

A peça *Canto do Papão Lusitano* de Peter Weiss - retrato e discurso crítico sobre o colonialismo português

Song of the Lusitanian Bogeyman, a play by Peter Weiss - a portrait and critical discourse on Portuguese colonialism

Cláudia Madeira

**Edição electrónica**

URL: <http://journals.openedition.org/cp/1963>

DOI: 10.4000/cp.1963

ISSN: 2183-2269

Editora

Escola Superior de Comunicação Social

Refêrencia eletrónica

Cláudia Madeira, « A peça *Canto do Papão Lusitano* de Peter Weiss - retrato e discurso crítico sobre o colonialismo português », *Comunicação Pública* [Online], Vol.12 nº 23 | 2017, posto online no dia 15 dezembro 2017, consultado o 02 maio 2019. URL : <http://journals.openedition.org/cp/1963> ; DOI : 10.4000/cp.1963

Este documento foi criado de forma automática no dia 2 Maio 2019.



Comunicação Pública Este trabalho está licenciado com uma Licença Creative Commons - Atribuição-NãoComercial 4.0 Internacional.

A peça *Canto do Papão Lusitano* de Peter Weiss - retrato e discurso crítico sobre o colonialismo português

Song of the Lusitanian Bogeyman, a play by Peter Weiss - a portrait and critical discourse on Portuguese colonialism

Cláudia Madeira

NOTA DO EDITOR

Recebido: 3 maio 2017

Aceite para publicação: 30 julho 2017

Introdução

- ¹ O Estado Novo, através de um sistema de propaganda política, construiu um retrato e discurso ideológico assente na ideia mítica da nação e do império (Rosas, 2001), disseminado pelos diferentes meios de comunicação (imprensa, rádio, televisão, discursos oficiais, etc.), que não traduzia a realidade efetiva da intervenção do Estado português sobre os territórios e populações sob domínio colonial em África. Silenciavam-se tanto as questões das desigualdades e discriminações produzidas pelo colonialismo, inerentes à propriedade, trabalho e educação, como a questão da guerra colonial e dos movimentos que reivindicavam a libertação e a autonomia dos Estados africanos sob ocupação portuguesa. Silenciavam-se, ainda, através de um sistema de censura oficial, todos os que procuravam abordar os assuntos fracionantes da ideologia fascista e colonialista, inclusive através de representações artísticas. O teatro, por exemplo, foi uma das áreas em que a censura prévia aos espetáculos teve esse efeito silenciador. Muitas peças escritas

por dramaturgos portugueses não puderam ter estreia pública, chegando-se mesmo ao ano de 1973 sem que nenhuma peça nova portuguesa subisse a palco (Rebello, 2009). A peça de que trataremos neste artigo, *Gesang vom Lusitanischen Popanz. Stück mit Musik in 2 Akten*, mais tarde traduzida como *Canto do Papão Lusitano*, escrita por Peter Weiss, em 1965, e encenada em 1967, em Estocolmo, sob direção de Etienne Glaser, foi uma exceção a esse cenário, produzindo uma contraimagem e um contradiscurso sobre o colonialismo português.

1. Nos limites da censura ao teatro: A peça *Canto do Papão Lusitano*

- 2 O regime de ditadura política em Portugal construiu um sistema de censura prévia aos espetáculos públicos que teve impactos profundos em todas as áreas do espetáculo, com especial evidência na produção teatral. O processo começou ainda antes do início da ditadura militar (instaurada após a revolução de 28 de maio de 1926), em 1923, quando uma peça de António Ferro¹, *Mar Alto*, foi 'censurada'. Em 1926, a censura política oficializou-se e tornou-se regra, excluindo peças consideradas "subversivas", "perigosas" ou "simplesmente suspeitas", constituindo-se progressivamente, ainda nas palavras de Luís Francisco Rebello, historiador de teatro e também crítico e dramaturgo, uma "censura total ao pensamento crítico"², que tornava "silenciosas" as "vozes silenciadas"³.
- 3 Nesse contexto, tornou-se difícil a inscrição de um teatro crítico em Portugal. O próprio Luiz Francisco Rebello fez uma reedição, depois da Revolução de Abril, de algumas das suas peças, num livro a que chamou *Teatro de intervenção - 5 peças e 1 prólogo* (1978), onde referia que as suas quatro peças que foram escritas sob o jugo do fascismo lhe custaram o exílio dos palcos e a segregação do público que a elas tinha acesso muito dificultado ou mesmo impossibilitado⁴. O regime de Salazar "não podia evidentemente tolerá-las"⁵ pela sua dimensão crítica. Isto não significa que não tenham sido criadas no mesmo período no campo teatral, como aconteceu nas artes em geral⁶, em paralelo, estruturas e mecanismos para a manutenção ideológica e de propaganda do regime, dirigidas especialmente às classes populares, como as sociedades recreativas, os cineteatros (Bandeirinha, J. A. e Constantino, S., 2013) – que cobriram quase todo o território nacional – ou o Teatro do Povo, de cariz itinerante, onde se defendia uma imagem do que deveria ser o povo português (Santos, 2004).
- 4 Foi ainda este autor que nos deu um testemunho direto, enquanto espectador, da reencenação, em 1968, em Genebra, e com direção cénica de François Rochaz, no Teatro de Atelier, da peça de Peter Weiss *Canto do Papão Lusitano*, que denominou de "comédia político-musical" sobre "o monstruoso fantoche do colonialismo". No seu testemunho⁷, dava conta de que, depois de inumeráveis obstáculos à concretização dessa reencenação "justiceira", se produziu um espetáculo "estimulante, de uma intensa teatralidade ao mesmo tempo que de uma extraordinária eficácia política". No programa deste espetáculo apresentavam-se dois objetivos que justificavam a sua reencenação: o primeiro era o de "informar o público sobre um assunto que geralmente se envolve numa capa de silêncio; o segundo era o de procurar implicá-lo nesse assunto, com toda a liberdade e em plena consciência" (Rebello, 1978: 135). Produzia-se, assim, com esta peça, e a partir dos palcos internacionais, uma crítica frontal, uma 'contraimagem' e um 'contradiscurso' ao colonialismo e ao fascismo português sem precedentes históricos, uma vez que as

tentativas de produzir um teatro crítico ao regime com visibilidade pública, como foi salientado acima por Luiz Francisco Rebello, tinham sido até aí censuradas.

- 5 Como referia Maria Manuela Gouveia Delille, no seu texto sobre a receção da peça em Portugal, os ecos da estreia da peça um ano antes, em 1967, em Estocolmo, tinham gerado uma estrondosa indignação no país – evidenciada, desde logo, através de notas verbais de protesto do Ministério dos Negócios Estrangeiros português, mas também através de diversos artigos que surgiam de todas as fações políticas e ideológicas na imprensa nacional. Nas suas palavras:

Efectivamente, a estreia mundial da referida obra de Weiss, a 26 de Janeiro de 1967 no Scala-Teatern de Estocolmo, não só provocou, passados alguns dias (4 de Fevereiro de 1967), uma nota oficiosa de protesto do Ministério dos Negócios Estrangeiros português, mas teve também o condão de desencadear uma onda indignada e irritada de diatribes anti-suecas e anti-weissianas na imprensa nacional. Quer os jornais declaradamente conservadores e situacionistas – *A Voz*, *Diário de Notícias*, *Diário da Manhã* (este último, órgão da União Nacional) –, quer aqueles que, como *O Século*, o *Diário de Lisboa* ou a *República*, se filiavam numa tradição liberal e/ou democrática, todos eles se lançaram, em tons mais ou menos chauvinistas, na defesa da História portuguesa, das descobertas e da expansão ultramarinas (...) (Delille, 1996: 215).

- 6 Como sublinhava ainda esta autora, as autoridades portuguesas haviam-se lançado na defesa da História portuguesa que Peter Weiss e a Suécia tinham criticado e exposto, forjando não só o insucesso da receção da peça na Suécia, como destituindo esse país e os seus habitantes de atributos ‘históricos’ e até ‘morais’ para poderem tecer uma crítica, já que apresentavam uma dupla face política em relação ao colonialismo: por um lado, “uma solidariedade ativa do governo social-democrata em relação aos movimentos independentistas africanos, por outro, a pressão das grandes oligarquias económicas e financeiras interessadas em penetrar nos novos mercados de Angola e Moçambique”, nomeadamente, na banca (Delille, 1996: 216)⁸.
- 7 A peça e o autor passaram a ser silenciados em Portugal pelo regime mas, no panorama internacional, a peça apenas tinha começado o seu percurso⁹, tendo divulgação através de duas importantes traduções: a primeira, editada para o francês, por Jean Baudrillard, onde ganhou o cognome de ‘fantoche’¹⁰ nesse mesmo ano de 1967, sendo vendida clandestinamente em Portugal e tornando-se uma das leituras dos intelectuais de esquerda e da geração estudantil contestatária de 69/71; a segunda, publicada em português, dois anos mais tarde, em 1969, onde passou a ser conhecida como ‘Papão Lusitano’¹¹, com tradução de Mário Gamboa, heterónimo de Fernando Gil e José Manuel Simões. Enquanto que a capa da edição francesa possui apenas uma composição gráfica do título, a capa da edição portuguesa foi ilustrada por Benjamim Marques¹², pintor e futuro encenador da peça em Paris nesse mesmo ano, retratando um papão construído com um ‘corpo’ de latas e lixo, tal como no texto de Peter Weiss, de onde surgia numa das mãos um crucifixo e na outra uma arma, a partir de um braço mecânico que tinha por símbolo uma suástica nazi. O papão apresentava ainda uma boca negra de onde escorria sangue e um mecanismo mecânico de dar corda que dizia “*made in USA*” (Fig.1).



Fig. 1. Capas dos livros *Chant du fantoche lusitanien* (Sueil, 1968) e *Canto do papão lusitano* (Ruedo Ibérico, 1969) (Créditos Cláudia Madeira)

- 8 A estas denominações de ‘fantoche’ e ‘papão’, que surgiam nestas edições, juntou-se ainda frequentemente o título de ‘espantalho’¹³. Estas publicações serviram a reencenação posterior da peça – considerada pelas autoridades do regime português ‘maldita’ –, especialmente por grupos teatrais amadores ou de estudantes de exilados portugueses para os quais esta peça ‘documental’, mas também ‘panfletária’ (ou seja, que, apresentando alguns factos, pretendia mobilizar uma ação, usando uma fórmula cômica e satírica, porventura para satirizar a propaganda cultural do regime de Salazar assente numa ideia de ‘povo’ da nação), passou a ser uma espécie de ‘manifesto’ ou ‘portaestandarte’ a favor da democracia e contra o regime colonial. Por isso, Luiz Francisco Rebello, como referimos atrás, tê-la-á visto no ano a seguir à sua estreia, em 1968, em Genebra. Também essa encenação será alvo de crítica, existindo mesmo um excerto de jornal, datado de 5 de julho, que abria sobre essa polémica assim: *CHOQUANT? Un groupe de portugais de Genève vivent froiissés par Peter Weiss*¹⁴. E citava-se, no próprio título: “En Suisse, avec la complaisance et les subventions des autorités du canton de Genève, on a represente une piéce qui est une insulte au Portugal”¹⁵. Nesse artigo, a equipa editorial manifesta-se sobre o facto de a neutralidade estatal em relação a assuntos de Estados terceiros não ter de corresponder à neutralidade dos seus cidadãos, uma vez que estes possuíam liberdade para se exprimir sobre os assuntos que considerassem relevantes¹⁶.
- 9 Em 1969, será novamente representada com o título *Canto do Papão Lusitano*, com encenação de Benjamim Marques, no Teatro Português de Paris, em Montmartre. O processo até à estreia, que foi discutido com o próprio Peter Weiss¹⁷, foi, mais uma vez, atribulado e levou a represálias ao seu encenador por parte do Ministério da Cultura francês e do consulado português, tendo este encenador acabado por ganhar um estatuto de ‘apátrida’. A peça foi representada por três noites à porta fechada e por convite, por

receio de um atentado, sendo o público constituído por militantes democráticos portugueses, vindos de toda a Europa, convidados especialmente pelos “comités de apoio à luta do povo português” (Delille, 1996: 220), fazendo posteriormente *tournée* por diversas regiões de França. Em 1971, foi mesmo representada em Portugal numa única sessão, com encenação de Manuel Silva Pereira¹⁸, para um auditório lotado de cerca de 250 pessoas, na cantina da Universidade de Lisboa, com autorização do reitor, mas novamente à porta fechada. A peça, cujos registos se têm mantido no arquivo privado de Manuel Silva Pereira¹⁹, contou com cerca de 12 intérpretes, e nos registos fotográficos existentes dá-se conta de um papão de cerca de dois metros de altura com uma estrutura de madeira coberta com uma chapa de alumínio, onde se prenderam uns mecanismos de roldanas, que funcionavam através de uma manivela e que transformavam o corpo do papão numa espécie de caixa de ressonância ruidosa (Fig. 2 e Fig. 3). Da boca saíam umas forquilhas agrícolas e dos olhos do papão era projetada luz, que se intensificava quando este se enraivecia, ofuscando a plateia. Esta figura mantinha-se imóvel e omnipresente no palco até ao fim da peça, por forma a simbolizar um responsável estatal que “preenchia e determinava as vidas dos portugueses e dos povos ditos ‘colonizados’, representando uma ameaça permanente, ainda que decadente, feita de lixo”²⁰. Um ator dentro da estrutura do papão dava-lhe voz e operava os mecanismos mecânicos. De acordo com Manuel Silva Pereira, procurou-se seguir a proposta de um teatro panfletário de Peter Weiss: criar uma peça cantada, coral, que servisse para consciencializar politicamente o público e mobilizá-lo a manifestar-se. Esta encenação terminava com o *Hino à alegria*, de Beethoven, e com os atores, que tinham figurinos neutros – roupas dos próprios – durante toda a peça, de braços no ar à espera da liberdade que havia de vir. Apesar de a peça ter sido recebida euforicamente pelo público, o receio de represálias por parte da PIDE fez com que o auditório rapidamente se tenha esvaziado sem que se desenvolvesse a posterior manifestação pública esperada pelo grupo do teatro.



Fig. 2 e Fig. 3 – *Canto do Papão Lusitano*, encenação Manuel Silva Pereira (1971)
(Créditos Manuel Silva Pereira)

- 10 Em 1972, o Goethe Institut organizou, por iniciativa do seu diretor, Curt Meyer Clason, um ciclo intitulado *Teatro-documento alemão*, onde se gerou nova polémica, por o nome de Peter Weiss nele estar inscrito e por estar no programa uma reencenação da sua peça *A instrução*. O ciclo só pôde prosseguir quando o diretor deste instituto assegurou às autoridades do regime competentes que o nome de Peter Weiss seria excluído do programa, o que veio a acontecer.

- 11 Após o 25 de Abril, a peça encenada pela companhia de Benjamim Marques voltou a subir a palco em França, em 1974, com o apoio da Secretaria de Estado da Emigração e da Fundação Calouste Gulbenkian²¹, tornando-se uma espécie de 'espetáculo mítico' para os emigrantes portugueses. Pode ler-se na análise da receção da peça de Maria Manuela Gouveia Delille que, no final desse ano, a companhia deslocou-se a Lisboa com uma terceira montagem da peça, que se estreou a 20 de dezembro no Teatro da Trindade, com 26 representações²², seguindo-se uma *tournée* organizada pelo movimento das Forças Armadas e pela Intersindical, que circulou praticamente por todo o país²³, tendo terminado em Lisboa, no Teatro Maria Matos, com duas rerepresentações, tendo sido integralmente filmada para a Rádio Televisão Portuguesa, numa cópia que não se consegue na atualidade encontrar²⁴.
- 12 Também o grupo amador *Conjunto Cénico Caldense* encenou a peça, novamente sob a direção de Manuel Silva Pereira²⁵, a 25 de novembro de 1974 (Fig. 4), ainda que tenha tido as últimas rerepresentações interditas por direitos exclusivos, que tinham sido cedidos ao Teatro Português de Paris (Delille, 1996: 222), em França. Em Portugal, esses direitos tinham sido comprados pelo ator Jacinto Ramos, que exigia o seu pagamento. Mário Cesariny será um dos que se vão insurgir nas páginas de um jornal, contra esse direito de exclusividade, justificando que era urgente dar a conhecer em Portugal esta peça, visto esta constituir uma "força de acusação e de resistência universais à ditadura colonialista salazarista" e ter tanta validade no aspeto ético-político como no estético-teatral (citado por Delille, 1996: 222). Nesse contexto classifica o *Canto do Fantoche Lusitano* como "um auto suscetível de grande e animado movimento cénico, que pelas suas características intrínsecas não necessita de ser representado por uma companhia de grandes vedetas, mas se apropria a quaisquer elencos de sociedades de recreio, e chega a considerá-lo património nacional dos portugueses" (*Diário de Notícias*, 12/10/1974). Mais uma vez, este grupo tinha reivindicado para a sua reencenação uma preocupação de esclarecimento político sobre a problemática do colonialismo português. Dessa encenação existem vários registos, desde logo, a folha de sala que foi ilustrada com um papão robotizado, feito de lixo, que oprime seres humanos.

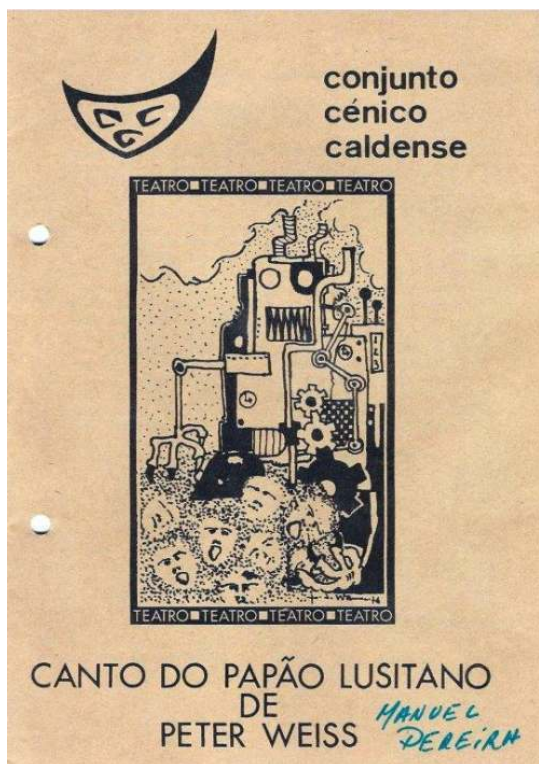


Fig. 4 – Capa do cartaz da encenação de Manuel Silva Pereira para o *Conjunto Cénico Caldense*, setembro 1974 (Cortesia Manuel Silva Pereira)

- 13 Em termos cénicos, e através dos registos fotográficos, foi possível verificar que se desenvolveu novamente um dispositivo coral, predominantemente musical e próximo do *agitprop*, com 25 atores em cena, mais uma vez todos vestidos de negro, tendo por fundo um papão sempre presente no palco, ao lado do qual numa das cenas será mesmo projetada num lençol a imagem de Salazar, numa clara identificação do papão. Numa das imagens pode ver-se que o público é integrado no espaço onde decorre a peça, com o intuito de o fazer participar no que estava a acontecer na peça. Esta nova encenação, de acordo com Manuel Silva Pereira, foi diferente da de 1971 porque o “25 de Abril e a liberdade alterara a perspetiva das coisas”²⁶: o ambiente de medo transformara-se em festa e já não se procurava apelar ao mesmo tipo de consciência política, que se centrava agora na revolução e na construção da democracia. Após os espetáculos, que circularam por diversas regiões do país, havia sempre uma ceia coletiva, onde se distribuía cravos vermelhos e os atores conviviam com o público (Fig. 5 a Fig. 13).

Fotografias da encenação de Manuel Silva Pereira para o *Conjunto Cénico Caldense*, setembro 1974 (créditos de Manuel Silva Pereira)



Fig. 5



Fig. 6



Fig. 7

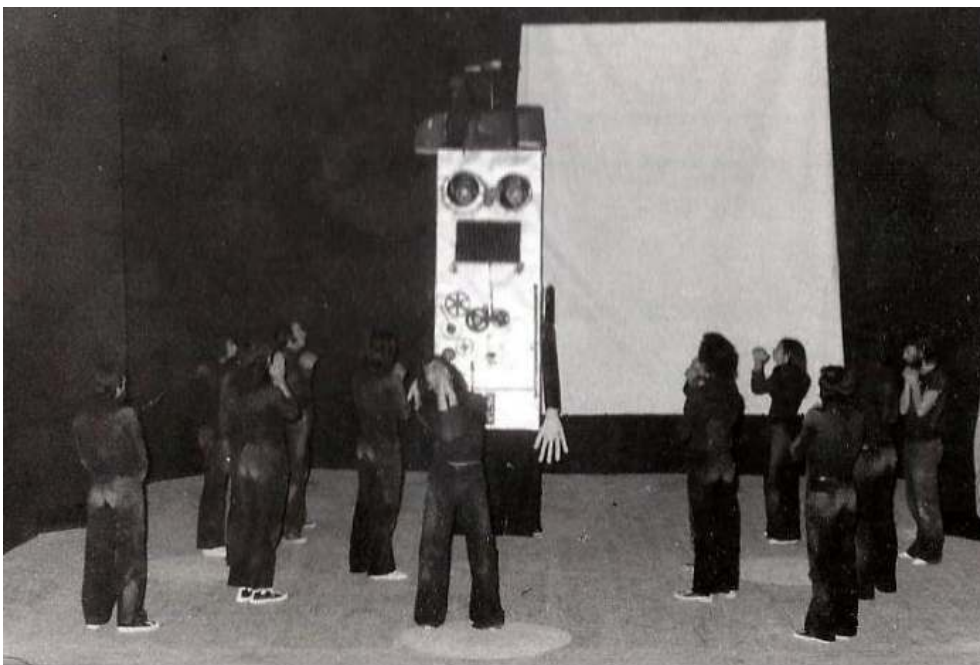


Fig. 8



Fig. 9



Fig. 10



Fig. 11



Fig. 12



Fig. 13

- 14 Um ano mais tarde, em 1975, o Teatro Experimental do Porto, sob direção artística de Roberto Merino, encenou uma adaptação do texto, que intitulou *Oh! Lusitânia. Quão bela eras...*, com dezanove atores estudantes do curso de teatro. A estreia foi no Teatro António Pedro, a 9 de maio de 1975²⁷. Também na Colômbia a peça foi encenada por Enrique Buenaventura, em 1969, tendo uma última encenação no ano de 1976, com uma versão livre adaptada à realidade própria desse país a que se chamou *Vida y Muerte del Fantoche Lusitano*²⁸.

2. Um retrato singular?

- 15 Esta peça, que se apresentou com uma problemática singular sobre a realidade do colonialismo português, paradoxalmente, não traduziu tanto uma singularidade no repertório teatral de Peter Weiss (1916-1982)²⁹, como se apresentou como uma de entre várias peças onde este procurou denunciar os mecanismos de opressão, nomeadamente, da Alemanha nazi, de onde se exilou. Em simultâneo procurou desenvolver uma estética de resistência para demonstrar solidariedade para com os homens e mulheres oprimidos, sobretudo com aqueles que se encontravam a participar nos movimentos independentistas, em África, na América Latina e na Ásia (Berwald, 2003: 22).
- 16 O autor escreveu estas peças procurando misturar técnicas poéticas e documentais, de que se destacaram referências à poética *d'A Divina Comédia*, de Dante, mas também às técnicas de teatro político e documental, ou seja, técnicas que procuravam documentar a realidade que encenadores como Erwin Piscator e Bertold Brecht tinham aberto para o teatro³⁰. Esta dupla inscrição em referentes aparentemente tão distintos é importante,

porque não se trata nesta peça de construir apenas um registo documental, mas de criar uma estética de problematização sobre os 'infernos' produzidos pelo Homem.

- 17 Peter Weiss, tal como Dante, mas também Piscator e Brecht, foi exilado político, e foi nessa condição e nessa liberdade de alguém que se colocou de fora da realidade que analisou e que procurou denunciar nas suas peças os 'opressores', incluindo não só dados fatuais mas, por vezes, até os nomes dos que participaram em processos de opressão ou crimes contra a humanidade. A grande diferença, por exemplo entre Weiss e Dante³¹, é que, enquanto o plano poético em Dante é metafísico e os opressores são condenados ao Purgatório ou ao Inferno, onde nenhum poder ou religião terreno os salva *per si*, no plano dramaturgicamente construído por Weiss este procurou demonstrar que o Inferno condena essencialmente os oprimidos e é constituído no plano terreno. No caso específico da peça *Canto do Papão Lusitano*, ele é mesmo construído de forma panfletária sobre uma ideologia disseminada pelo regime fascista que assentando sobre a máxima 'Deus, pátria e família', repetida em coro diversas vezes na peça, não deixou de devassar em nome desse Deus as pátrias dos colonizados, as suas terras, os seus corpos, as suas famílias.
- 18 A peça *Canto do Papão Lusitano* criou um vaivém contínuo entre características gerais de opressão, com características e marcas particulares de cada realidade retratada. Foi construído um retrato do colonialismo português partindo de uma base documental, que se pode encontrar no próprio arquivo de Peter Weiss, na Academia das Letras de Berlim, onde existe uma enorme quantidade de notas, apontamentos, esboços e outros materiais, que o escritor só em parte utilizou. Facto interessante é que não foram encontradas nesse arquivo fontes portuguesas. De acordo com Peter Hanneberg, que escreveu um artigo sobre esta peça, em 1995, subintitulado *O colonialismo português num drama alemão*, a peça parece ter sido construída com base em monografias de autores alemães sobre o fascismo e colonialismo português, como o trabalho de Gerhard Kramer *Portugal am Pranger*³², de 1964, e de artigos de jornais, especialmente alemães, retirando deles factos e dados que o autor retrabalhou ao estilo do teatro político de Piscator e Brecht, transformando-os em discurso teatral.³³ Hanneberg identificou mesmo paralelismos entre essas fontes, muitas vezes sublinhadas e comentadas e as cenas da peça³⁴.
- 19 Esse facto, ao mesmo tempo que permitiu construir um retrato dramaturgicamente próximo da realidade factual, favoreceu algumas potenciais lacunas. Weiss negligenciou, por exemplo, tanto a realidade portuguesa como a realidade guineense, que aparecem secundarizadas na peça, talvez por desconhecimento ou por dificuldade em contemplar a peça mais essas temáticas. Apenas uma 'criada', de nome Joana, que descrevia as suas tarefas diárias a servir os seus senhores (das cinco da manhã à meia noite)³⁵, dava voz a uma massa anónima em Portugal, onde se viviam também diversos contextos de opressão e precariedade no trabalho, com população que vivia nas cidades e nos campos, maioritariamente assalariados à jorna, sem qualquer protecção social para doença ou velhice. Efetivamente, de Portugal apresentava-se essencialmente um retrato do papão³⁶, a história da colonização em África, que na peça começa em 'Diogo Cão'³⁷, e os prisioneiros políticos³⁸. Da Guiné registava-se essencialmente o número de militares portugueses para lá enviados, inferior ao de Angola e Moçambique³⁹.
- 20 Por outro lado, há no retrato construído por Peter Weiss uma vontade de demonstrar essencialmente que o sistema colonial português, incluindo a guerra colonial⁴⁰, era afinal sustentado, não só por Portugal e pelos portugueses, mas por um acordo transnacional, tecido por um sistema capitalista, baseado na escravatura e no racismo. Na peça há um coro que repete variadas vezes "Pois eram todos sócios num pacto do Atlântico chamado e

com força de contrato”⁴¹, ao mesmo tempo em que indica os nomes das principais multinacionais europeias e americanas, que, enquanto participavam politicamente nas negociações de descolonização – por exemplo, de Angola e Moçambique – continuavam a negociar nos mercados africanos mediados por Portugal e ajudavam a perpetuar a guerra, enviando dinheiro, ajuda militar e equipamentos de guerra (camiões, aviões e navios). A ilustração da capa de Benjamim Marques da edição traduzida para português (que serviu para o cartaz da peça encenada pelo mesmo autor), apresentada atrás, traduzia essa imagem de um lixo transnacional – onde se refletiam a religião católica através de um crucifixo e as armas que faziam a guerra colonial, a suástica nazi e um logotipo que fazia funcionar o papão à manivela, cuja origem era dos EUA.

- 21 Apesar da referidas potenciais ‘lacunas’, o retrato dramaturgicamente de Peter Weiss procurou dar a ver essencialmente um mecanismo estrutural de opressão que ressurgia continuamente em vários tempos e contextos, uma espécie de ‘inferno dantesco’ produzido por homens contra homens, a que se juntavam características singulares de cada um desses contextos. No caso específico português, estava em causa produzir uma ‘contraimagem’ e um ‘contradiscurso’, uma ação panfletária e de agitação à propaganda oficial da intervenção colonial do Estado Novo.
- 22 Esse sistema de opressão geral que Peter Weiss nos apresentou na peça traduzia, como já foi referido, um sistema capitalista. O mesmo que foi descrito por Aimé Césaire no seu *Discurso sobre o colonialismo* (1971), ou mais recentemente por Achille Mbembe em *Crítica da razão negra* (2014) – sistema que tornou escravos os negros africanos, que os tornou ‘matéria humana’ em vez de ‘matéria-prima’, “homens-mercadoria”, “homens-moeda”, “animais” (Mbembe, 2014: 12).
- 23 Essa ‘animalidade’, que ganha um duplo sentido, porque parte da visão do colonizador sobre o colonizado, mas que o integra também a ele próprio como animal (Mbembe, 2014), é enquadrada numa espécie de selva infernal onde ecoa a poética d’A *Divina Comédia*, de Dante, mesmo quando acrescenta o grotesco cómico, ao modo brechtiano, da figura ruidosa do ‘papão lusitano’, construído com “o lixo que se acha a cada esquina, latas, cacetes, farrapos, palha” (Weiss, 1969: 5)⁴².
- 24 A peça traça, portanto, um retrato cru, factual e ao mesmo tempo grotesco, do colonialismo português, desde a “aventura das descobertas, à ignomínia da opressão, à luta pela libertação final” (Rebello, 1978). É uma peça longa, que começa com indicações cénicas específicas, desde logo, ao nível da interpretação: toda a peça deverá ser interpretada por quatro atrizes e três atores, que representam todos os papéis da peça e que devem vestir trajes de uso corrente, não devendo haver também uma transição marcada de um papel para outro ou o uso de máscaras ou outros recursos para mimetizar cor da pele.
- 25 Nessa interpretação há, contudo, vozes individuais e vozes corais. O cântico de lamentação dos factos mais violentos é entrecruzado com um carácter cómico-grotesco, que é sublinhado pela música e pela figura do papão. A peça procura mostrar ao mesmo tempo como se deu e manteve a colonização portuguesa dos países africanos, os pactos internacionais que a reforçaram – nomeadamente, em termos económicos – mas procura também, como na tragédia, mostrar uma possível saída através dos movimentos de libertação e através da queda estrondosa do Papão, que antecipa o fim do colonialismo português. Em suma, o *Canto do Papão* (ou ‘fantoche lusitano’) apresentou, ainda que com algumas lacunas⁴³, um retrato geral sobre o colonialismo e fascismo português, onde se procurava colocar em dialética a história passada e presente da lusitânia colonizada e

colonizadora; a retórica grotesca dos colonizadores; e os dados factuais sobre a economia e a violência colonialista (cujo motor era a força de trabalho dos colonizados, incluindo mulheres e crianças, paga pelos próprios, nas plantações).

3. A 'inscrição' do *Canto do Papão Lusitano* no espaço público contemporâneo

- 26 Em abril de 2015, a peça voltou a ser encenada, na Alemanha, com o título *Popanz XXI: Quem tem medo do bicho-papão?*, por um grupo de teatro acadêmico de expressão portuguesa, da Universidade de Colónia, na Alemanha⁴⁴. Em Portugal, a reflexão sobre uma possível encenação contemporânea tanto nos podia remeter à posição de Peter Weiss — que na sua visita ao país no final de 1974 terá emitido dúvidas perante os jornalistas que o entrevistaram, quanto à atualidade da representação da peça num Portugal revolucionário que acabava de pôr termo à guerra colonial⁴⁵ — como, ao invés, do *eterno retorno e da necessidade de uma memória*, presentes na peça, que lembra...

E mesmo que hoje se diga que morreu
aquele que durante tanto tempo nos
aterrorizou no nosso próprio país
o seu séquito ainda se mantém
e tudo o que aconteceu antes pode
voltar a acontecer⁴⁶

- 27 ... Ou ainda ao posicionamento de Luiz Francisco Rebello⁴⁷ ou Mário Cesariny, que afirmaram considerar sempre oportuna a reencenação desta peça uma vez que, para estes autores, ela representava um elemento importante do património histórico português.
- 28 Cinquenta anos após a sua estreia mundial, num contexto em que os estudos da memória (e das contramemórias) se têm vindo a amplificar, quer no domínio da investigação académica, quer da produção artística⁴⁸, a 'não inscrição' (Gil, 2005) evidenciada desta peça no espaço público português apresentava-se essencialmente como uma lacuna⁴⁹. Foi neste contexto que, em 2017, surgiu a reencenação desta peça pelo Teatro da Garagem, a partir de um *workshop* de sensibilização à representação, co-produzido pela Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa e este Teatro, dirigido a uma turma de alunos da licenciatura de Ciências da Comunicação⁵⁰. Nesse *workshop* evidenciou-se que muitos dos alunos estranharam o retrato que a peça produzia — apesar de possuir traços grotescos e cómicos, consideraram-na essencialmente realista e chocante sobre a violência do colonialismo português, apresentando uma realidade desconhecida, 'oculta', que, de modo geral, nunca até ali lhes tinha sido narrada desta forma (nem através de manuais escolares ou da comunicação social, nem por via de testemunhos familiares), e, ao mesmo tempo, consideraram manter atualidade em diversos contextos de opressão, na nossa sociedade atual globalizada (Fig. 14).
- 29 A peça começou a ser encenada em janeiro de 2017, no Teatro Taborda, num processo próprio do teatro documental onde se misturam atores profissionais (a equipa do grupo de Teatro da Garagem) com a participação de atores amadores (alguns alunos que haviam participado no *workshop*). No processo de desenvolvimento dramaturgico da adaptação da peça e das suas memórias para a contemporaneidade, ficou evidenciado que a distância temporal produz também uma espécie de um efeito de 'exílio' em relação à História, permitindo-nos enquanto 'exilados', ao mesmo tempo próximos e distantes dessa História e dessas memórias, uma maior liberdade para construir sobre ela várias interpretações

poéticas⁵¹ – processo que tem vindo a ser sublinhado por Marianne Hirsch através da noção de ‘pós-memória’, onde a conexão ao passado é mediada não pelas lembranças, mas por “investimento imaginativo, projeção e criação” (Hirsch, 2012: 5).

- 30 Nessa liberdade, dramaturgicamente, optou-se por fazer uma adaptação da peça com um índice de temas, cuja ordem não seguiu a narrativa do guião original, mas, antes, foi construído por agregação de citações da peça que se relacionavam com esses temas. A esse índice, acentuando explicitamente a referencialidade da peça ao livro *A Divina Comédia*, de Dante, foi acrescentado um ‘prefácio’ e um ‘posfácio’ com citações deste autor⁵². O ‘prefácio’, com que se iniciava a peça num palco às escuras, para onde os espectadores tinham sido conduzidos, remetia para um primeiro momento correspondente à entrada de Dante no Inferno, tendo por guia Virgílio, onde se relata uma “selva escura” onde aparecem “animais temíveis e ferozes”, numa primeira alusão a um tema que seria depois apresentado no espetáculo e que representa um dos assuntos centrais desta peça de Weiss (e também de estudos críticos sobre o colonialismo⁵³), identificada no índice dramaturgico de temas como os ‘animais’. O ‘posfácio’ com que se fechava a peça remetia para um possível carácter cíclico, no tempo histórico, dos sistemas de opressão⁵⁴.
- 31 Depois do ‘prefácio’ acendia-se uma luz do subpalco onde se produzia uma coreografia entre vários intérpretes ao som de uma voz *off* referente às temáticas ‘escola’, ‘movimentos de libertação’, ‘guerra’ e ‘prisioneiros políticos’. Juntavam-se aí reivindicações, tanto dos ‘colonizados’, especialmente de Angola e Moçambique, que reivindicavam os mesmos direitos ao acesso à escola que a população ‘branca’, como o cenário de guerra e opressão que gerava ‘prisioneiros políticos’, mas também gerava ‘movimentos de libertação’ que começavam a ter sucesso.

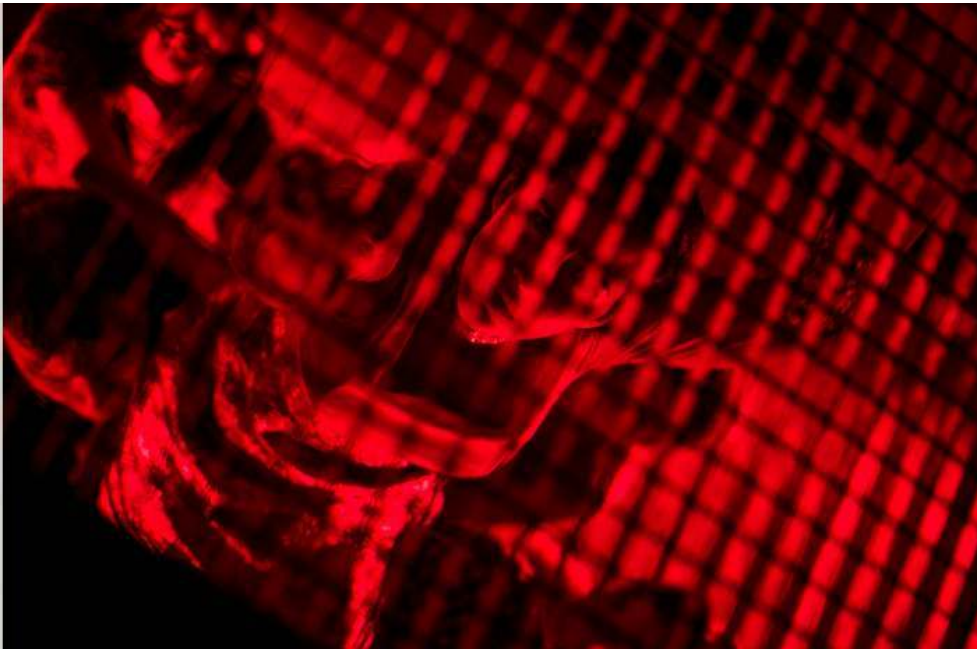


Fig. 14 – Encenação do Teatro da Garagem, Lisboa, 2017 (Créditos Manuel de Melo)



Fig. 15 – Encenação do Teatro Municipal de Bragança, 2017 (Créditos Manuel de Melo)

- 32 Este tema, que representava no texto original de Weiss o final da peça, constituía, assim, um início para esta reencenação do Teatro da Garagem. Era, seguidamente, pedido ao público para descer do palco e ficar a assistir à próxima cena em pé na plateia (sem nunca se sentar nas cadeiras existentes), de onde desceria a partir da teia do teatro uma ‘marioneta/fantoches/papão’ gigante que começava a movimentar-se intensamente, ao som de um coro que anunciava o carácter cíclico dos momentos históricos, sobre os motes intitulados ‘passado-futuro’ e ‘papão’ (onde se caracterizava o papão e se dava a ouvir as suas ‘intenções’) (Fig. 15 a 18).



Fig. 16 – Imagem da encenação (ensaios) do Teatro da Garagem, 2017 (Créditos Manuel de Melo)

- 33 Posteriormente, pedia-se novamente ao público para subir ao palco, deitar-se no chão e ficar a olhar para o teto ‘como se fosse a cúpula de uma igreja’. Aí iniciava-se um outro momento cénico no qual os intérpretes na teia do Teatro anunciavam o que era um ‘assimilado’ nas colónias, mas também os ‘números’ (de colonizados e colonizadores, de militares, etc.), as ‘matérias-primas’ (ferro, algodão, café, etc.) existentes nos países colonizados e o papel da ‘Europa’ na manutenção desse sistema capitalista. Dos corpos dos intérpretes viam-se apenas fragmentos: uma boca, pés, cabelos, mãos.



Fig. 17 - Imagem da encenação do Teatro da Garagem, 2017 (Créditos Manuel de Melo)

- 34 Seguidamente, depois de novamente o público descer para a plateia (sem poder sentar-se nas cadeiras), ficando encostado ao palco onde se apresentava o tópico ‘trabalho e exploração’ – através da cena da ‘Ana’, correspondente a um enquadramento de opressão colonial, representada pela ‘senhora’ e a sua ‘serviçal’, em Nova Lisboa, ‘manietada’ por um ‘colonizador-marionetista’ –, dava-se lugar a outra cena, na plateia, de onde surgia por detrás das cadeiras uma coreografia, que recriava (em múltiplo) a cena ‘Joana’, uma criada de servir em Portugal, que se desmultiplicava nesta encenação por várias ‘empregadas de servir’. Desse enquadramento, passava-se para uma outra cena que decorria atrás da plateia, cujo tema se intitulava ‘famílias perdidas’, interpretado por uma mulher que perdera a referência do paradeiro do seu marido e filhos, que haviam sido recrutados para campos de trabalho distintos. A atriz ia aproximando-se do público, misturando-se com ele e interpelando-o com questões – “Estiveste na guerra?”, “O teu pai esteve na guerra”, ... –, ao mesmo tempo que entrava um outro ator a partir do palco e que metamorfoseava performativamente a perspetiva do ‘explorador’, recrutador de colonizados para trabalho, e ao mesmo tempo dos ‘traumas da guerra’, gerando-se uma cena improvisada, que todas as noites mudava.
- 35 As últimas cenas deste índice dramaturgico eram apresentadas novamente no palco, sobre as temáticas ‘animais’ (motivo frequentemente presente na peça de Weiss, enquanto metáfora do colonialismo) e ‘passado-futuro’, assunto com o qual se terminava a peça com o verso de Dante: “E a Fénix morre, e depois renasce”⁵⁵.



Fig. 18 – Imagem da encenação do Teatro da Garagem, 2017 (Créditos Manuel de Melo)

- 36 Esta sequência dramática foi apresentada quer nas apresentações do Teatro Taborda, onde a peça esteve em cena entre dia 9 a dia 19 de março (de quinta-feira a domingo), quer nas do Teatro Municipal de Bragança (Fig. 15), onde abriu o Festival de Teatro Vinte e Sete, a 30 de março. Contudo, neste último teatro, houve uma adaptação cénica ao espaço e um novo trabalho com atores amadores de Bragança.
- 37 Esta encenação foi uma tentativa de voltar a “inscrever” (Gil, 2005) esta peça no espaço público português, dando-a conhecer, bem como o seu histórico e sua relevância na atualidade, tanto para o público académico (através da inclusão, como intérpretes, de estudantes e, mesmo, professores, no caso de Bragança), como para o público que a ela foi assistir. A partir dessa encenação procurou-se ainda a sua disseminação através de artigos de imprensa académica⁵⁶, encontros científicos, com a participação de investigadores e artistas contemporâneos⁵⁷. Neste enquadramento, a peça revelou-se como um importante documento de reflexividade social sobre a memória histórica da ditadura, do colonialismo, da revolução e dos movimentos de libertação.

Conclusão

- 38 Apesar de ter vindo a desenvolver-se nos últimos anos um conjunto de abordagens, tanto na área da investigação científica, como na da produção artística, em torno da memória histórica portuguesa, onde se incluem as contramemórias, as pós-memórias ou mesmo as ausências e silêncios da memória do período da ditadura e revolução portuguesas, a peça *Canto do Papão Lusitano*, de Peter Weiss, enquanto documento estético e histórico desse período, permaneceu nas últimas décadas até à reencenação do Teatro da Garagem, em Portugal, genericamente desconhecida ou esquecida.
- 39 O exercício da sua reencenação em 2017 permitiu mostrar a sua performatividade histórica e a complexidade inerente à transmissão intergeracional destas memórias. O *Canto do Papão Lusitano*, enquanto peça de teatro documental, representa um retrato que

inclui factos reais, ainda que depurados e trabalhados poeticamente, como procurou fazer Weiss, mas implica também uma incorporação de mecanismos de opressão trans-históricos, estruturais e cíclicos. Por isso, a peça representa um arquivo e mesmo um património histórico de grande relevância sobre o imaginário complexo do colonialismo português, da guerra e da resistência, que importa transmitir para as gerações futuras. A peça – que os registos fotográficos dão a ver – é ela própria um retrato, documental mas também panfletário, que procura alertar, agitar, inscrever uma consciência política contra a propaganda disseminada pelo regime da realidade do colonialismo.

BIBLIOGRAFIA

- Ávila, M. J. (2001). Surrealismo nas artes plásticas em Portugal 1934-1952. In: Catálogo da Exposição (ed.). *Surrealismo nas Artes Plásticas em Portugal 1934-1952*. Museu do Chiado e Museu Extremeño e Iberoamericano de Arte Contemporâneo.
- Azevedo, C. (1999). *A Censura de Salazar e Marcelo Caetano*. Lisboa: Caminho.
- Bandeirinha, J.A. & Constantino, S. (2013). Resposta a um programa arquitectónico sob a legislação do Estado Novo: os Cineteatros. In: Marinho, C., Ribeiro, N.P. & Tropea, F. (eds.). *Teatro do Mundo: Teatro e Censura*. Porto: FLUP: 191-202.
- Berwald, O. (2003). The choreography of documents: Die Ermittlung, Gesang vom Lusitanischen Popanz, and Viet Nam Diskurs. In: Ardin, J. (ed.). *Introduction to the Works of Peter Weiss*. New York: Camden House.
- Cabrera, A. (2008). A censura ao teatro no período marcelista. *Revista Media & Jornalismo*, 12: 27-58.
- Césaire, A. (1971). *Discurso sobre o Colonialismo*. Porto: Cadernos para o Diálogo.
- Dante, A. (1968). *A Divina Comédia (1307-1319)*. Tradução Prof. Marques Braga. Lisboa: Editora Sá da Costa.
- Delille, M.M.G. (1996). A recepção Portuguesa do drama Gesang Vom Lusitanischen Popanz de Peter Weiss. In: Marques, A.O., Opitz, A. & Clara, F. (ed.). *Atas do IV Encontro Luso-Alemão: Portugal-Alemanha-África*. Lisboa: Edições Colibri: 215-225.
- França, J.A. (1973). O D. Sebastião de João Cutileiro. *Revista "Colóquio Artes"*- Fundação Calouste Gulbenkian, (14): 41-44.
- Gil, J. (2005). *Portugal, Hoje. O Medo de Existir*. Lisboa: Relógio de Água.
- Hanenberg, P. (1996). Zur Entstehung des Gesangs vom Lusitanischen Popanz von Peter Weiss. In: Marques, A.O., Opitz, A. & Clara, F. (ed.) *Atas do IV Encontro Luso-Alemão: Portugal-Alemanha-África*. Lisboa: Edições Colibri, 227-238. Tradução em português disponível online em <<http://www4.crb.ucp.pt/Biblioteca/rotas/rotas/peter%20hanenberg%20215a228%20p.pdf>> [Consult. 30 de Abril de 2017].
- Hanenberg, P. (1996). Zur Entstehung des Gesangs vom Lusitanischen Popanz von Peter Weiss. In: Marques, A.O., Opitz, A. & Clara, F. (ed.) *Atas do IV Encontro Luso-Alemão: Portugal-Alemanha-África*. Lisboa: Edições Colibri, 227-238. Tradução em português disponível online em <<http://www4.crb.ucp.pt/Biblioteca/rotas/rotas/peter%20hanenberg%20215a228%20p.pdf>> [Consult. 30 de Abril de 2017].

www4.crb.ucp.pt/Biblioteca/rotas/rotas/peter%20hanenberg%20215a228%20p.pdf>[Consult. 30 de Abril de 2017].

Hirsch, M. (2012). *The Generation of Postmemory, Writing and Visual Culture after Holocaust*. Nova Iorque: Columbia University Press.

Madeira, C. (2007). *O Hibridismo nas Artes Performativas em Portugal*. Dissertação de Doutoramento em Ciências Sociais (Sociologia Geral), Lisboa: Instituto de Ciências Sociais, Universidade de Lisboa.

Madeira, C. (2012). The 'return' of performance art from a glocal perspective. *Cadernos de Arte & Antropologia, Dossier Juventude e Práticas Culturais nas Metrópoles*, 1 (2): 38-52.

Madeira, C. (2016a). A arte contra o silêncio – relações entre arte e Guerra Colonial em Portugal. *Revista Colóquio Letras - FCG*, (191) Jan/Abril: 95-108.

Madeira, C. (2016b). Arte da performance e Guerra Colonial Portuguesa: relações no tempo histórico. *Media & Jornalismo*, 29 (16): 15-25.

Mbembe, A. (2014). *Crítica da Razão Negra*. Lisboa: Antígona.

Rebello, L.F. (2009). Vozes silenciosas, vozes silenciadas. *Sinais de Cena*, 12: 9-10.

Rebello, L.F. (1978). *Teatro de Intervenção - 5 Peças e um Prólogo*. Lisboa: Editorial Caminho.

Rebello, L.F. (1977). Peter Weiss e o monstruoso fantoche lusitano colonialista. In: Rebello, L.F. (ed.) *Combate por um Teatro de Combate*. Lisboa: Editora Argumentos: 133-136.

Rebello, L.F. (1977). O combate contra a censura. In: Rebello, L.F. (ed.) *Combate por um Teatro de Combate*. Lisboa: Editora Argumentos: 25-30.

Retamales, A. (2016). Uma lectura latino-americana del Canto del Fantoche lusitano de Peter Weiss. *Revista ADE Teatro, Revista de la Asociación de Directores de Escena de España*, 162 (2) Outubro: 69-75.

Rosas, F. (2001). O salazarismo e o homem novo: ensaio sobre o Estado Novo e a questão do totalitarismo. *Análise Social*, XXXV (157): 1031-1054.

Santos, G. (2004). *O Espetáculo Desvirtuado: Teatro Português sobre o Reinado de Salazar*. Lisboa: Caminho.

Tchen, A. G. (2001). *A Aventura Surrealista - O Movimento em Portugal do Casulo à Transfiguração*. Lisboa: Edições Colibri.

Weiss, P. (1968). *Chant du Fantoche Lusitanien*. Tradução de Jean Baudrillard. Paris: Éditions du Seuil.

Weiss, P. (1969). *Canto do Papão Lusitano - Peça com Música em Dois Atos*. Tradução de Mário Gamboa. Paris: Ruedo Ibérico.

Weiss, P. (1998) [1968]. The material and the models: notes towards a definition of documentary theatre (1968). In: Brandt, G.W., (ed.) *Modern Theorie of Drama -A Selection of Writings on Drama and Theatre, 1840-1990*. Oxford: George W. Brand: 247-253.

NOTAS

1. António Ferro virá a ter um papel central no Estado Novo, tendo dirigido o Secretariado da Propaganda Nacional (SPN) e sido responsável pelo ideário da “política de espírito”, a política de fomento cultural do regime.

2. De acordo com este autor, como se pode ler no seu livro *Combate por um teatro de combate* (1977), esta censura era ideológica mas também era de ordem económica e geográfica: os empresários teatrais selecionavam os espetáculos que produziam em função da sua previsível rentabilidade; o preço dos bilhetes limitava o acesso ao teatro das classes trabalhadoras; e, por último, a maior parte da atividade teatral restringia-se essencialmente à capital do país. Assim, nos termos do diploma que instituiu a censura, e sob uma acentuada indefinição de critérios, deveriam ser proibidos todos os espetáculos "ofensivos da lei, da moral e dos bons costumes" (alínea 11 do artigo 4.º do decreto n.º 13564 de 6 de maio de 1927). Um outro diploma posterior proibia o "licenciamento de peças de teatro ou quaisquer outros elementos de espetáculo ofensivos dos órgãos de soberania nacional, das instituições vigentes, dos chefes de Estado ou representantes diplomáticos de países estrangeiros, das crenças religiosas e da moral cristã tradicional, dos bons costumes e das pessoas particulares, que incitem ao crime ou sejam, por qualquer forma, perniciosos à educação do povo" (artigo 40.º do decreto lei n.º 42660 de 20 de novembro de 1959). A estas regulamentações foi ainda progressivamente acrescentado que os ensaios só poderiam acontecer após a leitura dos textos pelas autoridades. Constituía-se, assim, nas palavras do autor "um controlo do pensamento total" (1977: 28). Logo, todos os espetáculos públicos eram alvo de censura prévia. "[A]s peças de teatro, incluindo as do teatro de revista, estavam sujeitas a censura prévia tanto a nível dos textos originais, como da própria representação, sendo esta última exercida aquando dos ensaios finais, para os quais os serviços de censura deviam ser obrigatória e previamente informados das respetivas datas, horas e locais de realização" (Azevedo, 1999). Veja-se ainda sobre este tema o artigo de Ana Cabrera, *A censura ao teatro no período marcelista* (2008).

3. Veja-se do mesmo autor o artigo *Vozes silenciosas, vozes silenciadas* (2009), onde este afirma que a censura tinha por fim o "absoluto" do silêncio, pelo que, em 1973, não "pôde subir à cena nenhuma peça nova de autoria portuguesa" (2009:9). Sublinha ainda o autor que "a leitura dos relatórios é elucidativa acerca das motivações dos censores, que podem reduzir-se a duas linhas de força dominantes (com variações e ramificações diversas): a ideologia política e a moral católica. Proíbiam-se peças que fizessem 'a apologia das lutas de classes', fossem 'de inspiração marxista', atacassem 'os valores essenciais da civilização ocidental', acusadas de 'fornecer combustível para as fogueiras da contestação', ainda que por vezes algum censor menos inculto não deixasse de reconhecer o seu mérito literário e artístico – mas isso, a seu ver, tornava a peça 'ainda mais perigosa'. E, quando o sentido desta lhe parecesse obscuro, reprovava-a 'na dúvida e por prudência'. Outras vezes, era 'o agnosticismo e o ceticismo religioso bem conhecidos do seu autor' – na ocorrência, Miguel Torga – que tornavam a obra suspeita. De resto, e de um modo geral, era preciso 'ter muito cuidado com o teatro', recomendava-se numa circular de 1970 aos órgãos de imprensa" (2009:10).

4. Nestas quatro peças, diz, denuncia-se a "opressão, a insegurança social, a guerra, o arbítrio e a prepotência, o fascismo, que assenta na opressão, que traz consigo a insegurança social, que fomenta a guerra e é inseparável do arbítrio e da violência" (1978:12).

5. Por isso, o autor considerou importante reeditar estas peças, após o 25 de Abril, conjuntamente com outras duas que faziam referência à realidade sociopolítica que se vivia então: uma dedicada "à batalha heroica dos camponeses alentejanos pela defesa da reforma agrária"; a outra "à criminosa indulgência dos tribunais ante os que foram, durante 48 anos, os carrascos e torcionários do povo português" (1978: 12-13).

6. É exemplo disso a construção oficial da Exposição do Mundo Português, realizada em 1940, com uma mostra que pretendeu ter uma base "informativa de cariz pedagógico, de valorização de um passado heroico e imperial, transmitindo valores atemporais que promoviam o sentimento de orgulho pátrio e de credo nacional. Redimensionava-se a história e os seus protagonistas numa linha que, saindo do passado, desembocava no presente, incluindo-o", e onde aos modernistas escolhidos era exigido "equilíbrio" que não enveredasse em "desvios" (Tchen, 2001:51). Em paralelo, desenvolveram-se outras exposições como a exposição da Casa Repe, dinamizada por

António Pedro, António Dacosta e Pamela Boden, entre outros, que tinha por objetivo construir justamente uma “visão não oficial da arte portuguesa” (Ávila, M.J., 2001:18). Outro exemplo foi a criação dos denominados Bailados do Verde Gaio, que, mimetizando os *ballets russes*, lhes acrescentavam uma base folclórica que apresentava fragilidades técnicas variadas. Como refere Sasportes, “sob a pressão de [António] Ferro, os bailados portugueses ambicionaram ser bailados russos portugueses e foi-lhes dada a possibilidade de recrutarem uma boa colaboração plástica e musical, dentro do que era a norma da concepção diaghileviana. Só que ao profissionalismo dos compositores e dos pintores, de Frederico de Freitas a Carlos Botelho, não correspondeu o profissionalismo dos bailarinos ou do coreógrafo — e era de dança que se tratava” (1979: 72). Pode encontrar-se o desenvolvimento destas temáticas em *O hibridismo nas artes performativas em Portugal* (Madeira, 2007, no capítulo *O híbrido e a ditadura*, pp. 221-228, e no subcapítulo *Da dança híbrida*, pp. 352-355).

7. Testemunho que será escrito pela primeira vez num artigo do suplemento *Artes e Letras do Diário de Notícias* de 1 de agosto de 1974, e que será, posteriormente, incluído no livro *Combate por um teatro de combate*, num capítulo que denomina *Peter Weiss e o monstruoso fantoche lusitano colonialista*, de 1977.

8. Ao mesmo tempo, reiterava-se que Portugal era “uma Nação gloriosa, descobridora de grande parte do mundo, construtora de nações (...), que em todos os tempos foi exemplo no desejo ardente de conviver amistosamente com os outros países e de colaborar na paz, na ordem (...) do Mundo” (in jornal *O Século*, 15/2/67, citado em Delille, 1996: 216).

9. Ainda em 1967, Karl Paryla dirigiu a primeira direção artística alemã da peça em Berlim e em Nova Iorque. A peça foi adaptada para promover os direitos civis nos Estados Unidos pela *Negro Ensemble Company*. Posteriormente, foi encenada mais de 50 vezes pelo mundo fora (Berwald, 2003: 25), nomeadamente, em Portugal, até meados dos anos 70, mantendo diversas adaptações em várias partes do mundo, como na América Latina até hoje.

10. Com o título *Chant du fantoche lusitanien*.

11. A peça será publicada numa editora fundada por exilados espanhóis em Paris com o título *Canto do Papão Lusitano – Peça com música em dois actos*.

12. Existe um cartaz, com essa mesma imagem, da peça encenada por Benjamim Marques, no Teatro Português de Paris, com patrocínio da Secretaria de Estado da Emigração (1974), com direitos privados.

13. De acordo com o testemunho de José Mena Abrantes, dramaturgo angolano, no dia da estreia da peça *A última viagem do Príncipe Perfeito*, encenada pelo Teatro da Garagem no Teatro Taborda, no dia 17 de novembro de 2017.

14. *CHOCANTE? Um grupo de portugueses a viver em Genebra ofendidos por Peter Weiss*.

15. Na Suíça, com a complacência e as subvenções das autoridades do cantão de Genebra, foi representada uma peça que é um insulto para Portugal.

16. Encontra-se um registo de jornal no arquivo de Salazar na Torre do Tombo, com a cota AOS/CO/NE – 30 A (29), p. 276, cujo o título não foi possível identificar.

17. Que, de acordo com o artigo de Delille, pensara atrasar a montagem sueca para que a estreia mundial da peça fosse em língua portuguesa.

18. Informação facultada pelo próprio encenador à altura, Manuel Silva Pereira, numa mesa-redonda que organizei, no dia 26 de janeiro de 2017 (ver nota 56). Numa posterior entrevista (09.05.2017), este referiu que a peça tinha sido proposta por José Manuel Osório, que a tinha visto em Paris, encenada por Benjamim Marques. O grupo já tinha feito vários ‘atos poéticos’ através de montagens de escritores portugueses, tendo por exemplo encenado *O homúnculo*, de Natália Correia.

19. Que aceitou a divulgá-los para este artigo.

20. Entrevista a Manuel Silva Pereira, 5 de maio de 2017.

21. Veja-se a figura 1, capa do livro do lado esquerdo, que corresponde à mesma imagem do cartaz existente na Biblioteca Nacional, com direitos reservados.
22. De acordo com o registado por Maria Manuela Gouveia Delille (1996), atuaram nessa peça Victor Carvalho, Carlos César (da própria companhia), a que se juntaram Catarina Avelar, Clara Rocha, Fernando Loureiro e Maria José, contratados em Lisboa
23. Porto, Coimbra, Aveiro, Vila Real, Viana do Castelo, Bragança, Régua, Guarda, Covilhã, Évora, Elvas, Santarém, Montijo e Faro.
24. Solicitei cópia da mesma em outubro de 2016 a Jacinto Godinho do departamento de documentação da RTP, que refere não ter encontrado nenhum registo desta cópia na RTP.
25. Este tinha ido cumprir serviço militar para as Caldas da Rainha e foi convidado a desenvolver uma peça no grupo de teatro.
26. Entrevista a Manuel Silva Pereira, 5 de maio de 2017.
27. Veja-se nota rodapé 9.
28. Veja-se o artigo de Alexandra Varela Retamales: “Uma lectura latinoamericana del ‘Canto del fantoche lusitano’ de Peter Weiss “ (2016).
29. O autor, nascido na Alemanha e exilado na Suécia, foi também, para além de dramaturgo, novelista, ensaísta, poeta, pintor e realizador.
30. No capítulo “The Choreography of Documents: Die Ermittlung, Gesang vom Lusitanischen Popanz, and Viet Nam Diskurs“ do livro *Introduction to the Works of Peter Weiss*, de Olaf Berwald, refere-se até que nos seus cadernos Peter Weiss se criou para este autor a denominação de ‘Dante: O repórter’ (Berwald, 2003: 22).
31. É importante salientar que a obra *A Divina Comédia*, de Dante, foi um referente central para diversas peças de Peter Weiss, inclusive o *Canto do Papão Lusitano* (Berwald, 2003).
32. *Portugal no pelourinho*.
33. O autor publicou, em 1968, as famosas ‘catorze teses’ sobre teatro documental na revista alemã *Theater-heut* (Rebello, 1978:112), onde referia que este tipo de teatro se devia constituir como um teatro relatório que devia ser submetido a uma seleção crítica e a uma montagem criteriosa, dado que a cena de teatro não representa a realidade captada num dado momento, mas a imagem dum fragmento da realidade arrancado ao fluxo contínuo da vida. A força deste teatro é, pois, a sua capacidade de construir, a partir de fragmentos da realidade, um exemplo utilizável, um esquema-modelo dos acontecimentos atuais que procure a transformação, num processo político que dentro do seu contexto teatral não deixa de o ser.
34. Para percebermos o tipo de trabalho que Peter Weiss fez para construir o texto dramático, Hanneberg (1996) refere uma cena onde se faz referência à existência de um presidente da câmara negro, conforme noticiada num jornal: “Não só não falta o nome do presidente do município, nem o local, nem mesmo a caracterização de Nampula como uma cidade industrial desenvolvida”. Por outro lado, Peter Weiss excluirá a designação ‘negro de parada’ que havia sublinhado na leitura do texto, mas que não mereceu da sua parte uma inscrição no texto, pelo seu carácter pejorativo e pouco analítico. O exemplo interessou-lhe como forma de desocultar os dispositivos da propaganda positiva da política colonial portuguesa. Das monografias, recolherá especialmente dados sobre a relação económica entre Portugal e a Alemanha, especialmente no setor da banca. Vide o texto de Peter Hanneberg, traduzido para português, disponível para consulta no seguinte link: <http://www4.crb.ucp.pt/Biblioteca/rotas/rotas/peter%20hanenberg%20215a228%20p.pdf> [Consult. 30 de Abril de 2017].
35. Ver (Weiss, 1968: 12-13).
36. Que é desenvolvido, quer como um retrato de quem o vê a partir do exterior, quer a partir das suas próprias palavras (na tradução de Mário Gamboa, pp. 5-8, 14).
37. Ver Weiss (1968:15-21).
38. Ver Weiss (1968: 75-77).

39. Diz o Papão: “Temos agora em Angola 55 000 homens em armas / Em Moçambique temos 40 000/ Na Guiné estão estacionados 20 000 homens/ Ficámos e ficaremos” (pp.70-71).
40. Como refere Ana Cabrera: “Os serviços de censura tinham indicação para eliminar a palavra ‘guerra’ dos textos dramáticos e, ao mesmo tempo, proibir as peças que defendessem valores pacifistas. Esta situação, aparentemente contraditória, está claramente relacionada com a guerra colonial. Portanto, ao mesmo tempo que se proibia a palavra ‘guerra’, para que o público não recordasse que o país mantinha uma guerra em África, proibiam-se também peças pacifistas, para que o público não fosse induzido na luta contra a guerra colonial e mantivesse a tenacidade e vontade de defender os territórios coloniais como parte do território português” (2008: 42-43).
41. Ver Weiss (1968:62-65).
42. Esse, aliás, tem sido um recurso que alguns artistas portugueses têm usado para dar a ver um certo imaginário português, como é o caso, por exemplo, da estátua de D. Sebastião (1973) de João Cutileiro, em Lagos, também ela representada como uma espécie de “fantasma vindo do fundo do tempo, espantinho da história, caricatura do mito” (França, 1973:41-44), um fantoche, antiguerreiro, ridículo e ignóbil.
43. Ver páginas 12-13.
44. Ver <<http://www.dw.com/pt-002/teatro-lusotaque-apresenta-peca-sobre-o-colonialismo-português/a-18416888>>.
45. *Diário de Notícias e O Século*, 5/12/1974; *Diário Popular*, 9/12/1974.
46. Ver Weiss (1969: 80).
47. No artigo que Luiz Francisco Rebello escreve em 1978, denominado *Combate para um teatro de combate*, o autor refere: “[a peça foi] tão oportuna há oito anos como agora - agora que o monstruoso fantoche do colonialismo denunciado pelo dramaturgo alemão foi por fim derrubado e que para os povos das colónias portuguesas chegou a hora da libertação anunciada nos versos finais da peça” (1978: 136).
48. São vários os ‘artistas-investigadores’ portugueses que têm vindo em todas as áreas artísticas a desenvolver projetos em torno da memória histórica sobre diversos temas ligados ao período da ditadura e da revolução, onde se cruzam questões do colonialismo e pós-colonialismo, da guerra colonial e dos movimentos de libertação, etc. Alguns exemplos são Vasco Araújo, Paulo Mendes, Ângela Ferreira, Filipa César, Rogério de Carvalho, Manuel Botelho, Margarida Cardoso, Joana Carvalho, André Amálio, entre outros.
49. Encontrei os primeiros registos da peça quando comecei a investigar sobre as representações entre a arte e a guerra colonial em Portugal, num processo que apresentei numa comunicação com o título *The art of silence: The relationship between art and war in Portugal*, no IV Lisbon Summer School for the Study of Culture, The Lisbon Consortium, a 1 de julho de 2014, subordinada ao tema *Latencies: Europe 1914-2014*, e que foi posteriormente publicada em 2016 (veja-se Madeira, 2016 a; 2016 b). Em outubro de 2016, propus ao encenador Carlos Pessoa, do Teatro da Garagem, que se trabalhasse a peça num *workshop* com os meus alunos de Teorias do Drama e do Espetáculo, da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade de Lisboa. O *workshop* foi realizado entre 5 e 12 de novembro de 2016, no Teatro Taborada. Tratou-se de desenvolver um laboratório experimental onde, depois de definir um índice de algumas das cenas que poderiam ser exploradas numa interpretação cénica (para a qual solicitei aos meus alunos que eles próprios me sublinhassem partes do texto que mais os ‘tivessem tocado’), foram constituídos diversos grupos, que Carlos Pessoa encenou, conjuntamente com a sua equipa, misturando texto com depoimentos dos alunos sobre a peça e a sua relação com a nossa história contemporânea. Fiquei responsável por desenvolver a estrutura dramática da peça.
50. Com encenação de Carlos Pessoa e investigação de dramaturgia de Cláudia Madeira.
51. Podemos ler esta peça como um documento histórico, a partir do qual reinterpretemos e recriamos diversas histórias. Podemos, afinal, rever o papão e o ‘seu sistema’ não como uma

figura singular, mas como uma figura plural, da qual todos fazemos parte; uma figura presente ou espectral e fantasmagórica.

52. A partir da tradução do Professor Marques Braga, da edição de 1968, da editora Sá da Costa.

53. Veja-se, por exemplo, Césaire (1971) ou Mbembe (2014), apresentados neste texto.

54. Processo sobre o qual desenvolvi uma análise a partir da noção de 'ciclos históricos' (veja-se Madeira, 2012).

55. Esta frase retirada de um verso de Dante (*vide* tradução, 1968: 159) era dita numa voz de criança, interpretada por Manuel Pessoa, em voz *off* no Teatro Taborda e ao vivo no Teatro Municipal de Viseu.

56. Alguns alunos participantes desenvolveram vários trabalhos académicos em torno da peça e a aluna Rita Jorge publicou um texto na revista *NOVA Magazine*, vide: <<http://novamagazine.pt/index.php/2017/03/09/canto-do-papao-lusitano-50-anos-depois/>>.

57. Foram desenvolvidas duas mesas-redondas no Teatro Taborda: a primeira, a 26 de janeiro, na data em que fez 50 anos da estreia da peça em Estocolmo, com Cláudia Madeira, Carlos Pessoa, Maria Manuela Gouveia Delille, Peter Hanenberg, Vera San Payo de Lemos, Manuel Silva Pereira e Margarida Tavares; a segunda, a 23 de fevereiro do mesmo ano, onde participaram Cláudia Madeira, Carlos Pessoa, Margarida Calafate Ribeiro, Fernando Matos Oliveira, Rogério de Carvalho, Vasco Araújo e Paulo Mendes.

RESUMOS

A peça *Canto do Papão Lusitano*, de Peter Weiss, estreada a 26 de janeiro de 1967, no Scala-Teatern, em Estocolmo, constitui um dos mais importantes documentos históricos teatrais contemporâneos ao período e à propaganda política do Estado Novo, refletindo um 'contra-discurso' à retórica do colonialismo português. Essa importância deve-se, não ao facto de esta peça documental ter sido a única a retratar estes temas durante esse período, mas antes a ter sido uma das que conseguiram subir a palco e, a partir da Suécia, ganhar uma projeção na imprensa que não pode ser silenciada. Essa projeção, amplificada pela tradução da peça para francês e português, dotou-a de um carácter representativo da luta antifascista e anticolonialista, sendo encenada após 1967, e especialmente até 1975, como uma espécie de manifesto por diversos grupos de teatro amadores ou de estudantes portugueses exilados na Alemanha, França, Suíça, etc. Neste artigo, analisar-se-ão alguns traços e limites da imagem e do discurso criados por esta peça teatral, bem como o seu papel na atualidade, a partir do exercício da sua reencenação.

Peter Weiss's *Song of the Lusitanian Bogeyman*, which was premiered on January 26th, 1967, at the Scala-Teatern, in Stockholm, is one of the most important theatrical historical documents contemporary with the *Estado Novo* period, reflecting a 'counter-discourse' rhetoric to Portuguese colonialism. This importance is not due to the fact that this documentary play was the only one to portray these themes during the period, but rather that it was actually staged and, from Sweden, received major press attention that could not be silenced. Its subsequent prominence, enhanced by translations into French and Portuguese, made the *Bogeyman* representative of the anti-fascist and anti-colonialist struggle and, after 1967 and especially up until 1975, it was performed as a kind of manifesto by various amateur theatre groups or Portuguese students exiled in, for example, Germany, France, Switzerland. This article studies some of the features

and limits of the play's portrait and discourse, such as its role in the present, based on its restaging.

ÍNDICE

Keywords: Song of the Lusitanian Bogeyman, Peter Weiss, portuguese colonialism, anti-colonialism, anti-fascism

Palavras-chave: Canto do Papão Lusitano, Peter Weiss, colonialismo português, anticolonialismo, antifascismo

AUTOR

CLÁUDIA MADEIRA

Instituto de História da Arte, IHA,
Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, FCSH,
Universidade Nova de Lisboa;
CIC DIGITAL, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, FCSH, Universidade Nova de Lisboa
Rua João Villaret, 31, 2.ª Dto.,
1000-182 Lisboa
Portugal
madeira.claudia@gmail.com