Investigar a história do teatro português nos palcos ultramarinos: desafios e possibilidades.

Andrelise Santorum

doi.org/10.51427/978-989-9238-13-8.16

Andrelise Santorum orcid.org/0000-0003-4631-4817

Abstract

KEYWORDS
theatre and colonialism
Portuguese theatre in Africa
overseas stages
colonial stages

Researching the history of Portuguese theatre on overseas stages: challenges and possibilities

The *Global Theatre Histories*, a recent line of research led by authors such as Christopher Balme and Nic Leonardt, is inaugurating a broad international debate on the need to renew the historiography of theatre and the performing arts from new, essentially transnational perspectives (Balme, 2012). When this debate is directed at countries like Portugal, the need to broaden horizons becomes even clearer, given that it is impossible to separate Portugal's metropolitan and colonial history, at least until the coming of independence in Africa.

When considering the history of Portuguese theatre, especially when addressing the Estado Novo (1933-1974), it is essential that our analysis adopts a transnational perspective, seeking to understand the theatre produced during this period from the relational dynamics between the metropolis and the colonies. However, the works published so far that investigate Portuguese theatre during Salazarism/Marcelism keep their geographical scope restricted to the metropolitan borders, expanding their analysis at most to the touring that took place in Brazil during this period. The few works produced so far that mention the presence of Portuguese theatre in parts of the empire do so indirectly, maintaining the tendency towards a metropolitan focus. However, it must be considered that the existing historiographical void around the theme of Portuguese theatre in Africa can be explained by the series of challenges arising when we decide to do research of this kind. Many of them are related to the archives available for research and the documentary collection that exists in these archives.

Seeking to collaborate with the opening of a new wave of studies in historiography dedicated to thinking about Portuguese theatre beyond metropolitan borders, in 2019 I began a broad investigation into the presence of Portuguese theatre in Africa during the Estado Novo. I analysed the plays that were performed on colonial stages between the 1930s and the 1970s by the Portuguese theatre companies that during this period left the metropolis for Africa on a tour of the Portuguese colonies, especially Angola, Mozambique and São Tomé and Príncipe. In this research, I have worked with an extensive range of historical sources, such as theatrical texts and programmes, periodicals, correspondence, letters and photographs: documentation that is safeguarded in four Portuguese archives, namely the National Library of Portugal, the National Archive of Torre do Tombo, the National Museum of Theatre and Dance and the Overseas Historical Archive.

In this essay, I intend to share some of the central points of this research and its construction, showing the traces of a Portuguese theatre presence in Africa that exist in Portuguese archives and proposing the following reflections: How is research constructed and how is it linked to the archive? What challenges does the researcher face when their research topic is transnational? What precautions do we need to take when conducting research? And what possibilities are there for future research interested in broadening its horizons to the Portuguese overseas territories?

Andrelise Santorum

Quais são os vestígios existentes nos arquivos portugueses sobre a presença do teatro português em África? Como se constrói uma investigação de caráter inédito quando as pistas são escassas e os caminhos possíveis não são óbvios? Que desafios costumam ser impostos às pesquisas de caráter transnacional? Que cuidados precisamos ter enquanto condutores de uma investigação? E quais as possibilidades que existem para futuras investigações interessadas em ampliar seus horizontes para o ultramar português? Este capítulo tem como objetivo responder, ainda que de forma sucinta, a essas indagações, compartilhando os caminhos trilhados durante o percurso da investigação *Portuguese Theater on Overseas Stages: Networks between Portugal, Angola, Mozambique, São Tomé and Príncipe, Guinea-Bissau, and Cape Verde (1933-1974)*[1], projeto oficialmente iniciado em 2024, mas que, na verdade, começou a dar os seus primeiros passos há 6 anos.

Em 2019, dei início à primeira fase de uma ampla investigação acerca da presença do teatro português em África durante o Estado Novo, com foco na análise das peças teatrais representadas nos palcos coloniais entre as décadas de 1930 e 1970, pelas companhias teatrais portuguesas que, nesse período, partiram da metrópole em turnês pelas então colónias portuguesas. Essa pesquisa, inicialmente concentrada exclusivamente nos palcos angolanos e que resultou na tese de doutoramento intitulada *Palcos do Império: Teatro Português em Angola durante o Estado Novo (1930-1950)*[2], pavimentou o caminho para o projeto de investigação atualmente em curso. Este, por sua vez, ampliou o recorte geográfico para abarcar as cinco ex-colónias portuguesas em África, estendendo também o período de análise até o ano de 1974.

1 Este trabalho é financiado por fundos nacionais através da FCT – Fundação para a Ciência e a Tecnologia, I.P., projeto registrado com o número 2023.06872.CEECIND/CP2891/CT0025 e com o DOI: https://doi.org/10.54499/2023.06872.CEECIND/CP2891/CT0025.

2 Movida pela consciência, cara aos estudos pós-coloniais, de que todo saber é situado (Said, 1978), considero fundamental assinalar que falo a partir de um lugar geográfico e simbólico específico: o Brasil. Esse ponto de observação híbrido – no sentido atribuído por Bhabha (1998) ao entre-lugar da enunciação, onde os significados se constroem na negociação entre culturas – permite olhar para a história do teatro português em África a partir de uma posição simultaneamente distante e próxima, o que orienta as perguntas que dirijo enquanto historiadora a este objeto de pesquisa. Esta investigação teve origem em Porto Alegre, no Rio Grande do Sul, no âmbito das leituras e debates promovidos entre 2019 e 2023 pelo *Grupo de Pesquisa e Estudo sobre Ásia e África Lusófonas*, GPEAAL (cadastrado no CNPq com o título *A Guerra Fria nos Países Lusófonos: dependência, transnacionalismo e democracia*), vinculado ao Programa de Pós-Graduação em História da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUCRS), sob a coordenação do Doutor Marçal de Menezes Paredes cujo trabalho tem incentivado os pesquisadores a pensar a história a partir de perspectivas transnacionais e pós-coloniais, propondo um olhar horizontal sobre os processos históricos – atento aos cruzamentos, às trocas e às redes. Nesse ambiente intelectual, têm surgido pesquisas inéditas sobre o legado do colonialismo e sobre os contextos das independências em África, entre as quais se destaca a minha tese de doutoramento, defendida em abril de 2023.

Tanto na pesquisa desenvolvida durante o doutoramento quanto na investigação atualmente em curso, o objetivo central tem sido compreender a relação estabelecida, durante o Estado Novo, entre o teatro português e o contexto político vigente naquele período. Em razão disso, o principal objeto de análise da investigação é o conjunto de peças teatrais representadas nos palcos ultramarinos pelas companhias portuguesas que, à época, se aventuravam em digressões pelas colônias africanas. Além dos textos e programas teatrais, o vasto corpus documental da pesquisa inclui também periódicos, correspondências, ofícios e registros fotográficos, salvaguardados em diversos arquivos portugueses situados em Lisboa, entre os quais se destacam a Biblioteca Nacional de Portugal (BNP), o Arquivo Nacional da Torre do Tombo (TT), o Museu Nacional do Teatro e da Dança (MNTD) e o Arquivo Histórico Ultramarino (AHU).

A pesquisa referente às digressões realizadas para Angola durante o Estado Novo encontra-se, naturalmente, em um estágio mais avançado, apresentando resultados mais concretos a serem compartilhados. Por essa razão, será utilizada neste capítulo como recorte ilustrativo do percurso da investigação, de modo a evidenciar as descobertas já realizadas e as possibilidades de aprofundamento que delas decorrem. Para esse fim, optei por organizar o percurso investigativo em quatro etapas principais: (1) a pesquisa em periódicos; (2) a pesquisa em textos teatrais; (3) a pesquisa em documentos pessoais de companhias e artistas; e (4) a pesquisa em documentos oficiais. Antes, contudo, de avançar nos pormenores desse processo, faz-se necessário apresentar as perspectivas teóricas que orientam a investigação, bem como os desafios que, na prática, têm atravessado a sua execução.

Esta investigação vem sendo desenvolvida à luz do panorama teórico-metodológico da *Global Theatre Histories,* linha de pesquisa liderada por Christopher Balme e Nic Leonardt, que, a partir de 2010, inauguram um amplo debate internacional sobre a necessidade de renovação na historiografia do teatro e das artes performativas sob novas perspectivas, essencialmente transnacionais (Balme, 2012). Essa abordagem levou diversos pesquisadores de países como o Reino Unido, a Alemanha e os Estados Unidos a reconhecerem 'limitações ao entendimento das suas histórias se delas fossem excluídas atividades na área do espectáculo que apenas existem numa esfera transnacional ou global' (Brilhante, 2012: 12). Buscando identificar as redes de trocas artísticas estabelecidas entre diferentes países ao longo da história, essa linha teórica propõe 'escrever histórias globais do teatro assentes nas conexões e envolvimentos possibilitados pelas rotas comerciais nas quais circulam formas teatrais, modelos artísticos, agentes (atores, empresários, técnicos) e espectáculos' (Brilhante, 2012: 13). O que estes autores afirmam é que a partir de finais do século XIX, como

consequência dos fenômenos globais do colonialismo, do imperialismo e da modernização, o teatro deixou 'de ser uma forma cultural praticada localmente para adquirir alcance global' (Junqueira, 2015: 239), ocasionando na criação de *esferas públicas transnacionais*. No contexto dos impérios coloniais europeus dos séculos XIX e XX, Balme destaca justamente o papel das digressões teatrais afirmando que as trupes itinerantes possibilitaram uma nova forma de interação com os centros metropolitanos significando que 'plateias e públicos se definiram implícita ou explicitamente no sentido de estarem, de alguma forma, 'em contato' com outras nações ou culturas, ou mesmo com o 'Ocidente' como um imaginário cultural coletivo' (Balme, 2012: 208).

Quando utilizamos as lentes analíticas das Histórias Globais do Teatro para observar o contexto português, torna-se ainda mais evidente a necessidade de ampliar os horizontes de análise para além das restritas fronteiras nacionais, uma vez que não é possível dissociar a história metropolitana da história colonial portuguesa – pelo menos até o início dos processos de independência dos países africanos. Nesse sentido, autoras como Christine Junqueira (2015), Maria Helena Werneck (2012) e Maria João Brilhante (2012) têm mobilizado essas premissas para refletir sobre os trânsitos teatrais que se estabeleceram, a partir do século XIX e durante o século XX, entre países como Portugal e Brasil, apontando já em 2012 para a importância de 'alargar futuramente a investigação aos circuitos de digressão pelas ex-colónias portuguesas em África' (Brilhante, 2012: 12).

No âmbito da historiografia do teatro português é fundamental adotar uma perspectiva transnacional de análise, capaz de compreender o teatro produzido, em especial no período do Estado Novo, a partir da dinâmica relacional entre metrópole e colônias. Contudo, observa-se que grande parte dos estudos publicados até o momento sobre o teatro português durante o salazarismo/marcelismo ainda mantém seus recortes geográficos restritos às fronteiras metropolitanas.

A história das itinerâncias do teatro português para o continente africano é um campo de estudos praticamente inexplorado pela historiografia. Os trabalhos que existem sobre o teatro português durante o Estado Novo, produzidos por autores como Maria Graça dos Santos (2004), Isabel Vidal (2009) e Ana Sofia Patrão (2012), bem como os estudos de Luciana Stegagno Picchio (1969) e Luiz Francisco Rebello (1984, 1985 e 1988), apesar de fundamentais para qualquer investigação interessada na compreensão da história do teatro português, acabam por restringir suas análises às fronteiras da metrópole. Os poucos investigadores que mencionam as deslocações do teatro português às colônias, como João Menau (2004), Nuno Moura (2007) e

Duarte Ivo Cruz (2013), o fazem de uma forma indireta, mantendo, portanto, a tendência para o enfoque metropolitano.

Destaco a obra do dramaturgo angolano José Mena Abrantes (2005) que produz uma espécie de história geral do teatro em Angola antes e depois da independência do país, mencionando de forma muito sucinta os nomes de algumas companhias portuguesas que estiveram em Angola durante o período do Estado Novo num quadro cronológico que, apesar de apresentar uma série de lacunas temporais, deixou uma importante contribuição para a historiografia. Da mesma forma, o especialista guineense Carlos Vaz (1978), o investigador sul-africano Luís Mitras (2004) e o investigador João Branco (2004) também desenvolveram estudos notáveis no âmbito da história do teatro africano mencionando as itinerâncias do teatro português para localidades como Cabo Verde e Guiné Bissau sem, contudo, privilegiar o período do Estado Novo como recorte e tendo como enfoque o teatro local produzido nestes espaços. Especificamente em relação ao teatro português apresentado em África durante o Estado Novo nota-se um enorme vazio historiográfico, não existindo trabalhos que investiguem, como tema central, as turnês realizadas por companhias teatrais portuguesas ao ultramar português, com exceção da já mencionada tese de doutoramento de minha autoria.

É preciso considerar, porém, que o vazio historiográfico existente em torno da temática do teatro português em África pode ser explicado pela série de desafios que se apresentam quando decidimos fazer uma pesquisa deste teor.

Os desafios da investigação

O primeiro desafio apresentou-se já na fase inicial da elaboração do projeto de investigação, durante o levantamento bibliográfico sobre o teatro português em Angola. A leitura dos trabalhos disponíveis revelou que as poucas obras que mencionavam digressões artísticas para a África durante o Estado Novo, embora indicassem nomes de companhias e datas aproximadas das turnês, não faziam referência aos documentos históricos ou aos arquivos de onde tais informações haviam sido obtidas. Uma contribuição mais consistente foi encontrada em um artigo publicado por José Carlos Alvarez, em 2006, então diretor do Museu Nacional do Teatro e da Dança. O autor, com o objetivo de divulgar o acervo documental até então inédito da instituição, apresentou registros referentes às turnês realizadas por companhias teatrais portuguesas para o Ultramar. Essas indicações constituíram o ponto de partida para a formulação do projeto de pesquisa.

A partir desse conjunto de pistas, elaborou-se a proposta submetida ao processo seletivo da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES), no âmbito do Projeto Institucional de Internacionalização (PUCRS-PrInt) da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul. O programa visava a concessão de bolsas de doutorado-sanduíche para diversos países, entre eles Portugal, com financiamento para doze meses de pesquisa no exterior – condição fundamental para a viabilização deste estudo. Considerando que as fontes e os arquivos relevantes estavam localizados em território português, a pesquisa exigia consulta presencial, o que evidencia o primeiro grande obstáculo das investigações de caráter transnacional: o desafio geográfico.

Após a concessão da bolsa, a pesquisa teve início em outubro de 2020, com a chegada a Lisboa em um contexto já desafiador devido à pandemia de Covid-19, com um projeto que partia de um conjunto reduzido, mas promissor, de indícios documentais. Já em Portugal, em contatos informais com alguns colegas da área, observou-se um interesse pelo tema, embora muitos ponderassem sobre a escassez de registros referentes às digressões teatrais para Angola, sobretudo nas décadas iniciais do Estado Novo, afirmando que essas viagens eram sazonais, restritas ao verão, e que a documentação disponível poderia ser insuficiente para sustentar uma tese de doutoramento, sugerindo-se, inclusive, o redirecionamento do estudo às itinerâncias para o Brasil.

Os primeiros dias em Portugal foram dedicados à busca preliminar nos catálogos digitais dos arquivos portugueses. Foram testadas diversas combinações de palavras-chave – Teatro em Angola, Teatro Colonial, Teatro Ultramar, Teatro em África, Digressões Teatrais Ultramar, Cinema Luanda, entre outras –, que resultaram, em geral, em listas reduzidas e pouco pertinentes ao recorte temporal ou temático do projeto. Além da limitação dos catálogos, que nem sempre refletem com precisão o conteúdo efetivo dos acervos, enfrentou-se o desafio da aparente desorganização de alguns conjuntos documentais. Durante as primeiras consultas presenciais, constatou-se, por exemplo, que determinadas pastas com o título “Espectáculos” continham, na realidade, ofícios relativos à caça aos jacarés em Angola e a outros temas alheios à investigação. Essa aparente falta de coerência, contudo, não permite afirmar se resulta de uma reclassificação posterior realizada pela instituição arquivística ou se já estava presente na própria lógica de produção documental do Estado Novo, que pode ter agrupado materiais distintos sob rubricas genéricas ou imprecisas. Essa ambiguidade evidencia a necessidade de considerar que a organização – ou desorganização – dos acervos também é parte da sua história e reflete as práticas

administrativas e ideológicas que orientaram a criação e o tratamento das fontes[3].

As informações obtidas nos catálogos digitais, as primeiras experiências com os fundos consultados e as observações de colegas pareciam convergir para um mesmo diagnóstico. Ainda assim, um dos principais aprendizados da prática historiográfica é a necessidade de duvidar, mesmo diante do aparente consenso. Há ocasiões em que a pesquisa exige confiar em uma espécie de instinto – construído ao longo do tempo, pela familiaridade com as fontes e pela escuta atenta de suas lacunas. Seguir essa "intuição investigativa", ainda que todos os indícios apontem na direção oposta, pode ser o que permite revelar aquilo que até então permanecia oculto.

O passo a passo da investigação

1. a pesquisa em periódicos

Quando as primeiras experiências de pesquisa geram mais perguntas do que respostas, o percurso a seguir depende das questões centrais da investigação, das inquietações que a movem e do que está disponível nos arquivos acessíveis ao pesquisador. No meu caso, a pergunta central era clara: o que as peças teatrais encenadas nos palcos angolanos revelavam sobre a relação entre o teatro português e o contexto político do período? Para respondê-la, seria necessário analisar os repertórios teatrais levados a Angola; entretanto, os títulos dessas obras ainda eram, em sua maior parte, desconhecidos, com exceção de alguns indicados nos programas teatrais preservados no MNTD. Paralelamente, uma das maiores inquietações da pesquisa residia no fato de que todos os indícios encontrados apresentavam lacunas significativas, dificultando a reconstrução cronológica das itinerâncias teatrais – uma dimensão central para

3 Esses obstáculos servem como um lembrete de que é fundamental reconhecer que a pesquisa em arquivos requer atenção constante à história custodial dos acervos e que isso implica adotar uma postura cautelosa diante das circunstâncias de produção, preservação e disponibilização das fontes, observando atentamente o processo pelo qual os documentos foram reunidos, classificados e mantidos ao longo do tempo. Todo documento é produto de um contexto histórico e institucional específico e o percurso de custódia interfere diretamente nas possibilidades de leitura e interpretação das fontes. Especialmente no caso de documentos produzidos durante regimes autoritários, como o Estado Novo português, as lacunas, repetições e silenciamentos documentais tornam-se, eles próprios, indícios históricos da lógica de poder que orientou a produção e, por vezes, a preservação das fontes. Além disso, é importante destacar que as informações ausentes ou as hipóteses que não se confirmam também fazem parte do processo investigativo: muitas vezes, dias inteiros são dedicados à análise de documentos que, ao final, não são relevantes para o tema, mas essas experiências são fundamentais, pois permitem afirmar com segurança – e fornecer referências confiáveis a futuros pesquisadores – que, naquele arquivo ou fundo específico, não existem indícios sobre determinado assunto.

mim enquanto historiadora, pois a compreensão temporal dos eventos é essencial para interpretar processos históricos e acompanhar como a relação entre teatro e contexto político se transforma e se articula ao longo do tempo.

O único caminho possível foi recalcular a rota previamente traçada para a investigação e concentrar esforços na pesquisa em periódicos, a única fonte capaz de fornecer tanto os títulos das peças teatrais necessárias quanto a ordem cronológica das digressões. Uma busca preliminar no acervo de periódicos da Biblioteca Nacional de Portugal revelou uma ampla lista de jornais e revistas editados no Ultramar durante o período do Estado Novo. Dentre eles, optou-se por analisar *A Província de Angola*, disponibilizado em versão microfilmada na BNP[4]. Fundado em Luanda em 1923 como semanário, passou, em 1926, a ser o primeiro jornal diário de Angola. Para esta investigação, foram digitalizados e examinados os exemplares publicados entre 1932 e 1974, período em que o jornal circulava inicialmente como diário da tarde e, a partir de 1933, como diário da manhã.

O periódico foi escolhido por diversas razões: a existência da coleção completa na BNP, a regularidade de sua publicação, seu destaque como um dos principais jornais de Angola durante o período em questão e o perfil noticioso abrangente, que contemplava os setores político, social e cultural da vida angolana. Em particular, o jornal documentava o cotidiano de Luanda em torno do Nacional Cine Teatro, casa de espetáculos inaugurada em 1932 pela Companhia Hortense Luz, responsável por abrir as rotas das digressões teatrais portuguesas para o Ultramar nos anos 1930.

Esta etapa da investigação seguiu o padrão de quase todas as pesquisas que trabalham com periódicos, caracterizadas por um número incalculável de horas dedicadas à leitura diária e constante do jornal. Foi, até o momento, a fase mais longa da pesquisa e, sem dúvida, também a mais produtiva.

Através da análise das notícias diárias sobre a chegada, estada e partida das companhias em Luanda, das críticas teatrais publicadas após cada estreia e das entrevistas com artistas, diretores ou empresários responsáveis pelas digressões, foi possível reunir uma ampla gama de informações. Entre elas, destacam-se: os nomes de todos os integrantes das companhias (empresários, secretários, diretores, atrizes, atores, cantores, maestros, bailarinos, além de pontos, maquinistas, cenógrafos e iluminadores); o itinerário completo de cada digressão, indicando se a companhia vinha da metrópole ou de outro ponto da África e que cidades angolanas eram visitadas além

4 O periódico encontra-se na Biblioteca Nacional de Portugal, em Lisboa, e pode ser consultado através do número de cota: FP 165 – J2068G.

de Luanda; o meio de transporte utilizado, marítimo ou aéreo; questões financeiras e dificuldades enfrentadas pelas companhias; a duração total das itinerâncias, desde a partida de Lisboa até o retorno à metrópole; e as impressões dos artistas sobre Angola e sobre as plateias do Ultramar. Também foi possível registrar detalhes sobre as casas de espetáculos onde estas temporadas aconteciam, a quantidade de sessões realizadas, as percepções do público de Luanda e, o mais importante, os títulos das peças teatrais apresentadas, incluindo nomes de autores e tradutores e, no caso do teatro de revista, os títulos dos quadros e números encenados.

A análise do jornal permitiu estabelecer uma linha do tempo cronológica da história do teatro português em Angola durante o Estado Novo, identificando todos os espetáculos de teatro, música, dança e circo promovidos em Luanda entre 1932 e 1974. Foi possível compreender se os espetáculos eram portugueses ou estrangeiros, se integravam turnês vindas da metrópole ou se eram produções locais realizadas por agrupamentos residentes em Angola, entre outras informações essenciais. Esses dados são fundamentais para entender a indústria de entretenimento em Luanda naquele período, bem como as diferentes categorias de espetáculos que compunham o mercado cultural da cidade.

Um conjunto de informações tão amplo e detalhado só poderia ser obtido por meio da análise cuidadosa de um periódico, que registrava de forma contínua e sistemática a atividade cultural da capital angolana.

2. a pesquisa em textos teatrais

A partir das informações fornecidas pelo jornal, foi possível localizar grande parte dos textos teatrais nas versões representadas nos palcos angolanos, com a autoria, tradução e/ou adaptação indicadas pelo periódico. Entre 1932 e 1974, foram levadas para Angola 235 peças teatrais, abrangendo dramas, comédias, farsas, operetas e revistas de diferentes nacionalidades, incluindo portuguesa, francesa, espanhola, italiana e brasileira. Algumas dessas peças foram encontradas nos acervos do MNTD e da BNP, mas a maior parte dos textos está preservada no fundo documental do Secretariado Nacional de Informação (SNI), especificamente no subfundo da Direção-Geral dos Serviços de Espetáculos (DGE) do Arquivo Nacional da Torre do Tombo (TT). Esse fundo reúne todos os processos de censura teatral realizados durante o Estado Novo, incluindo os relatórios elaborados pelos censores no momento da estreia das peças em Lisboa.

Com exceção de algumas peças que traziam na primeira página a informação de terem sido aprovadas especificamente para a digressão a África, a maior parte dos textos analisados corresponde às suas versões originais, ou seja, às que foram submetidas à censura no momento de suas estreias nos palcos da metrópole. A decisão de analisar todos os títulos representados em Angola, mesmo aqueles sem indicação de destino colonial, baseou-se no fato de que as críticas teatrais publicadas na imprensa angolana sugerem que esses textos não eram adaptados para além-mar. Ademais, uma das principais estratégias dos empresários teatrais para maximizar a bilheteira nas itinerâncias consistia em levar para o Ultramar peças já estreadas em Lisboa e no Porto, que haviam obtido maior sucesso junto às plateias metropolitanas.

Concluídas as etapas de localização, digitalização e leitura preliminar dessas peças teatrais, tornou-se possível realizar a análise efetiva dos materiais em ordem cronológica, visando compreender a evolução do diálogo entre o teatro português e o contexto político do período. Essa relação, longe de ser estática, refletia de forma dinâmica o cenário vivido na metrópole e, especialmente no caso da revista, modificava-se conforme os critérios da censura eram ajustados.

Em termos metodológicos, optei por iniciar a análise elaborando um mapeamento das temáticas mais recorrentes nas peças teatrais, ou seja, aquelas que se repetiam nos repertórios de cada fase das itinerâncias. A partir dessa listagem de múltiplos temas levados à cena pelas companhias, selecionei os textos que melhor exemplificavam os diálogos estabelecidos com o regime em cada uma das três categorias de análise definidas para a investigação: peças que dialogavam com o ideário salazarista, peças que interagiam com o colonialismo e peças que apresentavam críticas ao cenário político vigente.

Considerando a complexidade do texto teatral, um tipo de fonte que exige o afastamento de réguas analíticas rígidas, tornou-se evidente desde o início da análise que seria impossível enquadrar esses textos em uma única categoria, dada a pluralidade de temas que eles apresentavam. No caso da revista, principal gênero levado para Angola, era comum que, em uma mesma peça – e às vezes até em uma única cena –, convivessem temáticas que, de um lado, legitimavam o salazarismo e, de outro, teciam críticas ao regime. Por essa razão, alguns textos precisaram ser recortados e reaproveitados ao longo da investigação para exemplificar as três formas distintas de diálogo com o poder. Na prática, a experiência de lidar com fontes tão complexas evidencia a importância de, enquanto investigadores, permitir que a pesquisa siga seu curso natural, deixando que os próprios materiais encontrados ao longo do percurso orientem a escolha das ferramentas teóricas e metodológicas mais adequadas.

Enquanto o jornal forneceu uma cronologia consistente e detalhou o funcionamento dessas itinerâncias, a análise do texto teatral permitiu identificar quais peças efetivamente contribuíam para a difusão dos preceitos salazaristas, quais dialogavam especificamente com o colonialismo português e quais, de maneira mais sutil, burlavam o controle da censura para veicular críticas ao poder vigente. Além disso, tornou-se possível compreender como esses diálogos se estabeleciam e de que forma a dinâmica entre teatro e contexto político se transformava em cada uma das fases analisadas.

3. a pesquisa em documentos pessoais das companhias e artistas

Um dos primeiros arquivos consultados no início desta investigação foi o Museu Nacional do Teatro e da Dança (MNTD), motivada pelo já mencionado artigo de José Carlos Alvarez (2006). Os espólios do MNTD foram constituídos a partir de doações realizadas pelas companhias teatrais, por artistas portugueses ou por familiares destes, abrangendo uma ampla variedade de documentos, incluindo fotografias, programas teatrais, cartazes, recortes de jornais e revistas, correspondências, entre outros, que atores, atrizes, encenadores e empresários preservaram ao longo do tempo para documentar a memória de sua atividade teatral. Diferentemente de outros arquivos consultados, nos quais foi necessário dedicar muito tempo à busca de indícios sobre as itinerâncias teatrais para o Ultramar, o Museu Nacional do Teatro e da Dança revelou-se particularmente fértil e organizado para esse tipo de pesquisa. Entre os diversos espólios existentes no museu e consultados nesta pesquisa, dois se destacam pela relevância que possuem para o estudo.

O primeiro espólio, intitulado *Companhias e Artistas Portugueses nas Ex-Colónias – Programas*, é composto por uma coleção de programas teatrais criados por companhias portuguesas que realizaram digressões para o Ultramar entre as décadas de 1930 e 1970. Entre essas companhias destacam-se a Companhia Hortense Luz, a Companhia Vedetas Show, a Companhia Embaixada da Saudade, a Companhia Giuseppe Bastos, a Companhia Laura Alves e a Companhia Teatro Alegre. Esses programas foram doados separadamente ao museu, em épocas distintas e por diferentes pessoas, e reunidos posteriormente em um único espólio, por iniciativa da própria instituição, ao perceber que tais documentos registravam de forma sistemática as temporadas de espetáculos promovidas em África.

Esses documentos fornecem informações detalhadas sobre as digressões, incluindo o repertório de peças levadas para os palcos angolanos, os locais de apresentação, as

datas dos espetáculos, os patrocinadores das turnês e os nomes dos artistas que integravam os elencos, com a indicação dos personagens que interpretavam. A seguir, apresentamos as capas de alguns desses programas, referentes a digressões realizadas nas décadas de 1930, 1940, 1960 e 1970, apenas para ilustrar a diversidade do espólio.







Figura 01
Programa Hortense Luz em Luanda (1932) MNTD COTA 135072

Figura 02
Programa Embaixada da Saudade (1941) MNTD COTA 103426

Figura 03
Programa Ling-Chong nas Colónias Portuguesas (1941) MNTD COTA 103424

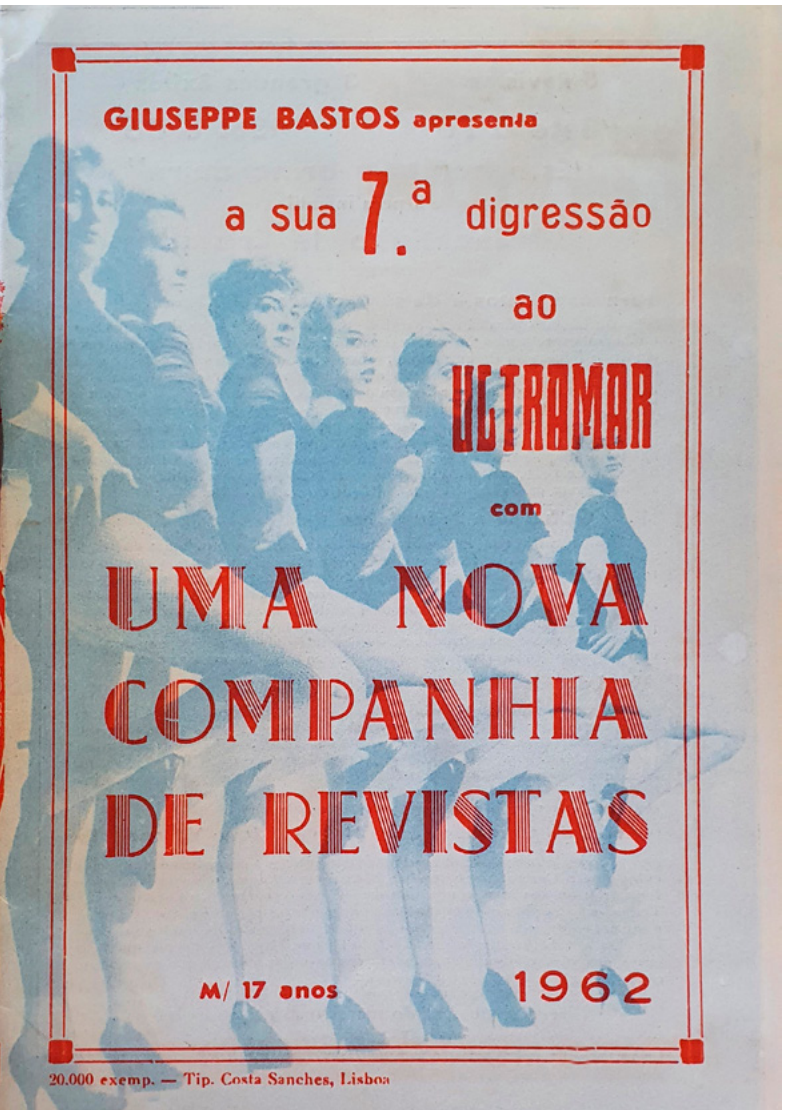


Figura 04
Programa
Giuseppe Bastos
7ª Digressão (1962).
MNTD COTA 174660

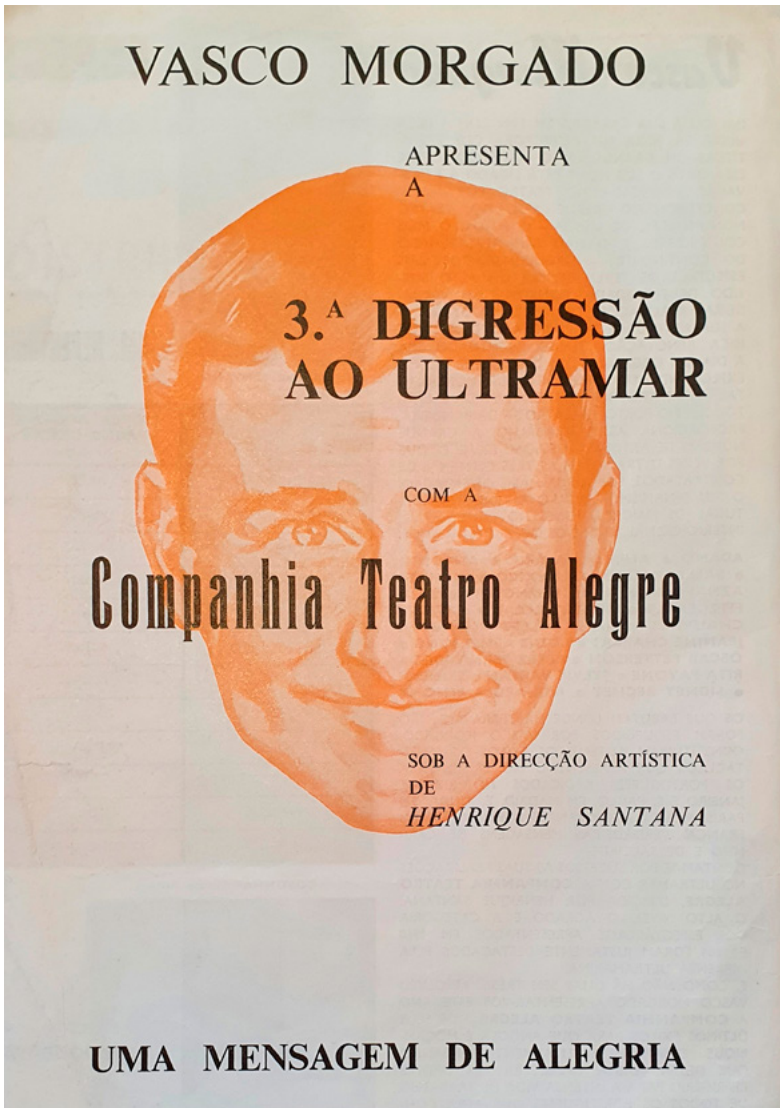


Figura 05
Programa Teatro Alegre
Vasco Morgado 3ª
Digressão (1967) MNTD
COTA 55615



Figura 06
Programa Somos Dois Eunice Muñoz e José de Castro (1970). MNTD COTA 5108

Alguns desses programas incluem textos produzidos pelos próprios artistas do elenco ou pelos diretores e empresários responsáveis pela digressão, trazendo informações relevantes sobre essas itinerâncias. Um exemplo é o programa organizado pelo empresário Vasco Morgado para divulgar a primeira digressão da Companhia Laura Alves ao Ultramar, ocorrida em 1969, com o patrocínio do Ministério do Ultramar e da Secretaria de Estado da Informação e Turismo. O programa abre com uma série de recortes de discursos de Marcelo Caetano, seguidos pela seguinte mensagem da companhia:

> **E por isso viemos. Somos artistas de teatro. A nossa maior ambição é sermos aplaudidos por todos os Portugueses. É aqui, em África, que Portugal é maior - porque é formado por todas as raças. Raros artistas no mundo podem gabar-se da honra de representarem simultaneamente para pretos, brancos, mestiços e amarelos. Esse é o milagre português. Milagre de todos nós, amigos.**

O próprio programa indica o patrocínio oficial da digressão, e o trecho citado acima reforça o alinhamento com o discurso do regime em defesa dos territórios ultramarinos, em um momento em que a Guerra Colonial já se prolongava por cerca de oito anos e as pressões internacionais sobre Portugal para a descolonização se intensificavam.

O segundo conjunto de documentos mais utilizado nesta investigação, denominado *Fotos Tournées* consiste em duas caixas que reúnem um amplo conjunto de fotografias de diferentes espetáculos teatrais, registradas durante as apresentações nos palcos de Angola e Moçambique. Muitas dessas fotos trazem, no verso, informações sobre o local, o ano em que foram tiradas e o título do espetáculo. As imagens mostram grandes nomes do teatro português, como Eunice Muñoz, José de Castro, Francisco Ribeiro, Vasco Santana, Laura Alves, Costinha, entre outros. Além das fotografias de cena, o acervo também mostra os artistas a bordo dos paquetes das companhias nacional/colonial de navegação, tanto durante as viagens entre a metrópole e o Ultramar quanto, já em África, nos deslocamentos entre diferentes colônias.

À medida que a pesquisa no jornal fornecia informações sobre as fichas técnicas de cada companhia envolvida nas itinerâncias, tornou-se possível listar os nomes dos artistas que integravam os elencos e identificar quais deles possuíam espólios no Museu, além daqueles já analisados. Felizmente, muitos desses artistas possuíam coleções na instituição, com fotografias, programas, cartazes e recortes de imprensa que documentam as temporadas realizadas no Ultramar. Entre eles destacam-se as atrizes Hortense Luz, Ilda Stichini, Maria Matos, Florbela Queiróz e Laura Alves;

os atores Estevão Amarante, José de Castro, Raul Solnado e Francisco Ribeiro; a Companhia Rafael de Oliveira; e o amplo acervo do empresário teatral Vasco Morgado, que, à frente da Companhia Teatro Alegre, promoveu inúmeras digressões para Angola e Moçambique durante o Estado Novo.

O primeiro indício da existência de uma censura teatral local, exercida no Ultramar, surgiu justamente a partir dessas fotografias. Muitos registros do MNTD apresentam, no verso, carimbos da Inspeção dos Espetáculos de Angola e/ou de Moçambique, indicando que a foto havia sido aprovada pela censura. Esse detalhe conduziu a investigação de volta aos documentos oficiais, representando o quarto e último passo da pesquisa.

4. a pesquisa em documentos oficiais

Caso existisse em Angola e em Moçambique um organismo censório estruturado, semelhante ao da metrópole, ele necessariamente funcionaria junto aos governos dessas províncias. Por essa razão, a pesquisa teve continuidade no Arquivo Histórico Ultramarino (AHU), com foco no fundo documental do Ministério do Ultramar, mais especificamente no acervo relativo ao Governo-Geral de Angola, em busca de possíveis registros sobre a censura aos espetáculos exercida na província.

Entre os documentos analisados, encontravam-se diversas correspondências trocadas entre os governos das províncias ultramarinas e órgãos metropolitanos, como a Agência Geral do Ultramar e o Ministério do Ultramar. Esses materiais abordavam temas variados – desde propostas de diplomas legislativos sobre a participação de menores em espetáculos públicos, pedidos de autorização e avisos de entrada de companhias teatrais em Angola e Moçambique, até normas relativas à atividade circense e à organização de grupos corais. Também foram localizados ofícios que tratavam da interdição do exercício da profissão artística por músicos em Angola.

Especificamente em relação à censura, a documentação consultada indica que apenas na década de 1950 passou a existir uma legislação voltada aos espetáculos públicos. Já havia, desde o final dos anos 1920, certo controle sobre os filmes exibidos na colônia, bem como, a partir de 1935, uma Comissão Central de Censura responsável pela imprensa (Cabrera, 2013). Contudo, somente em janeiro de 1950 foi criada, em Angola, a Inspeção Cinematográfica, destinada inicialmente à censura de espetáculos cinematográficos. Em 1952, esse órgão foi reformulado e passou a denominar-se Inspeção dos Espetáculos.

Essa informação consta em um ofício datado de 28 de agosto de 1952[5], enviado ao Ministro do Ultramar pelo secretário do Governo-Geral de Angola, José António Fernandes, no qual se propõe a remodelação do organismo criado em 1950, ampliando suas atribuições para abranger também os espetáculos teatrais e outras apresentações públicas realizadas na colônia.

A partir de então, a censura exercida na província foi gradualmente aprimorada, adquirindo uma estrutura mais ampla e organizada. Essa nova regulamentação definia aspectos como o número exato de membros que deveriam compor o corpo de censores da Inspeção, a obrigatoriedade de leitura prévia de 'composições de qualquer espécie, bem como a assistência a ensaios gerais para efeitos de autorização'. O documento também estabelecia uma tabela de remuneração com os valores devidos aos censores pela leitura de textos, pela presença em ensaios e pela assistência a espetáculos, diferenciando três categorias principais:

a) teatro dramático, lírico, folclórico e de revista;
b) composições teatrais mistas de declamação ou rádio;
c) concertos musicais.

Determinava-se ainda a proibição da participação de 'indígenas e crianças até catorze anos, inclusive, nos espetáculos teatrais considerados prejudiciais à formação moral e patriótica de uns e outros pelos membros da Inspeção ou do Corpo de Censores [...]'.

Uma das questões mais importantes reveladas por esse ofício diz respeito ao pedido do secretário do Governo-Geral de Angola ao Ministério do Ultramar, solicitando que a nova Inspeção tivesse autonomia para 'recusar como impróprios para esta Província Ultramarina filmes ou composições teatrais de qualquer espécie que tenham sido autorizados na Metrópole por satisfazerem o ambiente intelectual e moral a que se destinavam'. O argumento apresentado baseava-se na especificidade do público local –composto por europeus, "assimilados" e "indígenas"[6] –, cuja diversidade exigiria critérios censórios distintos dos aplicados na metrópole.

5 O Ofício pode ser consultado no Arquivo Histórico Ultramarino a partir da referência: SR A11 - CULTURA-ESPECTÁCULOS-ANGOLA 1952-1969 Exibição de Filmes COTA: AHU_ACL_MU_PGEDU_RCM_A11_Cx043.

6 Os termos "assimilado" e "indígena" são nomenclaturas criadas pela legislação colonial do período, estabelecidas por documentos como o *Estatuto Político, Civil e Criminal dos Indígenas das Colónias de Angola, Guiné e Moçambique* (1926), o *Acto Colonial* (1930) e a *Carta Orgânica do Império Colonial Português* (1933). A "política do indigenato", estruturada pelo Estado Novo, criou o termo "indígena" para designar os nativos das colônias portuguesas localizadas em África, entendidos como elementos juridicamente diferenciados da população que deveriam passar por um processo de assimilação à cultura portuguesa e europeia para então poder ser promovidos à categoria de não indígena, ou seja, de "assimilados", política que vigorou de 1926 até 1961 expressando a cultura e o imaginário que existiam em Portugal, em torno da suposta missão civilizadora do país (Santorum, 2023). Esta investigação só utiliza os termos "indígena" e "assimilado" porque era essa a nomenclatura vigente no período analisado.

Essa proposta institucionalizou o que denominei, em minha tese de doutoramento, como um sistema de "censura dupla" dos espetáculos públicos – teatrais, musicais ou cinematográficos – nos palcos angolanos. As peças levadas nessas digressões já haviam sido previamente examinadas pela censura metropolitana, por ocasião de suas estreias em Lisboa, sendo novamente submetidas ao crivo da censura colonial. Tais informações não apenas confirmaram a existência de um organismo censório efetivamente estruturado em Angola, como também revelaram detalhes sobre seu funcionamento e sobre os critérios adotados para autorizar ou proibir os espetáculos teatrais apresentados nos palcos da colônia.

As descobertas preliminares e as outras possibilidades de pesquisa

De forma sintética – considerando que o objetivo deste capítulo é sobretudo compartilhar o percurso da pesquisa, e não detalhar suas conclusões –, destacarei aqui uma cronologia consistente das digressões que partiram de Lisboa rumo a Angola durante o Estado Novo. Inicialmente, apresentarei as descobertas referentes às itinerâncias do teatro português para Angola entre as décadas de 1930 e 1950, discutidas em profundidade em minha tese de doutoramento, para expor, em seguida, também os resultados parciais da fase atual da investigação, dedicada à análise das itinerâncias realizadas entre 1960 e 1974, dados inéditos, aqui divulgados em primeira mão.

Ao analisar o conjunto formado por diferentes tipos de fontes históricas tornou-se possível vislumbrar a imagem de uma Angola artisticamente pulsante, com Luanda destacando-se como um dos principais pólos culturais do Império Colonial Português. Entre 1932 e 1974, consolidou-se de fato uma indústria de espetáculos na colônia, marcada por uma oferta crescente de produtos culturais que acompanhava as sucessivas ondas de imigração para Angola que ampliavam o público de portugueses residentes na província e, em consequência, geravam a necessidade de construção de novas casas de espetáculos e de um mercado de entretenimento capaz de responder, com qualidade e regularidade, a essa nova demanda.

A indústria de espetáculos que se consolida durante o Estado Novo, entretanto, começa a delinear-se ainda no final do século XIX, quando se forma um mercado de entretenimento composto principalmente por concertos musicais, touradas e jogos nas tabernas de Luanda (Wheeler, 2009). Neste período, existia também a oferta de espetáculos teatrais promovidos por Sociedades Dramáticas locais que funcionavam

como 'pretexto de diversão e convívio mundano das élites coloniais da capital', com peças teatrais que tinham o objetivo de 'atenuar as agruras do exílio (colonizador)' (Abrantes, 2005: 69).

Em relação às manifestações artísticas africanas, é importante destacar que diversas expressões artísticas tradicionais resistiram ao longo de todo o período em que Angola esteve sob domínio português. Em realidade, até o início do século XX, Luanda mantinha uma vida cultural predominantemente africana, marcada por manifestações como a *massemba* – dança de grupo derivada da música quimbundo – e por celebrações como o Carnaval, nas quais músicos e dançarinos dos bairros africanos satirizavam costumes e vestimentas europeias (Wheeler, 2009). Com a ascensão de Salazar ao poder, esse cenário se inverte: a hegemonia artística passa a ser exercida pelos colonos, e o alvo da sátira deixa de ser o europeu para tornar-se o nativo angolano (Santorum, 2023).

Com o início do Estado Novo, a política colonial portuguesa atingiu um novo patamar nas ressignificações da chamada *mística imperial*, marcada pela obsessão em defender as parcelas coloniais do Império sob o pretexto da salvaguarda da soberania nacional. Neste contexto, Angola foi exaltada como a pérola do Império Português – "o novo Brasil", "a colónia mais Portuguesa do Império Colonial", a "colônia padrão" –conforme enfatizava a imprensa periódica do período, fazendo com que Luanda, nos anos 1960, fosse descrita como 'a 'terceira cidade' portuguesa em dimensão e lealdade, ultrapassando todas as demais, com excepção de Lisboa e Porto' (Wheeler, 2009: 213).

O projeto de transformação de Angola em um reflexo e prolongamento da pátria tem suas primeiras consequências no redesenho geográfico da capital, 'com a destruição maciça de residências africanas na cidade baixa e a concentração dos negros nos 'musseques' ('lugares de areia') por trás de Luanda, uma vastíssima favela de palhotas' (Wheeler, 2009: 115). A nova vaga de imigração portuguesa para Angola, durante as duas primeiras décadas do Estado Novo, impulsionada pelo crescimento vertiginoso da produção de café e pelo intenso investimento do regime na Propaganda Colonial para atrair novos colonos, teve como consequência direta a marginalização das populações nativas (e das suas manifestações artísticas[7]) e o agravamento

7 Em Luanda, por exemplo, as manifestações artísticas dos "indígenas" eram toleradas somente nos bairros mais periféricos, como a região dos musseques, e em salas de espetáculos como o Cine Colonial, para as plateias africanas que lá viviam. As notícias e críticas teatrais publicadas no jornal *A Província de Angola* deixam claro que as manifestações artísticas dos nativos eram vistas como expressões de incivilidade, uma deturpação do conceito de arte europeia. Enquanto os espetáculos encenados por portugueses eram qualificados como belos e divinos, as manifestações artísticas feitas pelos

da segregação racial na colônia. A presença do teatro português em Angola reflete precisamente esse cenário, uma vez que a chegada crescente de colonos gerou a necessidade de criar uma indústria de entretenimento 'feita por brancos, para brancos, em espaços destinados aos brancos' (Santorum, 2023: 114).

A indústria de espetáculos constituída em Angola a partir da década de 1930 era ampla e não dependia exclusivamente das itinerâncias que partiam da metrópole. A imprensa local demonstra que o mercado cultural de Luanda se organizava em, pelo menos, quatro categorias distintas de espetáculos: (1) os espetáculos locais, promovidos por artistas (portugueses, angolanos ou luso-angolanos) que residiam em Luanda; (2) os espetáculos internacionais, apresentados por agrupamentos artísticos em turnê por Angola; (3) os espetáculos portugueses de dança, música, teatro ou poesia, promovidos por pequenos agrupamentos, como duos ou trios, vindos da metrópole; e (4) os espetáculos ofertados pelas grandes companhias teatrais portuguesas em turnê pelo ultramar (Santorum, 2023). Apenas as peças teatrais representadas nos palcos coloniais no âmbito desta quarta categoria foram elencadas como objeto de análise desta pesquisa, estando todos os demais ainda por investigar.

Um dos apêndices da minha tese de doutoramento apresenta uma tabela que mapeia a movimentação artístico-teatral em Angola, mês a mês, de janeiro de 1932 a dezembro de 1950, levantamento que evidencia o número expressivo de companhias e de artistas que viajavam em empreendimentos individuais oriundos de países como Espanha, França, Inglaterra, Bélgica e Alemanha, além daqueles provenientes do Brasil e de territórios asiáticos e africanos, como China e Gana. Esses artistas frequentemente incluíam Angola nos itinerários de suas digressões, promovendo temporadas de espetáculos de dança, música, circo ou teatro nos palcos de Luanda. Nessa tabela, são indicados os nomes dos agrupamentos e artistas, suas nacionalidades, bem como o mês e o ano em que essas temporadas aconteceram e o repertório das apresentações[8]. As digressões do teatro português para o ultramar constituem, portanto, ape-

nativos eram no máximo exóticas ou engraçadas (Santorum, 2023). Nas poucas ocasiões em que as críticas publicadas na imprensa eram "elogiosas" em relação às expressões artísticas promovidas pelos nativos, o que era exaltado era a capacidade de adaptação dos "indígenas" e das suas expressões artísticas à cultura europeia, retórica utilizada para comprovar o êxito da colonização portuguesa também no campo artístico (Santorum 2023). Embora o foco desta investigação não seja sobre os espetáculos produzidos pelos nativos, é crucial mencionar que estas manifestações existiam e que, durante toda a vigência do Estado Novo, elas tentaram resistir, apesar do ambiente fortemente marcado pela segregação racial.

8 A referida tabela está no Apêndice B – Tabela movimentação artístico-teatral em Angola por ano (1932-1950) disponível em: Andrelise Gauterio Santorum. *Palcos do Império: o teatro português em Angola durante o Estado Novo (1930-1950)*. Tese de Doutorado. Programa de Pós-Graduação em História – Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUCRS). Porto Alegre, 2023: 457 a 484.

nas um dos recortes possíveis a serem investigados[9].

Especificamente sobre as grandes turnês promovidas para Angola durante o Estado Novo, é importante lembrar que a exportação de um modelo teatral branco e europeu para as colônias simbolizava a "arte civilizada" – representação simbólica da própria hegemonia colonial –, devendo ser difundida como a forma legítima de manifestação cultural. Por conta disso, o Estado Novo permitia, estimulava e, muitas vezes, apoiava financeiramente[10] as itinerâncias do teatro português para os territórios ultramarinos.

O interesse das companhias teatrais portuguesas em promover digressões para o ultramar explicava-se por outros fatores. A intensa crise teatral vivida na metrópole – com casas de espetáculo insuficientes para abrigar todas as companhias em atividade e com inúmeros artistas enfrentando desemprego – levou muitos empresários e diretores a enxergarem o ultramar como uma solução, promovendo turnês além-mar

9 Além das diferentes categorias de espetáculos que existiam em Angola e que ainda não foram explorados pela historiografia, existem também outros objetos e fontes a serem investigados. Escolhi analisar estas itinerâncias através do texto teatral, mas o amplo acervo de fotografias existente no MNTD, bem como as críticas publicadas na imprensa local, possibilitam a investigação de outros objetos de análise como figurinos e cenários, por exemplo.

10 Inicialmente a concessão de apoios financeiros para agrupamentos artísticos interessados em promoverem itinerâncias para Angola e Moçambique era competência da Agência-Geral das Colónias (AGC) que cria em 1948 um 'serviço especial para o intercâmbio espiritual entre a metrópole e as Colónias' (Santorum, 2023). Além da AGC, o Ministério das Obras Públicas, por meio do seu Comissariado do Desemprego, visava financiar empresas artísticas para que estas pudessem contratar profissionais desempregados (Moura, 2007). Em relação às itinerâncias para Angola, destaca-se que, entre os anos 1953 e 1954, pelo menos três companhias teatrais receberam empréstimos deste Comissariado para arcar com as despesas que envolviam a sua deslocação para África. A partir de 1955, com início do funcionamento efetivo do Fundo de Teatro, a modalidade voltada ao teatro itinerante destinaria 10% da sua verba para digressões para Angola e Moçambique. Conforme demonstra Nuno Moura, apesar da notável preferência do Fundo pelo teatro regular fixo, foram subsidiadas, ao todo, sete digressões com destino a Angola entre os anos de 1955 e 1972 (Moura, 2007). Estas resoluções do poder público demonstravam o crescente interesse do Estado em estreitar os laços entre a metrópole e as colônias através de mobilidades artísticas, em especial após a Segunda Guerra, quando a questão da unidade do império passa a ser a grande tônica da retórica salazarista. Além disso, a implementação destes apoios respondia a um contexto de cobranças que, desde o início da década de 1930, vinham sendo feitas pelos portugueses que viviam na colônia. Exemplificam isso os inúmeros textos publicados na imprensa local acusando a *Política do Espírito* de António Ferro de ser restrita à metrópole e sugerindo o patrocínio oficial dos grupos artísticos que organizaram turnês para Angola, alertando sobre os custos altamente dispendiosos destas itinerâncias e sobre as consequências negativas que esta falta de apoio trazia para a colônia: o risco de que os portugueses de Angola ficassem sem o seu "alimento para o espírito". Contudo, apesar de existirem órgãos oficiais que visavam subsidiar companhias ou artistas portugueses interessados na promoção de turnês às colônias em África, na prática a maioria das digressões para Angola promovidas durante o Estado Novo ocorreram sem nenhum apoio oficial, sendo iniciativas das próprias companhias portuguesas ou mesmo dos colonos que administravam as casas de espetáculo de Luanda (Santorum, 2023).

em busca de novos públicos. E ao contrário do que as primeiras pistas da investigação sugeriam, essas digressões não foram esporádicas, como demonstra a tabela a seguir, produzida na primeira fase deste estudo, que mapeia as turnês que ocorreram entre 1932 e 1959.

TABELA 01 - DIGRESSÕES TEATRO PORTUGUÊS PARA O ULTRAMAR (1932-1959)

Nome da CIA	Ano da Digressão	Itinerário em África	Repertório
Cia Hortense Luz	1931/1932	Moçambique e Angola	11 peças
Cia Berta de Bívar-Alves da Cunha	1932	Angola e Moçambique	23 peças
Cia Ilda Stichini-Alves da Costa	1934	São Tomé e Príncipe, Angola e Moçambique	16 peças
Cia Maria Matos	1938	Moçambique, Angola e São Tomé e Príncipe	17 peças
Cia Embaixada da Saudade	1941-1943	São Tomé e Príncipe, Angola e Moçambique	07 peças
Cia Maria Alice	1943-1945	São Tomé e Príncipe, Angola e Moçambique	05 peças
Cia Artistas Reunidos	1949/1950	São Tomé e Príncipe, Angola e Moçambique	04 peças
Cia Teatral Mirita Casimiro	1950	São Tomé e Príncipe e Angola	04 peças
Cia Brunilde Júdice-Alves da Costa	1952	Angola e Moçambique	03 peças
Cia Teatro Avenida	1952/1953	Angola, Moçambique e São Tomé e Príncipe	05 peças
Cia Irene Isidro-António Silva	1953/1954	Angola, Congo Belga, Rodésia do Norte e do Sul, África do Sul e Moçambique	08 peças
Cia Alma Flora	1953-1955	Angola e Moçambique	12 peças
Cia Giuseppe Bastos	1954	São Tomé e Príncipe, Angola e Moçambique	02 peças
Cia Berta de Bívar-Alves da Cunha	1954	Angola	08 peças
Cia de Revistas Carlos Coelho	1955/1956	Angola e Moçambique	08 peças
Cia Vasco Santana	1955	Angola e Moçambique	15 peças
Cia de Revistas Giuseppe Bastos	1959/1960	Angola	05 peças
TOTAL (1932-1959): 17 digressões representaram ao todo 153 peças teatrais			

Fonte: SANTORUM (2023)

A tabela demonstra que, na primeira fase da história destas itinerâncias, durante os anos 1930, quatro companhias teatrais levaram para Angola um repertório de 67 peças teatrais. Na segunda fase, nos anos 1940, três companhias apresentaram 16 peças teatrais em palcos angolanos e, na terceira fase, nos anos 1950, ocorreu a grande *apoteose* destas digressões com dez companhias exportando 70 peças teatrais para Angola. Esses números demonstram a evolução quantitativa que ocorreu durante todo este período, sendo notável que a década de 1950 registrou um número maior de digressões e de peças teatrais representadas nos palcos ultramarinos. Esse crescimento pode ser explicado por uma série de fatores característicos da época[11]: a explosão de novas vagas de imigração; a modernização dos transportes marítimos entre Lisboa e Luanda, que reduziu significativamente o tempo de viagem através dos vapores e paquetes das Companhias Colonial e Nacional de Navegação; e o surgimento de ligações aéreas da TAP, que, a partir de 1947, passou a oferecer voos entre Lisboa e Luanda, com escala em São Tomé e Príncipe (Santorum, 2023).

Também é neste período que surgem casas de espetáculos mais estruturadas em Angola, facilitando a realização de longas temporadas na província. Em Luanda, por exemplo, já existiam o Nacional Cine-Teatro, desde 1932, e o Cine Colonial, desde 1940, mas em 1951 são inaugurados outros dois teatros: o Cine-Bar Dancing Tropical, com capacidade para 700 pessoas, e o Cine Restauração, com cerca de 1.500 lugares. Nessa década, diversas outras casas de espetáculos foram abertas não apenas em Luanda, mas também em outras cidades como Benguela, Lobito, Sá da Bandeira, Malange, Nova Lisboa e Lubango, movimento que se prolongou até 1975, ano em que foram contabilizadas 17 salas de espetáculos em funcionamento apenas em Luanda (SANTORUM, 2023). Obviamente, esses espaços de convívio, como os cine-teatros, eram locais onde a segregação racial se manifestava de forma mais evidente. Apenas

11 Christopher Balme e Nic Leonhardt, no âmbito do *Centre for Global Theatre Histories*, promoveram recentemente uma nova etapa no reexame da historiografia teatral. Estes autores direcionaram o seu enfoque sobre a investigação dos processos transnacionais complexos que culminaram na institucionalização do teatro em países emergentes no período pós-1945, defendendo que a dinâmica de redes teatrais globais, iniciada no final do século XIX e aprimorada durante a primeira metade do século XX, se intensifica ainda mais no pós-1945 por conta do fenômeno da Guerra Fria, sendo neste período que o teatro passou a ser visto, em especial no mundo recém-descolonizado, como elemento chave para a nova retórica de desenvolvimento, sendo empregado como instrumento fundamental do poder político (Balme, 2017), ou seja, como meio de propaganda, resistência e intercâmbio cultural em um cenário onde "tanto o Ocidente como o Oriente investiram igualmente na exportação da sua versão de conhecimentos teatrais especializados" (Iacob; Sturn, 2024: 18). Neste contexto, através "da construção de teatros nacionais, do estabelecimento de academias de teatro e até mesmo da introdução de novas ferramentas pedagógicas, como o workshop, o Norte Global interveio e promoveu formas de infraestrutura cultural consideradas adaptáveis a qualquer ambiente" (Blame, 2024: 08), exportando concepções predominantemente ocidentais . É possível afirmar que o ápice das digressões do teatro português para a África se insere neste contexto global.

o Cine Colonial, inaugurado em Luanda em 1940, e o Cine Colonial, aberto em 1949 em Lobito, eram destinados especificamente ao público de "indígenas" de Angola. As demais casas de espetáculos, assim como as temporadas promovidas no âmbito das digressões vindas da metrópole, destinavam-se majoritariamente a portugueses e europeus brancos, tolerando, em alguns casos, a presença de nativos "assimilados"[12], desde que estes pudessem comprovar tal condição perante a rígida fiscalização exercida nas entradas dos teatros.

Esse movimento intensifica-se na década de 1960, com a abertura de novas casas de espetáculo e o aumento da oferta cultural em Angola. Os periódicos analisados na fase atual da investigação revelam que, a partir de 1961, com o início da Guerra Colonial em Angola, ao contrário do que se poderia supor, o número de digressões do teatro português para o ultramar cresce ainda mais. Nessa etapa, o público-alvo dos espetáculos passa a incluir sobretudo os contingentes militares destacados para a província. Por essa razão, muitas companhias tetrais ampliam seus percursos de itinerância pelo interior de Angola, visando alcançar os acampamentos militares. Parte dessas digressões ocorrem com o patrocínio direto do Estado Novo, por meio do Ministério do Ultramar, do SNI, do Fundo de Teatro e do próprio Governo Geral de Angola, evidenciando que o interesse do regime na exportação do teatro português se torna ainda mais expressivo nesse período, como demonstra a tabela a seguir:

12 É válido lembrar que em 1940 'havia em Angola cerca de 35.000 assimilados num total de 4.500.000 habitantes, ou seja, menos de 1% da população angolana' (Nascimento, 2011, 06). O número de assimilados sobe para 37.873 em 1960, período em que havia 4.562.606 "indígenas" na colônia. Neste mesmo ano, mesmo com as ondas de imigração para Angola, existia um total de quase cinco milhões de habitantes na província, dentre os quais apenas 172.529 eram brancos, e 53.392 eram mestiços, enquanto 4.604.362 eram negros (Wheeler, 2009).

TABELA 02 – DIGRESSÕES TEATRO PORTUGUÊS PARA O ULTRAMAR (1960-1974)

Nome da CIA	Ano da Digressão	Itinerário em África	Repertório
Cia Teatro Alegre (Vasco Morgado)	1960	Angola	05 peças
Cia Brasileira de Revistas (Giuseppe Bastos)	1961	Angola	04 peças
Cia de Revistas Giuseppe Bastos	1962	Angola e Moçambique	03 peças
Cia de Revistas Teatro ABC (José Miguel)	1962	Moçambique e Angola	04 peças
Cia de Revistas Giuseppe Bastos	1963	Angola	03 peças
Cia Teatro Alegre (Vasco Morgado)	1964	Angola e Moçambique	05 peças
Cia de Revistas Giuseppe Bastos	1964	Angola	02 peças
Cia de Revistas Giuseppe Bastos e Vasco Morgado	1966	Angola e Moçambique	03 peças
Cia Teatro Alegre (Vasco Morgado)	1967	Angola e Moçambique	05 peças
Cia Vedetas Show (Carlos Coelho)	1967	Angola, São Tomé e Príncipe e Moçambique	03 peças
Cia Vedetas Show (Carlos Coelho)	1968	Angola	02 peças
Cia Teatro ABC (José Miguel)	1968	Angola e Moçambique	02 peças
Teatro Moderno - Cia Eurico Lisboa (Filho)	1969	Angola	08 peças
Cia Laura Alves	1969	Angola e Moçambique	03 peças
Cia Teatro Alegre (Vasco Morgado)	1970	Angola e Moçambique	07 peças
Cia de Revistas Teatro ABC (José Miguel)	1970	Angola	02 peças
Somos Dois (Eunice Muñoz e José de Castro)	1970	Angola e Moçambique	03 peças
Cia Raul Solnado (Vasco Morgado)	1971	Angola e Moçambique	01 peça
Empresa Lopes de Almeida	1972	Angola e Moçambique	01 peça
Cia Rafael de Oliveira	1973	Angola	06 peças
Teatro Experimental de Cascais	1973/1974	Angola e Moçambique	10 peças
TOTAL (1960-1974): 21 digressões representaram ao todo 82 peças teatrais			

Fonte: SANTORUM (2024)

Esta pesquisa, estando em permanente construção, certamente ainda revelará outras descobertas – novas respostas e, inevitavelmente, novas perguntas que emergirão ao longo do seu desenvolvimento. Por ora, os resultados preliminares já disponíveis e passíveis de divulgação confirmam a frequência com que essas itinerâncias ocorriam, permitindo estabelecer uma cronologia consistente, e ainda inédita na historiografia, que demonstra que, entre 1932 e 1974, trinta e oito companhias teatrais portuguesas levaram para os palcos angolanos um total de 235 peças, atualmente em fase de análise.

A leitura desses repertórios tem revelado que o mercado de espetáculos existente em Angola durante o Estado Novo refletia plenamente o contexto colonial português, funcionando como instrumento de legitimação do ideário salazarista e, sobretudo, de manutenção do poder colonial. O que se exportava para os palcos ultramarinos era um modelo teatral específico, feito por portugueses e destinado a portugueses, que reproduzia em cena os gostos, os interesses, as visões de mundo e os preconceitos próprios do colonialismo.

Esta pesquisa foi, desde o início, concebida com o objetivo de inaugurar uma nova vaga de estudos na historiografia dedicada a pensar o teatro português para além das fronteiras metropolitanas, e continua movida pela esperança de que outros pesquisadores se sintam encorajados a ampliar os seus horizontes em direção ao ultramar português. Longe de pretender apresentar fórmulas exatas ou verdades absolutas sobre o fazer investigativo, o objetivo deste capítulo foi compartilhar parte do percurso de construção desta investigação, demonstrando que as pesquisas raramente são lineares, como muitas vezes aparentam ser; que o que não encontramos, ou as novas perguntas que surgem ao longo do processo, por vezes dizem mais do que as respostas conclusivas que buscamos; que duvidar, questionar e recalcular a rota sempre que necessário é fundamental para o sucesso de qualquer investigação; e que, apesar dos desafios, o que temos à nossa disposição em Portugal são arquivos prontos para serem explorados e infinitas histórias do teatro e do espetáculo à espera de serem contadas.•

REFERÊNCIAS

Periódicos

A Província de Angola (1932-1974). Acervo Biblioteca Nacional de Portugal. COTA: J2068G/FP 165.

Documentos Oficiais

Ofício de José António Fernandes, secretário Governo Geral de Angola, para Ministro do Ultramar, de 28 de agosto de 1952. Arquivo Histórico Ultramarino, COTA: SR A11 - CULTURA-ESPECTÁCULOS-ANGOLA 1952-1969 Exibição de Filmes COTA: AHU_ACL_MU_PGEDU_RCM_A11_Cx043.

Programas Teatrais

Programa Hortense Luz. Inauguração do Nacional Cine-Teatro em Luanda (1932). Espólio Cias e Artistas Portugueses nas Ex-Colónias. Museu Nacional do Teatro e da Dança, COTA: 135072.

Programa Embaixada da Saudade (1941). Espólio Cias e Artistas Portugueses nas Ex-Colónias. Museu Nacional do Teatro e da Dança, COTA: 103426.

Programa Ling-Chong nas Colónias Portuguesas (1941). Espólio Cias e Artistas Portugueses nas Ex-Colónias. Museu Nacional do Teatro e da Dança, COTA: 103424.

Programa Giuseppe Bastos 7º Digressão ao Ultramar (1962). Espólio Cias e Artistas Portugueses nas Ex-Colónias. Museu Nacional do Teatro e da Dança, COTA:174660.

Programa Teatro Alegre Vasco Morgado. 3º Digressão ao Ultramar (1967). Espólio Cias e Artistas Portugueses nas Ex-Colónias. Museu Nacional do Teatro e da Dança, COTA: 55615.

Programa Laura Alves com Vasco Morgado pela primeira vez no Ultramar (1969). Espólio Cias e Artistas Portugueses nas Ex-Colónias. Museu Nacional do Teatro e da Dança, COTA:106974

Programa Somos Dois – Eunice Muñoz e José de Castro (1970). Espólio Cias e Artistas Portugueses nas Ex-Colónias. Museu Nacional do Teatro e da Dança, COTA: 5108.

BIBLIOGRAFIA

Abrantes, José Mena. 2005. *O Teatro em Angola*, vol. 1 (Luanda: Nzila).

Alvarez, José Carlos. 2006. 'Rumo a África: Contribuição para o estudo da presença das companhias de teatro e dos actores portugueses em África (1900-1974)', *Camões: Revista de Letras e Culturas Lusófonas*, 19: 63–79.

Balme, Christopher. 2012. 'Histórias globais do teatro: modernização, esferas públicas e redes teatrais transnacionais', in *Rotas de teatro entre Portugal e Brasil*, ed. por Maria Helena Werneck e Angela Reis (Rio de Janeiro: 7Letras, pp. 203-219).

Balme, Christopher, and Berenika Szymanski-Dull (ed.). 2017. *Theatre, Globalization and the Cold War* (Cham: Palgrave Macmillan).

Balme, Christopher, and Nic Leonhardt. 2024. 'Introduction', in *Developing Theatre in the Global South: Institutions, Networks, Experts*, ed. by Nic Leonhardt and Christopher Balme (London: UCL Press), pp. 1–14.

Bhabha, Homi K. 1994. *The Location of Culture* (London: Routledge).

Brilhante, Maria João. 2012. 'Uma aventura ligada pelo oceano: estudar as rotas de teatro entre Portugal e Brasil', in *Rotas de teatro: entre Portugal e Brasil*, ed. por Maria Helena Werneck e Angela Reis (Rio de Janeiro: 7Letras).

Cabrera, Ana (ed.). 2013. *Censura nunca mais!: A Censura ao Teatro e ao Cinema no Estado Novo* (Lisboa: Aletheia).

Cruz, Duarte Ivo. 2013. *A África na Dramaturgia Portuguesa e Africana de Expressão Portuguesa* (Lisboa: Universidade Católica Portuguesa, 2013).

Iacob, Viviana, e Rebeca Sturn. 2024. 'Global Theatre Players during the Cold War: The ITI and UNIMA', in *Developing Theatre in the Global South: Institutions, Networks, Experts*, ed. by Nic Leonhardt and Christopher Balme (London: UCL Press), pp. 17–32.

← VOLTAR AO ÍNDICE

Junqueira, Christine. 2015. 'Histórias globais do teatro: novas perspectivas para a historiografia', *Sala Preta*, 15, n.º 1: 238–48.

Menau, João. 2004. *A África no Teatro em Portugal: Reflexos do Colonialismo na Dramaturgia dos Anos 30* (Lisboa: Faculdade de Letras).

Mitras, Luís R. 2004. 'Theatre in Portuguese-speaking African Countries', in *A History of Theatre in Africa,* ed. por Martin Banham (Cambridge: Cambridge University Press).

Moura, Nuno Costa, 'Indispensável dirigismo equilibrado. O Fundo de Teatro entre 1950 e 1974' (dissertação de mestrado, Universidade de Lisboa, 2007).

Nascimento, Washington Santos. 2011. 'Contornos das identidades angolanas: o 'crioulo', o 'assimilado' e o 'angolano' na segunda metade do século XX (1945-1975)'. XXVI Simpósio Nacional de História – ANPUH. *Anais*... São Paulo.

Patrão, Ana Sofia Soares Caldeira. 'Francisco Ribeiro: determinação e circunstância: cenas de um percurso de teatro, 1936-1960' (dissertação de mestrado, Universidade de Lisboa, 2012).

Picchio, Luciana Stegagno. 1969. *História do Teatro português* (Lisboa: Portugália Editora).

Rebello, Luiz Francisco. 1984. *História do Teatro de Revista em Portugal*, volume 1 (Lisboa: Publicações Dom Quixote).

Rebello, Luiz Francisco. 1985. *História do Teatro de Revista em Portugal*, volume 2 (Lisboa: Publicações Dom Quixote).

Rebello, Luiz Francisco. 1988. *História do Teatro Português* (Lisboa: Publicações Europa-América).

Said, Edward W. 1978. *Orientalism* (Nova Iorque: Pantheon Books).

Santorum, Andrelise Gauterio. 'Palcos do Império: o teatro português em Angola durante o Estado Novo (1930-1950)' (tese de doutorado, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, 2023).

Santos, Graça dos. 2004. *O Espectáculo Desvirtuado: O Teatro Português sob o Reinado de Salazar (1933-1968)* (Lisboa: Ed. Caminho).

Vaz, Carlos. 1978. *Para Um Conhecimento do Teatro Africano. Para Uma Nova Cultura Guineense* (Lisboa: Ulmeiro).

Vidal, Isabel Alice Radburn, 'Um olhar sobre a actividade teatral, em Portugal, nos anos trinta do século XX' (dissertação de mestrado, Universidade de Lisboa, 2009).

Wheeler, Douglas, e P. René. 2011. *História de Angola* (Lisboa: Tinta-da-china).

Werneck, Maria Helena. 2012. 'A solução dos transatlânticos', in *Rotas de Teatro: Entre Portugal e Brasil*, ed. por Maria Helena Werneck e Angela Reis (Rio de Janeiro: 7Letras).