

A Direção Teatral da Dramaturgia de Jorge Andrade na Cena Portuguesa

Luiz Humberto Martins Arantes
Universidade Federal de Uberlândia
Uberlândia, MG, Brasil
lharantes@yahoo.com.br
orcid.org/0000-0002-9243-8725

Resumo | Pretendemos analisar aqui como historicamente algumas das peças do dramaturgo brasileiro Jorge Andrade foram encenadas em Portugal na década de 1960. Em 1963, o Círculo de Cultura Teatral, por meio de seu grupo teatral Teatro Experimental da cidade do Porto encenou *A Moratória*. Em Lisboa, a Companhia Amélia Rey Colaço-Robles Monteiro também encenaria duas peças do dramaturgo brasileiro: em 1965, *A Escada* e, em 1967, *Senhora da Boca do Lixo*.

PALAVRAS-CHAVE: Jorge Andrade. Encenação. Portugal.

The theatrical direction of dramaturgy of Jorge Andrade on the Portuguese scene

Abstract | We intend to analyze here how some of the plays by Brazilian playwright Jorge Andrade were staged in Portugal in the 1960s. In 1963, the Círculo de Cultura Teatral, through its theater group Teatro Experimental of the city of Porto, staged *A Moratória*. In Lisbon, the Companhia Amélia Rey Colaço-Robles Monteiro would also stage two plays by the Brazilian playwright: in 1965, *A Escada* and, in 1967, *Senhora da Boca do Lixo*.

KEYWORDS: Jorge Andrade. Staging. Portugal.

La dirección teatral de la dramaturgia de Jorge Andrade en la escena portuguesa

Resumen | Nos proponemos analizar aquí cómo históricamente algunas de las obras del dramaturgo brasileño Jorge Andrade se representaron en Portugal en los años 1960. En 1963, el Círculo de Cultura Teatral, a través de su grupo de teatro Teatro Experimental, puso en escena *A Moratória*. En Lisboa, la Compañía Amélia Rey Colaço-Robles Monteiro también pondría en escena dos obras del dramaturgo brasileño: en 1965, *A Escada* y, en 1967, *Senhora da Boca do Lixo*.

PALABRAS CLAVE: Jorge Andrade; Puesta en escena; Portugal.

Enviado em: 04/10/2024
Aceito em: 21/12/2024
Publicado em: 02/06/2025

Introdução

No meio do caminho havia o oceano Atlântico. Mas mesmo assim uma longa aproximação entre Brasil e Portugal foi e vem sendo construída. Nem sempre pacífica e, em muitos momentos, colonizadora e prenhe de desconfianças mútuas. Mas, nestes quase 522 anos de relação, muitas situações aconteceram, muitas trocas políticas, econômicas e culturais ocorreram.

No campo da história política, Brasil e Portugal possuem muitos temas em comum, mas com certeza a instabilidade política é uma das marcas mais importantes na história desses dois países. Desde séculos o que se nota são sucessões de monarcas e curtos períodos republicanos e democráticos, quase sempre marcados por solavancos e golpes militares.

No início do século XX em Portugal, por exemplo, tivemos a instauração da república portuguesa em outubro de 1910, mas que em 1926 foi encerrada por um novo golpe militar para pôr fim à Primeira República. Golpe este que só teve fim com a Constituição de 1933, por meio da qual foi instaurado o Estado Novo, um regime autoritário, corporativista e de partido único dominado pela figura de António Oliveira Salazar, que governou o país durante quase meio século.

Mas foi a partir de abril de 1974, com a 'Revolução dos Cravos', que se restabeleceu a liberdade e a democracia aos portugueses, rapidamente reconhecendo a independência das antigas colônias na África. Dois anos após, em abril de 1976, entrou em vigor uma nova constituição democrática a partir da qual aconteceram as primeiras eleições legislativas da nova república. É sob essa constituição que os portugueses hoje vivem e celebram mais de quarenta anos de período democrático.

No decorrer deste século XX, recheado de atribulações político-sociais, o teatro português também passou por muitas agitações e transformações, viveu os grandes debates acerca do naturalismo do final do XIX e início do século XX, que percorreu quase a totalidade dos palcos europeus, empreendeu interessantes questões acerca das tensões entre teatro comercial e experimentalismo e também passou pelos embates da modernização dramatúrgica e teatral, por volta da metade do século XX.

Além dos textos portugueses, o teatro lusitano também assimilou intensamente as dramaturgias estrangeiras. Houve, inclusive, momentos em que as autoridades tiveram que instituir 'cotas' de textos em língua portuguesa, tamanha a presença espanhola, francesa e norte-americana. Essa brecha possibilitou que autores brasileiros fossem mais requisitados,

uma vez que eles não eram vistos como estrangeiros, o que não significou dizer que houve uma maior presença brasileira nos palcos de Lisboa e do Porto.

O autor brasileiro Jorge Andrade, na década de 1960, foi uma dessas escolhas em duas cidades, por duas companhias bem diferentes, gerando resultados bastante díspares aos olhos da história teatral portuguesa. Em 1963, o Círculo de Cultura Teatral, por meio de seu grupo teatral Teatro Experimental do Porto encenaria *A Moratória*. Em Lisboa, a expressiva Companhia Amélia Rey Colaço-Robles Monteiro também encenaria duas peças do dramaturgo brasileiro: em 1965, *A Escada* e, em 1967, *Senhora da Boca do Lixo*.

'A Moratória', 1963, pelo Teatro Experimental do Porto (TEP)

Nos documentos consultados e na bibliografia estudada, a primeira montagem de Jorge Andrade em solo português foi realizada na cidade do Porto, em 1963, pelo grupo chamado Teatro Experimental do Porto (TEP), que na verdade era um coletivo/grupo criado por uma ação associativista chamado Círculo de Cultura Teatral, com estatuto próprio e que mantinha ações teatrais em duas versões: uma profissional e outra amadora e que, de 1953 a 1961, foi dirigida pelas mãos do importante diretor português António Pedro.

Nas palavras do pesquisador Rui Pina Coelho, o Círculo de Cultura Teatral surge em 1951 e o Teatro Experimental do Porto, em 1953, com apresentações de textos curtos e se intensifica a partir de 1954 para os ensaios de *Antígona* de Jean Anouilh. O surgimento e amadurecimento do TEP podem ser situados no contexto do pós-Segunda Guerra Mundial, quando em Portugal acontece um abrandamento dos procedimentos censórios do Estado, advindos da engrenagem fascista assimiladas pelas elites portuguesas.

O projeto de teatro do TEP é uma experiência teatral, das poucas que sobreviveram, e advém dos ventos do 'experimentalismo' que ventilou boa parte do teatro europeu. Na década de 1950, o 'experimentalismo' assumia atitudes de divulgação de novas dramaturgias e autores, entendia a necessidade de valorização da ética em relação ao trabalho em teatro e também rejeitavam a sobreposição de interesses comerciais aos interesses teatrais.

No TEP, o diretor e dramaturgo António Pedro irá ser a principal referência desses princípios teatrais, desde sua chegada em 1953 até sua saída em 1961, também simbolizou a defesa de um teatro popular, militante e bastante preocupado com a função social da arte de seu tempo.

No decorrer da década de 1950 o TEP fez importantes montagens, como exemplo A Morte do Caixeiro Viajante, de Arthur Miller, em 1954, Macbeth, 1956 e inclusive um texto brasileiro, Um Deus dormiu lá em Casa, em 1957, de Guilherme de Figueiredo, no entanto, este último foi dirigido por Augusto Gomes.

Ao observar a trajetória do TEP e de António Pedro ao longo da década de 1950 percebe-se uma parceria que se traduz como uma das mais importantes experiências modernizantes da cena teatral em Portugal. Guardadas as devidas distâncias, bastante próximas ao que tivemos no teatro brasileiro pós década de 1930, por meio de ações, nomes e espetáculos, tais como: Teatro do Estudante e Os Comediantes no Rio de Janeiro, O Teatro Brasileiro de Comédia (TBC), Teatro Maria Della Costa, Teatro de Arena e o Teatro Oficina em São Paulo.

Na documentação acessada a respeito dessa montagem de A Moratória em Portugal merece destaque o programa da peça. A encenação é de 1963, mas traz na apresentação um texto de seu ex-diretor artístico António Pedro que havia deixado o grupo em 1961. Na sua redação Pedro ressalta a importância de um teatro experimental em oposição a um teatro comercial, para isso lembra os princípios de Charles Dullin e do cartel francês.

No programa há, ainda, uma recuperação do histórico do grupo, seus anos iniciais, lembrança de momentos marcantes de como foi, por exemplo, a montagem de A Morte do Caixeiro Viajante, de Arthur Miller, em 1953. Além disso, ressalta-se a importância de o teatro estar aliado também a princípios educacionais na escolha de repertório.

Um dado interessante num dos textos do programa é um informe acerca da visita da Secretaria Nacional da Informação ao TEP, anunciando um investimento público nas produções anuais. No entanto, sublinham a necessidade e obrigatoriedade de montagens de autores portugueses. Havia uma cláusula que obrigava as companhias teatrais a cumprir um mínimo de 75% de dramaturgia em língua portuguesa. É possível vislumbrar que, por meio dessa determinação, houve, a partir de então, uma maior abertura para autores brasileiros, tanto que, encenaram no TEP Um Deus Dormiu lá em Casa, de Guilherme de Figueiredo e, em 1960, Os inimigos Não mandam Flores, de Pedro Bloch.

Essa normativa cultural a respeito da língua portuguesa em cena pode ter provocado uma necessidade de se conhecer melhor autores brasileiros, tanto é verdade que em 1956 o diretor António Pedro realiza uma viagem ao Brasil, provavelmente para ampliar repertório sobre dramaturgia brasileira, ocasião em que pode ter sido apresentado a Jorge Andrade e sua A Moratória. Afinal, na São Paulo desse ano, era um dos textos mais falados na capital paulista, em virtude da estreia, em 1955, pelas mãos de Gianni Ratto.

Muitos são os indícios de que o TEP era constantemente vigiado por aqueles que queriam financiar suas ações. No programa de A Moratória, há uma lista variada de peças censuradas e de textos submetidos aos censores e que aguardavam liberação das autoridades. Constam da documentação, ainda, autos de apreensão de pessoas do grupo, sendo presas porque distribuíam na rua panfletos da peça A Moratória, sem a devida autorização da delegacia.

Uma das características do 'experimentalismo' português presente no TEP e que seu diretor fundador António Pedro tanto defendia era a necessidade de um teatro militante. Neste quesito nota-se que o texto e a encenação de A Moratória trouxeram algumas frustrações:

A frouxidão da estrutura e a frouxidão do diálogo limitam a encenação. Temos, assim, no todo, uma peça de teses com nítida preocupação de intervenção social, e que, por paradoxo, se transforma para o espectador desprevenido num simples caso de conflito emocional numa família. Eis o perigo de dar ao espectador de uma sociedade como a nossa uma peça de intervenção social posta simplesmente em termos de estado de alma. O espectador logo resvala inevitavelmente para uma passividade emotiva, para o simples caso pessoal das personagens em que a sociedade é, apenas, pano de fundo, como diria Bertolt Brecht. (Brandão, 1963).

Havia no projeto do TEP, e na crítica que guardava certas expectativas, a defesa da necessidade de peças que defendiam o incentivo à intervenção social, mesmo num contexto de censura. Ao perceberem uma peça que trata de 'estados de alma' e de conflitos familiares indicam que algo saiu do caminho.

E é isso mesmo, pois a peça, sem 'tese de fundo' não passa da descrição de um simples drama na vida de uma família na sua transição da abundância para a miséria - apresentada simultaneamente em dois planos do palco, passado e presente e o ruir duma esperança em melhor futuro. Teatro frágil, o seu interesse pode dizer-se que reside naquele pormenor. Revolta, desespero, submissão não resignada à triste realidade, são as sucessivas mutações - dadas simultaneamente - por quatro da meia dúzia de figuras que passam pela cena. E, daí, o muito difícil da sua interpretação. (Programa, 16/11/1963).

Diante da trajetória do TEP, de seus princípios teatrais e da importância do diretor António Pedro para o teatro português das décadas de 1950 e 1960 e, ainda, observando a concepção que Alda Rodrigues projetou para A Moratória, em 1963, pode se considerar que foi de suma importância a introdução que fizeram de Jorge Andrade em solo europeu.

Os documentos estudados indicam também que houve uma permissão para que o texto de Jorge fosse realizado, uma vez que não incomodava os órgãos censores, pois, segundo a crítica, o enredo tratava de conflitos familiares e não de crítica social. Houve, assim, uma suavização na cena dos elementos acerca da dinâmica social presentes no texto.

Mesmo assim, a montagem foi muito importante, além de inserir a dramaturgia de Jorge Andrade no teatro português, sob direção feminina, também prepararia o terreno para montagens mais consistentes que ocorreriam nos anos seguintes em Lisboa, por outra importante companhia portuguesa.

Companhia Amélia Rey Colaço-Robles Monteiro: duas experiências com Jorge Andrade em Lisboa

Foi neste longo e turbulento século XX que Lisboa assistiu ao surgimento, à consolidação e a crise de uma das mais importantes companhias teatrais de Portugal: Amélia Rey Colaço - Robles Monteiro. Para entender como se formaram e como chegaram à dramaturgia do brasileiro Jorge Andrade há que se acompanhar um pouco de trajetória dessa 'empresa' teatral que, durante 45 anos, ocupou o Teatro Nacional D. Maria II em Lisboa.

Na Introdução ao livro de Joana d'Eça Leal, intitulado Companhia Amélia Rey Colaço-Robles Monteiro, afirma-se que a referida companhia, no início do século XX, constituiu-se num modelo de estrutura de produção teatral e que, calcada na ideia de empresa cultural, pretendia transmitir uma imagem de qualidade teatral, apoiando-se nos valores de tradição e cânone literário. (Leal, 2016, 7).

Tendo origem em uma família em que o pai era um exímio pianista, a carreira de Amélia Rey Colaço ganhou um salto a partir de 1917, com seus primeiros espetáculos, mas também com a união afetiva com Robles Monteiro, o qual será parceiro de palco, mas principalmente o gestor da Companhia por longos anos.

Com uma trajetória teatral iniciada em 1921 e que se prolongaria até 1974, a vasta produção da Companhia de Amélia e Robles também significa, além de quaisquer questões teatrais, a forte presença de uma mulher na idealização, gestão e atuação em uma empresa teatral no longo século XX. Nascida num período (1898) em que a projeção artística era conseguida por meio da música erudita, Amélia soube, aos poucos construir escolhas e repertórios teatrais afinados ora à tradição literária portuguesa ora com o que se entendia

como vanguarda. Isto quer dizer que realizou muitos clássicos portugueses como também referências da moderna dramaturgia portuguesa e mundial.

O contexto teatral Lisboa do princípio da década do século XX era ainda predominantemente marcado pela presença e sucesso de revistas e operetas, mas que aos poucos foram cedendo espaço a um teatro mais sério, com personagens que iam da alta comédia ao drama, sendo a atriz Palmira Bastos (1875-1967) uma das principais expoentes. Assim, identifica-se nos primeiros anos da Companhia a colaboração de muitos atores renomados. Além de Palmira, Nascimento Fernandes (1881-1955), do teatro ligeiro, foi outro importante parceiro de montagens. Uma busca por atores reconhecidos pelo público, mas também uma busca pela qualidade de interpretação e de espetáculos. (Leal, 2016,37).

Mas ao longo dos anos a Companhia de Amélia passa a ser também um importante centro de formação de jovens atores e atrizes, iniciativa que ela sempre irá sublinhar em seus depoimentos, por exemplo, quando menciona o fato de ter proporcionado a iniciação de Eunice Muñoz, que se tornaria uma das principais atrizes portuguesas da segunda metade do século XX. (Santos, 2015 96).

Para Amélia, os anos de 1921 a 1929 foram anos de construção de uma estrutura teatral e também de identificação e escolha de um repertório teatral que projetasse uma identidade. No entanto, não se apoiavam apenas numa ideia de qualidade literária, pois era na encenação que procuravam se diferenciar das demais companhias de Lisboa. Isto aconteceu, por exemplo, na montagem de *O Lodo* (1923), de Alfredo Cortez, enredo em que Amélia protagoniza uma personagem prostituta em conflito com a filha de mesma profissão. Um tema bastante incômodo para a década de 1920, mesmo em se tratando de Europa.

Mesmo impactados pela ditadura militar que se inicia em 1926, marcando o fim da breve República, a Companhia continuou com sua produção e sempre sublinhando suas características:

Quer na estreia de novos autores portugueses, quer na revisitação de clássicos nacionais ou estrangeiros, a companhia afirmava assim, no seu discurso e na sua prática, as preocupações de ordem artística e estética - por oposição às puramente comerciais - que até o fim seriam postas à prova. (Leal, 2016, 45).

Mas no início do século XX, não só de bom repertório sobrevivia financeiramente uma companhia, pois isso de nada adiantaria se não houvesse um público interessado nos espetáculos propostos. Assim, o conjunto de espectadores mais assíduos nos espetáculos de Amélia e Robles originava-se, primeiramente, nas raízes sociais de ambos e numa vasta

rede de relações pessoais que os dois possuíam nos meios aristocrático e burguês de Lisboa. Depois, somavam-se, ainda, figuras da intelectualidade lisboeta, que sempre iam aos espetáculos desejosos de manifestar sua opinião. Tudo isso, num ambiente urbano que passava a valorizar a importância da alfabetização, da educação e de certo refinamento nos hábitos e valores. (Leal, 2016, 57).

Mas a maturidade da Companhia de Amélia e Robles será concretizada a partir de 1929, quando da concessão pública para exploração artística e comercial do Teatro Nacional. O teatro que na breve República havia sido nomeado de Teatro Almeida Garret, com a ditadura de 1926 voltara a se chamar Teatro Nacional. Mas a história desse edifício merece um capítulo a parte, que não cabe neste momento. Há que se ressaltar que foi uma concessão que não livrou a Companhia de momentos de conflito com o Estado e com os atos de censura, que sempre queria arbitrar o que podia e não podia ser levado à cena.

A Amélia Rey Colaço, por meio de suas memórias, apresenta momentos de aproximação e distanciamento com relação às políticas do governo Salazar. Em 1934, por exemplo, lembra-se de um momento em que o político estava na plateia de uma de suas peças, mas sendo esta a única vez em que esteve em uma de suas peças.

Em outros trechos, no entanto, a atriz menciona as dificuldades com a censura do regime que se pautava por afastar a todo custo o 'perigo' comunista de suas fronteiras. Isto fica patente quando lembra o amigo Henrique Galvão, escritor e tradutor que foi preso:

Quando ele se meteu na política a sério e se pôs decididamente contra o Salazar, a nossa amizade ficou intacta, fui vê-lo à prisão com meu marido várias vezes, custava-me muito vê-lo ali. E depois, quando ficou fora de Portugal e foi o ataque ao Santa Maria e tudo isso, escrevia-me longas cartas da Argentina e do Brasil, a contar-me tudo o que fazia, e eu também lhe escrevia muito a contar o que se passava por Lisboa, cartas que infelizmente, porque havia a censura que era muito traiçoeira, nem sempre chegavam ao seu destino. Foi um grande amigo o Henrique Galvão, gostava muito de mim e eu dele. (Santos, 2015, 170).

Outras desavenças com a censura do Estado salazarista aconteciam, principalmente quando caíam nas mãos e nos olhos do órgão que filtrava as produções pretendidas, o Conselho de Leitura do Teatro Nacional D. Maria II. Em 1948, Amélia e seus produtores tiveram muitas dificuldades com A Casa de Bernarda Alba, de Frederico Garcia Lorca, em virtude de seu caráter político. Com relação às peças de Brecht foi pior ainda, não aceitaram que Amélia encenasse Galileu Galilei e Mãe Coragem. Outros projetos também foram abortados, por exemplo, a montagem que gostariam de realizar a partir da Chéri, de Collete, que seria dirigida por Henriette Morineau, pois já havia sido um sucesso no Brasil. O Critério da censura era muito mau. Se o público português fosse mais ilustrado, se não fosse tão

burguês e mesquinho, não era talvez necessária tanta censura, resume a atriz em suas memórias. (Santos, 2015, 187).

A partir da década de 1940, a Companhia portuguesa Colaço-Robles, já bastante consolidada, passaria a contar com outras duas importantes figuras: a filha de Amélia, Marian Rey Monteiro tornar-se-ia uma das principais atrizes e seria fator importante nas escolhas e realizações daí por diante. Além disso, Amélia encontraria um parceiro de trabalho que ficaria com ela até a década de 1970, o jovem de origem francesa Lucien Donnat, que passaria a cuidar das concepções plásticas teatrais - cenário e figurino -, o que deixaria marcas visuais profundas na companhia Rey Colaço-Robles.

Foi também nas décadas de 1940 e 1950 que Amélia mais exerceu a função de direção/encenação de suas peças, mas após a morte de Robles Monteiro em 1958, a companhia passou a contar cada vez mais com diretores/encenadores convidados. Assim, foi com o convite feito ao diretor Cayetano Luca de Tena que em 1960 produziria uma importante montagem de *A Visita da Velha Senhora*.

O pesquisador em teatro português Vitor Pavão dos Santos é também um dos mais importantes estudiosos da trajetória da atriz Amélia Rey Colaço e do repertório de sua companhia. Apenas para se ter uma ideia das muitas e complexas escolhas que a companhia fez ao longo do tempo, vale observar o repertório que levaram à cena no fim da década de 1950 e início da década de 1960. Por exemplo, continuaram com os clássicos portugueses, encenaram *Auto da Visitação*, de Gil Vicente (1959), *O Luge*, de Bernardo Santareno (1959), *Entre Giestas*, de Carlos Selvagem (1960), *Os Maias*, adaptação da obra de Eça de Queiroz (1962). Soma-se a esses os clássicos estrangeiros, tais como: *Romeu e Julieta*, de William Shakespeare (1961), *Tartufo*, de Molière (1963) e *Macbeth*, também de Shakespeare, em 1964.

Mas quando observamos o histórico de repertório da Companhia Rey Colaço nota-se uma forte preocupação dos realizadores com a moderna dramaturgia europeia. No tocante aos espanhóis encenaram: *A Sapateira prodigiosa*, de Federico Garcia Lorca (1960), *Divinas Palavras*, de Ramón del Valle-Inclán (1964) e *As Árvores morrem de pé*, de Alejandro Casona (1965). Também se enveredaram por outros europeus, dos suíços Friederich Dürrenmatt e Max Frish encenaram *A Visita da Velha Senhora* (1960) e *O Sr. Biederman e os incendiários* (1963), respectivamente e do alemão Gerhart Hauptmann levaram à cena *A Pelica de Castor* (1963).

O outro lado do Atlântico Norte também estava na observação dos portugueses, em virtude das montagens que a Companhia Rey Colaço-Robles propôs a partir da dramaturgia

norte-americana. Assim, já desde o fim dos anos de 1950 percebe-se o interesse por Arthur Miller, de quem realizaram importantes obras, tais como *As Bruxas de Salém* (1957) e *Do Alto da Ponte*, (1960). Além dessas, também tiveram um encontro marcado com a montagem de *Um Elétrico Chamado Desejo*, de Tennessee Williams (1963). (Santos, 2015, 338-339).

No final de 1964, Amélia e toda sua companhia, quando estavam em cartaz com *Macbeth*, souberam do incêndio que devastou o Teatro Nacional. Foi o fim de 35 anos de ocupação de um espaço que passou a significar e celebrar a qualidade teatral, mas que agora perdia seu norte. Muitos esforços se somaram para que o trabalho não parasse e a companhia não encerrasse suas atividades. Outros teatros, outras portas, outras parcerias foram aparecendo.

Será neste contexto de início dos anos de 1960 que apareceu na vida de Amélia Rey Colaço a atriz e diretora franco-brasileira: Henriette Morineau. Madame Morineau, como era conhecida no Brasil, foi não só uma docente enviada em missão cultural pelo Itamaraty, mas apresentou aos portugueses parte de nossa moderna dramaturgia. Logo em seu primeiro, por exemplo, ela encenou em 1963, no Teatro Nacional D. Maria II, o texto *O Sorriso de Pedra*, de Pedro Bloch, que já havia estreado no Brasil na sua parceria com o Teatro Oficina de José Celso Martinez Corrêa.

Amélia Rey Colaço e Henriette Morineau formaram uma parceria bastante produtiva, pois será por meio deste encontro, entre as duas experientes mulheres de teatro, que autores brasileiros serão apresentados à companhia portuguesa, o que resultará, por exemplo, em duas importantes encenações de Jorge Andrade: *A Escada*, em 1965, e *Senhora da Boca do Lixo*, em 1967.

No tocante ao histórico desta parceria, há que se mencionar o artigo da pesquisadora/professora Elizabeth Ribeiro Azevedo a respeito dessa presença dos textos andradinos na cena portuguesa. A preocupação do texto é situar como com Jorge e suas peças chegam ao conhecimento dos diretores/encenadores portugueses, principalmente da Companhia Amélia Rey Colaço:

O texto havia sido sugerido à atriz portuguesa por Morineau, atriz francesa radicada no Brasil, que por sua vez conhecera pessoalmente Jorge Andrade em 1964. Morineau estava em Portugal com o apoio do Itamaraty, tendo lecionado no Conservatório e participado em diversos espetáculos da Companhia Rey Colaço-Robles Monteiro como atriz e diretora. Eis o elo entre Jorge e Amélia.

Os nomes de Amélia e Jorge ligam-se aos períodos de transformação do teatro português e brasileiro no século XX. A Companhia Rey Colaço-Robles Monteiro

teve papel relevante no teatro lusitano ao tentar abri-lo para nomes da nova dramaturgia internacional (Lorca e Brecht, por exemplo, embora neste último caso não lhe tenha sido consentido pela censura levar à cena a *Mãe Coragem*), ainda que continuasse a trabalhar a encenação e a interpretação pelos padrões vigentes no início do século. (Azevedo, 2010, 2).

Este laço de Henriete Morineau com o teatro português também pode ser conferido em depoimento concedido pela atriz à Funarte ainda na década de 1970, oportunidade em que ela menciona que, entre 1963 e 1971, foi enviada pelo Itamaraty para uma missão cultural em Lisboa, quando então atuou como diretora de peças e também lecionou no Conservatório Dramático de Lisboa. Portanto, além do trabalho de artista e docente, Morineau parece ter realizado ainda bastante diplomacia cultural, em virtude do trabalho de apresentação que fez de dramaturgos brasileiros ao meio teatral português. Mas entender a presença de Madame Morineau em terras portuguesas requer um breve retorno no tempo.

O livro *O Veneno do Teatro*, organizado pelo pesquisador Vitor Pavão dos Santos, reúne memórias e conversas com Amélia Rey Colaço, nas quais é possível identificar as situações que aproximaram Amélia e Henriette Morineau. A atriz portuguesa lembra que em 1941, Louis Jouvet passou por Lisboa em direção ao Brasil, quando se conheceram, tempos depois ela e Madame Morineau se lembram desse período e de quão difícil era a convivência com o artista Jouvet. Isto indica que Jouvet pode ter sido o elo entre essas duas atrizes, pois Amélia e sua filha Mariana Rey Monteiro, também atriz, frequentavam a cidade e o meio teatral de Paris. (Santos, 2015, 102).

Em outro trecho, Vitor Pavão nos apresenta outras memórias de Amélia, desta vez de quando ela esteve em Madrid com o marido internado numa clínica. Aqui ela relembra outra figura do teatro, em outro tempo, que também pode ter aproximado estas duas atrizes: “Li então, num jornal espanhol, que tinha regressado a Espanha um famoso encenador, Cayetano Luna de Tena (1917-1997), que tinha passado algum tempo no Brasil, numa companhia onde estava como primeira figura a Henriette Morineau (...)”. (Santos, 2015, 127). Assim sendo, em março de 1960, Luca de Tena estaria em Lisboa dirigindo a Companhia Rey Colaço-Robles Monteiro em sua montagem de *A Visita da Velha Senhora* de Friederich Dürrenmatt, onde ficaria por mais alguns anos.

A atriz e diretora Henriette Morineau, já tendo sido apresentada por Louis Jouvet, em 1941, e por Luca de Tena, em 1958, chegaria a Lisboa somente em 1963, para trabalho docente e de diretora teatral, levando na mala uma montagem já pronta para ser encenada.

A trajetória seria seu passaporte e Sorriso de Pedra, de Pedro Bloch, seu cartão de visita, que estrearia no Teatro Nacional D. Maria II em 23 de janeiro de 1963.

Aproximações teatrais Brasil/Portugal

Já existem importantes estudos históricos e sociológicos acerca do teatro que ajudam a situar bem as relações entre Brasil e Portugal, principalmente no tocante aos intelectuais e artistas portugueses que vieram ao Brasil durante o período salazarista, mais especificamente entre 1945-1974. Uma importante pesquisa a respeito da censura nos governos Vargas e Salazar foi realizada pela pesquisadora Maria Cristina Castilho Costa, cuja documentação encontra-se disponível no acervo Miroel Silveira na Biblioteca da Escola de Comunicação de Artes da USP. Em outro artigo, em parceria com Walter de Souza Jr., intitulado Travessias: Trocas Cênicas e Culturais Entre Brasil e Portugal eles situam a importância da Missão Portuguesa pós 1945, responsável por trazer intelectuais, poetas e artistas para o Brasil, muitos deles fugindo do regime de Salazar, mas que contribuíram para uma aproximação maior entre Brasil e Portugal, uma vez que desde a independência os portugueses eram vistos como 'estrangeiros' em terras brasileiras. (Costa & Souza Jr, 2012, 53).

A presença de Henriette Morineau, mesmo que de origem francesa, em Lisboa a partir de 1963, em missão representando o Itamaraty cultural, precisa ser vista a partir desse conjunto de esforços culturais e diplomáticos, mas também políticos de ambos os lados do Atlântico. Há uma importância e um projeto político salazarista na vinda, mas também na ida de profissionais para Portugal, pois há um reconhecimento de privilégios, de livre trânsito entre membros das nações irmãs que procuravam estreitar relações. Assim, o campo da cultura tornara-se importante ferramenta para solidificar essa relação, que a partir do final do século XIX havia se esfriado. Neste ponto, merece ser sublinhada a presença em solo brasileiro do poeta, crítico e tradutor Jorge de Sena, que esteve no Brasil de 1958 a 1959, tornando-se referência importante nessa relação Brasil-Portugal, que estava sendo retomada.

Do lado português, segundo Costa & Souza Jr, aportam no Brasil de 1945 a 1974 pelo menos três tipos de profissionais de teatro: inicialmente, os portugueses que vieram para o Brasil apoiados pelo intercâmbio do governo fascista de Salazar; depois, artistas ligados ao movimento de renovação teatral, de oposição ou não, que queriam fugir do

controle cultural de Salazar; e terceiro, aqueles que vieram como imigrantes e sem formação e aqui encontraram terreno fértil para liberdade de estudos e campo profissional.

A ida de Madame Morineau acontece antes da deflagração do golpe de 1964, pois um ano antes ela já estava em solo lisboeta encenando uma peça de Pedro Bloch e, no seguinte dirigindo A Escada de Jorge Andrade. Portanto, ela não se encaixa neste primeiro perfil de artistas fugindo da ditadura. Estudos mais aprofundados, que ainda merecem ser realizados nos arquivos do Ministério das Relações Exteriores, podem apontar se a missão cultural de Morineau teve uma configuração de missão de estado ou tão somente resultado de relações e indicações pessoais.

Henriette Morineau e Jorge Andrade em Portugal

Mas para entender essa Madame Morineau que chega a Lisboa, em 1963, numa 'missão cultural' apresentando dramaturgos brasileiros é necessário olhar um pouco do percurso teatral dessa importante e imponente atriz nascida na França, em 1908, e com longa contribuição à 'modernização' do teatro brasileiro.

A relação de Morineau com o Brasil já ocorria desde a década de 1930 quando se casou e veio morar no Rio de Janeiro, mas sua carreira teatral ganhou novos rumos somente na década seguinte com a vinda do ator e diretor Louis Jouvet (1887-1951) à América do Sul para temporada teatral, inclusive no Rio em que vivia Henriette Morineau. A vinda de Jouvet teve a ver com a sua resistência em cumprir o programa cultural dos alemães para a França ocupada, mas também foi em virtude dos vultosos recursos que o governo francês oferecia para sua companhia, numa tentativa de mostrar ao mundo que a cultura clássica francesa continuava vivíssima. (Pontes, 2009, 141).

A partir de 1942, em meio a um casamento turbulento, Morineau aceitou participar da tournée de Jouvet pela América do Sul, até então era uma professora de clássicos franceses na Associação Brasileira de Imprensa no Rio de Janeiro, o que fez até 1944 quando entrou para a Companhia de Bibi Ferreira. Sua fluência na língua francesa fez com que fosse convidada para atuar, em 1948, na estreia do TBC (Teatro Brasileiro de Comédia). O convite para encenar A Voz Humana, de Jean Cocteau, na inauguração da casa de espetáculo que se tornaria a sensação de São Paulo na próxima década, já era em virtude do lugar de prestígio que já ocupava no cenário do teatro brasileiro.

Durante a década de 1950 e início dos anos 1960 passou por muitos trabalhos de vulto, foi atriz e diretora de sua própria companhia Os Artistas Unidos, mas que depois de

dissolvida trabalhou com muitos outros grupos, companhias e elencos, dentre eles: Teatro dos Sete e Teatro Oficina. Neste último faria importantes trabalhos: *Todo anjo é terrível*, de Ketti Frings, *O sorriso de pedra*, de Pedro Bloch, e *Andorra*, de Max Frisch. Seria justamente essa peça a partir do texto de Bloch que Morineau levaria para sua temporada em Portugal, quando então começa sua relação com a Companhia Amélia Rey Colaço-Robles Monteiro. (Henriette, 2020).

Para a pesquisadora Heloísa Pontes, diante da projeção de Henriette Morineau, de seu consequente sucesso como atriz e diretora em seu tempo não se pode deixar de fazer necessárias inflexões de gênero. Mas, claro, sem deixar de pensar isso historicamente e deixar de ver o lugar de cada sujeito e artista:

No caso do teatro havia, nesse período, uma clara demarcação simbólica entre o trabalho dos diretores que foram reconhecidos como verdadeiros *metteurs-en-scène*, todos eles homens, e o das atrizes como Henriette Morineau, Dulcina de Moraes, Itália Fausta e Bibi Ferreira, que também dirigiram espetáculos ao longo de suas carreiras. Em virtude do reprocessamento das marcas de gênero nessa atividade, elas, no entanto, foram vistas mais como “ensaiadoras” e formadoras de atores e atrizes do que como diretoras. (Pontes, 2009, p.156-157).

Assim, o olhar do presente lançado sobre o passado teatral de Madame Morineau não pode deixar de ver em perspectiva seu lugar como atriz e diretora, sublinhando que homens, nas mesmas décadas e exercendo ofícios semelhantes tiveram diferentes projeções e reconhecimento artístico. A escrita da história do teatro somente a partir de releituras contemporâneas é que vem revendo os ‘lugares de fala’ e a atuação de mulheres como Morineau, Dulcina e tantas outras. Estes novos olhares, porém, por vezes no exercício da comparação, não desmerecem o que fizeram essas mulheres na condição de artistas reconhecidas como tal, mas sim procuram propor novos modos de leitura da história.

Toda essa trajetória de Madame Morineau, suas escolhas teatrais e seus lugares do fazer político, inerente a todo ser humano, em 1963, iria se encontrar com outra expressiva artista, porém do meio teatral português: Amélia Rey Colaço. Chegando a Lisboa iria se envolver em projetos seus e da Companhia Rey Colaço, entre os quais podem ser listados: em *O Sorriso de Pedra*, de Pedro Bloch, foi atriz e diretora, em 1963, se apresentando no Teatro Nacional D. Maria II. No mesmo ano fez a direção de *Tartufo*, de Molière, no mesmo teatro. Ainda em 1963 dirigiria *Um Elétrico Chamado Desejo*, de Tennessee Williams, no Teatro São Luiz de Lisboa. No ano seguinte, 1964, Madame Morineau seria atriz e diretora de *Delírio*, de Charles Peyret, em sua volta ao Teatro Nacional. Em 1966 atuou e dirigiu

Isabel de Inglaterra, André Josset, no Teatro Avenida. Isto porque ainda não tratamos das peças de Jorge Andrade que também fez por lá.

É de amplo conhecimento que Madame Morineau, por ter realizado o espetáculo de estreia do TBC (1948) possuía bom trânsito em São Paulo e isso se estendeu durante as décadas de 1950 e 1960, inclusive com expressivas participações no Teatro Oficina e, possivelmente, foi neste contexto que conheceu Jorge Andrade, tempo no qual o dramaturgo esteve com peças no Teatro Maria Della Costa (1955) e também no TBC (1958).

O Lugar de '*A Escada*' e '*Senhora da Boca do Lixo*' na dramaturgia de Jorge Andrade e na cena teatral lisboeta

A sociedade portuguesa do princípio da década de 1960 ainda era fortemente marcada pelos atos do salazarismo, havia ainda forte censura à imprensa e aos meios de comunicação, como ainda forte tutela do Estado aos espetáculos públicos.

No plano da política internacional, Portugal, de um lado, reforçava sua ligação com a fundação da ONU, na década anterior, e sua filiação a este órgão de regulação internacional. Mas, por outro lado, sentia fortes constrangimentos por ainda possuir colônias na África. A ideia de autodeterminação de todos os povos, reforçada por todas as nações filiadas, colocava em xeque a ideia de integração nacional defendida pelo salazarismo, ao insistir com sua política colonialista.

Movimentos de resistência emergiram em países como Angola, Guiné e Moçambique que provocaram muitos anos de guerra com Portugal. No calor da guerra fria, Estados Unidos e União Soviética também alimentaram lados opostos criando anos de guerra civil nesses países.

Será neste contexto da década 1960, de recrudescimento político e de cerceamento de liberdades que as obras teatrais de Jorge Andrade chegarão a Portugal, mais especificamente Lisboa, no Teatro Nacional D. Maria II, com a Companhia Amélia Rey Colaço-Robles Monteiro, pelas mãos da atriz diretora franco-brasileira Henriette Morineau.

Mas quais temáticas estão presentes em *A Escada* e *Senhora da Boca do Lixo* que teriam interessado aos portugueses? Além, claro, dos interesses estéticos e econômicos inerentes a toda produção cultural nacional e internacional.

Em se tratando da narrativa de *A Escada*, pode-se vislumbrar que a questão familiar ou a questão da tradição em crise, que perpassam todo o texto, talvez possam ter sido chaves para dialogar com a realidade lisboeta de 1965. O enredo desta peça narra a

trajetória de Antenor e Amélia e as dificuldades pelas quais passam por terem de, semanalmente, residirem com um dos filhos, os quais moram na cidade e num mesmo prédio, restando ao casal de velhos a escada do edifício como espaço para sua privacidade.

A condição de pais idosos que vivem de favor na casa dos filhos expressa um tempo rural persistente, que, por isso mesmo, incomoda a rotina das novas gerações. Essa característica do texto de Jorge Andrade pode ter sido um dos atrativos para ser encenado em Portugal, que sempre possuiu fortes raízes rurais em sua sociedade, mesmo em momentos de acentuada urbanização.

O personagem Antenor vive num mundo em que não existem mais barões, as relações mudaram, o centro das atenções situa-se, agora, não mais na noção de tempo das elites rurais, mas, sim, nos novos agentes em ascensão nos centros urbanos. Seu maior problema é acreditar que ainda é dono - por herança - de boa parte de terras, onde hoje se situa um grande bairro paulistano. Para buscar os seus direitos, entra com uma demanda na justiça para conseguir expulsar os ocupantes que lá estão há mais de cinquenta anos.

Antenor é o indivíduo que perdeu seu grupo social originário. Ele atualiza uma coletividade passada, uma experiência que não mais existe. A vida presente de Antenor passa a ser a memorização desse passado. Ele e sua esposa Amélia, para Jorge Andrade, representam os herdeiros simbólicos de uma elite cafeeira em seus últimos suspiros. Os seus filhos e netos não deixam de acompanhar as transformações na sociedade brasileira, em meio ao processo de urbanização e crescente industrialização.

Na maneira como a família de A Escada relaciona-se com a questão do tempo é possível perceber que é um texto que não fala só de uma família que não sabe o que fazer com seus idosos, mas identifica-se o diálogo com um país que está inquieto com seu passado, por isso, a constante busca. Essa melancolia diante do tempo e das coisas que acontecem em volta pode, na década de 1960, ter interessado muito aos produtores portugueses da Companhia Rey Colaço-Robles Monteiro.

Além desta questão temática que possa ter aproximado Jorge Andrade e os portugueses, já mencionamos anteriormente que no início da década de 1960 a Companhia Rey Colaço já demonstrava interesses pela moderna dramaturgia mundial: Arthur Millher, Tennessee Williams, Garcia Lorca, Durremantt, Pinter, dentre outros.

Assim sendo, observando essa lógica de interesses - temático e formal - e somando-se isso à chegada de Henriette Morineau a Lisboa, a partir de 1963, é possível entender um pouco mais o interesse nas montagens de Jorge Andrade pelos portugueses, a partir de 1965. Para, então, se perceber que não foram escolhas aleatórias, pode-se, por exemplo,

acompanhar a trajetória de Madame Morineau depois de sua chegada a Lisboa e antes de realizar Jorge Andrade.

Em maio de 1963 Morineau estrearia sua primeira direção com a Companhia de Amélia, que ao lado da filha Maria Rey Monteiro não teve muita aceitação, mas as críticas que centraram muito mais na concepção da encenação:

(...) Amélia e Mariana, em palcos diversos, igualavam-se como duas atrizes enormes. Mas Mariana tinha, a rodear a sua arte e o seu talento, a sua aura de mulher belíssima, uma encenação um pouco deficiente de Henriette Morineau, que não compreendeu nem a peça, que, no entanto, já interpretara no Brasil com o estranho título de Uma Rua Chamada Pecado (1948), nem a sua maravilhosa intérprete. Um conjunto desigual em que sabressaía negativamente o Stanley Kowalski de Varela Silva, um ator que não tinha nem figura, nem voz, nem talento para essa poderosa personagem, talhada para um grande actor como Marlon Brando; (...). (Santos, 015, 200).

Por outro lado, Amélia Rey Colaço, em suas memórias guarda boas lembranças de suas parcerias com Madame Morineau, além de aplaudir a montagem de Sorriso de Pedra, de Pedro Bloch, que já trouxera pronta do Brasil, a atriz portuguesa tem boas recordações atuar ao lado de Morineau em Delírio, de Charles Peyret, em 1964.

Assim, percebe-se que as duas atrizes foram traçando uma aproximação e estabelecendo uma proximidade profissional bastante produtiva, considerando os três anos que Madame Morineau permaneceu em Lisboa. Até o triste dia em que Teatro Nacional D. Maria II passou por um incêndio, ocasião em que Morineau estava hospedada na casa dos Rey Colaço e acompanhou de perto o trágico fim do centenário teatro. O acontecimento fez com que as produções da companhia migrassem para o Teatro Avenida de Lisboa, local onde seria encenada A Escada de Jorge Andrade, dirigida por Henriette Morineau.

Em seu livro de conversas e memórias, tecido pelo pesquisador Vitor Pavão dos Santos, Amélia Rey Colaço nos apresenta um pouco de suas reminiscências de A Escada, peça do brasileiro Jorge Andrade que encenou em 1965, sob a direção de Madame Morineau. Lembra a atriz que a peça foi uma escolha de momento, pois após o incêndio do Teatro D. Maria II, a Companhia teve que forçosamente realizar seus trabalhos no Teatro Avenida. Nesta casa, preferiram montar comédias ligeiras e peças mais leves e de fácil aceitação pelo público.

No verão (13 de agosto), Amélia tentou reconquistar o público, lançando um jovem actor, escolhido por um concorrido concurso, Rui Pedro, ao lado de Teresa Mota, numa comédia muito ligeira, *Sim Quero!* (*SiQuiero*, 1963), do sempre bem sucedido Alfonso Paso, mas o público não se interessou, tendo

melhor sorte uma comédia mito original (28 de Outubro de 1965), *A Escada*, de Jorge Andrade (1922-1984), passada em vários patamares e quatro apartamentos, um autor brasileiro que se entusiasmou com a Companhia, com esse engenhoso cenário dividido de Lucien Donnat, numa encenação interessante de Henriette Morineau, com Amélia Rey Colaço e Raul de Carvalho o eterno par, à frente de um pequeno elenco de peso, que englobava Mariana Rey Monteiro, Gina Santos, Paiva Raposo, Canto e Castro, Lurdes Norberto. (Santos, 2015, 212).

Assim, a montagem de *A Escada* é mais um importante capítulo nas relações culturais Brasil e Portugal, por meio da embaixadora cultural Madame Morineau foi possível perceber as pistas da montagem desta peça de Jorge Andrade em Lisboa. O dramaturgo brasileiro passaria a dialogar com outros ares, mas também teria duas fortes figuras femininas produzindo e encenando um de seus principais textos.

Mas a experiência da Companhia Rey Colaço com a obra de Jorge Andrade não se encerraria com *A Escada*, pois em janeiro de 1967 eles estreariam a segunda montagem de obra do dramaturgo brasileiro: *Senhora da Boca do Lixo*. Na visão dos críticos e estudiosos do teatro português foi uma peça escrita especialmente para Amélia representar naqueles anos, caindo lhe muito bem a personagem protagonista: a aristocrata Noêmia.

Em termos de enredo narrativo da *Senhora da Boca do Lixo*, o leitor percebe a presença de duas personagens: Noêmia e Camila - mãe e filha. Noêmia é mulher de tradição, 'quatrocentona', que gosta, mesmo não tendo mais recursos financeiros em abundância, de manter os valores e o que ainda resta de bens materiais, pois tudo isso traz lembranças dos antepassados, os quais, segundo ela, chegaram por aqui na Caravela de Martin Afonso de Souza. Uma história a ser encenada que tinha, no momento, muita afinidade com a própria vida de Amélia Rey Colaço que, em 1967, estava na véspera de completar seus setenta anos de idade.

Mas essa experiência de vida de Noêmia (Amélia) chocava-se com a filha, a personagem Camila, a qual simboliza os novos tempos, isto é, uma mulher que já assimilou os valores e hábitos de vida da cidade. Camila não vive mais de posses e rendas e, por isso, trabalha no Tribunal de Justiça, cargo que conseguiu via concurso público e não por meio de indicações. Portanto, mãe e filha são mulheres com posições sociais distintas e concepções de vida e trabalho também diferentes. Um conflito que lembra bem a convivência de vida e palco entre Amélia Rey Colaço e a filha atriz Mariana Rey Monteiro, que também atuava na peça.

Noêmia, levada à delegacia, não entende que está sendo considerada contrabandista, não só porque isto parte de seu genro, que também é delegado, mas por acreditar que

ainda vive em um meio em que sempre foi uma rotina viajar à Europa e fazer muitas compras.

A casa antiga em que se situa a delegacia é reflexo das mudanças sociais, pois já fora um palacete de tradicional família paulistana. O fato de Noêmia voltar a este espaço quase algemada é um sintoma das transformações que aconteceram, mas que nem todos perceberam. Tudo isto é reforçado quando o leitor nota que o espaço da delegacia serve para várias outras atividades filantrópicas, portanto, um lugar em que pobres e indigentes buscam soluções para seus problemas.

Camila, filha de Noêmia, convive com o conflito dos tempos. Ela entende o apego da mãe, mas gostaria que fosse diferente, pois já assimilou a lógica do mundo da cidade, no qual trabalha como funcionária pública. Ao namorar Hélio, o delegado, vê a possibilidade de construir outro futuro, mas, novamente, os laços com a tradição familiar parecem segurá-la. Mas no desfecho, Camila prefere ficar com a mãe, talvez por notar o doloroso processo de desajuste com relação ao presente que ela começa a viver.

A questão espacial presente em *Senhora da Boca do Lixo*, pode também ter sido um elemento a mais na escolha da peça pela Companhia portuguesa. No plano emocional, Amélia ainda sofria a perda do Teatro D. Maria II em virtude de um incêndio, o que acarretou uma mudança de espaço e repertório para o mais modesto Teatro Avenida.

Na peça de Jorge Andrade a casa de Noêmia é uma espacialidade incompatível com a pompa de seu discurso. Ela reside em uma simples casa geminada, mas acredita que ostenta um passado tradicional, ligado a nomes de importantes famílias que já moraram nos principais casarões da cidade. Mas o dramaturgo, na intenção de mostrar a fragilidade da arrogância de Noêmia, irá ambientar a delegacia justamente num antigo casarão pertencente a uma família tradicional de São Paulo.

Além desta inversão espacial Noêmia/Amélia, também chamam atenção o perfil das pessoas que circulam pelo casarão. Nota-se que o lugar se transformou numa repartição pública com múltiplas funções, pois lá recebem indigentes solicitando comida e bilhetes de passagens para outras cidades e, além disso, é a sede da delegacia de polícia.

Jorge Andrade quer focar nas mudanças pelas quais a noção de família na sociedade em que vive está atravessando e, para isso, trata de um momento/espço específico. É uma delegacia, mas já fora um 'palacete' e está prestes a se tornar numa 'boca do lixo', por onde circulam marginais, pedintes, prostitutas e, inclusive, uma 'quatrocentona' paulista. De forma semelhante, para Amélia Rey Colaço, o teatro em que trabalho é o Teatro

Avenida, mas já foi D. Maria II. Assim prossegue o círculo da vida e da arte, diante das mudanças que nem sempre avisam as causas e consequências.

Para além dos aspectos emocionais que podem ter ligado o texto de Jorge Andrade aos propósitos de Amélia e sua Companhia, há que se sublinhar também o fato de o texto ter sido escrito num ambiente de ditadura no Brasil, do qual o dramaturgo queria se afastar por estar sofrendo pressões e censuras. Lamentavelmente, foi esse o mesmo ambiente que ele e seu texto encontraram em Lisboa, que vivia os últimos anos do regime de Salazar, o qual também impunha filtros e censuras às escolhas dos artistas teatrais.

A montagem de Senhora da Boca do Lixo em Lisboa foi assinada por Varela Silva, um ator experiente da própria companhia de Amélia Rey Colaço. Outro ponto a ser destacado é a presença no elenco de Mariana Rey Colaço, interpretando Camila, a filha de Noêmia. Essa escolha provocou no público uma dupla sensação, pois as duas eram mãe e filha na vida real e isso se reproduziu no plano ficcional.

A montagem e concepção de Varela Silva com a presença de Amélia e a filha, com a cenografia de Pedro Leitão e a presença do ator Sinde Filipe, mas ainda assim, a recepção ao espetáculo não foi das melhores, pois, das poucas críticas que se tem, assim se situa a recepção:

As críticas portuguesas ao espetáculo foram frias, apontando falhas na caracterização dos personagens ou no pendor folhetinesco do enredo. Artur Ramos caracterizou Jorge Andrade como o mais europeu dos autores brasileiros, dada sua origem social, reconhecendo uma combinação “assaz perfeita” entre a emoção autêntica e a crítica ideológica em suas obras. Atribuiu, no entanto, algumas das deficiências apontadas não tanto ao texto em si, mas talvez a uma interpretação equivocada por parte dos atores. Contudo, abriu exceção para o desempenho de Amélia Rey Colaço, que classificou de “magistralmente equilibrado”. Por outro lado, fez algumas sugestões ao autor: esclarecer a maquinação armada contra Noêmia e a identificação dos reais contrabandistas, além de melhorar os finais do primeiro e terceiro atos. (Azevedo, 2010, 3).

Essa fase em que a Companhia Rey Colaço-Robles Monteiro ocupa o Teatro Avenida é considerada pela pesquisadora Joana Leal como sendo a fase do envelhecimento. Foi uma fase em que optaram por representar clássicos e que Jorge Andrade teria sido uma exceção, pois se configurou como sendo uma estreia mundial, uma vez que a peça Senhora da Boca do lixo teria sido escrita justamente para a figura de Amélia Rey Colaço. Infelizmente, ao final de 1967, Amélia e seus parceiros sofreriam um novo impacto com o incêndio do próprio

Teatro Avenida, o que provocou nova mudança, desta vez para o Teatro Capitólio de Lisboa. (Leal, 2016, 122).

A década de 1960 foram os anos mais produtivos para o dramaturgo brasileiro Jorge Andrade, além da sua já conhecida consolidação no Brasil, principalmente São Paulo e Rio de Janeiro, sabe-se agora de sua inserção em Portugal. Na cidade do Porto, em 1963, foi encenada *A Moratória* pelo Teatro Experimental do Porto TEP, uma companhia com uma história marcada pelo ideário da modernização teatral, muito próximo ao que Jorge Andrade estava acompanhando no Brasil pós década de 1950.

Uma segunda experiência foi com a Companhia Amélia Rey Colaço-Robles Monteiro que encenaram *A Escada*, em 1965, mas também *Senhora da Boca do Lixo*, em 1967. Uma tradicional companhia de Lisboa que, em virtude da necessidade de ocupação de novos espaços teatrais e de dramaturgos de língua portuguesa naquele contexto, optou por Jorge Andrade.

Por fim, foi possível verificar que a presença de Jorge Andrade em Portugal ocorreu em virtude de uma busca de produtores do teatro português por textos identificados com a ideia de modernização dramática. Mas também porque devido a brechas na legislação cultural portuguesa, os burocratas do regime salazarista não consideravam como sendo estrangeiros textos de autores brasileiros, escritos em língua portuguesa. O incentivo aos textos de Jorge Andrade em Portugal também ocorreu com a colaboração de Henriette Morineau, que dirigiu e incentivou suas peças naqueles palcos de além mar. Assim, há que se sublinhar que, nestas experiências portuguesas, há um importante papel da produção e direção femininas, pois tanto Morineau quanto Amélia Rey Colaço foram decisivas nas escolhas e nas produções andradinas em Portugal.

Referências

ANDRADE, Jorge. **Marta, a Árvore e o Relógio**. São Paulo: Perspectiva, 1970.

ARANTES, Luiz Humberto Martins. 'Do Primado do Texto à Ideia de Autonomia Cênica: os diretores de Jorge Andrade'. In: LIMA, Evelyn F. W. & PARANHOS, Kátia Rodrigues & COLLAÇO, Vera. (Orgs.). **Cena, Dramaturgia e Arquitetura**. Rio de Janeiro, 2014, v. 1, p. 91-111.

AZEVEDO, Elizabeth R. **Recursos Estilísticos na Dramaturgia de Jorge Andrade**. São Paulo: Edusp, 2014.

AZEVEDO, Elizabeth R. Jorge Andrade em Portugal. **Sinais de Cena**. Lisboa: 2014, n. 14.

BRANDÃO, Fiama Rasse Pais. **Programa da Peça A Moratória** - Teatro Experimental do Porto. Porto, 1963.

CHARTIER, Roger. **Do Palco à Página**: publicar teatro e ler romances na época moderna. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2002.

COELHO, Rui Pina. **António Pedro**. Lisboa, Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 2017.

COELHO, Rui Pina. Os sessenta anos do Teatro Experimental do Porto (1953- 2013). Lisboa: **Sinais de cena**. n. 20. 2013.

COSTA, Maria Cristina Castilho & SOUSA Jr, Walter de. Travessias: trocas Cênicas e Culturais entre Brasil e Portugal. In: **Baleia na Rede - estudos de arte sociedade**. Vol. 9, n. 1, 2012.

COSTA, Cristina. **Teatro e censura**: Vargas e Salazar. São Paulo: Edusp; Fapesp, 2010.

HENRIETTE Morineau. In: **Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira**. São Paulo: Itaú Cultural, 2020. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa349468/henriette-morineau>>. Acesso em: 09 de Mar. 2020. Verbete da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7.

LEAL, Joana D'Eça. **Da Vida Pelo Teatro**: a atriz e empresária Amélia Rey Colaço. Rio Grande/RS: v. 8, n. 2, 219-237, 2017.

LEAL, Joana d'Eça. **Companhia Rey Colaço - Robles Monteiro**. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 2016.

MORINEAU, Henriette. **Henriette Morineau**: balanço de uma vida em trânsito. Depoimento ao Serviço Nacional de Teatro. Rio de Janeiro: Funarte, 1976. Disponível em <http://portais.funarte.gov.br/brasilmemoriadasartes/acervo/serie-depoimentos/>.

Acessado em 18/02/2020.

PONTES, Heloisa. Louis Juvet e Henriette Morineau: o impacto de suas presenças na cena teatral brasileira. In: **Colóquio Internacional França- Brasil/Unicamp**. Setembro de 2009, p. 140. Disponível em: <https://riodejaneiro.consulfrance.org/IMG/pdf/PONTES-Coloquio2009>. Acessado em 07/03/2020.

PORTO, Carlos. **O TEP e o Teatro Português**: histórias e imagens. Porto: Fundação Engenheiro António de Almeida, 1997.

PROGRAMA da peça A Moratória. Teatro Experimental do Porto. Porto, 1963. SANTOS, Vítor Pavão dos. **O Veneno do Teatro**. Lisboa: Bertrand Editora, 2015.