça (aludindo sempre à actividade do Presidente do Conselho). O corte feito na última página do número cómico apresentado permite pensar se realmente os censores não dariam espaço de manobra aos autores para

que pudessem prosseguir com os trocadilhos. Falando de Salazar como um chauffeur que “corta prá esquerda e prá direita” e que “o automóvel tem uma grande resistência, porque o chassis é de ferro. ~~Não sei se me entendem, que esta última é que é de grande alcance!~~” E esta agora que tal? Que lhe parece?». Com a profissão arquitecto passa-se a mesma coisa. A mesma frase: “~~Não sei se me entendem, que esta última é que é de grande alcance!~~” foi trocada pela mesma sugestão: “E esta agora que tal? Que lhe parece?”. Na versão definitiva a sugestão não foi implementada neste último caso, continuando “~~Não sei se me entendem, que esta última é que é de grande alcance!~~” cortada. A frase “Não sei se me entendem, que esta última é que é de grande alcance!” repete-se pelas várias profissões, sendo sempre cortada, mesmo na versão definitiva.

Em 1936, com a Revista à Portuguesa *Arre Burro*, da autoria de José Galhardo, Vasco Santana e Amadeu do Vale, destaca-se um dos muitos quadros imortalizados pela actriz Beatriz Costa, e que nos transmite a forma de usar a língua portuguesa a favor da fuga ao controlo da censura. Acontecia assim pelo aparecimento de neologismos nascidos a partir de palavras conhecidas. Exemplo disso é a expressão “falazar” (obviamente a palavra falar fundida com Salazar) usada nesta Revista: “... em Portugal/ é que é só conversar,/ falazar, falazar.”. Encontramos também o Alfaiate Oliveira (interpretado por António Silva) dizendo que “...com magníficos cortes, consegue encher os cofres.”. Não só ao ditador se fazia referência, mas também a outros políticos de relevo no panorama da política do Estado Novo, como por exemplo o director do Secretariado da Propaganda Nacional, de novo através de António Silva que, interpretando a figura de Senhor Almeida canta “E hei-de empregar o Ferro / Nessas obras que eu fizer.”. No entanto, a censura continuava afiada e outros tantos trocadilhos não tiveram a sorte de se conseguirem vingar. Pode-se ver, noutra quadro desta revista, e cujo excerto da peça apresenta-se de seguida, assiste-se à alusão directa a Salazar, obviamente assinalada a vermelho, como um convite à sua revisão ou retirada:

“Soares: (...) A não ser que eu fizesse como um sujeito muito nosso conhecido que, pr’a fazer economias e não ter de comprar outro [leque], só se abana assim... (gesto de quem abana a cabeça com o leque parado) ... que é pr’a não gastar o leque! (Sai)”

Outro quadro cuja referência não pode passar em branco é o da “Professora” e “Aluno”, em diálogo com o compère “Zé”. A “Professora” seria uma personificação de Salazar e o “Aluno” o típico Zé Povinho.

Analisa-se de seguida os excertos mais relevantes deste quadro:

“Professora: (...) Eu sou a professora D. Antónia!”

“Zé: (...) Digo-lhe e não mais: este menino não podia ter caído em melhores mãos!”

Zé: (para aluno) Ora diga-me cá, meu menino, qual o paiz que fica ao lado de Portugal

Aluno: O Oceano Atlantico.

Professora: Muito bem!

Zé: e do outro lado?

Aluno: (olhando com medo para a professora) Do outro lado ... do outro lado ... mesmo pegadinho a Portugal ... é a ... (Professora dá-lhe uma bofetada) é a França!

Professora: Muito bem! Muito bem!... (Dá-lhe um beijo)

Neste excerto está bem visível a questão do respeito e autoridade, medidas inculcadas na ideologia do Estado Novo. Para além destes conceitos ideológicos está subentendido um outro: o medo.

Sobre a oração confissão:

Aluno: Eu, pagador, me confesso ao Salvador, todo poderoso, á bem aventurada repartição de finanças, aos bem aventurados fiscais dos impostos e a todos os outros tantos, que velam por nós, que pequei muitas vezes para monumentos, estradas e obras, por minha culpa, minha culpa, minha máxima culpa, porque já o devia ter feito há mais tempo!

(...)

Zé: E também sabe o acto de contrição?

Professora: Não! Esse não sabe! Sabe só o acto de contribuição.

Aqui está visível a educação fortemente católica, moldada, ironicamente, àquilo que se sabia ser o intuito da política do regime.

Nem só de crítica política vivia a Revista no Estado Novo. Temas como a Exaltação da Pátria, alusões à política conservadora da Direita, louvores aos santos, soldados e literatos, tiveram o seu lugar na Revista à Portuguesa. E, de acordo com Vítor Pavão dos Santos, em *A Revista à Portuguesa*, muitas vezes acontecia que “Até parecia que os números pró-regime estavam em moda e, caso curioso, eram os mesmos autores dos números do “contra” que os escreviam” (Santos, ???, p.51).

Como refere Isabel Vidal na sua Tese de Mestrado: “(...) o Teatro de Revista podia também constituir um bom meio de partida de propaganda do Estado que a Censura tinha entre outras funções, um compromisso nesse sentido.” (Vidal, 2009b, p. 55). E continuando a usar as palavras da referida autora: “Se por um lado cortava onde considerava haver um excesso de linguagem ou situação, por outro lado assumia-se como cúmplice, promovendo ideias que tornavam os temas políticos e as figuras de estado populares e acarinhados nos defeitos caricaturados.” (Vidal, 2009b, p. 55).

Como já se tem vindo a afirmar *por outro lado, era necessário que a população o acarinhasse [a Salazar], até porque este não se prestava, por temperamento, à popularidade. A comédia tinha esse poder. (...) Reduzia as personagens inatingíveis como ele à condição de inferioridade, pelo ridículo, colocando-as ao mesmo nível do espectador, tornando-as aceites, na sua mundividência, como pares (...). Talvez assim se explique que a Censura deixasse passar os números de Revista que retratavam o Ministro das Finanças. Assim como depois o mesmo personagem no posto de Presidente do Conselho de Ministros.* (Vidal, 2009b, p. 55).

Faz-se também alusão à guerra civil espanhola, que, como já se previa, contém falas cortadas. Da autoria de “Negus e 3 abexins” (Lino Ferreira, Fernando Santos, Lourenço Rodrigues e Xavier Magalhães).

—Ele:

*Aquela guerra em espanha
Que não há meio de acabar
Sabes dizer me quem ganha
Ou quem já está a ganhar?*

Ela:

Depois de muito pensar

*E de ler jornais aos centos
Vi que quem está a ganhar
É quem vende os armamentos.”*

A Revista à Portuguesa, a partir de 1937, iria começar a revelar os contornos de uma guerra mundial que já estava em plena acção: a Segunda Guerra Mundial. Cortado e com um carimbo a vermelho com a palavra “proibido” encontra-se, na Revista *O Liró*, da autoria de Lino Ferreira, Fernando Santos, Xavier Magalhães e Lourenço Rodrigues, o quadro “Às Armas”. Cita-se aqui alguns excertos:

*“À guerra! À guerra! E ao vê-la os olhos choram,
No âmagô das almas anoitece
Mãos trémulas ao Céu piedade imploram,
O próprio dia claro se esmorece...”*

*E ela caminha com ardência louca
Ceifando vidas aos montões, sem véu
Monstro feroz da desmedida boca
Que se não farta nunca de comer.
(...)
Ficam esperanças lindas como estrelas
Quasi sem terem em ninguém afecto.
Hontem, um pai para brincar com elas,
Hoje, a mãe triste e um vestido preto.*

*Ficam esposas quasi enlouquecidas
No lar onde a candeia nem dá luz.
Quebrou se o nó que unia duas vidas.
Pôs se no ombro mais pesada cruz.
(...)
Ó gente louca, sufocas aos gritos.
Que ides saltando sem saber porquê.
Pedi antes ao céu, tristes, contritos,*

Capítulo 4 – Chianca de Garcia e Tomaz Ribeiro Colaço insurgem-se contra a censura: - O caso de “Água Vai!”

Água Vai, de 1937, merece particular atenção no que respeita à interacção Revista à Portuguesa (texto de Teatro de Revista) /Censura. Esta peça, da autoria de Chianca Garcia e Tomaz Ribeiro Colaço, está censurada como as demais neste período, no entanto encontramos no processo uma carta de indignação dos autores perante a censura. Assim este guião merece especial análise, tornando-se assim um estudo de caso.

Para que se possa entender os motivos que levaram à redacção da Revista *Água Vai*, e, mais concretamente, à carta de indignação que os autores endereçam aos serviços de censura precisa-se conhecer o seu percurso biográfica.

Os Autores

A informação obtida para melhor se conhecer os autores de *Água Vai* foi extraída e interpretada a partir de duas fontes bibliográficas: a Enciclopédia Luso-Brasileira e a Enciclopédia Verbo.

Nascido em Lisboa, em 1898, Chianca de Garcia foi escritor, jornalista, dramaturgo e realizador cinematográfico. O seu trabalho andou sobretudo entre o teatro e o cinema (tendo este último um peso maior na sua carreira). Fundador da revista *Imagem* e director da segunda série da mesma. “Foi na *Imagem* que principiou a campanha para a criação da indústria do cinema sonoro nacional, inaugurada (no n.º 4) com um editorial assinado por Chianca de Garcia.” Em 1933 foi um dos fundadores da empresa cinematográfica portuguesa Tobis. Convidado a trabalhar no Brasil, “onde foi

ajudar a criar a televisão brasileira”, continuou a exercer a profissão de dramaturgo e realizador. “Um verdadeiro homem espectáculo”. Faleceu no Rio de Janeiro em 1983.

Tomaz Ribeiro Colaço, nasceu em Lisboa, em 1899. Foi advogado, poeta, dramaturgo e humorista. Formado na Faculdade de Direito de Lisboa, foi chefe de secretaria do Tribunal Colectivo dos Géneros Alimentícios, Chefe da Secretaria de Propaganda e Turismo da Câmara municipal de Lisboa e Presidente do Sindicato da Imprensa (até este se tornar Sindicato Nacional dos Jornalistas). Conferencista de grande notabilidade e crítico notável, o jornalismo foi uma paixão que desde logo o arrebatou. Fundou e dirigiu o primeiro semanário literário português, o Fradique. A nível político assumia convicções de índole Monárquica. Teve na Emissora Nacional a Crónica de Domingo e a Crónica da Crítica. Autor de várias peças escreve em colaboração com Chianca Garcia a Revista à Portuguesa, única peça de Teatro de Revista que redigiu. Faleceu em 1965 no Rio de Janeiro.

Luiz Francisco Rebello, no segundo volume da sua obra História do Teatro de Revista em Portugal fala-nos um pouco mais destes autores:

(...) tão pouco teve continuidade a colaboração de Tomaz Ribeiro Colaço (...) e Chianca de Garcia (...) limitado à revista Água Vai! de um nível literário superior à produção corrente. Ambos os autores se tinham afirmado como dramaturgos (...). Mas Ambos saíram do país para se fixarem no Brasil, onde a morte os acolheu, tendo Chianca de Garcia ligado o seu nome à realização de sumptuosos espectáculos de revista, que montou no Casino da Urca, Rio de Janeiro, de que durante vários nos foi director artístico. (Rebello, 1985, p. 88).

Água Vai

Peça de Teatro de Revista à Portuguesa do ano de 1937, *Água Vai*, da autoria dos autores já citados, Chianca de Garcia e Thomaz Ribeiro Colaço, teve a sua representação no Teatro da Trindade.

Revista de carácter de fantasia (como aliás os autores irão salientar) começa com o quadro “Artes Mágicas” onde o Triste Fado vai à Bruxa pedir que acabe com um casamento que se está perto de consumir. Em troca daria a alma de todos os que cantam aquele tipo de música. Mas, “fatalidade”, o casamento é mesmo realizado, pois ouvem-se sinos. No entanto, a Bruxa sossega o Triste Fado dizendo “Não. Nunca é tarde para a fatalidade. Anda de aí!” (p. 3)

Nada neste número é censurado bem como no seguinte em que a Bruxa entra no convívio do casamento falado no quadro anterior e declara-se mulher do noivo. Assim o casamento fica nulo. Triste Fado e a ex-noiva, Rosa da Alegria, filha do Zé do trabalho, fogem de avião, enquanto todos os que se encontravam no casamento insultam o noivo.

O terceiro quadro também se encontra sem intervenção censória. Conta que a Bruxa tenta o noivo abandonado. Este rejeita qualquer aproximação de qualquer outra mulher se não a sua amada que partiu. É neste quadro que entra a primeira intervenção musical, o “número de música” A Aventura, que como se pode constatar na indicação cénica que antecede o título do quadro: “Evocação dos heróis das conquistas, e da Índia.” (p. 7). Importa também destacar as indicações que são feitas ao longo da música como “grandeza dramática”, “A voz agora e um órgão de Catedral reboando magestoso pelas naves”, “e ao acabar a poesia acaba o bailado com o homem vencendo as ondas. Surge no céu luminosamente a Cruz de Cristo.”. Estas indicações são importantes para que se compreenda a carta de resignação que os autores escrevem ao serviços da comissão de censura.

No quarto quadro, continua-se a assistir à tentativa da Bruxa de conquistar o Zé. Mas continua a ser mal sucedida. Desta vez, conta que “no melhor da festa apareceu a Aventura a tentá-lo, a prometer-lhe a conquista da Alegria! Ainda não sei se fica na terra, ou se vai pelas águas fora!”. E a personagem dá o mote para o próximo quadro: “pespeguem com ele para o Jardim Zoológico”. Continua, entretanto, a fazer alusão a todo o Portugal e às possessões que eram e as que foram de Portugal: “Que corram Portugal inteiro, a Índia e a África!” (p.10).

É no quinto quadro, “No Reino dos Animais”, que encontramos os primeiros cortes efectuados pelo censor. No Jardim Zoológico, onde quem manda são os animais, Zé anda à procura da Rosa da Alegria, quando dá de caras com Topa-A-Tudo, que já fora um homem mas que:

Topa-a-Tudo: Longe vá o enguiço! (desprezativo) Fui... fui! Mas sempre tive queda para animal. Os meus patrões chamavam-me camelo Os camaradas chamavam-se urso. E os amigos diziam que eu era pato. Só a minha mulher coitadinha é que não me chamava nada; estava sempre a dizer para que eu fosse para o Café ~~Marrare~~. (outro tom) Quando estalou a revolução, juntei as provas e fiz um requerimento ao galo.

Zé: Ao galo, que é o galo?

Topa-a-Tudo: É o comissário do ovo. Deferiu, e fez-me guarda do jardim Humanológico.

O que se pode verificar aqui é que palavras que faziam parte de um léxico menos desejável ou mesmo proibido, como revolução ou camaradas, permanecem inalteradas, mas apenas a palavra *Marrare*, nome de um prestigiado café, por ter aqui uma intensão ofensiva (dar marradas, aludindo ao marido a ser traído), é que foi cortado, por ser uma ofensa à moral. Mesmo assim nem todas as palavras que se podem considerar ofensivas foram cortadas. É o caso de *pevide* e *tudo* o que se ligue a esta palavra (dar a *pevide*, *empividar*...). Neste caso, a palavra “*pevide*” é justificada como sendo a moeda do reino animal, levando assim o sentido para a semente seca que tanto animal come.

A censura começa a “atacar” quando chega o personagem Papagaio e começa a dizer que ele é o “único bicho que pode ser considerado como o pai do homem!” (p. 13), pois que como é um bicho que fala sem parar foi ele que ensinou ao Homem o dom da palavra:

Papagaio: (...) O único antepassado do homem sou eu, o papagaio. ~~Depois que lhes ensinei a falar, vocês têm dito tanta asneira, que foi preciso meter lhes uma rolha na boca. Ora presentemente, à vontade, isto que se diz á vontadinha, só o papagaio é que pode falar. Ao princípio dizem: lá está o papagaio. Mas depois a pouco e pouco acostumam se, transigem, e a certa altura já não sabem se sou eu se é o Dr. Ribeiro de Carvalho.~~ (p. 13).

É então visível o principal alvo do corte: o facto de o Homem falar e querer falar à vontade que se tenha de “meter-lhes uma rolha”. É a primeira vez que os autores vão

tocar num assunto que, nos dias de hoje, sabe-se ser na altura controverso. A falta de liberdade de expressão está aqui patente nesta fala, fica-se sem saber se era mesmo esta a intenção dos autores, fazer passar essa mensagem, se era apenas uma fala dita inocente. Isto porque os autores confessam-se “Nacionalistas e Patrióticos” como se verá na análise a uma carta dos autores à comissão de censura. Curioso facto é que seguidamente o Papagaio vem trazer ao espectador informações que poderiam dar azo ao corte por parte do censor: “Tu é que eras trouxa em acreditar no direito. (tragicamente) Não havia direito! E por isso é que se deu a revolução zoológico!” Talvez por na continuidade da fala se usar os nomes de animais para se referir o facto de o homem adoptar o nome de animais para se referir a objectos como é o caso do macaco que “metiam-no debaixo do carro, puxavam, abanavam, praguejavam, até que o desgraçado macaco levantasse em peso o automóvel”; a porca: “E quando queriam juntar duas peças de ferro? Tu não vias como eles atarrachavam a porca, atarrachavam, atarrachavam, até que a porca, coitadinha, torcia o rabo?”; e numa piada mais ordinária o papagaio refere-se a ele próprio como motivo de chacota:

E a mim? (para o público), que me fizeram vocês? Tu, que és advogado, tu que és médico e tu, a quem as mulheres não resistem! E também tu, ó loirinha que estás a catraspicar esse tipo da gravata às pintas! Que me fizeram vocês? (pausa) não se lembram? (ao Zé) Não se lembram coitadinhos... (ao público) Então não se lembram do que todos fizeram no papagaio? (voz de papagaio) Ó Maria, vá mudar a fralda ao menino que quem o papagaio numa sopa... ó ama! Olhe que o menino não está bom! Já hoje sujou quatro papagaios! Caramba! Fartei-me de apanhar com o papagaio enxarcado! (pp. 13 e 14).

Encontramos de novo, na página 64 do processo onde o guião está incluído, o quadro, “No Reino dos Animais”, remodelado no que diz respeito à personagem “Papagaio”. Parece um apêndice mas nada nos dá a indicação disso, como acontece na maioria dos aditamentos ou apêndices que têm uma capa com o propósito do novo quadro ou quadros e com o visto da Inspeção Geral dos Espectáculos. Esta versão sofreu mais cortes que na primeira constante no guião. As expressões cortadas, para além das que já tinham sido inicialmente assinaladas no quadro original, são:

“Dê ca a pevide” bem como “empividar”. Tinha-se justificado a permanência desta frase no original pelo facto da pevide ser a moeda do reino dos animais. Todavia, aqui o censor decidiu cortar, pois seria uma ofensa à moral;

~~“Está lá fora a foca com uma escolta de aves de rapina.”~~ O corte está assinalado com um ponto de interrogação o que nos pode remeter para a não compreensão do censor sobre o que esta frase queria dizer.

“Experimenta, experimenta se queres ver o que te sai pela bôca fora.” Esta frase surge na nova fala que substitui a fala do papagaio, cortada na íntegra no original. Continua tendo um certo humor ordinário, indo até ao escatológico:

Papagaio: O único antepassado do homem... sou eu o papagaio. Andava solto por cima das pessoas e falava. Falava pelos ombros, falava pelas cabeças, falava pelos cotovelos. Lá na casa onde eu estava obrigava-me a impingir isto às visitas: - debaixo de uma pipa, está uma pita: pinga a pipa, pia a pita. Debaixo de uma pipa, está uma pita: pinga a pipa, pia a pita. As pessoas queriam aprender, e apanhavam uma pitacóse... Pois comié?! E logo a seguir esta: - Pranta a tampa na trampe, pranta a tampa na trampe. Pranta a tampa na trampe, pranta a tampa na trampe. Pranta a tampa na trampe, pranta a tampa na trampe. Experimenta, experimenta ~~se queres ver o que te sai pela boca fora~~. Pois ainda por cima, quando o homem passava uma hora a dizer asneiras, aqui d’El-Rei que falava como um papagaio! – Ao menos agora, quem fala de alto sou eu.

Na continuação do guião, o número seguinte assiste-se à promoção do Zé a rei dos homens, seguido de um musical que anuncia a entrada dos Cães Polícias. Os cães Polícias trazem dois presos: A Sogra (cujo dever é proteger as filhas, arranjando mesmo estratégias para apanhar os genros quando eles traíam as mulheres, como foi o caso do ferro de engomar na cabeça do genro) e o Cavalheiro. Porém, o discurso do homem é muito sugestivo no que toca a referências subtis sobre aquilo que podemos dizer que é a temática política:

“O Lobo: Que fazias tu no tempo em que havia homens?”

O Cavalheiro (cantando de galo): Cócórocó! Cócórocó!

O Lobo: Não te entendo!

O Cavalheiro (que trepou para cima do pedestal): Eles diziam que eu era um arranjista, só porque arranjava sempre um poleiro para cantar de galo!

O Lobo: e aos homens que cantam de galo não os persegue a galinha?

O Cavalheiro: Persegue-os uma galinha especial. É a galinha dos ovos de ouro.

O Lobo: Os ovos são bons para comer?

O Cavalheiro: São muito saborosos, e de muito alimento. Comem-se em papas na cabeça dos trouxas. Os trouxas para nós eram trouxas de ovos!

O Lobo: Nunca te enjoavam?

O Cavalheiro: às vezes, mas para desenjoar, comia-lhes a pinha!” (p. 17)

Mas logo após este discurso o Homem diz que a sua vocação é ser como Vasco da Gama, dando um ar patriótico e grandioso, mesmo que o cavalheiro se intitule de “Vasco da Gamela”.

O número seguinte é uma Manifestação dos Animais que reclamam a falta dos homens. Na verdade, os animais andam todas as avessas entre eles preferindo assim o reinado dos homens ao reinado dos animais. Neste número pode-se assistir a um sem fim de piadas frescas como os autores irão proclamar na sua carta de indignação, por serem indispensáveis a um público que procura a diversão.

O número em que aparece a “macaca” sofre cortes nas frases “Aquela grande macaca que toda a vida te tem perseguido.”, “e a mulher, para o ter seguro, poz-lhe os cornacas em casa.”, “Então tu não sabes que eu gosto de homens? (...) Antes éramos burros porque éramos escravos do homem; agora ao menos que manda são os burros” – Mas (confidencial outra vez) campeia a desordem.”. E o corte maior é numa fala inteira:

“O meu sonho é voltar ao passado. e tu é que vais salvar a rascada, convertendo-te no ídolo dos bichos. (Vai ao fundo, viva, a um e outro lado) Eh irracionais duma cana! Temos homem! Vamos ensinar um homem a prestar para alguma coisa! (ao Zé, com uma ternura violenta) Ah meu grandessíssimo e alternadíssimo Rei dos Animais!”

O sexto quadro é um quadro musical, “As Moedas de Oiro”, havendo a indicação de ser feito para um artista e coro.

No sétimo quadro, é retratado um quadro onde vários pobres estão juntos e onde um está esperançoso de ver uma rapariga que sempre passa por ali para estar com eles. Essa rapariga chega mas de um modo diferente. A rapariga está rica, mostrando trazer com ela uma saca com moedas de oiro. Segundo a rapariga, de seu nome Rosa, ela enriquecera a ler a sina. Mas um pobre desconfia desse enriquecimento. Rosa diz que foi por ler a sua própria sina e a sina de outros. Enquanto lê as mãos dos pobres faz-se um número musical, “As Linhas da Mão”. Até que um velho diz sinceramente que a rapariga, a quem ele considerava como uma filha, tinha medo de ser pobre e por isso

enriquecera assim de maneira repentina. A rapariga comovida desmente e canta a estrofe que se segue, acompanhada da orquestra:

“Nestas linhas cor de cobre
- tu bem as vês -
A bondade se descobre
- e a riqueza de ser pobre
Com altivez!”

Aproxima-se aqui o tema da pobreza daquela divisa do “conforto pobrezinho do meu lar” que é manifestada na ideologia do Estado. No entanto, este número expõe o Portugal real, em oposição ao que o Governo queria salvaguardar, o já citado “Portugal Virtual” onde tudo corre com normalidade. Neste quadro existe uma contradição de ideais: se por um lado se preconiza a vida modesta, por outro demonstra-se a existência de um grande número de pobres e muita destes, sendo de pessoas sem-abrigo, ou que vivem, como indicado nas didascálias iniciais deste quadro, n”uma espécie de palheiro” (p. 21).

O oitavo quadro é um número musical denominado de “A Alma da Guitarra”, que pelas indicações cénicas percebe-se ser a cantadeira de Fado a interveniente e protagonista do mesmo, tendo a canção o nome de “O Fado da Guitarra”.

No nono quadro, “Anda a Roda”, surge um “cenário de fantasia, sugerindo o Rossio e vizinhanças. As personagens são: Sai-aos-Outros (“que é o nosso conhecido “Triste Fado” (p. 26)), “João Vadio” e “Não Faz Nada”. Estes personagens “Impigem” as rifas aos “transeuntes”. Onde antigamente se sorteavam automóveis, rifa-se agora a Humanidade: Nós descobrimos porém o verdadeiro sentido da harmonia social: - Rifar a Humanidade! Muitas famílias padeceram, muitos Bancos faliram, muitas políticas falharam, só por não se lembrarem de rifar, a tempo, e horas, certos cavalheiros. Agora, quem não convém, é rifado!”

É neste quadro que aparece a ser rifada (o protótipo d’) a mulher do século XX, a mulher que sabe tudo, emancipada. Cita-se aqui o monólogo da Mulher do século XX por se encontrar pertinência nas palavras proferidas: se por um lado se poderia desconfiar de um certo orgulho em ser revolucionária (num período tão controlado como o que se vivia no Estado Novo) não o é por outro, a mulher demonstra ser uma mulher e mãe exemplar, bem ao sabor da ideologia do Estado.

Ano de 1903. Estamos em Londres. Cria-se a 1ª Liga Feminista. As mulheres apunhalam quadros de Velasquez, e enchem as ruas de alvoroço. A sufragista é uma revolução e um escândalo! – O mundo abismado benzia-se.

(caindo bruscamente numa naturalidade enternecida)

E também se benzia já o meu filhito mais velho. Eu ensinara-o por aquela atura. Se o visse com os seus caracóis loiros e a mãosita papuda... Em nome do... (ri). Como o tempo passa!

(retoma o tom de evocação)

1904. Grande vitória feminina. A mulher fuma em público o seu primeiro cigarro. Artigos nos jornais! Protestos! Indignação! Os sábios, condenam. Os maridos, proíbem! As mulheres... fumam!

(transição para tom suave, irónico)

Mas na minha boca nunca entrou um cigarro. Eu podia la fumar quando digo aos meus filhos que evitem o tabaco, porque lhe dá cabo da saúde?

(retoma o tom heróico)

1907. a mulher é o terror do homem. Comícios em Londres. Comícios em Paris. Mais reivindicações e exigências. A mulher quer votar.

(suavemente)

Nesse ano nasceu o meu terceiro garoto. Tinha três filhos no meu lar. Não me davam tempo para pensar no direito de voto. Só pensava no meu direito... a ser feliz!

(tom heróico)

1909. Num belo sonho de independência, forma-se a 1ª advogada. A mulher iguala-se ao homem. Entra nos tribunais e nas repartições públicas. Hurrah pela independência da mulher!

(retoma a sua serenidade enternecida)

Mas eu não abandonei o meu lar. Os meus três filhos precisavam de mim! “oh mãe errei esta conta” – “oh mãe, rasguei o casaco...” – “oh mãe... doí-me a garganta...” e cá a Srª Doutora, a grande independente, cosia o botão, acertava a conta, dava o remédio... e dava graças a deus por aquelas três grades da sua prisão!

(heróica)

1910. A mulher aparece nas ruas de saia-calção.

(suave)

Nesse ano tive eu de fazer os primeiros calções. Foram os primeiros calções do meu mais novo. Estava na idade. (triste) Quando um homem se vê pela vida fora em calças pardas, deve lembrar com saudade os primeiros calções que a mãe lhe fez...

(heróica)

1914. A guerra. A mulher sai de casa e arrisca a vida a tratar dos feridos. Dá a sua alma e o seu repouso para amparar a desgraça.

(serenamente)

Nessa altura fomos todos iguais!

1918. A Paz. Os diplomatas cortam o mapa da Europa. Os amigos da véspera cortam relações. As mulheres, para também cortarem alguma coisa, cortam o cabelo.

(risonha)

Ainda tive tentações mas no dia em que saí para o barbeiro para cortar o cabelo, encontrei o meu filho mais velho. Tentei outro, e estava lá o segundo. Tentei mais um, e vi o mais novo à espera de vez. Voltei para casa – e deixei estar o que estava.

(heróica)

1925. O flirt inventado pelos ingleses, torna-se universal. O flirt dá entrada em todas as famílias. O flirt é permitido às solteiras, às viúvas, e às mulheres casadas!

(suave, risonha)

As casadas! Como se nós, as portuguesas, pudéssemos admitir o flirt, nós que amamos apenas uma vez na vida e para todo o sempre.

(de novo num tom heróico)

Estamos em 1937. A mulher de cabelos curtos, emancipada e livre é o grande cartaz do século XX

(suave, convicta)

Mentira! É tudo mentira! A mulher do século XX é a mulher de todos os séculos! É aquela criatura simples que sabe amar, que não se cansa de embalar um filho, que o cria ao peito e depois o dá com orgulho à sua Pátria. A mulher do século XX, sou eu, a portuguesa de sempre! (sai). (p. 29).

Após este monólogo continua-se o sorteio, desta vez os noivos ideais, onde entra um número musical com o mesmo nome. A noiva, que era a Rosa da Alegria (enfeitiçada), saiu a um “cliente das colónias”. O noivo saiu a um cliente efeminado.

Aqui vemos a fatalidade que a bruxa disse nunca ser tarde, e vemos também a piada fresca (ou fácil), que os autores consideraram necessária para o entretenimento do público, quando aparece a personagem efeminada.

Após este quadro, segue-se outro de carácter bem patriótico denominado de “Gigante Adamastor”. Está-se no décimo quadro do primeiro acto. É a representação cénica do cabo das tormentas onde se adivinha “por um pé gigantesco, a presença do Gigante Adamastor” (p. 33). Em tom de fantasia, a mando de Neptuno, Estrela do Mar vai dar um recado a Adamastor. Este deveria travar o Zé do Povo na sua perseguição a Rosa da Alegria, levada pelo concorrente das colónias. Segundo Estrela do Mar: “Como não o [Zé do Povo] deixaram entrar no barco onde vem a Alegria, atirou-se ao mar e há oito dias que nada sem descanso.”. Para Adamastor, Zé do Povo estava a desafiar de novo os oceanos. Dizem as ondas que quando um português quer muito dar a volta ao mundo pelo mar não há nada que o pare. Por isso travam o Grão de Areia, que a mando de Adamastor, vai bloquear Zé do Povo. Segundo as ondas o Zé vence sempre. Para tirar as dúvidas Grão de Areia que vá à Muralha da Tradição. Está lançada a rampa para a apoteose do primeiro acto.

A Apoteose tem mesmo esse nome: Muralha da Tradição. Nesta apoteose os autores parecem terem-se inspirado num quinto império, qual *Mensagem* de Fernando Pessoa. Existe um império por cumprir, glorioso no passado. A muralha, que representa o passado, foi feita de actos gloriosos: “é a alma dos heróis sacrificados em oito séculos de glória.”. Mas não basta um passado, tem de haver um presente e um futuro para este império: “É preciso que os vivos sintam no coração aquela força viva que fez mais alta esta muralha em cada geração.”. Este é o espírito que os autores querem disseminar no público, uma devoção por Portugal. E é através das indicações cénicas que conseguimos perceber o verdadeiro patriotismo dos autores.

(plena luz – a muralha é uma sebe viva de elmos e arneses, e arminhos, e pendões, e glórias.

Heróis a pôr nos nichos:

D. Afonso Henriques, Egas Moniz, Martim Moniz, Giraldo Geraldês o sem Pavor o Lidador (Gonçalo Mendes da Maia), D Afonso IV, o Mestre de Aviz, o Condestável, Magriço (dos 12 de Inglaterra), a Padeira de Aljubarrota, a Ala dos Namorados, o Infante Santo (D. Fernando), o Infante D. Henrique, O Infante D. Pedro

(*Alfarrobeira*), *o Conde de Almada e Arranches*, *D Afonso V*, *o Decegado* (D. Duarte de Almeida)

Navegadores: Bartolomeu dias, Diogo Cão, Gonçalves Zarco. Vasco da Gama, Pedro Álvares de Cabral Fernão de Magalhães.

Conquistadores: Afonso de Albuquerque, D. João de Castro, D. Francisco de Almeida; - D Sebastião, D. João IV D. Filipa de Vilhena – alguns dos 40 conjurados de 1640 (Vaz de Almeida) – Marquez das Minas

-Devia-se pôr alguns dos heróis das invasões francesas: mas foram poucos e pouco conhecidos.-

Heróis de África: Mouzinho de Albuquerque (p.36)

Destaca-se a frase sublinhada, pois ela dá um testemunho da alta formação de Chianca de Garcia e Tomaz Ribeiro Colaço, e a sua estratégia de colocar apenas as figuras mais conhecidas e carismáticas que fundaram o império português.

Numa segunda versão deste quadro de apoteose, assiste-se a uma mudança: não se esta perante a mesma descrição detalhada de como seria o cenário, antes pelo contrário assiste-se a uma simplificação da apoteose, introduzindo-se texto e aligeirando-se as didascálias. Apenas dois personagens são apresentados neste quadro: “Uma Figura” (“toda de branco”) e “O Herói”. O texto vem reforçar aquilo que se tinha dito no final do quadro anterior

O segundo acto começa com o quadro “A Aldeia dos Livros”. Primeiro surge um recitativo onde se incita à leitura, onde se mostra o prazer que a leitura pode dar: Venham vê-la, se gostam de viagens. / E hão de notar sem ironia ou troça, / Como afinal os velhos personagens / Se agitam numa vida igual à nossa.”

Surgem então três livros (“convertidos em «casas»”, segundo a indicação cénica): *Amor de Perdição*, *As Pupilas do Sr. Reitor* e *Viagens na minha Terra*.

As personagens de *As Pupilas do Sr. Reitor* falam sobre uma corrida de toiros, e a possibilidade de esta ser filmada. E continuando no mote de filmes, falam na possibilidade de *Amor de Perdição* ser adaptado para cinema (o que de facto viria a acontecer em 1943). Clara (uma das personagens) já andara nas fitas e diz que gostava de participar no filme: “Sempre estou com vontade de ir na fita...”. Mas segundo Tereza “o cinema não deixa nada! Na fita também fui eu, e a única vantagem que tirei foi entrar para o teatro, sem ter geito nenhum!”. Clara dá a deixa para o livro seguinte (*Amor de Perdição*) entrar em cena:

“Clara: (...)Depois de dúzias de cartas de amor, o Primo Basílio passou-me o pé para a Miss século XX

Tereza: Olha! Aí vem ela!

Clara: Pois toca a fechar-lhe as janelas na cara!” (p. 38)

Antes de se focar a atenção na casa de *Amor de Perdição* dá-se um número de música “Miss do Século XX”.

Já na casa de *Amor de Perdição*, Zé (Zé do Povo) confronta-se com Tadeu. Aquelo procura a alegria, pois tinham dito que ele a encontraria na literatura. Por isso Zé lê: “«Viagens na Minha Terra» – Agência de Turismo (relacionando) pelos visto o Garrett fechou a pastelaria e montou outro negócio”. Joanhina dos Olhos Verdes, personagem de *Viagens na Minha Terra*, aparece falando inglês, francês, espanhol, como uma boa guia turística. É neste momento que a censura corta uma fala de Joanhina, quando esta utiliza modelos (raparigas) para demonstrar a beleza de vários países, a Holanda de Ramalho Ortigão, e a História da colonização do Brasil de Maleiro Dias.

~~Joanhina: (...) São duas brochuras muito boas. Ora folheia a Holanda... (a Holandesa aproxima-se) fica a fazer uma ideia da paisagem. Os canais são muito asseados. As cidades, como vê, muito redondinhas, muito direitas, muito saudáveis. Um encanto para os turistas. Grande parte da população passa o dia a cavar, para não romper o dique. As indústrias também estão bastante desenvolvidas. — A maior riqueza, no entanto, é o queijo.~~

~~Zé: E esta?~~

~~Joanhina: Outro género, mas também é muito boa. Repare no Rio, de Janeiro a Dezembro, a temperatura é sempre igual. E tem um Recife que é um colosso, uma Baía de-se lhe tirar o chapéu, um Porto Alegre que até sobe à cabeça. Repare no Amazonas; é um rio que não sabe correr sem Pará.~~

~~Zé: (tocando num joelho da rapariga) Isto aqui é o Mato Grosso?~~

~~Joanhina: Não senhor. Aí esta em Pelotas. (p.40).~~

Depois do número de “Joanhina” entra o “Comissário da Polícia. A personagem é um “Polícia velho estylo, ademanes de detective” (p. 40), que começa a sua intervenção com uma fala que, embora não tenha sido cortada, referia-se literalmente aos serviços de censura e ao papel do censor: *Comissário: O Cavalheiro faz o obséquio*

, diz-me onde está o livro, em que folha e em que linha está indentificado? (Zé olha-o sem perceber, vai falar, ele atalha) não queira engarzipar o Comissário da Polícia – Tem erratas? (Zé olha-se, como se procurasse nódoas no fato, e murmura: “eu...”) Hum! Isto é como no 2 e 2 quatro. Aqui na minha área há só personagens e obras. O que é você? Personagem?

Este é um pequeno excerto exemplificando em que se baseiam as falas entre o Comissário da Polícia e o Zé. Os personagens têm as suas características vincadas ao extremo: o Polícia é rígido, severo; o Zé é um ingénuo, contribuindo com tiradas de cariz humorístico irónico nas suas respostas. O papel de Zé, tendo em conta o que os autores dizem pretender com esta peça, é tornar o discurso ligeiro e cheio de piadas frescas, de forma a agradar ao público. Na primeira versão (sem aditamentos, ou alterações aos quadros já existentes) este número do “Comissário e o Zé” manteve-se quase sem apontamentos. Apenas ao lado de numa fala do Comissário aparece um ténue “X” marcado a lápis de carvão, que não se percebe se foi apagado, feito ”ao de leve”, ou se nada tem a ver com o acto censório. O número é procedido de uma música intitulada “Cançoneta do Comissário”.

Entram os personagens Bailio de Leça, A Severa, Hermegarda, o Mandarin, e o Alfageme de Santarém.

Continuando a observar que esta é o que se pode considerar como a primeira versão da peça, portanto a criação original de Chianca de Garcia e Tomaz Ribeiro Colaço, encontramos nas falas da página 43 do processo da peça a que este guião pertence, expressões como “Os personagens presentes e ausentes estão cansados da vida que levam e resolveram fazer greve...” (diz o Mandarin), “Não queremos ser livros, queremos ser livres e viver à nossa maneira”, mas nada fora censurado.

Apenas na fala de D. Maria (a Louca) se encontra um corte ao falar do seu pai, D. José:

“Via o meu pai, no inferno, entre o rumor sinistro a espiar quanto fizera o seu torvo ministro. Num negro abysmo aberto, um Távora rugia ainda a arquejar de dor. Chamas da Trafaria dançando e rodopiando alucinadas danças derramavam no Paço um clarão de vinganças.” (p. 45).

O restante quadro permanece completamente patriótico e saudosista. D. Maria aceita ser rainha e pede ao povo português: “Ergue-te! É Portugal quem te chama ao combate! Toquem em cada aldeia os sinos a rebate a combate! Sejam todos por um, e

seja um por todos! Lá fora o sangue jorra a rodos. Poupeemos nós a vida. Amemos nós a terra, abençoando a Paz, amaldiçoando a guerra” (p.45).

Existe no processo uma segunda versão enque os autores retiraram algumas falas, introduzindo outras e mesmo utilizando mesmo partes do quadro “A Revolta das Mulheres”. Os cortes são sobretudo feitos em situações de linguagem polissêmica com teor ordinário: “Tadeu: (...) Vá aprender o ~~o~~ minnete” (p. 73), “Tereza: Eu não gosto disso. (...) Detesto o minnete” (p.73), “Tadeu: (...) Eu quanto mais velho estou mais gosto do minnete”, “Joaninha: A noiva por medida e com provas. (...) Com selo de garantia. Analisada pelo Professor Charles Lapierre. Dotes morais carbonatados: 2 decigramas. Comportamento anterior: 3 gramas, vírgula, três zeros. Sex appeal: - 80 gramas, virgula 68 e meio. Substâncias raras: fidelidade: - zero gramas, vírgula, três zeros, vírgula, 33. (deixa de ler) (...) – Envergadura: 5 centímetros. Língua, palmo e meio. Patriotismo, I metro e 40. Esta chega para uma casa de família” (p.74), “Tadeu: (...) Meto-me na cama a lê-los [os panfletos (mulheres) que Joaninha lhe entregou], e amanhã lhe mando dizer se me decidi pelos Países Baixos ou pelo Pão de Açúcar.”.

Outro exemplo é a fala do comissário da polícia dando conta da ocorrência da morte de Zé (que está a sua frente, vivo):

Comissário: Ao fim de 3 meses vem no jornal o relatório dos peritos. Que isto agora é tudo uma peritonite. – vê-se que você foi mortalmente atingido por um objecto perfurante e contundente, tendo pelo menos 3 centímetros de espessura. – Hein? Quem havia de dizer que o senhor era desses! Olhe! No meu tempo apareceu uma vez uma criada morta no saguão. Só havia uma porta para o Saguão; era uma casa onde vivia uma parteira de 60 anos com o marido. Mas o marido estava na província. Quem é que o Sr. prendia?

Zé: Prendia a parteira por exclusão de partos. (p.76)

No que respeita a intervenções contendo teor político encontramos censuradas as palavras “nacionalistas” (“nós deveríamos ser mais nacionalistas”) (p. 74) e parte do diálogo do Comissário da Polícia, Tadeu e Zé do Povo (a respeito de matrículas de carros):

E.N. – 26-O.S.

Zé: Essa é fácil –

Tadeu: Facílisma! E.N., está mesmo a dizer. – 26 é 1926. – E O.S. ... O.S. nem é preciso explicar-se... oh... mas ... oh homem, não dou explicações!

Comissário: Nada disso. É a data da restauração de Portugal: 1640. Ora vejam: E.N. – espanhóis, não. 26 são os subscritores para a compra do Palácio da independência. – E O.S. é ... ora saiam. Ora saiam lá daqui para fora, porque amigos grandes povos à parte. (p.77).

Uma frase que tinha passado sem corte no mesmo quadro da primeira versão, dita pelo mandarim, sofre, nesta versão, um corte quando diz: “Não queremos ser livros! Queremos ser livres!” (p. 78).

De seguida, entra o quadro (“onde estás Alegria?). Segundo as indicações cénicas cria-se uma atmosfera de Cabo Verde. E seguindo as indicações cénicas percebe-se que entra uma morna, “número de música” intitulado “Onde estás Alegria?”. “Todos dançam. Canta sempre a mulata. Só ela não dança porque não voltou o seu rapaz.” (p.47). Mais uma vez aparece o fascínio com o idílico, o ideal, se no quadro do primeiro acto eram noivos, agora são mulheres.

O quadro seguinte, o terceiro do segundo acto, tem por seu nome “A Revolta das mulheres” e mais uma vez vale a pena sublinhar que é um quadro de fantasia, como irão justificar os autores, que esta Revista à Portuguesa é uma revista-fantasia.

É também um quadro machista, até tocando o tema do lenocínio, onde se denota que as mulheres estão à venda, levadas na esperança de se casarem com o homem ideal.

No início do quadro, pelas indicações cénicas, apercebemo-nos de que um telão vai aparecer com quadros à boca de cena com as seguintes informações:

NÃO

PERCA

O SEU

TEMPO

A

NAMORAR

Compra barato a sua cara metade

MULHERES

Garantidas por 50 anos!

A prestações

E a pronto pagamento

(com desconto)

MULHERES

PARA

TODOS OS GÔSTOS

PARA

TODOS OS PALADARES

E PARA

TODOS OS FEITIOS

(aceitam-se devoluções)

A MULHER

IDEAL

pode adquirir-se em boas condições no enorme sortido da

1ª EXPOSIÇÃO INTERNACIONAL DA MULHER

CASAMENTOS AOS DOMICÍLIOS (p. 47)

A mulher aqui torna-se um objecto, como uma personagem afirma numa frase censurada:

~~“Você garantiu nos o casamento. Afinal a exposição abriu há mais de um mês e os visitantes miram, remiram, apalpam nos, levam nos para casa, à experiência, como se nós fossemos aparelhos de telefonia, e acabam por nos devolver, afirmando como certo cavalheiro teve o arrojo de me dizer: que eu tinha parasitas nas ondas curtas.”~~

(...)

“1ª Loira – Ora graças que aparece! Ou o senhor nos paga imediatamente ou acaba-se já com esta vigarice da Exposição Nacional da Mulher!” (p. 48)

O machismo está patente na seguinte fala de Zé: “Malditas mulheres! Odeio essa raça vil que nos domina, que nos suga, e que nos abandona.” (p. 49)

Uma situação que faz um pouco de confusão são os cortes assinalados a lápis de carvão e que parecem terem sido apagados como nos demonstram as falas seguintes:

Zé: (enlevado ao telefone) – Deixa ver! Está? Está? Com muito prazer. – Sim senhor. Tenho tudo em exposição. – Pode vir. – O que? Um quarto? Oh... não... isso não... – Ah perfeitamente, perdão. Às II e I/4. Terei a honra de esperar vossa majestade... (desliga) É riquíssimo. Estamos salvos. Vai com certeza comanditar a empresa, colaborar connosco.

“Rosa: Eu arranjo isso. Qual o número do quartel General das II:000 virgens?

Zé: Não sei ao certo. Vê na lista. É um número que tem muitos 3. (Rosa sai)” (p. 49).

Também estas falas denotam a piada fresca, ordinária, e mesmo o tema que já foi referido.

Entra a personagem “Mulher Elegante”, que vai explicar ao Zé como aldrabar o “Rei da Sucata”, a quem ele prometeu uma mulher para casar. A solução é enganar, como afinal o próprio “Rei da Sucata” sempre fez: “A Mulher Elegante: (que hás-de tu impingir ao Rei da Sucata? Aquilo que ele impinge a toda a gente. Apenas isto: cantigas.”.

Depois do seu monólogo entra um número de música “Mulher Elegante e Côro” introduzindo um outro número “A Eterna Cantiga”. Este número é a continuação do anterior. Agora é “Rosa” que vem dizer a “Zé” que não conseguiu as tais virgens que “Zé” pretendia:

Rosa: Oh patrão” Patrãosinho!

Zé: Telefonaste?

Rosa: Sabe lá!... Tinha-me dito para telefonar para o quartel das II:000 virgem, e eu procurei na lista... Não estava lá.

Zé: O quê? Não havia nenhuma?!

Rosa : Na lista. O que encontrei foi o quartel general... E liguei... Falei com voz grossa...

Zé: E depois?

Rosa: (voz de homem) — Está lá? D’onde fala? (natural) Respondeu-me um homem... (imita o outro) Cartel general. (natural) eu então disse lhe: (fala com voz grossa) — Faz favor manda vir uma virgem ao telefone — (continua a imitar um diálogo de dois homens) — Ahn? Bou chamar o oficial de serviço. — Uma virgem. Quero falar

~~com uma virgem. (natural) Aquilo lá lhe boliu como não sei o quê, e se o patrão o quer ouvir: (voz do outro) Oh seu alarbe! Você vem para aqui mangar com a tropa!? A seu eavalo, sua besta... (Zé tapa a bôca a Rosa).~~

Zé continua sem solução, Rosa diz que a solução é ela pois ela é as II:000 virgens.

De seguida entra o “Rei da Sucata” em trajos do século XVIII. Segundo o Rei estes foram comprados num “Leilão da Camara Municipal (...) que por lá ficaram do tempo em que as festas da cidade pagaram o guarda-roupa dos filmes do Snr. Leitão de Barros” (p. 52). E continua a explicar: “Mas as festas não deram dinheiro, os filmes também não, (apontando os homens mascarados) e isto tudo, hoje, não passa de sucata...” (p.52).

A censura vai cortar a fala que nos refere que o Rei tenciona vender aquela roupa à Assembleia Nacional:

~~“Rei: Tenho ideia de o vender [o guarda-roupa] à assembleia Nacional. Como agora os deputados são todos muito finos, muito delicados, lembrei-me de os vestir à século XVIII. Vamos ver se pega...” (p. 52).~~

Mas a fala que transmite algum teor comunista permanece inalterada:

Rei: Nas minhas mãos tudo se transforma. Da foice fiz navalha, do martelo fiz batalha, do cavalo fiz motor, da pedrinha fiz sardinha, da sardinha fiz fortuna, a fortuna foi-se à viola – e o juíz despachou-me para Angola.

Zé: Ah! Esteve no degredo!?

Rei: Estive. Mas à volta fiz uma creche na minha aldeia, e fiquei logohonesto. Não há como uma creche, para esse efeito – Creche e appareche.

O quadro continua a ser representado com o teor que podemos chamar, então, de lenocinista, como comprovam as falas:

Zé: (atrapalhado) Diga-me, quanto pretende gastar? Deseja mulher antiga ou moderna? E com Sogra?

Rei: No ver. Nisto de mulheres estou farto de sucata.

Zé: (puxando dum caderno) Procuremos! Cá está. Mulher classe – A. Tipo I. – Com selo de garantia. Analisada pelo Professor Lapierre. Dotes morais carbonatados: 2 decigramas. Comportamento anterior: 3 gramas, vírgula, três zeros. Sex appeal - 80 gramas, vírgula 68. Substâncias raras Fidelidade – zero gramas, três zeros, vírgula 33. Negócio fechado?

Rei: Vírgula! Essas gramas não gramo eu. Estou a zero. (p. 53)

No seguimento deste diálogo sobre “substanciação” de mulheres o Rei diz querer ver mulheres de carne e osso, sendo assim introduzido o número musical “Mulheres” constituído pela personagem “Rosa” e o coro de Girls.

Este número agradou bastante ao “Rei da Sucata” que afirma querer-se associar-se a “Zé” pois ambos defendem “o casamento obrigatório” (p. 53). O conteúdo proxeneta, ordinário e machista continua:

Rei: (...) E vamos fornecer a cada homem e em boas condições económicas – uma mulher que não seja a sua cara-metade mas a sua cara-barata.

Zé: (reconhecido) Magestade! Permita que aperte de encontro ao meu esqueleto plebeu a sua real carcaça! (abraçam-se)

O Rei: A mulher ao alcance de todas as bolsas. A mulher sem exigências. 50% de desconto em todos os caprichos femininos. Assim como há a cozinha económica, vamos criar a mulher económica!

Zé: Vamos inventar a sôpa dos pobres!

Rei: Isso! O que é preciso é que todos os homens possam comer a sua sôpa!

Mas neste momento entra “Rosa” com a notícia de que as mulheres entraram em revolta e que “tomaram a casa de assalto”. A “Mulher de Armas” vem quebrar o ambiente lenocida instalado anteriormente:

A Mulher de Armas: E querias explorar-nos, aniquilinar-nos! Mas nós as mulheres, como desafronta, revoltamo-nos e aqui estamos triunfantes à frente da Fundação Feminina do Matrimónio pela Violência. Abaixo o homem!

“As Raparigas: Abaixo!

A Mulher de Armas: Companheiras! Este é o primeiro indivíduo do sexo masculino que cai em nosso poder. Vamos portanto pô-lo imediatamente a leilão. A lei do casamento pela violência acaba de entrar em vigor. (...)” (p.54).

A mulher de Armas que começa o leilão é quem vai ficar com o Rei da Sucata leiloado. Executa-se mais um número musical intitulado “Mulher de Armas e Côro”. Findo o número dá-se a mutação para o quadro seguinte, o penúltimo quadro da desta Revista à Portuguesa, de seu nome “A Morte do Fado”

Este último quadro começa por ver a sua introdução assinalada e alterada pelo censor. A cruz, de um lápis vermelho, ao lado indicação cénica indica que esta contém um conteúdo. Os dois soldados que apareceriam na cena foram retirados.

Um acampamento entre o militar e o aciganado.

Laivos de barricada e ruínas. A um lado um aparelho de telefonia. Ambiente de guerra desordeira. Tiros desgarrados, dentro.

Em cena: Faduncho no posto emissor. Viola, inutilmente à escuta no aparelho de telefonia e ~~dois soldados~~ ao fundo, jogando as cartas

A atmosfera de informação radiofónica mistura com uma outra de cariz militar. Assim, Faduncho dá-nos conta da ocorrência de uma revolta das canções portuguesas contra o Fado, mas que este permanecia na sua posição de canção nacional:

Aqui Rádio Liró. Rá-di-o Li-ró! (cospe) rádio Liró instalado no campo de batalha, vai dar a boscências informações seguras que nos são transmitidas pelo Jornal fiel A GUITARRA DE PORTUGAL. As canções portuguesas revoltaram-se contra o Fado e querem destroná-lo. Mas o Fado continua senhor da situação, apesar do cerco que lhe fazem e está disposto a castigar sem piedade as canções revoltadas. O fado continuará a ser a única e insofismável Canção Nacional. (p. 56)

Assiste-se ao um conflito de emissoras que parecem querer boicotar aquilo que é dito pela Rádio Liró... “Mentira é tudo mentira” aparece na telefonia pela Rádio Maria Cachucha. Até ao fim do número o Fado continua a ser ameaçado mas consegue sempre vencer. De reforçar a maneira bélica como este conflito é retratado: “A-ten-ção. Neste momento chega ao acampamento contingente guitarras blindadas. Atenção às guitarras fadistas.” (p.57)

De seguida é executado um número musical, “As guitarras”. A situação permanece igual agora com os vários tipos de Fado como personagens: o Fado Rigoroso, o Choradinho e o Fado de Dois Tons informam o Triste Fado de que todas as canções portuguesas estão ao ataque e que “até o Papagaio Loiro voou sobre o acampamento e largou uma grande bomba que matou o fado menor.” (p.58).

Canta-se o número musical “O Fado do Triste Fado”.

Primeira alusão a uma política executada por António Ferro, a política do espírito, e aos bailados do Verde Gaio:

O Fado de Dois Tons: (aparecendo de novo à direita) Meu general: A viola quis dar cabo do Verde Gaio, mas ele desembainhou a Caninha Verde e deixou a viola num cavaquinho.

O resto do quadro passa-se como num campo de batalha, com os tipos de fado a elaborarem tácticas de ataque às canções populares, culminando na sugestão de se

matar a Alegria (a Rosa da Alegria) para o Fado triunfar, ideia que o general Triste Fado recusou desde logo. E continua a descrição da “guerra”:

Fado Rigoroso: Mais uma derrota!

Triste Fado: E que notícia trazes?

Fado-sem-Pernas: Quando entrei no acampamento vi o Fado Corrido a berrar que tinha levado uma sova do vira. Nunca se vira noutra. E ficou a contar ao Fado Ceguinho que o Vira lhe pôs pimenta na língua. Ouvi-o queixar-se: (cantando)

~~Pica na boca,~~

~~Não sei o que sinto!~~ (p.60)

Canta-se o número musical “Fado Corrido”.

“Triste Fado” tem então a ideia de fazer vencer o Fado através das fadistas mulheres de Alfama e da Mouraria. Cantando todas juntas o seu Fado, fariam um batalhão invencível.

Findo o número, as mulheres saíem numa marcha guerreira. Mal saíem as mulheres rebenta fora de scena um grande chinfrim. Tiros, gritos, fumo que entra no palco. Barulho! Em scena só estão agora Triste Fado, Fado Rigoroso e Fado Maior. Fado Rigoroso e fado Maior correm para o lado donde vem a zaragata. Mas quando eles vão a sair, surge o Zé Povo, de arma fumegante na mão cheio de pó em desalinho.

Esta indicação cénica dá-nos conta do confronto que surge entre os amantes da Rosa da Alegria. Zé do Povo está disposto a lutar pela “Rosa da Alegria” nem que para isso tenha de morrer em combate. Do mesmo modo está “Triste Fado”. Inicia-se um combate violento descrito com extremo pormenor nas indicações cénicas:

Os outros dois cravam-se nele [Zé do Povo]; lutam; lutando esbravejando vão como de roldão para os bastidores. Aos seus gritos recrudescem intensissimamente a barulheira; estoiros de granadas, clarões de explosões, sibilar de balas. – Triste Fado foi acompanhando os homens em luta, como para intervir caso fosse necessário; quando, com eles, vai a sair, lembra-se que deixou ao outro lado a sua espingarda e enquanto eles saíem volta atrás para buscá-la; quando vai a sair com ela para a refrega, uma explosão de granada prostra-o, derruinando as casas e paredes e convertendo o palco num montão de ruínas. – Logo a seguir a esse paroxismo de barulho, um silêncio total, o luar sobre as ruínas, uma guitarrada que se diria continuar, e só nesse instante ser ouvida uma linda voz de fadista:

Posso ir e vir ao inferno
Posso morrer trinta vezes
O fado há-de ser eterno
No coração dos portugueses.

Por fim o último quadro, “Bem Haja!”, e a apoteose que consagra a união entre Rosa da Alegria e Zé do Povo. “Portugal inteiro” festeja com os noivos “por intermédio das Canções populares” (p. 63). Mais uma vez as indicações cénicas são extremamente precisas pois aqui não há texto, apenas o número musical “Marcha Popular Final”. A apoteose é então: “Grande desfile luminoso e festivo em que todas as canções trazem falsos pedregulhos, portas, janelas, varandas, etc. E à vista do público e ao fundo do palco constroem uma adorável casa rústica. À varanda dessa casa surgirão os noivos. Tudo Canta.” (p. 63).

Existem 10 apêndices a esta Revista à Portuguesa, datados entre 2 de Março de 1937 e, o último, de 4 de Maio do mesmo ano. Não se entrará em pormenorizada análise a esses apêndices. Poucos são os quadros adicionados e/ou remodelados que sofreram intervenção da censura. Quando se encontra algum corte ou sinal por parte do censor, este tem a ver com o uso de uma linguagem brejeira e ordinária.

A análise pormenorizada deste guião justifica-se pelo facto de se perceber o porquê do envio de uma carta por parte dos autores à comissão de Censura, insurgindo-se contra ela pelos cortes efectuados no texto.

Podemos concluir que, tal como vai ser alegado pelos autores na carta que dirigem à comissão de censura, existe um forte tom patriótico e nacionalista que se traduzem em quadros fortemente dramático chegando mesmo a ser emotivo. Este tom mais dramático é intercalado por quadros onde predomina uma linguagem ordinária, a tal dita “piada fresca”.

O facto de estes autores estarem intimamente ligados ao mundo do cinema faz com que haja uma grande minuciosidade no que se refere às indicações cénicas, tanto a nível da descrição do cenário, das indicações dadas à equipa de sonoplastia e à equipa luminotécnica, e do próprio trabalho de actor.

No entanto, a existência de referências políticas também é visível. Não censuradas na primeira versão faz-nos pensar que critérios teriam sido usados pelo censor.

No final do guião original encontra-se uma nota do censor para os autores, nota essa que parece ter sido o despoletar da indignação dos autores. Passa-se a citar a mesma nota:

“Não sei se na Alemanha a censura pede piada fresca aos autores, mas estou convencido que estes não lhe fazem exposição em termos pretensiosos. O certo é que em Portugal dispensa-se as interessadas sugestões de qualquer espécie e recomenda-se-lhes que, de futuro, se abstenham de considerações sem propósito.”

A Carta de Insurreição Contra a Censura

Em Janeiro de 1937 (não se sabe o dia) escreveram os autores desta Revista à Portuguesa uma carta à Comissão de Censura, por dois motivos: pelos cortes que foram efectuados nessa mesma Revista e também pelo comentário escrito pelo censor no final do guião. A imagem do documento em análise encontra-se em anexo nesta dissertação (Anexo 2).

Começam os autores por referir que “não sendo auctores de Revista” foi desde sempre o seu intuito criar uma “Fantasia-Revista” que enaltecesse a nação portuguesa, ou seja, escrever uma “obra que focasse com amor, que sublinhasse com devoção aspectos nacionais.”. Manifestam aqui o seu carácter nacionalista e conservador.

Os autores afirmam ainda que o uso de piada fresca é essencial neste género teatral. Ela faz com que a informação que os autores pretendem passar chegue à plateia, pois, “sem esses traços [da piada fresca] – os muitos momentos de nacionalismo pareceriam pesados ao público.”. Mais acrescentam os autores que a “piada fresca” é considerada um elemento essencial nas peças apresentadas na Alemanha e, esclarecem que aquela é “não só poupada como pedida pela Censura Alemã, considerada severa mas modular.”.

Não é propósito dos autores a crítica/sátira política. Defendem os autores que as intenções desta Revista à Portuguesa eram as melhores, pretendendo mesmo fazer com que este fosse um modelo pioneiro de uma nova renovação da Revista, tanto a nível de estrutura como de objectivos, “no propósito de despertar interesse por aspectos nossos.”. Segundo Tomaz Ribeiro Colaço e Chianca Garcia, deveria a Revista à Portuguesa ser melhorada ao nível das temáticas, pois ela é dirigida a um público de massas. Portanto “um género que hoje está reduzido a muito pouco” poderia ser tornado num espectáculo de “espírito novo que a todos parecerá vantajoso”.

Desta forma, podemos perceber que é intento dos autores levar até ao público um género teatral que lhe é próximo, tornando-o numa ferramenta didáctica. O Teatro de Revista português adquiriria assim os ideais defendidos pelo “Teatro do Povo”.

Os Ideais do “Teatro do Povo”

“Pretendendo divertir e educar, a actuação do *Teatro do Povo* prende-se com intuítos pedagógicos e didácticos. Os textos carecem de riqueza estética e artística e visam influenciar o povo, de acordo com a ordem estabelecida”
(Costa, 2005, p.37)

Portugal consolidou ao longo da sua fundação uma identidade própria, com base nos feitos históricos, nos temas da saudade, na Lisboa Antiga, no fado. Como refere Sónia Teresa Costa, na sua Tese de Mestrado na área de Literatura Portuguesa: *Efectivamente, com muitos intuítos pedagógicos e didácticos e tendo como alvo o povo português e respectiva mentalidade, algumas personalidades, marcos e acontecimentos da História de Portugal são recuperados e enaltecidos. Logo na infância, sente-se a ascendência do poder e as tentativas por ele empreendidas para mitificar o passado histórico nacional. De facto, pretende-se criar uma consciência histórica colectiva.* (Costa, 2005, p. 35)

Através da leitura e análise do discurso inaugural do “Teatro do Povo”, no Jardim da Estrela, no dia 16 de Junho de 1936 proferido pelo seu fundador António Ferro, tomamos conhecimento dos objectivos que o “Teatro do Povo” pretendia implementar na sociedade portuguesa. O “Teatro do Povo” constituía “uma tentativa modesta e sã” de “espalhar um pouco de ensinamento, alegria e poesia” (Ferro, 1950, p. 13). Depois de explicar à audiência que o teatro nasceu a partir do povo, António Ferro refere o que é o “Teatro do Povo” e o que este pretende implementar na sociedade portuguesa. Define “Teatro do Povo” como a “respiração do regime” (Ferro, 1950, p. 13), portanto, de total acordo com a ideologia desse regime político que era o Estado Novo. Teria como finalidade *[a] promoção de figuras folclóricas ditas típicas representadas como a alegria e a simplicidade de um povo satisfeito com uma vida honesta de trabalho, ainda que de sacrifício, são também aceites, desde que não incluam as imagens também vividas da fome, do desemprego, da submissão crescente a impostos e de resultados menos bons no panorama produtivo.* (Vidal, 2009b, p. 102).

Acabada a representação desta noite, o Teatro do Povo do S.P.N, levantará a sua tenda, fará as suas bagagens e começará a sua peregrinação [para que se desse alegria a quem trabalhasse de] sol a sol e dormir sem sonhar ... porque falta assunto

para sonhar... A única distração é olhar para o céu e fazer colares com as estrelas. Ao Domingo, missa na Igreja caiada, com os trajes pimpões do fundo da arca... O rapazio corre atrás dos cães ou trepa às árvores à procura de ninhos. Pouco mais ou menos. Quem se lembra deles, desse lugarejo perdido cor de terra, prega ou simples dobra da encosta fronteira? Mas eis que apontam à única rua da aldeia os caminhões que transportam o Teatro do Povo, majestosos como elefantes do circo (Ferro, 1950, p. 14).

E o discurso prossegue com o reforço da associação deste novo organismo à política do regime, num tom de paternalismo e de respeito à autoridade:

Gente de Portugal! Gente da terra e do mar! Tudo isto foi feito para te dizer que os teus governantes pensam em ti, que Salazar mandou fazer este teatrinho para to dar (outros virão depois) com a mesma ternura com que te ofereceu o pontelo sobre o riacho, tua velha aspiração, ou o marco fontenário que te matou a sede. (...) 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. (Ferro, 1950, p. 15).

Para Isabel Alice Vidal o “Teatro do Povo” não foi mais que uma “idealização de uma dramaturgia específica” de modo a percorrer todo o país “marcado pela falta de acessibilidade à cultura e ao teatro e pelo analfabetismo.” (Vidal, 2009b, p.103). “[O “Teatro do Povo”] [e]ra um instrumento concebido para contribuir para a construção da «alma da pátria», dirigido ao povo, entendido como rude e trabalhador, mas receptivo à poesia e ao ensinamento dados pelo Estado Novo através do teatro.” (Vidal, 2009b, p. 103).

O “Teatro do Povo” era, nas palavras de António Ferro, num discurso pronunciado em Folgosinho (Serra da Estrela), em 7 de Setembro de 1937: *[u]m singelo teatrinho, esta caixinha de charutos (...) [pertencente] a vocês todos, povo de Portugal! Hoje aqui, amanhã ali, passando ao largo das cidades, procurando o convívio nas aldeias e das vilas, ele é tão vosso como a vossa horta ou como a vossa choupana. (...) É que o povo português, dono do teatrinho, é um gigante de norte a sul e já nem cabe na nossa terra.* (Ferro, 1950, p. 22 e 23). Através deste excerto observamos a função do Teatro, que talvez seja uma das principais: servir de propaganda para o Estado, cativando as pessoas a assistir a uma manifestação de arte que iria, imperceptivelmente, moldar as suas consciências e vontades.

Podemos então concluir com este discurso que ao “Teatro do Povo” era dada uma importância de aculturação ao povo português, contudo, sempre sob os alicerces do regime político em vigor. O “Teatro do Povo” *era um teatro subsidiado, com objectivos*

específicos, com a presença de um concurso para a selecção de textos, se bem que rigidamente controlado e muito limitado nas escolhas. De resto, tudo dependia da Inspeção-Geral dos Espectáculos, que autorizava ou não a realização dos mesmos, usando como instrumento a Censura (...). (Vidal, 2009b, p. 78). Era, assim, um teatro destinado a percorrer Portugal de lés-a-lés, alfabetizando-o dentro da “Política do Espírito” que visava educar o povo não só pela ciência e artes mas sobretudo pelos bons costumes sendo necessário para isso “combater sistematicamente [da] obra da vida ou de arte, tudo o que é feio maléfico, doentio, por simples volúpia ou satanismo!” (Ferro, 1963, p. 126).

Conclusão

Se é certo que fazer a História do Teatro de Revista é, apesar de difícil, fascinante, fazer História utilizando, para o efeito, este género teatral, não o é menos.
(Carvalho, 1995, p.154)

Ao fazer esta dissertação de carácter científico procurei divulgar uma forma artística que parece estar cada vez mais catalogada como um teatro marginal, e talvez por isso seja um género teatral pouco apelativo a estudiosos da História do Teatro. Nas palavras de Luiz Francisco Rebello “[u]m preconceito tenaz, que só agora [à época da escrita da obra, 1984] começa a dissipar-se, tem relegado sistematicamente a revista para as zonas periféricas do teatro, por onde é raro aventurarem-se historiadores e críticos.” (Rebello, 1984, p. 17).

A Arte Dramática é a arte mais efémera que se tem conhecimento. Existe enquanto o actor representa para um público. Após esse momento apenas existem as memórias, os relatos de boca em boca, até chegar a cada um de nós.

“O teatro de revista, mais próximo das vivências do quotidiano, explorava a necessidade de catarse colectiva e os incidentes da vida política e social, explorando os temas através do registo cómico e do teatro ligeiro, e apresentava-se cada vez mais elaborada nos recursos visuais, cénicos, cenográfico e musicais.” (Vidal, 2009b, p. 141).

Quando terminei as minhas pesquisas deparei-me com uma existência de informação sobre o Teatro de Revista bastante vasta, mas, em muitos casos, dispersa e imprecisa: nalguns casos resumia-se a impressões de críticos do século passado. Estes apontamentos parecem não merecer a nomenclatura de carácter científico. No entanto, não podemos simplesmente ignorá-las ou mesmo desprezá-las, pois estas fazem parte de um espólio de memórias de um passado ainda recente. Assim, decidi tomar esses mesmos textos, memórias escritas e forma de artigos em publicações, como uma contextualização sobre o Teatro de Revista numa época distante.

Como já se referiu na introdução a esta dissertação, as obras de Referência sobre esta matéria são escassas, reduzindo-se, assim, a meia dúzia de livros publicados (as obra de Luiz Francisco Rebello, Vítor Pavão dos Santos e de Jorge Trigo e Luciano

Reis), algumas teses de Mestrado redigidas sobre o panorama teatral na época que se propõe estudar (seja ou não Teatro de Revista à Portuguesa) e alguns artigos editados recentemente em publicações actuais.

Podemos concluir que a Revista à Portuguesa é desde sempre o documentário de uma época e de um lugar, de uma sociedade específica e do seu *modus vivendi*, que está sempre em evolução. O estudo desta década, como qualquer estudo de um passado, é um desafio, o qual se torna ainda mais pertinente no tema que explorei. Segundo Luiz Francisco Rebello, na sua obra *História do Teatro de Revista em Portugal*, “[d]a Regeneração de 1851 à Revolução de Abril de 1974 e as vicissitudes a que esta tem sido submetida, é possível seguir quase a par e passo, através das rábulas, dos *sketches* e das canções revisteiras, a trajectória sociopolítica do país.” (Rebello, 1984, p. 18).

O Teatro de Revista, especificamente a Revista à Portuguesa, deve ser considerado como teatralmente rico, devido às camadas performativas que engloba: a representação, a música, a dança/coreografia, a cenografia e figurinos. Acresce que a Revista à Portuguesa é um género teatral riquíssimo ao nível musical dando enfoque aos géneros musicais nacionais e adaptando importações musicais. O fado é o género que predomina não só como canção saudosista mas também como forma de divulgação da mais variada informação. Os números musicais existem, na maioria dos casos, como remates dos quadros a que pertencem. Faz-se o fecho, a conclusão, através de um tema musical.

Mas o que seria o Teatro de Revista à Portuguesa sem o seu carácter satírico? Isabel Alice Vidal refere que “ (...) [o] que seria o teatro de revista sem sátira: um espectáculo reduzido à música, à dança, à piada de salão, condenado a desaparecer.” (Vidal, 2009b, p. 60).

O estudo da época foi particularmente desafiante. Foi o primeiro salto para a investigação (juntamente com as já referidas leituras). É o momento em que o aluno de mestrado se torna investigador.

Ao nível da contextualização da temática a abordar concluímos que a década em estudo tem uma grande relevância. Podemos concluir que a década de 30 do século XX foi uma época marcante em Portugal, aos níveis político, económico e social. Nesta década se forma e consolida o Estado Novo, com a institucionalização da Constituição da República Portuguesa de 1933. Os efeitos da Guerra Civil Espanhola faziam-se sentir na nossa economia que habilmente ia sendo controlada pelo Presidente do Conselho de Ministros, António de Oliveira Salazar. Surge uma nova política artística que servia os

interesses do estado, a “Política do Espírito” e com ela o “Teatro do Povo”, fundado por António Ferro em 1936.

No que concerne à produção cultural, através do Teatro de Revista à Portuguesa, o número de processos encontrados no Arquivo Nacional da Torre do Tombo é enorme. Por conseguinte, o *corpus* analisado teve de se basear em referências encontradas nas primeiras leituras das principais obras já existentes no domínio desta matéria. Na análise desses processos encontrei obstáculos, como acontece em todas as investigações, principalmente perceber o porquê das intervenções do censor, a nível de cortes ou avisos, o que estava escrito, em alguns textos, entender o que os autores escreveram por baixo do rasurado do lápis do censor, que curiosamente é maioritariamente vermelho que azul. “A presença da censura foi-se acentuando ao longo da década em estudo” (Vidal, 2009b, p. 142). Devido a essa acentuação da actuação da censura pude concluir que os autores de Revista à Portuguesa tornavam-se cada vez mais hábeis no manejo da dramaturgia, contornando-a através de um processo que também é censório: a autocensura, ou seja, de uma composição de textos conhecida por eles *a priori* como segura, para que o teor destes fosse cortado ao mínimo e as chalaças que se faziam a nível político e social, mesmo que num tom brejeiro, conseguissem passar incólumes. “Les auteurs, et les interprètes, auront recours à des artifices sans nombre, élaborant un véritable langage à double sens, capable de tromper les censeurs tout en étant décodé par le public.” (Berjeaut, 2004, p. 69).

Através da afirmação de Cândido Azevedo, podemos confirmar que “(...) a missão da Censura consistia (...) em silenciar, ocultar, esbater na crueza da sua objectividade e verdade, ou do seu inconformismo e liberdade, todas as notícias, acontecimentos, ideias, críticas e manifestações da liberdade de expressão e criação artística (...)” (Azevedo, 1991, p. 65). Porém, deve-se destacar que os autores de Revista à Portuguesa tinham todo um conjunto de conhecimentos técnicos para conseguirem escapar a uma proibição das suas peças. *A própria Censura estava consciente de que uma actuação muito rigorosa tinha efeitos negativos sobre o sucesso das produções do teatro de revista e admitia os registos de dupla significação em contextos que tornavam a mensagem evidente, sendo benévola em relação ao tratamento dado ao Santo António, homónimo benigno do chefe de estado e santo popular cultivado na privacidade lisboeta. Com a presença da censura surge um novo tipo de comédia de revista, uma nova personagem que foi explorada até à exaustão: a caricatura de António Oliveira Salazar.* (Vidal, 2009b, p. 143).

Relativamente ao estudo de caso da Revista *Água Vai!*, não posso deixar de notar uma certa incoerência naquilo que os autores dizem propor e naquilo que realmente se pode ler no guião. Ao ler o guião e tentando perceber o porquê da indignação de Chianca de Garcia e Tomaz Ribeiro Colaço, através da leitura da carta de insurreição contra a censura, podemos concluir que não é assim tão linear uma aceitação de todos os argumentos apresentados. Realmente existe um forte conteúdo patriótico nesta peça de Revista à Portuguesa como nos demonstram os quadros “A Aventura” (e o número musical com o mesmo nome), quadro “Gigante Adamastor”, apoteose do 1º Acto “A Muralha da Tradição” e o último quadro “Bem-haja” (quadro de enaltecimento à música nacional). No que diz respeito ao enaltecimento dos valores preconizados pela política do Estado Novo encontramos quadros como “As moedas d’ouro” e “A mulher do século XX”.

Não obstante a temática nacionalista e patriótica acima descrita, somos confrontados com uma série de momentos onde predominam piadas mais grosseiras, de tom menos gracioso. A referida “piada fresca” incentivada pelos autores, que argumentam a sua pertinência através daquilo que se passa em situações análogas no panorama do teatro de Revista alemão, chega a extremos. Relembre-se o quadro “A Revolta das Mulheres”, onde quase que se pode ousar falar num quadro com teor de prostituição. Estamos, assim, também perante uma segunda incoerência: a censura deixa passar ataques à moral.

Continuando a analisar a piada no estudo de caso efectuado, posso concluir que existe uma forte componente sexual de carácter machista. Nas palavras de Alice Isabel Vidal a Revista à Portuguesa era feita para *um público que achava graças a situações como a infidelidade feminina e a prostituição dissimulada, a expressões como «furar uma saloia» e que conhecia o valor conotativo de palavras como «assinar», «rata» e «pássaro». Era um tipo de humor que o censor sabia reconhecer, o que demonstra que estava integrado no meio onde este tipo de linguagem era usado. Era também um tipo de humor e de linguagem que o dramaturgo dominava e que era usado como um atractivo para o espectáculo.* (Vidal, 2009b, p. 61). Existe também um forte conteúdo escatológico nas graças da peça *Água Vai!*. A temática do escatológico, da “piada porca”, existe um pouco por todas as Revistas da década de 30 do século XX. Contudo, muitos foram os autores que a souberam dosear, tornando a dramaturgia num espectáculo de entretenimento realmente leve, onde o espectador podia rir e onde não tinha de fazer um grande esforço mental. Fica a dúvida se realmente a Revista

preconizada de Chianca de Garcia e Tomaz Ribeiro Colaço serviria os interesses do regime político vigente e assim aproximar-se do preconizado pelo teatro da “Política do Espírito”, pois *o Teatro do Povo, criado em 1936, correspondeu a uma idealização de uma dramaturgia específica (simples, de enredo linear) para ser divulgada num país marcado pela falta de acessibilidade à cultura e ao teatro e pelo analfabetismo. Era um instrumento concebido para contribuir para a construção da «alma da pátria»* (Vidal, 2009b, p. 103).

“La Revue fut por les Portugais le lieu d’affirmation d’une certaine identité, et l’occasion de revendiquer, au gré du contexte politique et social, à la fois l’attachement à des valeurs nationales et traditionnelles, et le caractère novateur et dérangeant qu’elle tirait de son inscription assumé dans le présent.” (Berjeaut, 2004, p. 101). “Este é o género teatral genuinamente popular ao qual o público adere em massa, independentemente, podendo mesmo afirmar-se que há uma identificação do espectador com a linguagem utilizada e a grande maioria dos temas tratados” (Carvalho, 1995, p. 154). Através da exaltação patriótica e do documentário, Portugal encontrou o seu género teatral: “une spécialité très marquée pour les revues, genre lequel les Portugais sont absolument maîtres à tel point que nous n’avons pas de meilleurs revuistes à Paris (...)” (Henry Lyonnet citado por Berjeaut, 2006, p. 46). É sem dúvida um género teatral dedicado às massas, feito para o povo português, num “espaço de distração, onde este [o público] procurava esquecer o quotidiano e divertir-se sem ter de fazer um grande esforço cerebral.” (Vidal, 2009b, p. 80).

Por tudo o que foi dito, deve concluir-se que o Teatro de Revista se sedimentou em Portugal tornando-se parte integrante da sua prática teatral e a identidade de uma nação.

Bibliografia

- Bastos, S. (1908). *Diccionario do Theatro Portuguez*. Lisboa: Imprensa Libanio da Silva.
- Berjeaut, S. (2004). *Le Théâtre de Revista: Un Phénomène Culturel Portugais*. Paris: L'Hamarttan.
- Carvalho, M. L. (1995). A Segunda Guerra Mundial no Teatro de Revista (1939-1945). *Mestrado em História da Cultura Contemporânea*. Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa.
- Carvalho, M. L. (Novembro de 1995). Tese em História Contemporânea. *A Segunda Guerra Mundial no Teatro de Revista Português (1939-1945)*. Lisboa: Universidade Clássica de Lisboa - Faculdade de Letras - Departamento de História.
- Costa, S. T. (2005). O Teatro do Povo: um projecto estético-político. *Mestrado na área de Literatura Portuguesa*. Coimbra: Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra.
- Ferro, A. (1950). *Teatro e Cinema (1936-1949)*. Lisboa: SNI Edições.
- Ferro, A. (1963). *António Ferro (Seleccção, prefácio e comentários de António Quadros)*. Lisboa: Edições Panorama.
- França, J.-A. (1974). Os Anos 30: os «Independentes», António Ferro, a Exposição de 1940. In J.-A. França, *A Arte em Portugal no Século XX* (pp. 193-222). Amadora: Livraria Bertrand.
- Guimarães, L. d. (1940). *Teatro de Revista*. Lisboa: Editora Gráfica Portuguesa.
- Hespanha, A. M. (2002). A História na Cultura Portuguesa no Século XX. In *Panorama da cultura Portuguesa do Século XX, Vol.1* (pp. 328-349). Porto: Edições Afrontamento.
- Martins, A. (s.d.). Elogio da Revista. In A. Martins, *O Teatro Moderno* (pp. 45-48). Porto: Livraria Simões Pinto.
- Martins, A. (s.d.). *O Teatro Moderno*. Porto: Livraria Simões Lopes.
- Mineiro, A. C. (2007). *Valores e Ensino no Estado Novo*. Lisboa: Edições Sílabo, LDA.
- Oliveira, G. A., Silva, J., & Losa, L. (Outubro de 2008). A Edição de Música Impressa e a Mediatização do Fado: O Caso do Fado do 31. *Ento-Folk (Revista galega de etnomusicología)*.

- Oliveira, G. A., Silva, J., & Losa, L. (s.d.). Teatro, música, e dança: entreter o cidadão no Portugal da Primeira República. In *Dançar para a República*. Caminho.
- Pedro, A. (2001). Quase elogio da revista. In A. Pedro, *Escritos Sobre Teatro* (pp. 268, 269). Porto: Teatro Nacional de S. João / Edições Cotovia.
- Pinto, A. C. (2001). Da Ditadura Militar ao Estado Novo. In *Memória de Portugal - O milénio português* (pp. 502, 503). Rio de Mouro: Círculo de Leitores SA.
- Rebello, L. F. (1984). *História do Teatro de Revista em Portugal* (1ª ed., Vol. I). Lisboa: Publicações D. Quixote.
- Rebello, L. F. (1985). *História do Teatro de Revista em Portugal* (1ª ed., Vol. II). Lisboa: Publicações D Quixote.
- Rebello, L. F. (2004). *O Palco Virtual*. Porto: ASA.
- Rebello, L. F. (2004). Panorama de (mais ou menos) um Século: I - 1900-1940 . In L. F. Rebello, *O Palco Virtual* (pp. 170-181). Porto: ASA.
- Rodrigues, L. N. (2001). Portugal e a Guerra Civil de Espanha. In *Memórias de Portugal - O milénio Português* (pp. 504, 505). Rio de Mouro: Círculo de Leitores SA.
- Rodrigues, P. (2007). Ernesto Rodrigues, um homem do teatro na I República . *Mestrado em História e Cultura Europeia Contemporâneas* . Lisboa: Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa .
- Salazar, A. d. (1945). As grandes certezas da Revolução Nacional. In A. d. Salazar, *Discursos e Notas Políticas II (1935-1937)* (pp. 127-141). Coimbra: Coimbra Editora, LDA.
- Santos, G. d. (octobre de 1991). Le théâtre portugais et la censure au XX ème Siècle 1926 - 1974: Un théâtre sous surveillance . *Mémoire pour le D.E.A. d'arts du spectacle* . Paris: Université de la Sorbonne Nouvelle – Paris III – Institut D'Études Théâtrales.
- Santos, G. d. (2004). *O Espectáculo Desvirtuado: O teatro português sob o reinado de Salazar (1933-1968)*. Lisboa: Editorial Caminho.
- Santos, V. P. (1978). *A Revista à Portuguesa*. Lisboa: Edições “O Jornal”, Publicações Projornal, Ld.^a.
- Saraiva, A. (1980). A Revista (À) Portuguesa. In A. Silva, *Literatura Marzinal(izada): Novos ensaios*. Porto: Edições Árvore.
- Silveira, J. F. (2011). A Política de Informação do Estado Novo 1926-1974. In J. F. Silveira, *A Construção do Sistema Informativo em Portugal no Século XX: O Sistema de Media*

- Português e a Transição do Autoritarismo para a Democracia* (pp. 45-65). Lisboa: Edições Colibri.
- Silveira, J. F. (2011). Da Ditadura Militar ao Estado Novo: elementos para uma periodização (1926-1974). In J. F. Silveira, *A Construção do Sistema Informativo em Portugal no Século XX: O Sistema de Media Português e a Transição do Autoritarismo para a Democracia* (pp. 35-43). Lisboa: Edições Colibri.
- Sucena, E. (2002). O Fado no Teatro. In E. Sucena, *Lisboa o Fado e os Fadistas* (pp. 182-212). Lisboa: Vega.
- Trigo, J., & Reis, L. (2004). *Parque Mayer* (1ª ed., Vol. 1). Lisboa: Editora Sete Caminhos.
- Trigo, J., & Reis, L. (2005). *Parque Mayer* (1ª ed., Vol. 2). Lisboa: Editora Sete Caminhos.
- Trigo, J., & Reis, L. (2006). *Parque Mayer* (1ª ed., Vol. 3). Lisboa: Editora Sete Caminhos.
- Vasques, E. (2003). *O que é Teatro*. Lisboa: Quimera.
- Vidal, I. A. (Dezembro de 2009). Duplo Sentido. *Sinais de Cena*, pp. 30-32.
- Vidal, I. A. (2009). Um olhar sobre a actividade teatral, em Portugal, nos anos trinta do século XX. *Mestrado em Estudos de Teatro*. Lisboa: Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa.
- Vieira, J. (1999). *Portugal Século XX: Crónica em Imagens 1930-1940*. Círculo de Leitores.

Filmografia

Barros, L. d. (Realizador). (1930). *A Severa* [Filme].

Garcia, C. d. (Realizador). (1938). *A Aldeia da Roupa Branca* [Filme].

Telmo, J. C. (Realizador). (1933). *A canção de Lisboa* [Filme].

ANEXOS

Anexo 1 – Partitura da “Marcha o Cochicho”, da Revista à Portuguesa *Pim, Pam, Pum!* de 1932.

P. 117620

O cochicho

Letra de
Lino Ferreira
Lourenço Rodrigues
e Fernando Santos.

Canção popular
da Revista Pim! Pam! Pum!

Musica de
Raul Ferrão

All. Mod.

Na noi - te de São Jo - ão que fi - lão
nin - guem quer ca - lar o bico com um co - chí - cho na mão pois en -
-lão e um va - so de man - ge - rico Pas - sa a mar -
-cha ao fi - - lam - bó tro - - la ró com ar - - cho - les e ba - lões

Copyright 1932 by Sasseti & C. Editores, 56, Rua do Carmo, Lisboa.
Tous droits d'exécution, d'adaptation, d'arrangements et de reproduction réservés pour tous pays
c. c. 17

e en-tre a - per - tões dos en - - con - tões a can - tar no sol e
 dó ba - tem mais os co - ra - - ções O - lha o co - chicho que se far - ta de api -
 - tar ri pi pi pi pi pi e nun - ca mais de - sa - fi - na é ra - pa -
 - zeada quem é que quer as - so - prar ri pi pi pi pi pi no co - chi - cho da me -
 - nina O - lha o co - pi no co - chi - cho da me - - nina
 Fim
 ao

II

Um papo seco liru
 gabiru
 por maldade ou por capricho
 ao ver-me na rua só
 o paló
 quiz agarrar-me o cochicho

Mas quando um soco "lambeu"
 o judeu
 até gritou pela mãe...
 e sem parar
 poz-se a "cavar"
 que o cochicho é muito meu
 não o dou a mais ninguém!

Anexo 2 – Carta de insurreição contra a Censura, por Chianca de Garcia e Tomaz Ribeiro Colaço

À Exm^a. Comissão de Censura

Não sendo auctores de Revista, entendem os que escreveram esta FANTASIA-REVISTA expôr em breves palavras o seu pensamento.

Escreveram uma obra que quizeram e sentiram nacionalista, isto é, - obra que focasse com amor, que sublinhasse com devoção aspectos nacionais.

Poucas e raras são as "tiradas" de patriotismo literário, por entenderem e sentirem que o genero perdeu altura, significado e alcance no publico. O nacionalismo da obra, quizeram que rezidisse nos ambientes, no recorte das figuras, no proposito de despertar interesse por aspectos nossos, - no portuguesismo essencial e constante de cada momento.

Em espectáculo destinado a grandes massas de publico, não poderiam os autores deixar de procurar os generos de "graça" ao mesmo publico indispensaveis. Procuraram que eles fossem dados mais em troças de espírito, cuidaram de os desviar da grosseria - que aliás nem um nem outro, saberiam firmar com o seu nome - mas é possível que aqui ou além V.V.Exas. se sintam tentados a exercer com severidade a sua acção. ~~Dessa~~ severidade lhes pedimos que prescindam, usando-a só quando em 2^a leitura verificarem que ela é... inaplicavel.

A chamada piada "fresca" é hoje não só poupada como pedida pela Censura Alemã, considerada severa mas modelar. A alusão de indole carnavalesca é um derivativo afinal humano - e que não precisa de patrocínio de Rabelais para ter foros intellectuais.

Sem esses traços, - os muitos momentos de nacionalismo pareceriam pesados ao publico; - e numa obra como esta, onde sob o aspecto de "Revista" se sente uma construção logica, uma unidade teatral, - os eventuais cortes não affectariam apenas pormenores autonomos, substituveis facilmente: - affectariam um todo que os autores procuraram tornar coerente.

Alheia a qualquer especie de satira politica, nacionalista na sua estrutura e objectivos, a obra que a V.V.Exas. expomos procura renovar, melhorando-o, um genero que hoje está reduzido a muito pouco. Não o conseguirá se o eriterio de V.V.Exas. não acompanhar, como esperamos que acompanhe, - esse espirito novo que a todos parecerá vantajoso.

JANEIRO de 1937

Tomaz Ribeiro Colaço
Chianca de Garcia