

disseia
nacional

TEATRO NACIONAL D. MARIA II

D.M^{II}



EXPOSIÇÃO

QUEM ÉS TU?

UM TEATRO NACIONAL A OLHAR PARA O PAÍS

curadoria TIAGO BARTOLOMEU COSTA

25 MAR 2023 — 30 MAR 2024

ÁGUEDA · CALDAS DA RAINHA · VISEU · RIBEIRA GRANDE · FUNCHAL · ÉVORA · SINES · FARO · AMARANTE · BARCELOS · CHAVES



MARCHA CENTOPEIA*

Pedro Penim

Quando começámos a idealizar como se poderia dar vida a esta ideia de coesão territorial liderada pelo teatro, chamada Odisseia Nacional, compreendemos imediatamente que deveríamos seguir os passos de Amélia Rey Colaço. Foi, afinal, no tempo em que, primeiro com Robles Monteiro, depois partilhando a responsabilidade com a filha, Mariana Rey Monteiro, que as digressões levadas a cabo pelo Teatro Nacional D. Maria II, por todo o território português, se tornaram num evento historicamente marcante (e também marcadamente estival, diga-se). De facto, essa inspiração cedo nos entrou olhos adentro, enquanto fazíamos o reconhecimento do terreno para onde queríamos levar a nossa programação, visitando teatros espalhados por todo o país. Foi nessa etapa providencial que começamos a colecionar fotografias, tiradas nos nossos telemóveis, de placas descerradas por Amélia, alusivas às inaugurações dos vários teatros. É, sem dúvida, impressionante a quantidade de mármore representativo da passagem da Companhia Rey Colaço-Robles Monteiro, afixado nas paredes dos magníficos edifícios antigos que sobreviveram ao clássico abandono que muitos teatros foram sofrendo no pós-guerra, alguns transformados em coisas outras, outros sofrendo alterações até à irreconhecibilidade, muitos reduzidos a pó.

A exposição que inauguramos, pensada e executada de forma delirantemente rigorosa pelo seu curador, Tiago Bartolomeu Costa, e arduamente trabalhada pelas nossas equipas (sendo necessário destacar o comprometimento comovente da Direção de Documentação e Património), começa *in illo tempore* “ameliano”, e vai depois transportando o público por uma viagem fascinante, uma marcha que dura cem anos. **Quem És Tu?** (título inquiridor, que pisca o olho quer à tradição clássica da nossa dramaturgia, quer às nossas angústias contemporâneas) dá conta de um período da vida do Teatro Nacional D. Maria II que se encontra com um Portugal mergulhado em obscurantismo, que passa por um dolorosíssimo incêndio, e que desemboca na história democrática do país e do teatro, ela própria um sortido matizado. Esta pergunta/título, quando feita diretamente ao teatro (não ao edifício, mas à sua missão), tem também resposta múltipla, muitas caras e muitas vozes, “nela marcam os compassos tantos pés”**.

É com orgulho que levamos este pedaço desta história nacional a todas as regiões de Portugal, num enorme esforço partilhado com o Museu Nacional do Teatro e da Dança, com a Comissão Comemorativa dos 50 Anos do 25 de Abril e com os vários municípios que nos acolhem. Miremo-nos neste espelho multifacetado e descubramos, através do teatro, que país fomos e que país queremos ser.

*canção de Sérgio Godinho inspirada nas marchas tradicionais de Lisboa

** ibidem



PONTO DE VISTA*

Tiago Bartolomeu Costa

Para se poder entrar, enquanto público, no Teatro Nacional D. Maria II, no Largo Dom João da Câmara, em Lisboa, é preciso virar as costas à reprodução de uma pequena estátua de D. Sebastião, colocada num nicho da fachada da estação de comboios do Rossio. Era assim há décadas, até que em 2016, essa estátua foi negligentemente derrubada por um turista e, durante meses, o nicho permaneceu vazio, como se esperasse, novamente, pelo desejado. A representação do homem feito rei haveria de voltar, já em 2021, numa cópia, como se no detalhe simbólico de uma intensa espera, virada para um teatro imaginado por Almeida Garrett, se resumisse o simulacro de uma identidade.

Se em FREI LUÍS DE SOUSA o autor nos fala sobre a espera e, nela, guarda a tragédia da condição de se ser português, a interrogação que dá nome a esta exposição, realizada numa altura em que o teatro está fechado e, por isso, o edifício fisicamente inacessível, assume a dupla condição do vocábulo teatro: ser um lugar e uma disciplina que, para existir, tem de aparecer.

A pergunta que sabemos de cor, dos bancos da escola e da identidade estilhaçada, é atirada a quem chega de longe, escondido e coberto, sibilino e enigmático, tem uma resposta desconcertante: *Ninguém!* Mas o que Almeida Garrett escreveu é um retrato impiedoso sobre a identidade coletiva: como se forma, quem a define, o que representa. E, nisso, texto e teatro confundem-se na mesma dúvida.

Aprendemos com o filósofo Eduardo Lourenço (1923-2020) que devíamos saber ler o que somos à luz da visão crítica dos nossos mitos, em lugar de oscilarmos entre o desgosto e o contentamento. QUEM ÉS TU? não pretende ser um exercício expositivo cronológico ou linear, porque a memória, o tempo e a prática teatral são catalisadores de uma constante acumulação e transformação. Esta é, sim, uma proposta de observação, interpretação e apropriação da história de um teatro e da sua relação com o país.

Se, durante muito tempo, o D. Maria II tinha o cognome de “O Normal”, porque era a partir dele que se criava a norma, a ordem, e nele deveriam ver-se refletidos todos os preceitos e modos de fazer, pensar, e ver teatro em Portugal, então o desafio que lançamos aos visitantes é de que tragam as suas perguntas e não se satisfaçam com as possíveis respostas que aqui encontrarem. Devem olhar e percorrer esta exposição como um mapa orientador para uma história comum e herdada, mas cuja responsabilidade de futuro passa pelo desejo de nela se reconhecerem as faltas, as virtudes, o potencial e o que ainda não se escreveu.

É a partir daqui que se constrói uma exposição que pergunta como é que a atualidade se introduz na memória e dialoga com o que ali foi apresentado, usando títulos de espetáculos para agregar interrogações, devolver perguntas, e propor cruzamentos estéticos e abordagens ao que foi cerceado pela violência da censura e reagiu à responsabilidade da liberdade.

A exposição não tem um fim nem um princípio, como os espetáculos não têm, apesar dos rituais, da entrada aos aplausos, a que uma sala os sujeita, porque um espetáculo é antecipado e prolongado na relação que, com e a partir dele, fazemos e projetamos de e com tudo o que vimos, sabemos e aprendemos. Por isso, não há caminhos nem ordem naquilo que é um levantamento de hipóteses, e aproveita as distintas capacidades de cada um dos lugares onde se vai apresentar, para colocar em diálogo orgânico, os materiais que nela cabem.

São 11 lugares para quase 100 anos de espetáculos, tantas geografias quanto composições, a partir de palavras-conceito que, teórica e propositadamente, testam o modo de olharmos para a história contemporânea.

Há uma cronologia de base, atenta aos períodos complementares e concorrentes da história do país, da história do teatro e das biografias pessoais e profissionais dos seus protagonistas. Mas mesmo essas datas são fronteiras fluidas, que o tempo tratou de rever:

- 1921-1974: a criação e o encerramento da Companhia Rey Colaço-Robles Monteiro, entre a gloriosa estreia no Teatro Nacional São Carlos, a 18 de junho de 1921, e a derrotada carta, em junho de 1974, a pôr um fim a uma vida inteira onde teatro foi o acumular de várias definições e que, nos últimos dez anos confundiu a companhia e o teatro;
- 1926-1929: do golpe militar que, a 28 de maio instaurou a ditadura militar que, em 1933, levaria à constituição que legitimaria o Estado Novo, à concessão do Teatro Nacional D. Maria II à companhia Rey Colaço-Robles Monteiro, a 30 dezembro 1929;
- 1929-1974: as sucessivas renovações desse contrato de concessão, interrompido com a revolução de 25 de abril de 1974, com um país espelhado num palco, e um teatro a ser vivido como a norma;
- 1964-1978: o incêndio de 2 de dezembro de 1964, que destruiu o Nacional, e a sua reabertura, 14 anos depois, a 11 de maio de 1978, com um novo modo de se pensar;

1978-2022: Quarenta e quatro anos, entre a reabertura a 11 de maio de 1978 e o encerramento para obras, a 31 de dezembro de 2022 – menos quatro dos que o país viveu em ditadura, e onde o TNDM II foi palco para tantas visões e cumprimentos da sua missão pública, tal como se dizia na viragem do século anterior, em que cada português nascia com um projeto para o teatro nacional e uma peça debaixo do braço.

Estas diferentes temporalidades são como a estrutura de um espetáculo, que é sempre o tempo decorrido quando o estamos a ver e o tempo sobre o qual o espetáculo fala. E são, aqui, matéria para interrogar a perceção do espaço e do tempo na sua relação com a memória. Sabemos que o visitante de uma exposição não é um espetador numa sala de teatro e, desse modo, o que traz para interpretar o que lhe é dado a ver, é também, ou ainda mais, a sua própria história e relação com o tempo e o espaço. É nesse diálogo que se alimenta uma exposição a partir das histórias de um teatro agora fechado, revelando, descrevendo, revendo e propondo o que possa ter ficado por contar, mostrar ou propor, na esperança – ó doce utopia garrettiana – de que o desejo de defesa de um teatro que seja nacional, se faça no reconhecimento de cada um na capacidade de ser, em cada gesto, o edifício onde habita a memória.

*PONTO DE VISTA é o título de uma revista de carnaval assinada pelo ator e encenador Varela Silva, estreada a 10 de fevereiro de 1961 no Teatro Nacional D. Maria II, e onde a Companhia Rey Colaço-Robles Monteiro revisitava, parodicamente, entre outros, os principais sucessos da sua presença no teatro.

QUEM ÉS TU?

Em 1930, numa carta a Bernardino Machado, António Sérgio, pensador e político da Primeira República, então já exilado no Brasil, escreve: “A propósito de actores. Não concorda V. Exa, que cumpria criar um verdadeiro Teatro Nacional que seja um excelente meio de propaganda política? Voto desde já por que se faça representar o Tartufo, tradução do Castilho, por todo o país, mal caia a ditadura”. Esta tradução de António Feliciano Castilho, publicada em 1870 e apresentada três anos depois no TNDM II, haveria de ser usada em 1963 numa encenação assinada por Henriette Morineau, um ano antes do teatro arder.

A intenção de ver no D. Maria II um elemento de ação e resposta a tempos e vontades políticas está na génese da sua inauguração, desde 1846, quando o projeto de programação, como hoje se diz, era acompanhado por um projeto de proteção e promoção da dramaturgia nacional e um diálogo estreito com um programa de formação de atores, que haveria de decorrer no Conservatório Nacional, então igualmente concebido por Almeida Garrett.

O que é, o que se espera, e o que se faz no e com o Teatro Nacional D. Maria II, é um debate múltiplo e abrangente que, apesar dos diferentes regimes que o tutelaram, nunca deixou de causar apaixonantes discussões. No período em que o teatro esteve em obras, na sequência do incêndio de 1964, a relevância e pertinência de um edifício que pudesse representar o teatro português, era mais simbólica que realista, e o debate público foi sendo atravessado pelo constante aumento dos preços para as obras que, 14 anos depois, puseram em causa a mais-valia de um teatro onde se havia confundido uma história múltipla, com a atividade da companhia concessionária, a Rey Colaço-Robles Monteiro, precisamente aquela que iniciaria funções na altura em que António Sérgio escreveu a referida carta.

O incêndio de 1964 – e a intensa circulação entre vários teatros de Lisboa, entre eles o Avenida, que ardeu em dezembro de 1967, dois anos e nove dias passados depois – colocou a missão do teatro num limbo político que, até então, permitia ter no Rossio um palco para a afirmação de políticas públicas onde se confundia a propaganda com o desenvolvimento da prática teatral. Os diferentes concursos de concessão que decorreram desde 1929, com temporalidades distintas mas compromissos comuns, distinguiram a função de um teatro nacional do uso feito por companhias privadas,



então chamadas empresas. A alteração de regime veio trazer uma outra forma de pensar o lugar do Teatro Nacional D. Maria II e, com o tempo, uma alteração de um modelo organizativo que abandonou a ideia de companhia residente, herdeira de um funcionamento que estruturou a oferta teatral ao longo do século XX, para um entendimento distinto que espelhasse a diversidade da oferta cultural.

Nos anos que decorreram entre a revolução e a reabertura, não só o teatro continuava fechado, como a companhia sua concessionária havia sido extinta, pelo que, durante esse período, o TNDM II viveu num limbo, existindo apenas nas reuniões da comissão criada para o acompanhamento das obras.

Quando o Teatro Nacional ou D. Maria II reabriu tinham passado 14 anos desde o incêndio, o regime havia caído e o teatro era, agora, um braço direto de uma política de democratização cultural. A opção de Francisco Ribeiro, oficialmente diretor técnico mas, na verdade, o primeiro diretor artístico, responsável pelo desenho da programação e pela distribuição de elencos, procurava uma recuperação de um repertório censurado, nacional e internacional, acompanhando as mudanças estéticas, artísticas e de discurso a que, entretanto, o teatro começara a responder.

A missão, e a função de um teatro, tal como foi definida com a sua reabertura em 1978, preconizou um entendimento sobre serviço público que uma democracia deve assegurar, matéria distinta de um entendimento sobre o uso de um espaço, que era também, um valor público ao serviço de um regime.

A natureza de um edifício é, ao mesmo tempo, a interpretação do seu uso e a percepção de um fazer que, no caso do Teatro Nacional D. Maria II, espelha o conflito latente entre a liberdade de criação e a intencionalidade política. Como pode um edifício público servir um projeto político que não seja programático e ideológico, mas atento às necessidades primeiras de criação cidadã? Ao longo de mais de 100 anos, quem quer que tenha estado à frente desta instituição foi cultor da sua identidade e, com ela, contribuiu para a identidade individual de cada espetador, tanto quanto moldou as identidades coletivas que sempre defenderam, mesmo sem concordarem com a existência de um teatro nacional.

FREI LUÍS DE SOUSA

“É sob a pluma de Garrett que, pela primeira vez, e a fundo, Portugal se interroga, ou melhor, que Portugal se converte em permanente interpelação para todos nós”, resumiu Eduardo Lourenço em *O labirinto da saudade* (2000)¹.

Em 1943, para celebrar o centenário da estreia de FREI LUÍS DE SOUSA, Amélia Rey Colaço propunha duas versões para o mesmo tempo, genericamente designadas como Lado A e Lado B, sendo esta divisão a tradução para uma versão clássica (o lado A) e uma moderna (o lado B). Elencos, cenário, trajes e abordagens distintas, que caberia ao público tratar, interpretar e escolher. “A consciência da nossa *fragilidade histórica* projeta os seus fantasmas simultaneamente para o passado e para o futuro”, continua o filósofo. É nessa ótica que podemos entender o gesto intencional da Companhia Rey Colaço-Robles Monteiro, sublinhando o que Lourenço irá definir como “a teatralização de *Portugal como povo que só já tem ser imaginário* (ou mesmo fantasmático) – realidade indecisa, incerta do seu perfil e lugar na história, objeto de saudades impotentes ou *pressentimentos trágicos*”*.

Estávamos em plena Segunda Guerra Mundial, Portugal apresentava-se como um país politicamente neutro, e o Estado Novo celebrava dez anos da sua constituição, depois de, três anos antes, ter reforçado uma política identitária com a Exposição do Mundo Português. Era uma construção moral, ideológica e socialmente transversal, testada num gesto de reflexão sobre como podia o teatro ser a súplica de um país. Na noite de estreia, esse país político, social e cultural reunia-se para celebrar um autor, veículo de revisitação da sua importância identitária.

Explica-nos Eduardo Lourenço que FREI LUÍS DE SOUSA é um texto onde uma certa ideia de Portugal se revê e, assim, está capacitado para se apresentar como mais do que um reflexo mimético: “O mais importante é o espetáculo da osmose profunda entre a sua particular aventura anímica e humana e aquela de que Portugal – no passado e no presente – lhe parece centro. Garrett não pode saber quem é, nem o que verdadeiramente quer, sem interrogar a sério e de frente o que é essa realidade viva e mortal de uma Pátria entrevista como ‘frágil’, ‘vulnerável’ e da qual sente o seu interior e o seu destino pessoal como inseparáveis”*.

¹ Gradiva, 2000, p.86



Se o gesto de Amélia Rey Colaço foi mal recebido e a versão moderna preterida e ridicularizada, e mesmo que no repertório da companhia tenha sido o Lado A a servir de barómetro para uma realidade conforme e temerária, nesse radicalismo reside a vontade de pensar o teatro enquanto matéria inquietante e problematizadora.

O que isto pode significar para a prova de fogo que é encenar este texto é resumido numa tentativa permanente de releitura dos princípios ideológicos, doutrinários e políticos de um texto profundamente teatral, no sentido em que assenta num princípio de reconhecimento e verosimilhança que se pretende confirmado e validado.

Principais encenações de FREI LUÍS DE SOUSA no TNDM II

[1850, enc. Augusto de Melo (primeiro registo de apresentação)]

1932, enc. António Pinheiro

1943, enc. Amélia Rey Colaço e Robles Monteiro

[1944, récita de gala para a União Nacional]

1969, enc. Pedro Lemos

1999, enc. Carlos Avillez

2001, enc. José Wallenstein

2019, enc. Miguel Loureiro



QUEM ÉS TU?



PASSA POR MIM NO ROSSIO,
de Filipe La Féria, encenação de Filipe
La Féria, produção Teatro Nacional
D. Maria II, 1991.
Na imagem São José Lapa
©TNDM II. Direitos reservados | AT 52-001

PASSA POR MIM NO ROSSIO

Durante muitos anos, o teatro de revista tinha passagem pelo Rossio, sobretudo na altura do Carnaval. Distinto do Parque Mayer, onde a inauguração do teatro Maria Vitória, em 1922, haveria de levar a uma alteração da filosofia de programação do primeiro teatro do país, era comum haver no TNDM II um divertimento que fizesse um balanço do ano e, no entremez, colocasse na ferida exposta que era a censura teatral, os modos de resistência que o teatro inventava.

Quando, em 1991, Filipe La Féria estreou PASSA POR MIM NO ROSSIO, o país era muito diferente e a ideia de uma revista feita pelo elenco residente, algum dele com experiência feita no Parque Mayer, obrigou a uma alteração profunda do papel público do TNDM II. Se, por um lado, se celebrava a história da liberdade possível durante o regime, era o contraste com o Portugal que se queria moderno, prestes a receber a primeira presidência da CEE (Comunidade Económica Europeia, então o nome que se dava à atual União Europeia), que questionava o contributo do próprio teatro na história da arte e da cultura nacionais. Eram vários os quadros que, seguindo o modelo tradicional de composição do teatro de revista, ironizavam e denunciavam os excessos, os ridículos e as falhas de um sistema, uma sociedade e um jogo político, social e educativo. Enquanto isso, revia as canções, as imagens, os nomes, as frases e as memórias do teatro enquanto lugar que se apresentava resistente e livre, mesmo com a censura e o controlo da ditadura. Era um exercício retórico e de denúncia a quem apontava ao teatro a fragilidade decorrente da sua efemeridade. Era, e é ainda, um espetáculo presente na memória coletiva, exemplo maior da inventividade do que é específico do teatro português: uma capacidade desarmante para se autoanalisar e, desse modo, pensar o próprio país.

Nessa celebração fora de tempo, celebrava-se o país no teatro que queria ser ordeiro e normal, e que se construía entre os tropeções da Primeira República e uma revolução que parecia feita à medida para a definição portuguesa de sorte e improviso. O país teatral que desfilava para o país sentado, falava para uma democracia que apregoava as suas virtudes pela dobra do casaco vestido ao contrário, agora moderno, quando antes se cozia pela medida ficcional do Estado Novo, venerando e obrigado.

Esse Portugal apresentado no Rossio, feito de expectativas e humilhações, de pequenos poderes e de grandezas ficcionadas, encontrou espelho na sátira, refúgio na contradição,

oportunidades para nivelar padrões e empregados, políticos e eleitores, enquanto reafirmava a confiança nos atores como coro moderno da tragédia do quotidiano. Ao fazer entrar na principal sala do país teatral a memória descosida e herdada desse mesmo país e desse mesmo teatro, PASSA POR MIM NO ROSSIO transformava a memória em reflexo ativo de um modo de intervenção social e público, como o teatro sempre reivindicou, permitindo que todas as modas, lutas, vanguardas e reivindicações se tornassem na ficção que contribuiu para a existência de memória.

PASSA POR MIM NO ROSSIO estreou a 16 de maio de 1991 e esteve em cena até 25 de julho de 1992, apresentando-se, depois, no Casino do Funchal (18 de setembro a 11 de outubro de 1991) e no Teatro Nacional São João (28 de novembro a 11 de março de 1992).

Principais revistas apresentadas no TNDM II:

ATUALIDADES SONORAS

14 de fevereiro de 1931, de Henrique Galvão

O AUTO DA BOCA DO INFERNO

10 de fevereiro de 1934, de Gustavo Mattos Sequeira, Pereira Coelho

ONDAS CURTAS

2 de março de 1935, de António Portalegre

ALÔ... 20379

21 de fevereiro de 1936, de Gustavo de Matos Sequeira

UM ENSAIO DE APURO

5 de fevereiro de 1937, de Tomás Ribeiro Colaço

FEIRA DO LIVRO

6 de fevereiro de 1937, de Lino Ferreira, Fernando Santos, Xavier de Magalhães

ATRÁS DO REPOSTEIRO

26 de fevereiro de 1938, de João Villaret, Maria Clementina

A NOSSA REVISTA

3 de fevereiro de 1940, de Maria Clementina, João Villaret



PASSA POR MIM NO ROSSIO de Filipe La Féria, encenação de Filipe La Féria, produção Teatro Nacional D. Maria II. 1991
na imagem Fila junto à bilheteira do Teatro Nacional D. Maria II
©TNDM II. Fot. Garizo do Carmo | AT 050-047

PUDIM DE PASTELEIRO

22 de fevereiro de 1941, de Henrique Galvão

DIZ-SE POR MÚSICA

12 de fevereiro de 1942, de João Villaret, Lucien Donnat

DIVERTIMENTO MUSICAL DE 1949

26 de fevereiro de 1949, de Francisco Mata, José Augusto, Lucien Donnat

PONTO DE VISTA

10 de fevereiro de 1961, de Varela Silva

PASSA POR MIM NO ROSSIO

16 de maio de 1991, de Filipe La Féria

TROPA-FANDANGA

20 de fevereiro de 2014, criação Teatro Praga

AMÉLIA REY COLAÇO

Quando foi aberta a concessão para o TNDM II, modelo então em voga que permitia às empresas teatrais assumirem a gestão artística do teatro e, com ela, responsabilizarem-se pelo cuidado para com o teatro, “o concurso não era tentador para as empresas”, explicou Gustavo de Matos Sequeira em *História do Teatro Nacional Dona Maria II (1846-1946)*². Apenas a Companhia Rey Colaço-Robles Monteiro, criada em 1921 pela dupla de atores Amélia Rey Colaço (1898-1990) e Manuel Robles Monteiro (1888-1958) se apresentou a um concurso onde “o Estado exigia muito e o exemplo das deficitárias explorações anteriores era de molde a desanimar”. Após passarem por vários teatros em Lisboa – São Carlos, Politeama, Ginásio e Trindade – a empresa era uma exceção no tecido teatral da capital: “as sociedades artísticas tinham falido irremediavelmente; as concessões nestes termos, se um sopro de arte e de inteligência as animasse e a fortuna lhes sorrisse, ainda eram uma teima que valia a pena”. Explica Gustavo de Matos Sequeira, que seria o comissário do governo no teatro, que “os adjudicatários, artistas moços e ousados, meteram com coragem os ombros à empresa, mas, mesmo assim, o Governo no D. Maria II teria de reconsiderar na dureza e na violência das bases e de vir a aliviar-lhes os encargos, em diplomas posteriores”.

A última renovação acontecerá em 1973, estando em vigor quando a companhia, na véspera do 25 de abril de 1974, se encontrava no São Luiz, teatro onde Amélia Rey Colaço se estreara, em 1917, então chamado Theatro República. Foram 45 anos de uma concessão que se confundiu com a existência do próprio D. Maria II, e com o percurso da atriz, encenadora e empresária, que haveria de assumir a direção da empresa após a morte do marido, partilhando a responsabilidade com a filha, Mariana Rey Monteiro, que se estrearia como atriz em 1946, cinco anos depois de assinar, com o pseudónimo Teresa do Canto, o texto MARIA RITA.

Amélia Rey Colaço foi pioneira e desassombrada encenadora, procurando textos com mensagens políticas, num país controlado, enquanto respondia diligentemente aos pedidos para afirmar a mitologia de um falso império. Durante a sua vida no TNDM II, formaram-se atores e encenadores que, mais tarde, e em particular depois do teatro arder, iniciaram percursos em companhias que haveriam de se tornar, elas mesmas,

exemplos de transformação estética e responsabilidade educativa, continuados após a revolução. O seu contributo para a história nacional, em muito ultrapassa a história do teatro e a ela se deve a existência persistente de um modo definidor de pensar o lugar ético de quem atende às circunstâncias para defender os valores e os princípios da criação. A complexidade da sua ação e do seu legado é reflexo de uma amplitude biográfica ainda por inventariar para lá dos espetáculos que fez e não pode fazer, porque nela se resume a contradição entre a liberdade e a resistência.

Chamemos-lhe MÃE CORAGEM, A ÁGUIA DE DUAS CABEÇAS ou VELHA SENHORA, para evocar três entre os muitos espetáculos num país vergado à ditadura, e talvez nos possamos aproximar do significado de uma narrativa paralela e comparada com a história social, artística e política do país. A partir da sua ação, podemos compreender como se definiam os papéis sociais das mulheres; como a religião dobrava os valores da família; como a política interferia com as vontades de criação; como o teatro, extirpado da sua condição de denúncia, se tornava ainda assim mais resistente. E de como, sozinha e isolada, face a um país que se renovava, deixou de ter lugar e, com ela, um modelo que iria, inevitavelmente, ruir.

² TNDM II, p.86



AINDA MARIANAS

Em 1972, enquanto Maria Velho da Costa, Maria Isabel Barreno e Maria Teresa Horta publicavam, iam ser proibido e iam a julgamento pela publicação do texto *NOVAS CARTAS PORTUGUESAS*, o TNDM II apresentava dois espetáculos onde as personagens femininas eram, ao seu tempo e na sua geografia distantes, hipóteses sobre a condição feminina. Será uma coincidência que Hedda Gabler, na peça homónima de Ibsen, e Nina, de *A GAIVOTA*, de Tchekov, estreadas com oito meses de distância, pudessem ser o que não o podiam dizer as personagens femininas que o teatro português apresentava: obedientes, passando da dependência de um pai para um marido, definidas por uma condição social e uma geografia emocional. Mas uma coincidência feliz, que permite reler uma das mais ignoradas linhas estruturantes da ação do *D. Maria II* entre 1929 e 1974, quase sempre reduzida ao ineditismo de ter tido uma mulher na condução dos seus destinos.



As muitas personagens femininas apresentadas são, na sua maioria, exemplos de bravura, singular afirmação, conscientes da condição que lhes é afeta, e mais bem desenvolvidas do que as personagens masculinas. Não obstante, a leitura que é feita ignora o exercício de emancipação e diferenciação que o TNDM II propunha, certamente na inevitável necessidade de encontrar papéis para um elenco com muitas atrizes, e dirigido também por uma atriz. Muito para lá dos papéis de mãe e filha, as personagens femininas de muitas das peças apresentadas eram reconstruções de um arquétipo definido pelo regime, sendo a sua subversão, inventividade e consciência do lugar social que lhes era atribuído, uma narrativa que nem sempre acompanhava o discurso oficial. Heroínas, traidoras, vilipendiadas, humilhadas e perseguidas, mas também exemplos de abnegação, resistência e segurança, onde se projetavam éticas e morais, o teatro tratou de construir uma outra identidade feminina, bem mais ampla, e mais grave, porque implicada.

Há uma história de atrizes, mas há, e ainda por escrever, uma história de autoras e de personagens, mais rica e mais complexa porque, ao mesmo tempo, a história do teatro foi sendo escrita a partir dos espetáculos apresentados – portanto, uma história de vencedores –, ignorando, na maior parte das vezes, as muitas peças escritas por mulheres, algumas tradutoras, poetas, professoras, muitas autodidatas, autoras de romances, livros infantis ou ensaios que, na ausência de uma raiz dramatúrgica forte, e de palcos onde pudessem ser escutadas, nunca foram realmente medidas com os autores masculinos publicados, encenados e censurados. Estas eram, na maioria das vezes, ignoradas, e quase sempre silenciadas.

CASA PORTUGUESA

A Viagem Maravilhosa

A 15 de julho de 1934, a Companhia Rey Colaço-Robles Monteiro apresentava no improvisado Teatro Gil Vicente, construído nos jardins do Palácio de Cristal, no Porto, um espetáculo intitulado A VIAGEM MARAVILHOSA, integrado no programa da Exposição Colonial do Porto. No elenco, indígenas das colónias, tal como eram descritos numa ficha técnica que não hesitava em dar conta de todo o elenco da companhia residente do Teatro Nacional D. Maria II. Este, como outros espetáculos apresentados nas décadas de 1930 e de 1940, nunca deixaram de usar intérpretes e figurantes racializados em espetáculos que, na sua maioria, sublinhavam as virtudes da ocupação colonial portuguesa em territórios africanos. Peças como DEGREDADOS (Virgínia Vitorino, 1930), NOBRE POVO (João Bastos, 1934), O VELO DE OIRO (Henrique Galvão, 1936) e TELMO, O AVENTUREIRO (Carlos Selvagem, 1937) apresentavam-se como panfletos colonialistas, onde África surgia como uma oportunidade de negócios, menos controlada pelo poder, e mais capaz de exercer um poder opressivo nas populações, por aqueles que, na metrópole, como se dizia, haviam falido, e de nobre só guardavam o título. Ao mesmo tempo, personagens negras ou mestiças eram feitas por intérpretes brancos – MANUELA (1934); TÁ-MAR (1936); SCHERAZADE (1939); OTHELLO (1945), A ÁGUIA DE DUAS CABEÇAS (1948) – muitas vezes com o próprio texto a surgir escrito numa imitação de sotaques e dialetos num penoso verbatim, quando não eram os próprios atores negros apagados das fichas técnicas, como em UM ELÉCTRICO CHAMADO DESEJO (1963).

O colonialismo não foi um problema nas muitas peças apresentadas pela Companhia Rey Colaço-Robles Monteiro. E mesmo se a guerra colonial começou a surgir em alguns textos prontamente rejeitados pelo comité de leitura, foi preciso esperar até 1982 para se ver o primeiro espetáculo assinado por um encenador racializado – A GAIVOTA, de Rogério de Carvalho, Teatro do Mundo, 1982 –, e por 1989 para ver um texto enfrentar as consequências de decisões políticas para as famílias que durante décadas se sentaram a aplaudir os espetáculos no Teatro Nacional. ÁFRICA (1989), de Isabel Medina, é o primeiro texto a abordar o trauma da guerra e um dos raros que não de teatro-documental que, antes de CASA PORTUGUESA (2022), de Pedro Penim, se inscreve numa linha muito estreita onde a ficção surge como reflexão, num gesto de reconstrução de uma linha de atuação reveladora do quão incompleta é a história que se conta.



CASA PORTUGUESA deus, pátria, família

A divisa do Estado Novo, sustento teórico para 48 anos de ditadura, não deixou de se ver espelhado, de modos muito distintos, nos 45 anos de gestão do TNDM II pela Companhia Rey Colaço-Robles Monteiro. Se é certo que as abordagens cumulativas permitem identificar diferentes modos de pensar a integração deste programa ideológico no repertório da companhia, não é menos verdade que, conforme o ângulo do qual se entenda partir, as leituras que se possam imputar ao Teatro Nacional ao longo da sua história acompanham, por ser uma instituição pública, o perfil que o regime, e quem o dirige, determinou. “A identidade, porém, pertence ao domínio do afeto, do dever, das associações ou identificações que uma pessoa consciente ou inconscientemente escolhe fazer na sua vida”, assim explicita Onésimo Teotónio Pereira em *A obsessão da portugalidade* (2017)³. Imputar uma representação fixa e determinista a um projeto artístico, procurando confirmar aceções que não decorrem senão de projeções comparatistas, é um exercício que ignora, como refere o autor, que “embora seja natural que os grupos culturais partilhem determinados aspetos dessas leituras, elas não são necessariamente coincidentes”. Explica o autor: “Mas nem tudo é resultado de um ato volitivo consciente, sobretudo quando se trata de coletividades. Forças inconscientes agem poderosamente sobre o espectro das opções disponíveis”⁴.

OS MAIAS, adaptação de José Bruno Carreiro do romance de Eça de Queiroz, encenação de Amélia Rey Colaço, produção Companhia Rey Colaço-Robles Monteiro, 1945.
na imagem Elenco do espetáculo
©TNDM II. Fot. Horácio Novais | LRR 1945-1946/009



Desse modo, a leitura transversal da divisa do Estado Novo sobre as opções realizadas antes e depois da revolução, atuam apenas no reconhecimento de que “nem tudo é invenção”⁵.

Esta divisa serviu, contudo, para orientar o campo de reação sobre os valores que delimitavam a identidade coletiva nacional, tornando os espetáculos respostas cúmplices ou reações resistentes a mitos, figuras históricas, composições sociais e familiares, relação e poder da religião ou princípios morais e éticos, incidindo em transformações da célula familiar, da representação de gênero, das relações laborais e do papel individual na construção das comunidades. A revisão comparada entre o reflexo dessa divisa e a sua tradução exemplificativa, através do exercício teatral, admite a possibilidade de uma herança de um lugar de memória que, como sublinha Onésimo Teotónio Pereira, “a memória é um dos elementos integrantes do processo de identidade”⁶.

³ Quetzal, 2017, p.58

⁴ *idem*, p.58

⁵ *idem*, p.59

⁶ *idem*, p.59





Lucien Donnat,
desenho de figurino
para a peça **SÃO JOÃO
SUBIU AO TRONO**,
estreada a 31 de
dezembro de 1931.
DGPC/MNTD, MNT 34302

CASA PORTUGUESA Tá-mar; Auto Pastoril Português

A política do espírito, como se chamou a estratégia e planeamento do Secretariado Nacional de Propaganda Nacional, dirigido por António Ferro, impôs-se na afirmação de uma portugalidade trabalhada ao nível plástico e visual, discursivo, monumental e patrimonial. Para a Exposição de Arte Popular Portuguesa, em 1936, António Ferro sublinhará a importância da “arte do nosso povo, imagem da sua simplicidade e beleza”⁷⁷.

O programa ideológico e estético era claro: “exaltar e cantar o povo português, o povo das nossas vilórias, aldeias e lugares das nossas planícies e serranias, é fazer autêntica propaganda nacional, a propaganda de uma força viva da Nação que os políticos não conseguiram aniquilar, água sempre corrente e jamais turva” (citado em *António Ferro – A vertigem da palavra*, Margarida Acciaiuoli, 2013)⁸.

O Teatro Nacional D. Maria II não foi alheio ao contraciclo das vanguardas estéticas com as quais o país artístico dialogava timidamente. Mesmo se alguns dos espetáculos que farão a representação desses países, possam ter entrado no repertório da Companhia Rey Colaço-Robles Monteiro antes da concessão em 1929, ou estreado muito antes da sua constituição, e da política de espírito de António Ferro, como ENTRE GIESTAS (Carlos Selvagem, 1917), OS LOBOS (João Correia de Oliveira e Francisco Lage, 1920), OS VELHOS (D. João da Câmara, 1895), O MILHAFRE (Armando Cortes Rodrigues, 1927), certo é que ao longo das décadas, foi possível ver no palco do Rossio um país emoldurado por uma política de estereótipos, assinada pelos principais autores, artistas visuais e compositores. Esse país, do mar ao interior, com derivações colonialistas que transportavam a organização social para um território tido como extensão natural das virtudes das tradições, ajudou a sedimentar uma dramaturgia nacional, de contornos em nada progressistas e amplamente deficitários face às experimentações literárias que, apesar de tudo, iam chegando de Londres e Nova Iorque.

É também verdade que a tipificação do país ia a par com peças de cariz histórico e biográfico, num exercício de alavancagem de uma identidade coletiva na qual o teatro não foi o agente mais progressivo. Nesse sentido, a inventividade dos aspetos visuais, assinada por autores que cruzaram a pintura e a escultura com a cenografia e os figurinos, construiu, e falou, para um país que, vendo-se representado, se aproximava do teatro e que, em muitos casos, permitiu uma integração mais eficaz dos espetáculos na prática de espetadores em todo o país, fruto das várias digressões que a Companhia Rey Colaço-Robles Monteiro fez ao longo dos 45 anos em que esteve à frente do TNDM II.

^{7,8} Bizâncio, 2013, p.210

CAMARADAS

Em carta a António de Oliveira Salazar, a autora Virgínia Vitorino (1895-1967), que na década de 1930 foi assiduamente representada no Teatro Nacional, lamentava, na sequência da reação à estreia da sua nova peça CAMARADAS, a 23 de dezembro de 1937, que a imprensa “não visse em Camaradas um elemento de propaganda aproveitável e útil, defendendo das pedradas inimigas não a autora mas o caso teatral em si”. E defendia-se: “Creia Senhor Presidente que, procedendo desta forma, não foi a mim nem à minha peça que o Diário da Manhã deixou de servir. *Foi ao Estado Novo e foi a Vexa..* Pergunto a mim própria se não haverá naquele jornal quem saiba ver a “doce” alegria gratuitamente proporcionada com semelhante atitude aos inimigos da situação...”⁹.

A peça, cuja ação decorre numa sapataria lisboeta, que haverá de ser salva por um dos empregados que recebe uma herança e, desse modo, contraria as invetivas dos colegas que procuram direitos laborais, casando com a filha do patrão, é um dos vários exemplos que, ao longo dos anos, permitem compreender como a política entrava na dramaturgia nacional. Ao mesmo tempo, os inimigos do Estado, em particular, os militantes comunistas, eram identificados, perseguidos, presos, torturados e mortos. A política de resistência teatral fez-se num equilíbrio sábio entre peças enaltecedoras do país, e textos que dinamitavam o acordo de convivência que permitia, apesar de tudo, uma margem de liberdade acrescida nas propostas feitas pelo TNDM II. Muitos dos textos que não foram aceites pelo Comité de Leitura, outros que, tendo estreado, foram rapidamente proibidos de continuar em cena, apesar dos cortes de censura a que já haviam sido sujeitos, constituem uma narrativa bem mais ampla do modo como o teatro português pode denunciar, construir e iludir a mensagem oficial e, desse modo, resistir. Autores muito diferentes, como José Régio, Ramada Curto e Augusto de Castro, apresentaram os seus textos, enquanto traduções de Federico Garcia Lorca (*A CASA DE BERNARDA ALBA*, 1948), Molière (*TARTUFO*, 1963) ou Arthur Miller (*AS BRUXAS DE SALÉM*, 1957) serviram de modelos sociais para projetar revoltas e agremiar vontades de mudança.



Desenho para peça AS BRUXAS DE SALÉM, publicado no Jornal *Diário de Notícias*, 24 de novembro de 1957.
TNDM II, LRR 1957-1958

A narrativa subterrânea que permitiu uma história de resistência, na qual a censura atuou com desvelo, apresenta uma outra memória do D. Maria II enquanto palco de insubordinação. Nos jogos de poder entre a empresa e o Estado, jogavam-se cartadas de aprovação de elencos e autores com base em informações sobre a maior ou menor proximidade ao Partido Comunista ou ao regime, enquanto os textos iam permitindo lançar pistas e metáforas para o que se escondia e sussurrava.

⁹ Reproduzida em edição de autor, de Fernando Castro Brandão, 2015, pp.430-432



Manifestação do 1.º de maio junto ao Teatro Nacional D. Maria II, 1974.
Arquivo Municipal de Lisboa. Fot. Ernesto de Sousa | PT/AMLSB/ESO/001393



A FARSA DE INÊS PEREIRA

Gil Vicente inventou, moldou, destruiu e reergueu um país a partir do teatro, numa relação impiedosa com o poder, a religião, a sociedade, as suas formas e manias, os seus medos e perversões. Tudo o que pudéssemos imaginar, já sobre ele havia escrito. Assim, falar de fé, política, sexualidade, moralidades e ética; experimentar expressões e denunciar modelos de organização onde a hierarquia impusesse regras e castrasse opções; descrever arquétipos como se neles se resumisse a alma humana e a identidade nacional, foram bases de um corpo crítico e dramaturgicamente onde não podemos hesitar nem devemos recear rever-nos.

FARSA DE INÊS PEREIRA, escrita há 500 anos e apresentada no Convento de Tomar, perante o rei D. João III, é uma porta de entrada para o reverso da história do teatro, denunciando as impossibilidades ideológicas, propondo uma atualidade aos textos de Gil Vicente que legitimam que possa continuar a ser o autor que melhor falou sobre quem somos, e o que é, a identidade coletiva nacional.

Foi com Gil Vicente que o país começou a olhar para dentro de si, percebendo que o que o poderia definir, depressa passava por uma necessidade de se afirmar através da denúncia, da crítica e da perfídia.

No seu teatro está o Portugal de sempre, antes e depois da palavra inveja com que Luís de Camões encerra OS LUSÍADAS. Porque, com Gil Vicente, é o edifício da própria instituição que começa a ruir, resultado de uma inoperância social e coletiva, onde o indivíduo se sobrepõe à ideia de um viver em conjunto.

Os diferentes autos, com as suas tiradas num galaico-português que nos parece distante são, na realidade, o mais fiel retrato nacional, e a fronteira que recusamos atravessar, sob pena de ficarmos reféns da verdade exposta e evidente.

Talvez por isso, ó doce ironia, seja Gil Vicente o patrono de um teatro que se afirma como nacional. Espelho deformado, mas espelho revelador, afinal sobre quem somos.



FICHA TÉCNICA

EXPOSIÇÃO

Produção	Teatro Nacional D. Maria II
Investigação e Curadoria	Tiago Bartolomeu Costa
Museografia e concepção gráfica	José Dias Design
Apoio à investigação	André Samora Pitta
Produção executiva	Patrícia Romão (Teatro Nacional D. Maria II)
Inventariação, preparação e produção	Aldina Jesus, Célia Garcês, João Pinto, Paula Miranda, Ricardo Cabaça, Rita Carpinha, Sílvia Galinha, Vera Azevedo (Teatro Nacional D. Maria II)
	Ana Sofia Patrão, Carolina Santana, Cesaltina Silva, Fátima Branco, Helena Santos, Isabel Cartaxo, Mariana Pinto, Manuela Gomes dos Santos, Paulo Ribeiro Baptista (Museu Nacional do Teatro e da Dança)
Digitalização	RFS - Telecomunicações Lda., Scansystem Portugal
Edição de vídeo	André Carrilho (Teatro Nacional D. Maria II)
Legendagem dos filmes de Delphine Seyrig	Olho de Boi
Montagem	José Dias Design Museu Nacional do Teatro e da Dança Teatro Nacional D. Maria II
Produção e impressão de painéis expositivos	Porto Design
Restauro de documentos	Traça Pombalina
Parceiros Odisseia Nacional Exposição	Comissão Comemorativa dos 50 anos do 25 de Abril e Museu Nacional do Teatro e da Dança
Parceiros municipais	Câmara Municipal de Águeda Câmara Municipal de Amarante Câmara Municipal de Barcelos Câmara Municipal das Caldas da Rainha Câmara Municipal de Chaves Câmara Municipal de Évora Câmara Municipal de Faro Câmara Municipal do Funchal Câmara Municipal da Ribeira Grande Câmara Municipal de Sines Câmara Municipal de Viseu

BROCHURA

Edição	Teatro Nacional D. Maria II
Textos	Tiago Bartolomeu Costa
Design e paginação	José Dias Design
Impressão	Soartes, Artes Gráficas

Agradecimentos

Maria Inácia Rezola (Comissão Comemorativa dos 50 Anos do 25 Abril)

Nuno Costa Moura (Museu Nacional do Teatro e da Dança)

Ana Paula Amendoeira (Direção Regional de Cultura do Alentejo), Asbjørn Sigsgaard, Cláudia Belchior, Giusi Tinella (Institut Français), Joana Bernardo, Mónica Gamel, Nicole Costa (Museu José Malhoa), às equipas dos arquivos municipais e regionais, dos teatros, centros de arte e museus que nos acolhem.

Um agradecimento especial às instituições que emprestaram e permitiram a reprodução de peças dos seus acervos: Arquivo Municipal de Lisboa, DGLAB - Arquivo Nacional Torre do Tombo, Atelier-Museu Júlio Pomar, Biblioteca Municipal Almeida Garrett, Biblioteca Municipal do Funchal, Centre Audiovisuel Simone de Beauvoir - Archives, Diffusion de Films & Education à l'Image, Direção-Geral do Património Cultural, Fundação Mário Soares e Maria Barroso, Global Media Group, Museu Carlos Machado, Centro Cultural de Belém, Museu Nacional de Arte Antiga, RTP - Rádio e Televisão de Portugal, bem como a todos os artistas, fotógrafos, companhias, colecionadores, instituições e herdeiros que colaboraram na cedência de elementos dos espetáculos nos quais participaram.

Obrigado, ainda, às equipas de mediação dos espaços de acolhimento, e aos participantes do ciclo de debates.





**Acompanhe as Comemorações
dos 50 anos do 25 de Abril,
participe e partilhe**



A concessão do Teatro Nacional D. Maria II à Companhia Rey Colaço-Robles Monteiro acompanhou 45 dos 48 anos da ditadura do Estado Novo, tendo-se iniciado em 1929 – três anos depois da instauração da ditadura militar –, e sido continuamente renovada, incluindo em 1964, após o incêndio que encerrou o edifício. Só a revolução levaria ao fim do contrato, em 1974.

Nesse período, o teatro português desenvolveu-se, afirmou-se, reagiu e definiu-se na relação com o regime. As consequências dessa relação criaram uma prática e história para o teatro e, em particular, para uma ideia de teatro nacional.

Recuperando a relação da companhia Rey Colaço-Robles Monteiro com o território nacional, a exposição “Quem és tu? – Um teatro nacional a olhar para o país”, estabelece ligações entre a prática artística e o seu contexto político e social, sublinhando relações entre os espetáculos apresentados e as diferentes camadas de representação (do país, da sociedade, do teatro e dos regimes políticos), potenciando a perceção pública de uma certa ideia de (e para o) teatro nacional, tanto enquanto edifício, como na sua missão.

Através de linhas temáticas comuns, são estabelecidas relações entre espetáculos distintos, propondo leituras que aprofundem a prática artística e a implementação de políticas, num trabalho que identifica princípios de resistência, mas também de participação nas atividades e ações do regime.

A partir de materiais documentais – figurinos e trajes, fotografias, registos sonoros e audiovisuais, programas, objetos de cena, imprensa –, produz-se um comentário crítico à história social e política que o país construiu, observando a permeabilidade e a resistência do teatro a essas realidades.

Conheça a programação das oficinas para escolas, debates e visitas orientadas de cada município em www.tndm.pt

Arquivo Municipal de Lisboa. Coleção *Diário de Notícias* | PTAMLSB/CMLSSBAH/PCSP/004/DN/000091



ODISSEIA NACIONAL
EXPOSIÇÃO



www.tndm.pt



@tndmii