

A IDEIA DE TEATRO FASCISTA DE ANTÓNIO FERRO

THE IDEA OF FASCIST THEATER BY ANTÓNIO FERRO

Andrelise Gauterio Santorum¹

Resumo: Durante a vigência do Estado Novo (1933-1974), regime ditatorial instaurado em Portugal por António de Oliveira Salazar, a arte teatral foi constantemente controlada e instrumentalizada em prol dos interesses do regime. O presente artigo, sendo um recorte de uma investigação de tese mais ampla pretende apresentar uma breve reflexão sobre a ideia de teatro promovida pelo intelectual português António Ferro (1895-1956), diretor do Secretariado de Propaganda Nacional (SPN), durante o Estado Novo. Através da análise de obras oficiais, discursos e textos em periódicos procuramos demonstrar que o modelo de teatro salazarista imposto neste período foi construído ainda no início da trajetória deste intelectual, para então compreendermos qual era exatamente o tipo de estética teatral que foi instituída como útil à nação¹.

Palavras-chave: teatro fascista; teatro salazarista; teatro colonialista; António Ferro.

Abstract: During the Estado Novo (1933-1974), a dictatorial regime established in Portugal by António de Oliveira Salazar, theatrical art was constantly controlled and instrumentalized in favor of the regime's interests. This article, being an excerpt from a broader thesis investigation, intends to present a brief reflection on the idea of theater promoted by the Portuguese intellectual António Ferro (1895-1956), director of the Secretariado de Propaganda Nacional (SPN), during the Estado Novo. Through the analysis of official works, speeches and texts in periodicals, we sought to demonstrate that the model of salazarist theater imposed in this period was constructed at the beginning of this intellectual's trajectory, so that we could understand what exactly was the type of theatrical aesthetic that was established as useful to the nation.

Keywords: fascist theater; salazarist theater; colonialist theater; António Ferro.

Durante a vigência do Estado Novo (1933-1974), regime ditatorial instaurado em Portugal por António de Oliveira Salazar, foi definido um modelo único de teatro a ser seguido e, a partir dele, o tipo de teatro que deveria ser proibido de chegar até os palcos portugueses e aquele que deveria ser permitido e incentivado pelo regime. Tentava-se, através de variadas formas, institucionalizar o teatro e construir um *modelo teatral salazarista*.

O presente artigo pretende refletir sobre a ideia de teatro promovida por António Ferro, diretor do Secretariado de Propaganda Nacional (SPN)², durante a vigência do Estado Novo, demonstrando qual era o tipo de estética teatral que se tentou instituir para condicionar o fazer teatral português neste período e quais eram os critérios utilizados

¹ Andrelise Gauterio Santorum, Doutora em História pelo Programa de Pós-Graduação em História (PPGH) da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUCRS). Sua investigação que teve como resultado a tese de doutorado intitulada *Palcos do Império: Teatro Português em Angola durante o Estado Novo (1930-1950)* foi financiada pela Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES) no Brasil através do Programa de Suporte à Pós-Graduação de Instituições Comunitárias de Educação Superior (PROSUC); e em Portugal, durante o doutoramento sanduíche, através do Projeto Institucional de Internacionalização (CAPES-PrInt). E-mail: andrelisesantorum@yahoo.com.br Currículo Lattes: <http://lattes.cnpq.br/5560469903545438>

pelo regime para criar o código de valores que determinava as ideias ou temas considerados saudáveis ou corruptíveis à nação. Antes disso, porém, torna-se necessária uma breve visita ao contexto português dos anos 1920, período em que ocorre a gênese da estética artística (e política) de António Ferro, quando este era um jovem intelectual que utilizava a literatura e o jornalismo para “ensaaiar” o que mais tarde ele iria chamar de *Política do Espírito*.

Nos primeiros anos do século XX, em torno dos tradicionais cafés do Chiado, um circunscrito núcleo de intelectuais, composto por uma elite literária, “organizava politicamente todo o país e construía as suas percepções sobre o mundo e o tempo” (Trindade, 2008, p. 82). Através das mais variadas formas de expressão artística, apareciam cada vez mais projetos de reconstrução da nação por meio da exaltação de uma série de elementos considerados sagrados para a cultura e a tradição histórica do país, como a língua portuguesa, o folclore aldeão ou o “talento português para dar novos mundos ao mundo”. Apesar de algumas evidentes divergências políticas dentre estes intelectuais, nacionalismo e colonialismo eram ideias predominantes, assim como a crença em uma superior aptidão da intelectualidade artística para forjar uma nova ideia de nação.

Em especial após a Primeira Grande Guerra, período em que o fascismo³, enquanto solução política e enquanto estética artística, eclode na Europa, os discursos nacionalistas em torno da regeneração da nação recebem um novo tom de angústia e pessimismo, gerando uma retórica de preocupação obsessiva com a decadência da nação portuguesa. Na lógica autoritária, elitista e salvacionista já posta, tornava-se cada vez mais evidente que não só todas as instâncias da sociedade deveriam ser instrumentalizadas para tal fim, mas também que seriam os homens de letras, os intelectuais e/ou artistas, dotados de uma suposta elevação moral e espiritual, que deveriam guiar a sociedade rumo a sua evolução.

Neste contexto destacavam-se intelectuais como Agostinho de Campos, Afonso Lopes Vieira, João Ameal, Leitão de Barros e, é claro, António Ferro. Torna-se notável nas duas primeiras décadas do século XX, assim, a efervescência de uma literatura de caráter cada vez mais moralizante que elencava não só “novas” soluções para o problema da decadência, como também novos culpados da crise. Se antes eram os romances ou poemas os meios de expressão destes intelectuais, a partir de então o meio privilegiado que dará voz a personalidades como António Ferro será o jornal ampliando de forma significativa o alcance das ideias nacionalistas.

António Ferro obteve um destaque neste período ao que tange esta nova retórica essencialmente imagética e performática. Será através dele que a fusão entre literatura, política e nacionalismo chegará até as suas últimas consequências. Ocorre aqui a gênese do seu modelo de teatro salazarista e a própria visão utilitarista em relação às belas-artes em geral como forma de reconstruir Portugal.

Ainda no início do século António Ferro publica suas primeiras obras literárias como *Missal de Trovas* (1914), *As Grandes Trágicas do Silêncio* (1917) e *O Ritmo da Paisagem* (1918). Nesta tríade responsável pelo lançamento de António Ferro no mundo literário merece destaque *As Grandes Trágicas do Silêncio*, a primeira conferência sobre cinema que acontece em Portugal, em 1917. Torna-se claro já neste discurso o início do seu gosto estético, nacionalista e moralizante, assim como a sua definição sobre a arte e os artistas. Para ele, a missão dos artistas seria a de “vestir a Vida, menti-la o mais possível para melhor ser suportada” (Ferro, 1917, p. 12-13). Assim, tendo em vista que as percepções reais sobre o país geravam, nesta época, o pessimismo, a angústia e a falta de fé no futuro português, o papel da arte seria fundamental para inventar a imagem do Portugal ideal, ou seja, inventar uma realidade fictícia capaz de fornecer esperança e orgulho nacional.

No início dos anos 1920, Ferro já atuava como jornalista e crítico de teatro em diversos jornais da época como *O Jornal*, *O Século* e *Diário de Lisboa*. No artigo “O Parlamento e os Artistas”, publicado no *Diário de Lisboa* em 1921, Ferro afirmará que “a política, em Portugal, tem estado sempre divorciada da Arte. Os políticos, entre nós, com raras exceções, são os maiores inimigos dos artistas” (Ferro, 1921, p. 8). Para Ferro, seria esse “o maior defeito da vida pública portuguesa. Ninguém cuida de vestir os sentimentos, de lhes dar forma, de lhes dar elegância, de os por apresentáveis...” (Ferro, 1921, p. 8). O grande problema da política era o excesso de realidade: “Ninguém tem fé, ninguém tem ilusões... Já não se tem o cuidado, já não se tem a delicadeza de nos iludir...” (Ferro, 1921, p. 8). Para Ferro, a solução era óbvia. Era preciso, em suma, fazer com que a política e a arte se tornassem uma só coisa.

Por fim, será essa uma das primeiras vezes em que Ferro profetiza a obra que mais tarde tentará realizar à frente do Secretariado de Propaganda Nacional em prol da arte nacional. Ainda nos anos 1920 são lançadas, assim, as bases da sua *Política do Espírito*.

Os artistas novos não têm uma voz no Parlamento. Os consagrados, uma vez por outra, ainda têm quem os defenda, ainda têm quem lhes zele pelos seus interesses. Os artistas novos, nunca. E são eles que mais precisam de ser ajudados, que mais precisam de ser estimulados. Está uma obra toda por fazer nesse sentido. Assim, **urge reformar o teatro**

nacional; arejá-lo, varrê-lo, dar-lhe horizontes mais largos; urge reformar a Sociedade Nacional das Belas Artes, esse ‘Retiro dos Pacatos’, desses pacatos pintores de portas que andam para ali consagrados... Urge tratar a sério da questão dos pensionistas do Estado, urge, numa palavra, modernizar Portugal. (Ferro, 1921, p. 8)

Note-se que várias ideias que irão mais tarde sustentar toda a visão política e artística de António Ferro no Estado Novo nascem ainda aqui, no início da sua trajetória intelectual, incluindo a sua ideia de teatro útil à nação. Destaca-se que, para além da sua atuação no jornalismo ou da publicação de obras literárias que aos poucos e de forma concomitante construía a imagem pública de António Ferro, é com o teatro que se dá a elevação de seu nome como principal liderança do modernismo português. Ainda em 1921, ele escreve um manifesto literário, em estilo futurista, tal como havia feito Marinetti em 1915, intitulado *Nós* (Baptista, 2013). Sendo inicialmente publicado em folheto e distribuído pelo próprio autor na porta do café A Brasileira do Chiado, ele é escrito em forma de diálogo entre dois “personagens”: Eu, inquieto e incompreendido, clamando por mudança; e A Multidão, que não ouve ou não compreende. Destacam-se, nestas breves páginas de manifesto, frases como “Morram, morram vocês, ó eteceteras da Vida!... Viva eu, viva EU, viva a Hora que passa... Nós somos a Hora oficial do Universo: meio dia em ponto com o sol a prumo!”, (Ferro, 1921 *apud* Baptista, 2013, p. 65) exaltando a juventude, a velocidade e a violência da hora que passa, e criticando o comodismo. Torna-se claro no diálogo a ideia de superioridade do Eu, intelectual e soberano, porta-voz de uma geração; em contraposição com a ideia da Multidão, amorfa, incapaz, necessitando do Eu para as guiar rumo à regeneração.

Em maio de 1922, Ferro, ao lado de outras figuras de renome no campo artístico-teatral viaja em turnê para o Brasil para apresentar algumas conferências literárias, divulgando as suas ideias, o seu nome, e o seu estilo performático/teatral. Dentre as conferências realizadas obtiveram destaque *A Arte de Bem Morrer* e *A Idade do Jazz-Band*, acompanhadas por recitais de poesia de Fernanda de Castro. Conforme lembra Helena Baptista, *A Idade do Jazz-Band* terminava à maneira performática, “com a irrupção no palco de uma orquestra de *Jazz* e de uma mulher a dançar. Esta tendência para a teatralidade, para a pose mundana ou para a criação de efeitos surpresa está quase sempre presente em António Ferro” (Baptista, 2013, p. 57).

Na bagagem, Ferro levaria para a sua longa estadia no Brasil também a primeira peça de teatro de sua autoria, *Mar Alto*, drama em três atos, escrita em 1921/1922 e publicada posteriormente em livro. Seria no Brasil a sua estreia não só como dramaturgo, mas também como ator de teatro. A obra teve a sua estreia sendo sucesso de público e de

crítica, e tendo como elenco Lucília Simões, Erico Braga, Georgina Cordeiro e o próprio António Ferro. Conforme demonstram as críticas da imprensa portuguesa, trazidas pelo autor junto ao livro, Ferro adquire uma nova popularidade em Portugal por conta deste acontecimento. Aproveitando-se do momento, ele “conseguiu fazer da sua viagem ao Brasil o assunto do dia no interior do Chiado. [...] Depois foi o êxito a todos os níveis. Ferro encenava um acontecimento literário e encenava-se a si próprio como personagem literária moderna” (Trindade, 2008, p. 191).

Sua primeira tentativa de construir um novo teatro em Portugal também acontece neste contexto. Em 1925, às vésperas do golpe militar que dá início à Ditadura Militar em Portugal, ele funda, em parceria com José Pacheco, o *Teatro Novo*, no *foyer* do Cinema Tivoli, em Lisboa. Apesar de ter sido uma experiência efêmera, ali são representadas peças como *Knock* ou a *Vitória da Medicina*, de Jules Romains, e *Uma Verdade para cada Um*, de Pirandello. Fazia parte do projeto representar também autores como Almada Negreiros, José Osório de Oliveira, Carlos Selvagem, além do próprio António Ferro (Quadros, 1987). O objetivo era inovar a forma de se fazer teatro em Portugal, seja no repertório apresentado, seja na forma de representação teatral dos atores. Para ele, era urgente a “criação dum teatro nacional, com características próprias” (Bettencourt, 1929, p.12). Em uma entrevista sobre a crise do teatro no país, ele dirá que, “Em Portugal, representa-se como há vinte anos. As marcações são as mesmas, se não peores” (Bettencourt, 1929, p.12). Ele critica também a falta de uma estética nova para a cena portuguesa, mais plástica, haja vista que ele considerava o “cenário também um personagem, não o principal, mas o segundo, um personagem indispensável, que está encarregado de estabelecer as relações entre as várias figuras que dentro de ele se movem” (Bettencourt, 1929, p.14). Porém, a experiência do seu Teatro Novo acaba por ser breve devido a dificuldades financeiras.

Antes da entrada nos anos 1930, assim, já estaria lançado um conjunto de ideias que, juntas, formavam um senso comum predominante na sociedade portuguesa como a construção da imagem de António Ferro como principal nome a ser escolhido enquanto guia dos portugueses e representante máximo da sua geração de intelectuais modernistas; a necessidade e a urgência em estreitar os laços entre o poder político e a arte, elevando o campo artístico como instrumento privilegiado para a regeneração da nação; e a imprescindibilidade em criar um novo modelo de teatro nacional.

Metteur-En-Scène

António Ferro demonstrava ter ligações cada vez mais íntimas com o teatro: subiu ao palco como ator; escreveu peças de teatro; lançou ideias para a renovação do teatro nacional; atuou como crítico de teatro; e utilizou aspectos da teatralidade em conferências públicas. Resta mencionar, contudo, um último fator característico desta ligação: a utilização do recurso dramatúrgico na sua ação jornalística. Nos anos 1930 ele irá alcançar o posto de jornalista internacional justamente com um novo método de conduzir entrevistas, um método fundamentalmente teatral, em que o jornalista que conduz as perguntas confunde-se com um dramaturgo ou encenador.

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

Em *Viagem a Volta das Ditaduras* foram entrevistadas, sob a encomenda do *Diário de Notícias*, personalidades como Mussolini, Primo de Rivera e Mustapha Kemal. Sua viagem à volta das ditaduras se inicia ainda em 1923, em Roma, passando por Madri, pela Turquia e novamente pela Itália, antes de regressar a Portugal em 1926. Os entrevistados, conforme aponta Raquel Pereira Henriques, são “os chefes imprescindíveis ao momento do pós-guerra, os novos Césares, os Desejados, os ‘grande[s] mestre[s] da política moderna’” (Henriques, 1990, p. 28). Consistia no claro elogio não só do autoritarismo, mas do próprio casamento deste com o campo artístico, tendo em vista que “escrevendo, discursando, socorrendo-se da música e da cor para ilustrar pensamentos e atitudes, eles são os ‘poetas da acção’, como Ferro os intitula – nome que depois da sua morte reverte ironicamente para si próprio” (Henriques, 1990, p. 28).

Neste mesmo período, entre 1924 e 1926, também ocorrem as entrevistas que posteriormente serão publicadas em *Praça da Concórdia*. Os protagonistas aqui serão personalidades ligadas às letras, moda, teatro e artes em geral; e o cenário será apenas um, Paris. Dentre os entrevistados estão nomes como Jean Cocteau e François-Marsal. Após ter visto com seus próprios olhos as cores possíveis do autoritarismo na Espanha, na Itália e na Turquia, ele buscaria em Paris o grande centro artístico da Europa, as novas fórmulas estéticas que poderiam ser exportadas para Portugal.

Tendo em vista que António Ferro costumava tomar poucas notas das respostas dos entrevistados, o protagonismo das entrevistas acaba sendo das suas próprias perguntas e da forma como descreveria a ambiência dos espaços; a aparência dos entrevistados; as expressões faciais que as suas questões arrancavam destas personalidades, mencionando quando as perguntas causavam o riso e quando causavam o desconforto. Note-se, assim, que tais entrevistas diziam respeito muito mais às perguntas de António Ferro e às suas opiniões sobre os entrevistados do que ao conteúdo em si das entrevistas.

Ao longo de 1932, ano-chave para a ascensão de Salazar e de António Ferro ao poder, o jornalista coloca em prática toda a inspiração recebida durante as suas viagens. Passa a utilizar o espaço da imprensa de forma muito mais constante para proclamar as suas próprias opiniões sobre todas as questões problemáticas que precisariam ser transformadas em Portugal enumerando uma série de caminhos que deveriam ser tomados para a regeneração da nação.

Dentre os seus artigos mais notáveis publicados no *Diário de Notícias* ao longo deste ano, torna-se relevante destacar três deles: “Vida” e “Falta um Realizador”, publicados em maio; e “Política do Espírito”, publicado em novembro. Em “Vida”, ele se dirige aos “governantes, aos orientadores do Portugal de hoje” (Ferro *In*: Henriques, 1990, p. 131), afirmando que “não basta olhar, numa hora de renascença, os problemas graves e profundos da nacionalidade” (Ferro *In*: Henriques, 1990, p. 131). De acordo com Ferro, este seria o caminho para modificar a alma do povo:

Criando, talvez, fontes de vida, criando multidões alegres, criando multidões que se reúnem para construir e não para destruir... Construamos parques, estádios, inventemos cerimónias em que o povo encontre um pretexto para vibrar, estimulemos o desporto, **protejamos o teatro**, a pintura, o livro, todos os instrumentos dessa vida saudável [...] Há uma crise na nossa produção... faltam “actualidades gráficas”! Faltam páginas de *magazine*! Façamos tudo para diminuir a crise, para criar movimento, para fabricar alegria! (Ferro, *In*: Henriques, 1990, p. 131-132)

Era a solução colocada por Ferro: estruturar a obra de renascimento da nação essencialmente através das artes. No mesmo mês ele publica outro artigo, intitulado “Falta um Realizador”. Nele, fica ainda mais clara a sua visão sobre a utilidade do campo artístico para a política. Recordando as viagens que fez, ele menciona países como a França, a Alemanha, a Itália e os Estados Unidos cujos governantes procuram, “para se movimentarem, para se defenderem da vida com a própria vida, os seus realizadores, os seus animadores” (Ferro *In*: Henriques, 1990, p. 132). Entendendo a importância fundamental da contribuição artística, eles “esforçam-se, no entanto, pela criação duma

alegria para uso próprio, mesmo que essa alegria seja artificial... Se não é possível, na nossa época, fabricar certezas, fabriquem-se ilusões!” (Ferro *In*: Henriques, 1990, p. 132). Portugal, de acordo com Ferro, ainda estaria em atraso nestas questões e, portanto, deveria olhar com atenção para o exemplo dado por outras nações. Ele exalta os trabalhos que a todo instante estão sendo criados pelos artistas portugueses, deixando claro que o problema do país não é a falta de qualidade artística. O problema seria que estas atividades ainda seriam “possessões dispersas, cada um com a sua bandeirinha, ilhas férteis mas desertas [...]. Tudo nos seus lugares, tudo à espera de ordens, tudo à espera dum traço de união” (Ferro *In*: Henriques, 1990, p. 132-133). Para promover esta união, esta articulação de todo o campo artístico em uma mesma direção, faltaria um realizador: “O que falta, para fazer o filme, para criar movimento, para criar alegria, alegria de viver, o tónico das raças fortes, das raças com futuro? Falta um *metteur-en-scène*, falta alguém que junte esses elementos dispersos [...]” (Ferro *In*: Henriques, 1990, p. 133).

Todas estas questões tornam-se ainda mais evidentes em novembro de 1932 quando ele publica no mesmo jornal o artigo intitulado “Política do Espírito”. É a primeira vez que ele utiliza o termo que mais tarde irá nomear a política central que ele irá realizar como diretor do SPN. Criticando uma vez mais os políticos que desprezam as belas-artes, ele afirmará que “o desenvolvimento premeditado, consciente, da arte e da literatura é tão necessário, afinal, ao progresso dum nação como o desenvolvimento das suas ciências, das suas obras públicas, da sua indústria, do seu comércio e da sua agricultura” (Ferro *In*: Henriques, 1990, p. 136-137). Sendo um admirador confesso do fascismo italiano, ele cita novamente o exemplo dado por Mussolini que “teve a preocupação dessa utilíssima política do espírito, desde a primeira hora do seu governo” (Ferro *In*: Henriques, 1990, p. 137), afirmando que a realização de uma política do espírito em Portugal não seria somente necessária, mas fundamental para construir uma nova imagem do país:

A política do espírito (Paul Valéry acaba de fazer uma conferência com o mesmo título) não é apenas necessária, se bem que indispensável em tal aspecto, ao prestígio exterior da nação. Ela é também necessária ao seu prestígio interior, à sua razão de existir. Um povo que não vê, que não lê, que não ouve, que não vibra, que não sai da sua vida material, do Dever e Haver, torna-se um povo inútil e mal-humorado. A beleza – desde a beleza moral à beleza plástica – deve constituir a aspiração suprema dos homens e das raças. A literatura e a arte são os dois grandes órgãos dessa aspiração, dois órgãos que precisam dum afinamento constante, que contêm, nos seus tubos, a essência e a finalidade da Criação. (Ferro *In*: Henriques, 1990, p. 138).

Neste artigo ele reconhece a obra iniciada pela ditadura já imposta desde 1926, citando de forma elogiosa o Ministério da Instrução e a Junta de Educação Nacional.

Também menciona os progressos promovidos em Portugal no setor econômico, sob a liderança de Salazar, mas diz que as questões do espírito continuavam ignoradas. Era urgente a realização de uma “política do espírito, inteligente e constante, consolidando a descoberta, dando-lhe altura, significação e eternidade” (Ferro *In*: Henriques, 1990, p. 139). O segredo para a durabilidade de um governo estaria, então, nas coisas do espírito, ou seja, na expressão artística nacional. Estariam lançadas, assim, duas questões fundamentais para compreendermos a importância de António Ferro no Estado Novo e da obra que será operacionalizada por ele em prol das artes portuguesas, estando entre elas o teatro. Mas, antes disso, seria preciso ainda convencer Salazar sobre a necessidade da sua “Política do Espírito”.

Em dezembro de 1932 serão publicadas no *Diário de Notícias* as cinco célebres entrevistas que Salazar concede a António Ferro e que mais tarde serão publicadas no livro *Salazar, o Homem e sua Obra*. Na visão de muitos especialistas, elas foram cruciais para construir a imagem pública do novo chefe, que já vinha adquirindo fama pela sua obra como Ministro das Finanças.

António Ferro confessa que há muito tempo “desejava fazer todas essas perguntas ao dr. Salazar, para responder à curiosidade do País, à inquietação dos seus amigos e à minha própria inquietação” (Ferro, 1933, p. 11), mas Salazar sempre recusava o convite. Não gostava de exposições. Desta vez, o convite finalmente foi aceito. Assim, “durante cinco dias seguidos, duas a três horas cada tarde, no seu gabinete, na sua casa, no automóvel do seu ministério” (Ferro, 1933, p. 12), Ferro conversou com Salazar, buscando incessantemente desvendar o político e o homem, retirando-lhe a habitual máscara da seriedade, da frieza, desconstruindo a imagem pública do reservado professor de Coimbra, do Ministro das Finanças que nunca sorri e que jamais fala sobre a sua vida pessoal. O objetivo era humanizar Salazar. Teatralmente, então, Ferro, encenador confesso, encerra a introdução do seu livro anunciando que o espetáculo iria começar: “O pano vai subir. Quando êle descer sobre o ultimo acto, voltarei ao proscênio...” (Ferro, 1933, p. 13).

Dois temáticas que surgiram durante estas entrevistas merecem aqui ser destacadas: a *Política do Espírito* e o *Problema da Censura*. Ferro aproveita-se desta aproximação com Salazar para falar sobre o cenário cultural do país. Esta seria a guinada decisiva na carreira de Ferro para sair do terreno da expressão de ideias e entrar finalmente no terreno da ação política. Com o tipo de abordagem incisiva que é encenada nas conversas com Salazar, ele objetiva também obter o apoio do setor artístico português, gerando nele o sentimento de que finalmente havia surgido aquele realizador que faltava,

alguém que entraria na política com a intenção de lutar pela causa artística, de representar os anseios da classe e de garantir a proteção da sua liberdade de expressão. E, para que não restem dúvidas a este respeito, ele questiona Salazar sobre o problema da censura, questionando se com a nova Constituição “será permitida a propaganda livre de ideias? Não terá chegado o momento, por exemplo, de acabar com a censura?” (Ferro, 1933, p. 45). Salazar responde admitindo, inclusive, que ela seria “uma instituição defeituosa, injusta, por vezes, sujeita ao livre arbítrio dos censores, às variantes do seu temperamento, às consequências do seu mau humor” (Ferro, 1933, p. 46). Porém, citando como exemplo a imprensa, ele define a censura como um corretivo necessário para a nação: “Temos agora o aspecto moralizador da censura, a sua intervenção necessária nos ataques e nos desmandos de linguagem. [...] Ora [se] o jornal é o alimento espiritual do povo deve ser fiscalizado como todos os alimentos” (Ferro, 1933, p. 48).

Ferro mostra-se irredutível ao longo de toda a condução da conversa sobre este tema, questionando Salazar sobre as possibilidades de abolição da censura em Portugal ou sobre soluções alternativas que poderiam ser tomadas, como a instituição de uma Lei de Imprensa menos severa, buscando deixar clara uma imagem específica a seu respeito, em especial quando Salazar pergunta se ele estaria de acordo sobre a necessidade da censura, e ele responde: “De modo algum! É possível que a minha inteligência concorde consigo [...], mas a minha sensibilidade e a minha epiderme de jornalista não-de sempre revoltar-se com as vergastadas da censura [...]” (Ferro, 1933, p. 51).

Note-se que o seu público-alvo, neste caso, é justamente aquele a quem a abolição da censura mais interessa, o setor intelectual e artístico. Este interesse duplo de Ferro torna-se ainda mais perceptível quando chega o momento de tocar no assunto da “Política do Espírito”. Novamente utilizando uma abordagem mais direta e incisiva, ele questiona Salazar:

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

tem sido abandonada lamentavelmente pelos poderes públicos nestes últimos cinquenta anos. (Ferro, 1933, p. 86)

Ferro admite serem notáveis os avanços que têm ocorrido em Portugal em torno do equilíbrio das finanças e no setor das obras públicas, mas afirma “que nada se fez ainda pelo desenvolvimento da literatura e das artes plásticas, que sufocam, sem poder alargar os seus horizontes, no saguão do nosso meio” (Ferro, 1933, p. 87). Ele exemplifica as questões que mereceriam a atenção do governo no campo artístico dando foco para os problemas que, na opinião dele, contribuíam para o atraso do teatro português, afirmando que o “problema do Teatro Nacional, que tem merecido ao sr. ministro algum interesse, foi atamancado mas não resolvido”, pois os portugueses não teriam ainda “uma única cena de vanguarda, um teatro de arte, porque o Estado não admitiria, sequer, a ideia de lhe dar um subsídio” (Ferro, 1933, p. 51).

De acordo com a descrição dada por Ferro, após ouvir pacientemente todas as questões esboçadas por ele, Salazar responde concordando com o cenário problemático exposto pelo entrevistador e com a necessidade de encontrar soluções para o campo artístico. Contudo, Salazar faz questão de lembrar que somente agora o governo poderia dar atenção a estas questões, pois antes existiam problemas mais graves e urgentes a serem resolvidas no país: “Como queria que eu encomendasse para os palácios nacionais uma estátua ou um quadro, se nalguns chovia como na rua, quando tomei conta do Ministério das Finanças?” (Ferro, 1933, p. 88). Após serem resolvidos os problemas, por ordem de prioridade, os assuntos culturais “hão-de ser resolvidos, lentamente mas definitivamente” (Ferro, 1933, p. 89).

Ferro mostra-se como ainda insatisfeito com as respostas dadas por Salazar ao problema das artes nacionais, reforçando que a preocupação do governo não poderia ser somente com o patrimônio cultural do país. Para além disso, os políticos e governantes deveriam “pensar na arte viva que deve acompanhar a nossa evolução, que deve ser a expressão do nosso momento”, afirmando ainda que haveria “duas dúzias de rapazes, cheios de talento e mocidade, que esperam, ansiosamente, para serem uteis ao seu País, que o Estado se resolva a olhar para eles” (Ferro, 1933, p. 89). O assunto se encerra quando Salazar responde: “Estamos de acôrdo. O pensamento e o espírito não devem parar. Há que estimulá-los e dar-lhes um movimento contínuo. Diga, portanto, a êsses rapazes que tenham confiança e que saibam esperar...” (Ferro, 1933, p. 89).

Um destes rapazes seria António Ferro, e ele precisaria esperar apenas mais alguns meses para ser útil ao Estado. Já o setor artístico, ao contrário do que esperava, ganharia

a proibição ainda mais severa da sua expressão artística, a não ser que aceitassem criar dentro de um modelo artístico único que seria imposto por Ferro.

As artes a serviço da nação

A mais longa ditadura da Europa do século XX oficialmente terá início em 1933, a partir do plebiscito constitucional do novo regime. Salazar publica, então, o seu “pacote da legislação social-corporativa: Estatuto do Trabalho Nacional, criação dos Grêmios, Sindicatos Nacionais e Casas do Povo, criação do Subsecretariado das Corporações e do Instituto Nacional do Trabalho e Previdência (INTP)” (Rosas, 2012, p. 32-33). A lógica do corporativismo seria invisibilizar o conflito de classes no país determinando que todos estariam integrados em uma perspectiva de todo orgânico e, além disso, facilitar o controle e a vigilância da sociedade. Para o Estado Novo, a questão mais urgente a ser resolvida seria “a integração da Nação autêntica, os ‘agrupamentos espontâneos dos homens à volta dos seus interesses ou actividades’, no Estado. Esse era o grande desígnio, o Estado social e corporativo, organizador e representante da nação orgânica” (Rosas, 2012, p. 39). Através da proibição de partidos ou de sindicatos e do estabelecimento de corporações estatais, seria alcançada a pretendida integração da sociedade em uma harmonia social, em prol da nação e a partir da tríade *Deus, Pátria e Família*.

Já com a promulgação da Constituição foram estabelecidas as *Comissões de Censura*, destinadas ao controle da imprensa especialmente através da censura prévia. Conforme aponta Ana Cabrera, o artigo 3º definia que: “A censura terá somente por fim impedir a perversão da opinião pública na sua função de força social e deverá ser exercida por forma a defendê-la de todos os factores que a desorientem contra a verdade, a justiça, a moral, a boa administração e o bem comum” (Decreto-Lei nº 22.460, artigo 3º *apud* Cabrera, 2013, p. 22). Temia-se a propagação de ideias subversivas em Portugal, em especial as ideias comunistas.

Note-se, assim, que tanto a imagem de um povo português ingênuo e incapaz da sua própria defesa quanto a ideia de uma ameaça onipresente interessada na corrupção da sociedade e na conseqüente decadência moral da nação tornavam legítimo o recurso da violência. A partir de então, e durante toda a vigência do Estado Novo, o regime utilizaria a retórica de proteção da sociedade para justificar não só as proibições da censura a todas as formas de expressão, mas também para justificar outras ações como as prisões e perseguições orquestradas pela polícia política. Conforme aponta Fernando Rosas, esta seria a *violência punitiva*. Contudo, na lógica do regime, ela agiria somente quando

estritamente necessário, tendo em vista que, para Salazar, “deve o Estado ser tão forte que não precise ser violento” (Salazar *apud* Rosas, 2012, p. 39).

Mais importante do que a repressão direta, seria a *violência preventiva*⁴, ou seja, a vigilância constante da sociedade em todos os espaços onde a socialização de indivíduos acontecia: no trabalho, no lar, no desporto, na escola, e até mesmo nos momentos de lazer e de entretenimento como as idas ao teatro ou ao cinema. A instituição de um clima de medo coletivo tornaria a repressão direta desnecessária quando “os sistemas de organização do ‘consenso’, de inculcação da aceitação” (Rosas, 2012, p. 16-17) deixassem claro, diante da sociedade, o código moral de valores entendidos como saudáveis ou subversivos para a nação. Estas duas facetas da violência agiam, assim, de forma complementar uma à outra, sendo a violência preventiva “a forma mais constante, mais omnipresente, mas mais ‘silenciosa’ ou ‘invisível’, da violência” (Rosas, 2020, p. 49).

O conceito-chave para o regime era o de *lusitanidade exemplar* (Lourenço, 1978, p. 33). A partir dele seriam fabricadas uma série de construções imagéticas que tentavam redefinir o que seria Portugal: país exemplo das nações, oásis de paz e de harmonia diante de uma Europa em conflito, refúgio espiritual diante de um mundo já corrompido moralmente; o farol da Europa rumo à modernidade e à civilização, devido ao seu talento colonizador para dar novos mundos ao mundo, como representante máximo dos valores europeus; Portugal não como um país pequeno mas como um grande Império, cuja ação civilizadora seria caracterizada pela solidariedade cristã e não por interesses materiais.

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

Para a lógica do Estado Novo, a solução para regenerar a nação era reaportuguesar a sociedade a partir da ideia de lusitanidade exemplar, que pretendia em suma, forjar um novo homem português, inspirado nesta mencionada imagética do homem/mulher do

campo. Este projeto de reaportuguesamento de Portugal pretendia, assim, promover “o reencontro da nação consigo mesma, o retorno às origens, a convocação da tradição como valor central para a acção (política)” (Melo, 2001, p. 45). Promover este reencontro, fabricar esta nova pátria, então, seria a missão de António Ferro através do SPN.

António Ferro será o intelectual escolhido por Salazar para encenar a imagem da nação e do império como diretor do Secretariado de Propaganda Nacional (SPN). Ele irá condensar os objetivos do Estado Novo no novo órgão de propaganda do regime, criado ainda em 1933 com o objetivo de “integrar os portugueses no pensamento moral que deve dirigir a Nação” (Decreto-Lei n° 23.054, 1933, parágrafo único),⁵ coordenando a propaganda interna e externa do Estado Novo, realizando a difusão das ações realizadas pela Presidência do Conselho e por todos os demais Ministérios, no país e no estrangeiro.

Na sua seção interna, deveria regular as relações entre a imprensa e o Estado; fomentar o surgimento de publicações periódicas destinadas à propaganda do regime; organizar manifestações e festas públicas de caráter educativo ou de propaganda; combater a penetração no país de ideias subversivas que prejudiquem o interesse nacional e a moral vigente; estimular a solução “de todos os problemas referentes à vida do espírito, colaborando com os artistas e escritores portugueses e podendo estabelecer prémios que se destinem ao desenvolvimento de uma arte e de uma literatura acentuadamente nacionais”; e, ainda, “utilizar a rádio-difusão, o cinema e o teatro como meios indispensáveis à sua acção”. (Decreto-Lei n° 23.054, 1933, alíneas a, b, c, d, e, f, g e h). Note-se a visão utilitarista do regime em relação às belas-artes portuguesas, noção que definiria a relação estabelecida entre o regime e o campo artístico durante toda a sua vigência.

Ao que compete a seção externa seria responsabilidade do SPN: a colaboração com a imprensa estrangeira, divulgando informações sobre a ação do Estado Novo; promover conferências e exposições internacionais; “elucidar a opinião internacional sobre a acção exercida nas colónias e o progresso do nosso Império Ultramarino”; e “promover a expansão, nos grandes centros, de todas as manifestações da arte e da literatura nacionais” (Decreto-Lei n° 23.054, 1933, artigo 5º, alíneas a, b e c).

Seja no âmbito interno ou externo, o novo órgão teria a responsabilidade de promover uma nova imagem sobre Portugal, instrumentalizando a imprensa e as belas-artes em prol dos interesses do regime, na divulgação da nação e do Império. Além de elaborar representações identitárias do regime, de Salazar, de Portugal ou dos portugueses; a propaganda do SPN agiria em estreita colaboração com a censura na já mencionada delimitação de um código moral de certo e errado.

As duas principais propagandas do SPN serão a “Política do Espírito” e a “Propaganda Colonial”, que agirão em colaboração mútua e constante em prol dos objetivos do Secretariado. Ambas utilizarão a imprensa, a literatura e as belas-artes como veículos de expressão. A “Política do Espírito” visava de um lado proteger as coisas do espírito e de outro instrumentalizá-las, tornando realidade a tão desejada união entre política e arte que António Ferro dizia ainda nos anos 1920 ser necessária para a regeneração da nação. Através dela, o SPN pretendia “fazer reviver as nossas tradições populares, o nosso folclore, como fonte de soberania espiritual e fonte inspiradora dos nossos artistas, que podem ser modernos sem deixar de ser portugueses” (Ferro, 1948, s.p). As facetas ruralista, tradicionalista e colonialista do nacionalismo defendido pelo Estado Novo seriam a partir desta Política transformados em estética, tendo como base um forte conservadorismo católico personificados em torno da ideia do que seria moralmente saudável para a nação.

Desta forma, Ferro deixava claro que a sua Política do Espírito seria “aquela que procura proteger todos os criadores da Beleza não só estimulando-os a produzir obras de arte como preparando-lhes aquela atmosfera moral em que o Espírito seja Espírito” (Ferro, 1950, p. 20) afirmando, em nome do regime, que “o que defendemos – e defenderemos sempre – é uma vida saudável e uma arte saudável!” (Ferro, 1950, p. 36). E para Ferro arte saudável era sinônimo de arte nacionalista.

Para convencer a intelectualidade artística a colaborar com a Política do Espírito, ele lembrará os artistas que a política jamais havia se interessado por eles, e que agora o SPN estava oferecendo inclusive a possibilidade de contratações diretas, oferecendo emprego em troca das criações artísticas que exaltassem a pátria. Em suas palavras: “no escritor ou no artista interessa-me, acima de tudo, a sua obra. Se esta fôr nacional, se tiver raízes nacionais, apesar das ideias avançadas do seu autor, não tenho escrúpulos em me servir dela, em utilizá-la” (Ferro, 1943, p. 19). Neste contexto, serão promovidas ações como prêmios literários; exposições artísticas; espetáculos de teatro, música ou bailado; missões culturais; serões para os trabalhadores; além da criação de atividades itinerantes como as bibliotecas e o cinema ambulantes. Para tanto foram convocados a participar artistas dos mais variados setores: música, teatro, dança, escultura, pintura, artes decorativas e artes gráficas.

No âmbito da *Propaganda Colonial*, cujo foco primordial era o de realizar a defesa do Império, foram organizadas feiras, congressos, exposições coloniais, espetáculos teatrais e cruzeiros de férias às colônias. Além disso, obteve destaque o surgimento de uma série de jornais e revistas voltados especificamente para difundir a

ação realizada pelo regime nas colônias, construindo uma imagem positiva e fictícia da presença portuguesa em África. A ideia era a de “formar uma ‘consciência colonial’, despertar o interesse pela colonização” (Matos, 2006, p. 70). É neste contexto, “mais do que em qualquer outro período anterior, que os homens de letras, arte e pensamento são chamados a se pronunciarem sobre a obra portuguesa de colonização” (Thomaz, 1996, p. 88). Para tanto, era necessário convocar a intelectualidade, fazê-la assumir um compromisso cívico com o projeto colonial, pois apenas ele restituiria a grandeza nacional. Assim, o renascimento do Império, a recuperação da glória vivida no período das grandes navegações, “teria que dar-se em todos os sentidos, no domínio, ocupação e exploração efetivos dos territórios africanos e orientais, mas, e sobretudo, na capacidade de produzir um determinado tipo de saber sobre as colônias alicerçado em sólidas instituições” (Thomaz, 1996, p. 89).

O Estado Novo e o Teatro Português

O teatro receberia uma atenção bastante particular do regime, que explica-se por uma série de fatores: a íntima ligação de António Ferro com o teatro desde a sua juventude e a sua ânsia de criar um teatro novo em Portugal; a natureza intrínseca da arte teatral, caracterizada pela reunião de indivíduos em um mesmo espaço e pela sua potência em gerar emoções no público, questões que por si só já eram vistas como potencialmente ameaçadores para o regime; além da própria popularidade, em especial do teatro de revista neste período. Para além disso, a histórica fama subversiva do teatro de revista e a sua estrutura dinâmica que se diferenciava do cinema pela sua efemeridade e possibilidade de improvisação dos atores alertavam o regime sobre a importância de estabelecer uma vigilância constante do teatro português.

Fazia parte do teatro oficial do regime a companhia teatral dirigida por Amélia Rey-Colaço e Robles Monteiro, a quem era concedida a exclusiva exploração do Teatro Nacional Dona Maria II desde 1929, cujas constantes renovações contratuais promoveriam a manutenção desta concessão até 1964. Durante os anos em que esteve à frente deste teatro, seria bastante comum a encomenda de trabalhos teatrais para os eventos oficiais do regime. As constantes renovações da tão desejada concessão do Teatro Nacional Dona Maria II obviamente teriam um preço, a sujeição à vontade do regime, colocando o seu potencial artístico a serviço dos interesses do Estado Novo. Exemplo disso foi a participação desta companhia em eventos como a 1º Exposição Colonial do

Porto ou a Exposição do Mundo Português, que deixa clara a utilização do teatro no âmbito da Propaganda Colonial.

Na *I Exposição Colonial Portuguesa*, por exemplo, que ocorreu em 1934 sob a direção de Henrique Galvão e com a colaboração de intelectuais como António Ferro, foi promovido o “Teatro da Exposição Colonial” que oferecia espetáculos teatrais dentro da programação da Exposição, no Teatro Gil Vicente do Porto, durante os três meses em que o evento acontecia. Neste contexto a Cia. Rey Colaço-Robles Monteiro apresentou, sob a encomenda do regime, peças de temática nacionalista e colonialista como *Viagem Maravilhosa*, de autoria de Gustavo Matos Sequeira, Pereira Coelho e Hugo Rocha; e *Nobre Povo*, de João Bastos. Em *Viagem Maravilhosa*, atuaram grandes nomes do teatro português deste período como Estevão Amarante, Maria Lalande, Raul de Carvalho e João Villaret, e contava também com a participação de nativos das colônias que atuavam como coro cênico ou interpretavam personagens cômicos, que eram representados como infantis e ingênuos. O espetáculo era um claro elogio ao colonialismo português, fazendo referência à época dos descobrimentos, e enaltecendo os grandes navegadores como Vasco da Gama. Os personagens negros participavam com seus batuques e cantos guerreiros demonstrando a grandeza e a diversidade do Império nos dias de então, e a estética exótica da África. O objetivo do regime era reforçar a imagem de Portugal como uma grande nação una e indivisível, em que os habitantes, no Minho ou em São Tomé, seriam todos portugueses e conviveriam em ordem e harmonia.

Henrique Galvão já havia feito um apelo afirmando que “precisava do apoio dos artistas portugueses, a quem pediu que não se esquecessem de incluir as colônias na sua arte” (Menau, 2004, p. 44). Criticando o fato de a arte portuguesa não ser suficientemente nacionalista, com a exceção de um ou outro artista, ele pede que os artistas coloquem o seu espírito criador a serviço da nação e do império, pois, para ele, era impossível compreender “uma arte portuguesa sem inspiração ultramarina, sem a intervenção das colônias” (Galvão, 1940 *apud* Menau, 2004, p. 44). O modelo de teatro salazarista que estamos aqui esboçando tem como pano de fundo este contexto.

A ideia de um teatro saudável e útil para a nação foi imposto através de três vias principais durante a vigência do regime: (1) a censura; (2) o *Teatro do Povo*; e (3) o subsídio financeiro, total ou parcial, de companhias teatrais independentes interessadas em representar seus espetáculos em Portugal ou em digressões para o Brasil e para as colônias portuguesas localizadas em África.

Nos primeiros anos do Estado Novo o controle do teatro era feito apenas através da censura prévia ao texto teatral, que determinava se o texto estaria aprovado, reprovado

ou aprovado com cortes e sugestões de adaptações. Considerando-se a lógica da violência preventiva do regime, bem como o seu interesse em instrumentalizar o teatro, o parecer “aprovado com cortes” era significativamente mais comum do que a proibição dos espetáculos⁶. A censura prévia assumia, assim, “antes do mais um papel de orientação e de direção; o corte funcionava como punição, mas também como indicação” (Dos Santos, 2004, p. 57), na medida em que todas estas indicações tinham como base o modelo teatral imposto como saudável. Porém, não demoraria muito para que os censores percebessem que só a censura prévia não seria o suficiente para o controle do teatro português.

A classe teatral portuguesa tentava burlar a censura imposta através das mais variadas formas. No âmbito do teatro de revista⁷, por exemplo, era comum o uso de metáforas através das quais os escritores construía uma espécie de código de linguagem para que o texto fosse compreendido pelo público, mas não pelos censores. Por outro lado, a criatividade dos atores e atrizes assumia um papel protagonista no teatro de revista, tendo em vista que era característico a este gênero teatral o uso da improvisação cênica. A essência cômica do espetáculo muitas vezes não estava contida no texto em si, mas na forma em que ele era interpretado pelo artista através da sua expressão corporal, facial e vocal, ou seja, por meio de variações no tom de voz, de gestos, de formas de caminhar e de agir, ou de trejeitos feitos com a boca e com os olhos, que muitas vezes davam um outro tom ao que estava sendo dito em cena. Sendo caracterizado também por cenários e figurinos extravagantes, o teatro de revista utilizará muitas vezes o apelo visual para transmitir mensagens que estavam para além do texto ou da forma de interpretação dos artistas.

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

Após a aprovação prévia do texto, a companhia teatral precisaria agendar o chamado *ensaio da censura* que “supervisionava se a criatividade dos encenadores e atores não tinham dado outros sentidos ao texto, como forma de contornar as proibições

da censura” (Cabrera, 2013, p. 31), determinando que “o texto aprovado pela Comissão de Censura será rigorosamente observado durante a representação. As infrações podem levar à suspensão temporária ou definitiva do espectáculo” (Cabrera, 2013, p. 32-33). O ensaio era apresentado exclusivamente para a equipe de censores, que deveriam ser os mesmos que realizaram a censura prévia do texto, e precisaria acontecer com todos os elementos que iriam ser utilizados no dia da estreia, como cenários, figurinos, adereços e demais elementos de cena, para que a estética visual do espetáculo também pudesse ser verificada. Após a censura ao texto e ao ensaio geral, a apresentação do espetáculo também seria vigiada como uma última etapa para garantir se todas as orientações da censura estavam sendo cumpridas e se os artistas iriam controlar as suas ânsias de improviso diante do público. Assim, é possível perceber que a censura ao teatro foi sendo adaptada ao longo da vigência do regime. Os cortes e as adaptações orquestrados por ela tentavam modular o teatro nacional à estética considerada saudável pelo regime, sendo este o motivo de ela ser considerada a primeira via no projeto de construção de um teatro salazarista.

No objetivo de deixar ainda mais claro o modelo teatral desejado pelo regime, será criado em 1936 o *Teatro do Povo*: uma companhia de teatro oficialmente salazarista, fundada por António Ferro através do SPN. Após a tentativa frustrada de implantar um Teatro Novo em Portugal nos anos 1920, agora, como diretor do Secretariado, Ferro decidiria colocar em prática as suas ideias para a construção de um teatro nacional à imagem e semelhança da visão utilitarista que defendia em relação às artes. A ideia era clara: promover um modelo exemplar de teatro para ser seguido por todas as demais companhias portuguesas. Para ele, o propósito do teatro em relação ao povo deveria ser o de “divertir, sem dúvida, mas educando-o, civilizando-o sem ele dar por isso, isto é, dirigindo-se ao que nele há de melhor, à sua ânsia de elevação, a essa fome de poesia e de beleza que existe em todos os seres humanos [...]” (Ferro, 1950. p. 25-26).

O Teatro do Povo consistia em uma companhia teatral itinerante que promoveria espetáculos gratuitos no país, tendo como público-alvo a população rural das aldeias que geralmente não tinha acesso à programação teatral oferecida em Lisboa e no Porto.⁸ Através de três caminhões eram transportados uma estrutura de palco desmontável, “uma plateia com 300 lugares, sistema de som e de iluminação próprio, camarins e cenários. A equipa era constituída não só por actores, como também por pessoal técnico (pessoal de cena, motoristas, auxiliares etc.)” (Patrão, 2012, p. 61-62). As digressões duravam cerca de três meses e faziam duas apresentações por região, em espetáculos em praça pública.

No espetáculo de inauguração do Teatro do Povo, no Jardim da Estrela, em Lisboa, foram representadas as peças *Cavalgada nas Nuvens*, de Carlos Selvagem; *Os três desenhos*, de Armando Pinto Vieira; e *Um pedido de Casamento*, de Tchekov. Nacionalismo e Colonialismo, os pontos mais sagrados do modelo teatral salazarista, aparecem já na estreia do Teatro do Povo que, portanto, servia não só à Política do Espírito como também à Propaganda Colonial do Estado Novo. Contrariando a ideia de teatro simples para um povo simples difundida por Ferro, o repertório de peças escolhidas para o Teatro do Povo durante o ano de 1936 caracteriza-se pela significativa presença de clássicos da dramaturgia nacional e internacional que fazem parte de um teatro mais erudito marcado por uma linguagem arcaica. A partir da segunda fase do Teatro do Povo, que se inicia em 1937 e perdura até meados de 1940, o teatro erudito sairá de cena dando lugar a um teatro mais popular, com peças inéditas escolhidas a partir de um *Concurso de Peças para o Teatro do Povo*, promovido por António Ferro no objetivo de “criar a nova dramaturgia popular e estabelecer um fundo coeso de peças para o teatro ambulante” (Melo, 2001, p. 243). As peças escolhidas no concurso trarão uma linguagem mais simples e consistirão em “pequenas histórias, narradas em um ou três actos com um máximo de sete personagens e, preferivelmente, inseridas no contexto da realidade do seu público ideal, a aldeia” (Paulo, 1994, p. 130-131). Estarão presentes nesta segunda fase de forma ainda mais notável não só o nacionalismo e o colonialismo, mas também o ruralismo defendido pelo regime. Alteridades como campo *versus* cidade, tradição *versus* progresso e materialismo *versus* espiritualismo também ganharão espaço neste novo contexto, assim como os códigos de certo e errado, as temáticas ligadas ao conservadorismo moralista e católico; e as imagens de lusitanidade exemplar personificadas nos personagens que estarão em cena e nos seus comportamentos, que exemplificavam as virtudes esperadas pelo regime do novo homem/mulher portugueses.

Era um teatro que visava provocar a submissão em torno do consenso daqueles que seriam os valores mais sagrados do Estado Novo. O modelo teatral de António Ferro tinha como base a ideia de que o teatro “não precisa da política para nada [...] porque a política é sempre a realidade e o teatro ligeiro, cuja matéria-prima é fantasia, deve ser o sonho, a irrealidade que nos liberte do quotidiano, dos nossos azedumes e rancores, das nossas divergências” (Ferro, 1950, p. 27-28). Tornava-se clara, assim, a noção de que “o teatro, sobretudo se for bem orientado, deve ser antes considerado uma escola, uma escola livremente frequentada, mas ótima para a formação do gosto, da sensibilidade, do próprio carácter, até das boas maneiras” (Ferro, 1950, p. 95).

Em *Apontamentos para uma Exposição*, Ferro mencionará várias ações promovidas pelo Secretariado ao longo dos Catorze anos de existência da Política do Espírito, exaltando o Teatro do Povo de forma orgulhosa, como mais feliz resultado da obra de regeneração da nação. De acordo com ele, entre 1936 e 1947, o Teatro do Povo: “realizou 799 espectáculos, visitou 389 povoações a que assistiram 2.088.100 espectadores” (Ferro, 1948, s.p.). Em 1955 seria feito um novo balanço do Teatro do Povo com os seguintes dados: “divulgação de 64 peças [...], visita a 550 localidades, 1134 espectáculos (quase sempre compostos por mais de uma peça) para um cômputo global de cerca de 3 milhões de espectadores” (Melo, 2001, p. 246-247). Oficialmente o Teatro do Povo será extinto em 1955, sendo substituído pelo Teatro Nacional Popular, companhia itinerante de Francisco Ribeiro.

Através dos critérios utilizados pela censura e pelo Teatro do Povo, instituíam-se o modelo teatral salazarista: “um modelo nacionalista-ruralista-tradicionista de cultura popular” (Melo, 2001, p.375), caracterizado também pela manutenção do colonialismo no imaginário coletivo no objetivo de “legitimar politicamente o regime e de estabelecer um consenso social em torno de um conjunto de valores, imagens e práticas culturais” (Melo, 2001, p.375).

A terceira via deste processo que tentava controlar e instrumentalizar o teatro português a partir de uma visão única de estética teatral salazarista consiste na concessão de subsídios financeiros para companhias teatrais independentes interessadas em receber o fomento do regime para as suas criações. Por meio de formas de patrocínio, diretos ou indiretos, operacionaliza-se o que alguns autores chamam de *censura econômica* (Rebello, 1977), que colaborava com a *censura ideológica* na medida em que só seria concedido o apoio financeiro às companhias que aceitassem enquadrar o seu teatro dentro do modelo desejado pelo Estado Novo. Justificados por um suposto interesse em proteger o teatro e colaborar com a grave crise em que o teatro português estava inserido no período, com um significativo número de artistas desempregados, António Ferro colaborava com a censura direta e com o Teatro do Povo através de subsídios que, quando concedidos, na verdade tentavam transformar o teatro em arma de propaganda doutrinária do regime.

Neste contexto, uma das primeiras ações promovidas pelo SPN foi a organização de concursos literários que concederiam prêmios em dinheiro aos artistas das mais variadas áreas. Os *Prêmios Literários* são criados em 1934, com o objetivo de premiar “as obras consideradas as melhores no género da História (Prémio ‘Alexandre Herculano’); Ensaio (‘Ramalho Ortigão’); Poesia (‘Antero de Quental’); Romance (‘Eça

de Queiroz’); Doutrina ou Polêmica (‘António Ennes’)” (Paulo, 1994, p. 83). Posteriormente, serão criados o *Prémio Gil Vicente*, para a melhor obra dramática do ano. Na ocasião da primeira festa de distribuição dos prêmios literários, António Ferro profere um discurso que deixará claro o modelo de arte que seria bem-vindo nos concursos promovidos pelo SPN ao mencionar que, como escritor, ele até poderia “admirar certas obras literárias inconformistas, que consideramos dissolventes e perigosas quanto mais fortes. Como dirigente dum organismo que se enquadra dentro do Estado Novo, não podemos aceitar nem premiar essas obras” (Ferro, 1950, p. 30). Assim, ele falava das intenções *amplamente construtivas* dos prêmios do Secretariado e alertava àqueles interessados em concorrer:

As intenções *amplamente construtivas* dos nossos prémios são, portanto, facilmente compreensíveis. Para não serem classificadas como um problema de quebra-cabeças, bastará lembrarem-se os concorrentes de que o S.P.N. é um órgão da Presidência do Conselho e que o Presidente do Conselho é Salazar. Quem ler, atentamente, os seus discursos e os princípios morais que neles se contêm, compreenderá logo, *sem quebrar a cabeça*, o que nós entendemos por intenções amplamente construtivas. Quem não concordar com tais princípios – e com toda a acção que deles deriva no seu aspecto moral e racional – só tem um caminho a seguir: não concorrer aos nossos prémios. (Ferro, 1950, p. 30)

A ideia que se queria tornar hegemônica era: por que criar fora deste modelo, se ele contribuirá para o bem da nação e do império? O índice de desemprego em meio ao setor artístico neste período era expressivo e, portanto, desconsiderar os prêmios e demais subsídios promovidos pelo Secretariado era tido como incompreensível pelo regime. Em relação ao *Prémio Gil Vicente*, dentre os dramaturgos vencedores estão nomes como Vasco Mendonça Alves, Alfredo Cortês, Carlos Selvagem, Virgínia Victorino e Eduardo Schwalbach (Neto, 2001, p. 124-125), cujas peças falavam a mesma linguagem da estética promovida pelo regime, trazendo valores nacionalistas e colonialistas; temáticas ligadas ao moralismo conservador e cristão, tão caras ao Estado Novo; e questões que exaltavam a paisagem rural e aldeã.

Em outro discurso proferido em 1949, desta vez no âmbito da festa de distribuição dos *Prémios de Teatro e Cinema*⁹, Ferro admite uma “tendência para o exagero do intervencionismo do Estado em certas actividades puramente privadas”, reconhecendo que, em relação ao teatro, “demasiadas peças se opõem, por exemplo, ao aparecimento espontâneo de novos artistas” (Ferro, 1950, p. 94), afirmando que a falta de liberdade e o excesso de dirigismo do Estado poderiam estar prejudicando a evolução do teatro português. Todavia, ele assume o papel de artista que já foi um dia censurado para

relembrar a todos que “a limitação da Censura da qual se fala como dum espectro, como dum fantasma criado pelo Estado Novo” (Ferro, 1950, p. 94) já existia em Portugal muito antes da instauração da Ditadura. Relembrando de forma nostálgica a sua ligação com o teatro, ele diz: “Não me esqueci, porém, do meu combate nem traí o meu amor pelo teatro quando fui investido em funções em que poderia ser útil, dentro do meu campo de acção, a uma arte que tanto amei na minha juventude” (Ferro, 1950, p. 94), colocando como prova deste amor o Teatro do Povo, iniciativa de que tanto se orgulhava.

Após ter admitido, então, o excesso de dirigismo da intervenção do Estado no meio teatral, Ferro propõe um *dirigismo equilibrado* que para ele seria indispensável para a proteção do teatro nacional e para a resolução da crise vivida pelo meio, “dirigismo exigido, aliás, estranho, mas compreensível paradoxo dentro duma época paradoxal, por aqueles que o criticam, mas pedem ao Estado auxílios de toda a ordem: subsídios, empréstimos, teatros, controle sobre empresas, etc.” (Ferro, 1950, p. 96). Para Ferro, era chegada a hora de os artistas teatrais decidirem de forma coerente se afinal querem ou não querem a intervenção do regime no teatro português: “dirigismo ou não dirigismo? Quer o teatro que o deixem entregue aos seus próprios recursos? Quer que o ajudem? Mas, neste caso, terá de sujeitar-se, é lógico, às responsabilidades e aos deveres inerentes a essa ajuda” (Ferro, 1950, p. 96). Para aqueles que decidissem aceitar os subsídios do Estado o recado era claro. A única condição era que estes aceitassem enquadrar a sua arte dentro do modelo teatral tido como saudável pelo regime.

A crise que abalava o teatro português ainda poderia ser solucionada através do seu mais novo projeto, o *Fundo do Teatro*, uma proposta do SNI, construída por uma equipe presidida por Ferro e composta pelo presidente da União de Grémios dos Espectáculos, pelo presidente do Sindicato dos Profissionais do Teatro e pelo Inspector-Geral dos Espectáculos. O projeto de criação do Fundo do Teatro decretava que fosse criado um fundo especificamente voltado para a “concessão de subsídios às empresas cujo plano de exploração se coadune com a finalidade de estimular o gosto pelo bom teatro, favorecendo a sua penetração no público” (Ferro, 1950, p. 137), pois o governo reconhecia que “o teatro, quando exerce verdadeiramente a sua missão de cultura, não deve desaparecer nem definir numa sociedade civilizada” (Ferro, 1950, p. 137). O objetivo seria “assegurar proteção ao teatro, com o fim de estimular a sua acção na cultura geral e elevar o seu nível artístico” (Ferro, 1950, p. 137), concedendo, então, subsídios a “empresas singulares e colectivas que explorem espectáculos do teatro declamado e, excepcionalmente, comédia musicada e opereta” (Ferro, 1950, p. 138).

Em relação às orientações para as companhias teatrais interessadas em concorrerem aos subsídios do Fundo, decretava-se que fossem apresentados, no ato da sua inscrição, documentos como o repertório e plano geral de espetáculos da época; uma declaração afirmando que a companhia se comprometia em representar originais portugueses durante a temporada que seria subsidiada; a relação do elenco artístico da Companhia, incluindo os nomes do diretor e ensaiador responsáveis pela encenação dos espetáculos; além de um certificado comprovando que a Companhia não teria quaisquer pendências a serem regularizadas junto à Inspeção dos Espectáculos (Ferro, 1950, p. 139). Para as companhias itinerantes, exigia-se ainda que fossem anexados junto ao restante da documentação informações como o “itinerário previsto; a relação do elenco e folha de despesa mensal da companhia, discriminada quanto aos vencimentos dos artistas” (Moura, 2007, p. 72). Após a concessão, seria competência do SNI “fiscalizar as explorações subsidiadas, a fim de garantir o escrupuloso cumprimento das obrigações assumidas perante o Conselho Teatral” (Ferro, 1950, p. 140).

Os critérios que orientavam o Conselho para a escolha das Companhias que receberiam os subsídios obviamente tinham como base o modelo de teatro instituído pelo regime. Seriam cuidadosamente avaliadas questões como “qualidade literária, valor moral, social e pertinência. Quando o conteúdo dos textos entrava em desacordo com os requisitos dessa comissão informal, as peças eram retiradas da programação, podendo ser apresentadas alternativas pelo próprio Conselho” (Moura, 2007, p. 77).

A partir de 1955, ano de início do funcionamento efetivo do Fundo, foram concedidos subsídios¹⁰ para várias personalidades de renome na cena teatral portuguesa do período. O número significativo de apoios concedidos bem como a quantidade expressiva de artistas que concorreram ao Fundo demonstram que a autocensura, último objetivo de Salazar e de Ferro na sua preferência pela violência preventiva, teria sido finalmente atingida.

A partir de 1955, a modalidade destinada a subsidiar o teatro itinerante destinaria 10% da sua verba para digressões para Angola e Moçambique, sendo 6% para as itinerâncias ao Brasil, 5% para as turnês com destino às ilhas adjacentes; e 1% para as digressões pela Europa, ficando o restante da verba para as digressões no interior do próprio Portugal continental (Moura, 2007, p. 62). Apesar da notável preferência do Fundo para o teatro regular fixo¹¹, é válido ressaltar que foram subsidiadas, ao todo, sete digressões com destino a Angola, entre os anos de 1955 e 1972 (Santorum, 2023). Estes apoios que subsidiaram, de forma direta ou indireta, algumas companhias teatrais portuguesas interessadas em apresentar seus espetáculos nos palcos ultramarinos

demonstram o interesse do Estado em exportar o seu modelo de teatro salazarista para além da metrópole, visando instrumentalizar o teatro para dialogar com o público cada vez mais amplo de colonos portugueses que viviam nas colônias portuguesas localizadas em África, especialmente em Angola e em Moçambique.

Considerações Finais

A ideia de teatro saudável e útil à nação que será defendida por António Ferro através do SPN/SNI, está longe de ser uma criação original do salazarismo. O modelo de teatro instituído nada mais era do que o modelo de teatro nacionalista, colonialista e moralista já existente em Portugal. A partir de 1932, então, o Estado Novo apenas administrou um imaginário já colocado, operacionalizando a sua divulgação constante e onipresente para que fosse possível construir um consenso em torno do próprio consenso.

O modelo de teatro salazarista consistia, assim, em um compilado de concepções já em voga na intelectualidade portuguesa, adaptadas por António Ferro a partir das inspirações, políticas e estéticas, vivenciadas por ele no início da sua trajetória intelectual. Questões como o nacionalismo, o ruralismo, o tradicionalismo, o moralismo católico e o colonialismo foram, assim, cristalizadas por Ferro na sua “ideia de teatro fascista”, e impostas a classe artística-teatral portuguesa como critérios obrigatórios para o fazer teatral.

Durante a vigência do Estado Novo o teatro português dialogou continuamente com o regime. Este diálogo, longe de ser estático, foi sofrendo mudanças na sua forma de operar na medida em que o contexto político em Portugal se alterava. A cada momento de crise interna ou externa vivido pelo regime, mudavam os interesses políticos do poder e, a partir deles, mudavam também os critérios até então utilizados para definir o que seria considerado um teatro saudável ou corruptível à nação. Como vimos, as mudanças neste diálogo também se explicam pelas adaptações que foram sendo feitas na legislação censória ao teatro na medida em que os dramaturgos e artistas iam utilizando a sua criatividade para encontrar meios de burlar a censura vigente. Apesar destas variadas adaptações, as temáticas em cena no teatro português que faziam alusão direta ou indireta ao colonialismo, ao nacionalismo, ao tradicionalismo e ao ruralismo foram mantidas na essência do modelo de teatro salazarista como ideias perenes, destacando-se a estreita correlação existente entre nacionalismo e colonialismo. Para o regime, não bastava que as artes portuguesas fossem nacionalistas, ruralistas e tradicionalistas. Para serem nacionalistas, obrigatoriamente elas precisariam ser colonialistas e imperialistas.

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

Referências

Cartazes de Propaganda Política do Estado Novo (1933-1949), Lisboa: BNL, 1988.

Decreto-Lei nº 23.054, que institui a criação do Secretariado de Propaganda Nacional.

Diário do Governo, I Série, nº 218, 25 de setembro de 1933.

Diário do Govêrno nº 116/1936, Série I de 1936-05-19, Decreto-Lei 26.611.

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

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

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

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

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

FERRO, António. *As Grandes Trágicas do Silêncio*. Lisboa: Monteiro & Companhia, 1917.

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

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

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

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

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

- FERRO, António. Falta um Realizador. Diário de Notícias, 14 de maio de 1932. In: HENRIQUES, Raquel Pereira. *António Ferro: estudo e antologia*. Lisboa: Alfa, 1990.
- FERRO, António. Política do Espírito. Diário de Notícias, 21 de novembro de 1932. In: HENRIQUES, Raquel Pereira. *António Ferro: estudo e antologia*. Lisboa: Alfa, 1990.
- FERRO, António. *Salazar, o Homem e sua Obra*. Lisboa: Empresa Nacional de Publicidade, 1933.
- FERRO, António. Apontamentos para uma exposição. *Catorze anos de Política do Espírito*. Lisboa: SNI, 1948.
- FERRO, António. *Prémios Literários (1934-1947)*. Lisboa: SNI, 1950.
- FERRO, António. *Dez anos de Política do Espírito (1933-1945)*. Lisboa: SPN, 1943.
- FERRO, António. *Teatro e Cinema*. Lisboa: SNI, 1950.
- GRIFFIN, Roger. *Fascism*. Oxford: Oxford University Press, 1995;
- GRIFFIN, Roger. *International Fascism. Theories, Causes, and New Consensus*. Londres: Arnold, 1998;
- GRIFFIN, Roger.. *Modernismo y fascismo: la sensación de comienzo bajo Mussolini y Hitler*. Madrid: Ediciones Akal, 2010.
- STERNHELL, Zeev; SZNAJDER, Mario; ASHERI, Maia. *El nacimiento de la ideologia fascista*. Madrid: Siglo XXI de España Editores, 1994.
- HENRIQUES, Raquel Pereira. *António Ferro: estudo e antologia*. Lisboa: Alfa, 1990.
- LOURENÇO, Eduardo. *O labirinto da saudade: psicanálise mítica do destino português*. Lisboa: Dom Quixote, 1978.
- MATOS, Patrícia Ferraz de. *As Cores do Império*. Representações Raciais no Império Colonial Português. Lisboa: ICS, 2006.
- MELO, Daniel. *Salazarismo e cultura popular (1933-1958)*. Imprensa de Ciências Sociais, 2001.
- MENAU, João. *A África no Teatro em Portugal: Reflexos do colonialismo na dramaturgia dos anos 30*. Dissertação de Mestrado (Mestrado em Estudos de Teatro) – Faculdade de Letras, Universidade de Lisboa, Lisboa, 2004.
- MOURA, Nuno Costa. *Indispensável Dirigismo Equilibrado*. O Fundo de Teatro entre 1950 e 1974. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Letras, Universidade de Lisboa, 2007.
- NETO, Sergio. Para o estudo da ‘Estética Oficial’ do Estado Novo, Os prémios de teatro ‘Gil Vicente’ do SPN/SNI (1935-1949). Coimbra: *Estudos do Século XX*, nº 1, 2001, p. 117-155.

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

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

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

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

REBELLO, Luiz Francisco. *História do Teatro de Revista em Portugal*. Volume 1. Publicações Dom Quixote, Lisboa, 1984.

REBELLO, Luiz Francisco. *História do Teatro de Revista em Portugal*. Volume 2. Publicações Dom Quixote, Lisboa, 1985.

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

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

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

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

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

SANTORUM, Andrelise Gauterio. “Palcos do Império: Teatro Português em Angola durante o Estado Novo (1930-1950)”. 2023. Tese (Doutorado) – Programa de Pós-Graduação em História, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2023. Disponível em: <https://tede2.pucrs.br/tede2/handle/tede/10848>

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

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

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

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

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

¹As informações mencionadas ao longo deste texto consistem em evidências encontradas pela autora ao longo de um amplo trabalho de investigação realizado a partir da leitura de fontes como textos teatrais, obras oficiais, discursos, periódicos, livros de memórias, fotografias, cartazes e programas teatrais. Estes documentos encontram-se salvaguardados em arquivos como o Museu Nacional do Teatro e da Dança, a Biblioteca Nacional de Portugal, o Arquivo Nacional da Torre do Tombo e o Arquivo Histórico Ultramarino, todos situados em Lisboa, Portugal. Este artigo, portanto, consiste em uma breve reflexão retirada da tese de doutorado da autora, cuja referência é: SANTORUM, Andreise Gauterio. “Palcos do Império: Teatro Português em Angola durante o Estado Novo (1930-1950)”. 2023. Tese (Doutorado) – Programa de Pós-Graduação em História, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2023. Disponível em: <https://tede2.pucrs.br/tede2/handle/tede/10848>

² O Secretariado de Propaganda Nacional (SPN), órgão de propaganda do Estado Novo, foi criado ainda em 1933, junto à Presidência do Conselho. Em 1944, ele sofre uma reestruturação transformando-se em Secretariado Nacional de Informação, Cultura Popular e Turismo (SNI). (Paulo, 1994, p. 80).

³ Nos referimos aqui ao fascismo não apenas como modelo de regime, mas antes enquanto um “fenômeno político” e um “fenômeno cultural” que marcou significativamente o século XX influenciando política e esteticamente os regimes de caráter conservador e autoritário que eclodiram durante os anos 1920 e 1930 na Europa, sendo o Estado Novo português um destes exemplos. Sobre este conceito ver: GRIFFIN, Roger. *Fascism*. Oxford: Oxford University Press, 1995; GRIFFIN, Roger. *International Fascism. Theories, Causes, and New Consensus*. Londres: Arnold, 1998; GRIFFIN, Roger. *Modernismo y fascismo: la sensación de comienzo bajo Mussolini y Hitler*. Madrid: Ediciones Akal, 2010; STERNHELL, Zeev; SZNAJDER, Mario; ASHERI, Maia. *El nacimiento de la ideología fascista*. Madrid: Siglo XXI de España Editores, 1994.

⁴ Os conceitos de Violência Punitiva e Violência Preventiva são definições de Fernando Rosas. Ver: ROSAS, Fernando. *Salazar e o poder: a arte de saber durar*. Lisboa: Tinta da China, 2012; ROSAS, Fernando. Os quatro regimes. In: ROSAS, Fernando; LOUÇÃ, Francisco et al. *O Século XX Português*. Portugal: Tinta da China, 2020.

⁵ Decreto-Lei n° 23.054, que institui a criação do Secretariado de Propaganda Nacional. *Diário do Governo*, I Série, n° 218, 25 de setembro de 1933, parágrafo único.

⁶ De acordo com Ana Cabrera, segundo os números que aparecem nas Atas de Comissão de Censura entre 1950-1960, o número de peças proibidas é significativamente menor do que aquele que indica as peças aprovadas, com ou sem cortes. Em 1950, por exemplo, das 59 peças submetidas a censura, apenas 5 foram proibidas. Em 1951, 16 peças foram proibidas de um total de 166 e, em 1952, 5 foram proibidas, dentre 83 peças. Este padrão se mantém o mesmo até 1959. Em termos percentuais, o único ano que registrou mais de 10% de peças proibidas foi o ano de 1955, em que 25 peças foram proibidas de um total de 148 (16,8%). CABRERA, Ana. Censura e Estratégias Censurantes na Sociedade Contemporânea. In: CABRERA, Ana (org.). *Censura nunca mais! : a censura ao teatro e ao cinema no Estado Novo*. Lisboa: Alêtheia Editores, 2013, p. 36.

⁷ O teatro de revista substituiu aos poucos os dramas históricos e regionais ou as comédias de costumes mais tradicionais nos palcos portugueses. Inspirado nas revistas francesas, este gênero era caracterizado pela sátira social e pela união do teatro, da dança e da música em um mesmo espetáculo. Eram chamados inicialmente de Revistas do Ano e depois apenas de Revistas, “porque passavam em revista, com intenção crítica, os acontecimentos mais salientes da vida nacional ocorridos durante o ano” (Rebello, 1988, p. 91), de uma forma cômica e através de vários quadros independentes entre si, utilizando a figura do *Compère*, personagem protagonista que conduzia o espetáculo, como único elemento de permanência que apresentava os quadros e guiava a passagem de um quadro ou número para outro.

⁸ Sobre as localidades visitadas pelo Teatro do Povo ver: DOS SANTOS, Graça. *O espectáculo desvirtuado: o teatro português sob o reinado de Salazar (1933-1968)*. Lisboa: Caminho, 2004; e PATRÃO, Ana Sofia Soares Caldeira. *Francisco Ribeiro: determinação e circunstância: cenas de um percurso de teatro, 1936-1960*. Dissertação (Mestrado) – Universidade de Lisboa: Lisboa, 2012.

⁹ Discurso pronunciado no Teatro da Trindade, na festa de distribuição de Prémios de Teatro e Cinema de 1947 e 1948, em 21 de novembro de 1949. In: FERRO, António. *Teatro e Cinema*. Lisboa: SNI, 1950, p. 94.

¹⁰ Inicialmente estes auxílios financeiros eram fornecidos de forma esporádica por instituições como o Ministério de Obras Públicas, através do Comissariado do Desemprego, e a Agência-Geral das Colônias (AGC). Várias companhias teatrais portuguesas interessadas em realizar temporadas na metrópole, nas ilhas adjacentes ou nas colônias localizadas na África, e que não tinham recursos para tirar seus projetos do papel, procuravam estes órgãos em busca de apoio. A partir de 1955 estes auxílios continuam sendo concedidos de forma concomitante com os subsídios distribuídos pelo Fundo do Teatro. Entre os anos 1953 e 1954, por exemplo, pelo menos três companhias teatrais receberam empréstimos do Comissariado do Desemprego para arcar com as expressivas despesas que envolviam a sua deslocação para África, sendo elas as Companhias: Alma Flora; João Villaret; e Berta de Bivar-Alves da Cunha. Contudo, é importante destacar que apesar de existirem estes órgãos oficiais que visavam subsidiar companhias ou artistas portugueses interessados em promover turnês para as colônias em África, na prática a maioria das digressões promovidas entre os anos 1930 e 1950 ocorreram sem nenhum apoio oficial, sendo iniciativas das próprias companhias portuguesas ou mesmo dos colonos que administravam as casas de espetáculo das colônias. Assim, seja pelo financiamento, seja pela permissão destas itinerâncias, o fato é que o Estado estava sempre presente condicionando o que poderia ou não subir aos palcos portuguesas, fossem eles metropolitanos ou ultramarinos. Sobre este tema, ver: SANTORUM, Andreise Gauterio. “Palcos do Império: Teatro Português em Angola durante o Estado Novo (1930-1950)”. 2023. Tese (Doutorado) – Programa de Pós-Graduação em História, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2023. Disponível em: <https://tede2.pucrs.br/tede2/handle/tede/10848>

¹¹ Nuno Moura apresenta alguns gráficos que demonstram a distribuição das verbas em porcentagem para cada modalidade de apoio contemplada pelo Fundo. De acordo com estes dados, entre 1955 e 1973, 53,3% da verba teriam sido destinadas ao teatro declamado, sobrando apenas 12,7% para o teatro experimental e 12,3% para o teatro itinerante. Note-se, desta forma, que 65,8% da verba eram destinados para o teatro regular fixo, ou seja, o teatro declamado ou comédia musicada e opereta que acontecia na metrópole. Francisco Ribeiro, que também era empresário teatral e havia sido diretor do Teatro do Povo, acumulou a maior fatia dos subsídios do Fundo do Teatro durante estas duas décadas, ficando Vasco Morgado em segundo lugar e Giuseppe Bastos em terceiro, na lista de empresários ou companhias que foram mais beneficiadas pelo Fundo. Destaca-se que estes eram os três maiores nomes do teatro português do período, juntando-se à lista outros nomes como Couto Viana e Amélia Rey Colaço. (Moura, 2007, p. 91)

Artigo recebido em 27/02/2024

Aceito para publicação em 16/07/2024