

A PEÇA CANTO DO PAPÃO LUSITANO DE PETER WEISS. DIFERENTES MODOS: 1971, 1974, 2017

CLÁUDIA MADEIRA

NOVA FCSH e ICNOVA

CARLOS PESSOA

ESTC/IPL/ Teatro da Garagem

MANUEL SILVA PEREIRA

(ISCTE/IUL)

Resumo

A peça Canto do Papão Lusitano de Peter Weiss estreada em 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 uma crítica à retórica do colonialismo português. Essa importância não se deve ao facto desta peça documental ter sido a única a retratar estes temas durante esse período, mas antes por ter sido uma das que conseguiu subir a palco e a partir da Suécia ganhar uma projeção na imprensa que não pode ser silenciada pela censura prévia aos Espetáculos vigente em Portugal. Essa projeção, amplificada pela tradução da peça para francês e português, dotou-a de um carácter representativo da luta anti-fascista e anti-colonialista, 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. Nesta comunicação procurar-se-á analisar duas destas reencenações: uma desenvolvida por Manuel Silva Pereira, em 1971, ainda durante o período da Ditadura, onde a peça decorreu à porta fechada na antiga cantina da Universidade de Lisboa; outra recentemente, no

âmbito das comemorações da estreia da peça em Estocolmo, em 2017, encenada por Carlos Pessoa, com uma leitura dramaturgicamente de Cláudia Madeira.

A partir destas duas reencenações desenvolver-se-á uma análise semiótica comparativa desta peça, no que diz respeito à (re)construção do texto, cenários e figurinos mas, também, das experiências e memórias, das modas, das maneira e dos modos, que elas mobilizam.

Palavras-chave: Canto do Papão Lusitano, Teatro, Memória.

O Canto do Papão Lusitano, de Peter Weiss, dramaturgo alemão filho de pai judeu-eslovaco, estreou em 26 de Janeiro de 1967 no Scala-Teatern, em Estocolmo, sob a direção de Etienne Glaser. Representada mais de 50 vezes em todo o mundo, chegou a Portugal em Março 1971, posta em palco pelo Grupo Universitário de Teatro Experimental, na Cantina «velha» da Cidade Universitária.

Condenada ao esquecimento com o fim da Guerra Fria, o colapso do socialismo e o começo do novo milénio (Hermand and Silberman, 2000), o *Canto* constitui um dos mais importantes documentos históricos teatrais contemporâneos ao período e à propaganda política do Estado Novo, refletindo um «contradiscurso» à retórica do fascismo e do colonialismo português.

Essa importância não resulta de ter sido o único a retratar a ditadura portuguesa, mas antes por ter subido a palco e, a partir da Suécia, adquirir projeção e eco nos *media* internacionais, amplificado pela tradução para francês e português e dotando-o de um carácter representativo da luta antifascista e anticolonialista.

Na atualidade, são vários os artistas-investigadores portugueses que, em muitas dimensões artísticas, têm vindo a trabalhar as memórias (pós) coloniais, analisando a rede complexa de temáticas que lhe estão associadas, como a Ditadura, a Revolução, os movimentos de libertação, a Guerra colonial, o (pós) colonialismo, o retorno, entre outros (Madeira 2016a, 2016b).

Neste quadro, importa voltar a questionar o papel de textos como o *Canto do Papão Lusitano* e refletir sobre a importância histórica e o contributo dado ao *teatro-documento* – cujo embrião reside no *Woyzeck*, de Buchner, no teatro político de Piscator e nas peças didáticas de Brecht: «o teatro documento confronta a obscuridade artificial, a mentira, que os homens no poder utilizam para dissimular as suas manipulações» (Sério, 1974).

O processo foi iniciado em 2017 – 50 anos após a estreia! – com a reencenação e discussão do texto de Weiss por diversos agentes culturais, em particular Manuel Silva Pereira, que a dirigiu em 1971 e 1974, e Carlos Pessoa, que a pôs

em cena no Teatro da Garagem, em Março e Junho últimos, com dramaturgia e investigação de Cláudia Madeira.

OLHEMOS ENTÃO PARA A EMERGÊNCIA E TRAJETÓRIA HISTÓRICA DA PEÇA.

O regime de ditadura política em Portugal (iniciado em 1926 e derrubado em 1974) instituiu um sistema de censura prévia aos espetáculos, que impactou negativamente a produção teatral.

A partir de 1926, tornou-se regra censurar peças rotuladas de «subversivas», «perigosas» ou «simplesmente suspeitas» (Rebello, 2009). Com efeito, muitos textos escritos por dramaturgos portugueses não puderam ter estreia pública, chegando-se mesmo ao ano de 1973 sem que nenhuma nova peça portuguesa subisse a palco (Rebello, 2009). Peter Weiss era, porventura – e lembra-o Manuela de Azevedo, em artigo no Diário de Notícias (1 de Outubro de 1974) – «um dos nomes mais odiados do regime deposto, e compreende-se porquê, pois para lá da posição política do autor, havia este panfleto virulento de agressão ao colonialismo, ao capitalismo e à maneira portuguesa de estar no mundo».

O *Canto do Papão Lusitano* surge assim como exceção, mas gerada a partir de um palco na Suécia e tendo como foco o colonialismo português e a guerra nas «províncias ultramarinas», como então passaram a ser chamadas as colónias em África.

Luís Francisco Rebello, historiador de teatro, crítico e ele próprio dramaturgo, foi testemunha do fato, enquanto espetador da encenação feita em Genebra, em Novembro de 1968, por François Rochaix e o Teatro do Atelier. Num artigo que escreveu para o suplemento «Artes e Letras» do Diário de Notícias, Rebello qualifica o texto de Weiss como «comédia político – musical ... sobre o monstruoso fantoche do colonialismo».

No seu testemunho, dá conta da confissão que Armand Godel, colaborador de Rochaix, lhe terá feito, a das incontáveis «dificuldades e obstáculos que houve de vencer, as ameaças e pressões de toda a espécie (e que não partiram só do governo português...), à concretização de uma encenação «justiceira», que resultou num «espetáculo estimulante, de uma intensa teatralidade, ao mesmo tempo que de uma extraordinária eficácia política».

No programa do espetáculo, podem ler-se os propósitos legitimadores da reencenação: «informar o público sobre um assunto geralmente envolto numa

capa de silêncio; e o procurar implicar o espetador, com toda a liberdade e em plena consciência» (Rebello, 1978, p. 135).

Anos mais tarde, em 1995, Maria Manuela Gouveia Delille lembrará que os ecos da estreia do *Canto do Papão Lusitano*, em Estocolmo, haviam gerado forte indignação em Portugal, justificando a nota verbal, de protesto, do Ministério dos Negócios Estrangeiros, e os múltiplos comentários desfavoráveis nos órgãos de imprensa.

Segundo Delille, todos se empenharam então na defesa da história portuguesa, que Weiss desfigurara, o que explicaria não apenas o insucesso registado na Suécia, como a falta de atributos históricos e morais dos suecos, no duplice posicionamento sobre o colonialismo: a um tempo, «a solidariedade ativa do governo social-democrata com os movimentos independentistas africanos; a outro, a pressão das oligarquias económicas e financeiras, com destaque para a banca, interessadas em penetrar nos novos mercados de Angola e Moçambique» (Delille, 1995, p. 216).

A partir de então, a peça e o autor passaram a ser silenciados pelas autoridades nacionais, ao mesmo tempo que no estrangeiro conquistou popularidade, com a tradução em várias línguas: primeiro, logo em 1967, para francês, por Jean Baudrillard; dois anos mais tarde, para português, por Mário Gamboa, heterónimo de Fernando Gil e José Manuel Simões. Vendida clandestinamente em Portugal, o *Canto* tornou-se leitura obrigatória dos intelectuais de esquerda e da geração estudantil contestatária de 69/71.

Peça «maldita», tornada manifesto pró-democracia e contra o colonialismo, o *Canto* regressa ao palco em 1969, sob a direção de Benjamim Marques, mas o sucesso alcançado pelo Teatro Português de Paris, em Montmartre, não faz esquecer as represálias do Ministério da Cultura Francês e do Consulado-Geral de Portugal, dirigidas ao encenador, então «condenado» apátrida.

A capa da edição em português do *Canto* (Ruedo Ibérico), da autoria de Benjamim Marques, a mesma que figura no cartaz promocional do espetáculo, dá conta do «lixo transnacional» – onde à religião católica se junta o armamento, a suástica nazi e um logotipo, importado dos E.U.A – que opera o maquinismo interno do Papão.

Representada durante três noites, à porta fechada e por convite, dado o receio de um atentado bombista, foi presenciada por militantes democráticos portugueses, vindos de toda a Europa, mobilizados pelos «comités de apoio à luta do povo português» (Delille, 1995, p. 220).

Em 23 de Março de 1971, transcorridos dez anos sobre o início da guerra colonial, *O Canto do Papão Lusitano* é representado em Portugal, em sessão única e para

um auditório de cerca de 250 pessoas, na cantina «velha» da Universidade de Lisboa, com prévia e formal autorização do reitor, mas igualmente à porta fechada e sem divulgação pública permitida.

O espetáculo, cujos registos se mantêm no arquivo privado do encenador Manuel Silva Pereira, contou com 12 atores e técnicos. Nas fotografias do espetáculo, pode ver-se um Papão – desmesurado e ameaçador – a ocupar o centro do palco. Tem cerca de dois metros de altura e está revestido a chapa de alumínio, decorada com materiais velhos, ferrugentos, que afirmam a obsolescência e o imperativo de substituição das «rodas dentadas que, engrenadas e movidas por manivela, produzem um ruído ensurdecidor».

Da boca saem duas forquilhas, que articulam frase monótonas, curtas, de cariz ideológico, sobre a moral, os valores, os bons costumes e a santidade do poder. As falas são entrecortadas por respirações pesadas, enfastiadas, muitas delas em rimas ridículas, infantis.

Quando se irrita, os olhos iluminam-se, a luz que projeta, ofusca a plateia. Imóvel e omnipresente durante toda a peça, simboliza o que «preenche e determina as vidas dos portugueses e dos povos ditos ‘colonizados’, a ameaça permanente, mesmo se decadente, feita de ferro velho», que já ninguém compra.

Para o encenador, importou a proposta de Weiss, a de um teatro panfletário, de um cântico, eficaz para consciencializar politicamente o público e incitá-lo à ação. Weiss queria um palco sempre iluminado, sem claro-escuros, e receava que a figura do negro fosse estereotipada, pelo que rejeitava o recurso a máscaras ou à maquilhagem para figurar a cor da pele, pedindo aos atores que vestissem alternadamente a roupa de europeus e de africanos.

Para evitar que a documentação histórica surgisse abstrata e despersonalizada, criou duas personagens, a que deu um nome em vez de um número, à semelhança do que fizera com o *Canto de Lili Tofler*, em «A Inquirição». Joana é uma criada em casa de um casal de colonos, que faz jus em se afirmar moderno e progressista. Noutro monólogo, Ana descreve em detalhe as tarefas que é forçada a fazer durante o dia, que se inicia às 5 da manhã e acaba por volta da meia-noite.

A linguagem de Weiss incorpora vocabulário empregue pelos nazis. Fala-se, por exemplo, de *menschenmaterial*, material humano, insuficiente para satisfazer a procura do mercado.

A encenação do Grupo Universitário de Teatro Experimental terminava com o *Hino à Alegria*, de Beethoven, e com os atores, vestidos de negro, de braços no ar, à espera da liberdade que haveria de chegar. Em linha, junto à ribalta, muro negro

que nenhum fascismo podia vencer, entoavam as estrofes de Schiller, apostados em recuperar as forças perdidas com os abusos de que tinham sido vítimas.

Apesar de recebida euforicamente pelo público, o receio de eventuais represálias pela polícia política fez com que o auditório se esvaziasse a toda a pressa, sem que a manifestação pública de protesto, ansiada pelos estudantes, se tivesse materializado.

Após a Revolução, e no próprio ano de 1974, a peça volta a ser encenada pela companhia de Benjamim Marques, em França, com o apoio da Secretaria do Estado da Emigração e da Fundação Calouste Gulbenkian, tornando-se um espetáculo mítico para os emigrantes portugueses. No final desse ano, a companhia viaja até Lisboa, para uma terceira montagem da peça, que estreia a 20 de Dezembro, no Teatro da Trindade, para um ciclo de 26 representações e itinerância pelo país, organizada pelo Movimento das Forças Armadas e pela Intersindical. Concluída em Lisboa, no Teatro Maria Matos, foi registada em vídeo pela Rádio Televisão Portuguesa, cópia que entretanto se perdeu.

Também o *Conjunto Cénico Caldense*, das Caldas da Rainha, levou a peça à cena, em Setembro de 1974, sob a direção de Manuel Silva Pereira e, de novo, com o propósito de consciencializar politicamente os espetadores sobre o colonialismo, o fim da guerra e os movimentos independentistas.

No plano cénico, e com ajuda dos registos fotográficos disponíveis, constata-se uma vez mais a adoção de um dispositivo coral, muito próximo do *agitprop*, operado por 25 atores, vestidos de negro, tendo por fundo um *Papão* omnipresente, ao lado do qual, num lençol a servir de ecrã, se projeta a imagem de Salazar, em óbvia identificação com o *Papão*.

Numa segunda foto, veem-se os atores a rodear os espetadores, como se os integrassem no espetáculo, fazendo-os tomar parte no desenrolar da ação. Na crítica que faz ao espetáculo, publicada na edição de 26 de Setembro do extinto «Diário de Lisboa», Carlos Porto constata que «embora o espetáculo tenha sido feito numa sala à italiana, a encenação rompe constantemente com esse espartilho: o grupo representa no palco (onde está o *Papão*) e desce frequentemente até junto dos espetadores, onde há espaço para esse efeito. Rodeando o público e dialogando com atores colocados no centro da sala, o espetáculo cria linhas sonoras, que envolvem os espetadores e ao mesmo tempo despertam a sua atenção».

Para Manuel Silva Pereira, a encenação do C.C.C. foi diferente da de 1971, porque o «25 de Abril e a liberdade obtida deram lugar a um novo contexto»¹: o ambiente de medo e repressão transformou-se em festa e era outra a consciência

¹ Entrevista a Manuel Silva Pereira, conduzida por Cláudia Madeira a 5 de Maio de 2017.

política a formar, tendo como foco a Revolução de Abril e a implantação da Democracia. Após os espetáculos, circulados por todo o país, no âmbito das «campanhas de dinamização cultural» do MFA, havia sempre um momento de convívio e distribuição generosa de cravos vermelhos.

As representações foram, entretanto, interdidas pela Sociedade Portuguesa de Autores, no seguimento da petição feita pelo Teatro Português de Paris e por Jacinto Ramos, detentores exclusivos dos direitos para Portugal (Delille, 1995, p. 222).

O poeta português Mário Cesariny de Vasconcelos foi um dos intelectuais a tomar partido e insurgir-se contra a «exclusividade», argumentando ser imperioso dar a conhecer a peça em Portugal, que classificou como «um auto suscetível de grande e animado movimento cénico... que não necessita de grandes atores... e que pode e deve ser representado por quaisquer elencos de sociedade de recreio»; chega, até, a considerá-la património nacional dos portugueses» (*Diário de Notícias*, 12/10/1974).

Um ano mais tarde (1975), foi a vez do Teatro Experimental do Porto, sob direção artística de Roberto Merino, aprontar, com os alunos do curso de Teatro, uma adaptação do texto de Weiss, a que chamou *Oh! Lusitânia. Quão bela eras...* Com dezanove atores-estudantes em palco, estreia no Teatro António Pedro, em 9 de Maio de 1975.

Também na Colômbia a peça foi encenada por Enrique Buenaventura, primeiro em 1969 e, depois, em 1976, em versão livre, adaptada à realidade do país, intitulada *Vida y muerte del fantoche lusitano*².

A PEÇA E A SUA REENCENAÇÃO NA CONTEMPORANEIDADE

Meio século após a sua estreia mundial, num contexto em que os estudos da memória (e das contra-memórias) se têm amplificado, tanto no domínio da investigação académica, como no da produção artística, a «não inscrição» (Gil, 2005) do *Canto* no espaço público português surge como uma evidente lacuna.

Nesse quadro, a reflexão sobre uma eventual encenação contemporânea, tanto remetia para a posição de Peter Weiss – que, presente em Portugal no final de 1974, em declarações aos jornalistas, hesitou quanto à atualidade da peça num Portugal revolucionário, que acabara de pôr termo à guerra colonial – como, ao

² Retamales, Alexandra Varela (2016), *Uma lectura latino-americana del Canto del Fantoche lusitano de Peter Weiss*.

invés, se ancorava na leitura 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 acontecer»

...ou no posicionamento de Luiz Francisco Rebello e Mário Cesariny, que opinaram ser sempre oportuna a reencenação de peças como o *Canto*, por constituírem elemento relevante do património histórico português.

A viabilidade de reencenação surgiu, entretanto, na decorrência de um *workshop*, coorganizado pelo Teatro da Garagem / Carlos Pessoa e FCSH/NOVA/Cláudia Madeira. Muitos dos alunos estranharam, ao tempo, o retrato que a peça oferecia; apesar dos traços grotescos e cómicos, era, segundo eles, chocante e realista quanto à violência do regime colonial português, desocultadora de uma realidade que nunca até então lhes fora mostrada, nem nos manuais escolares ou pela comunicação social, nem por via de testemunhos familiares. Em simultâneo, considerariam que a peça mantinha a sua atualidade, agora em contextos de opressão na sociedade atual globalizada.

Começada a trabalhar em Janeiro de 2017, no Teatro Taborda, com respeito dos princípios do teatro-documento, a encenação alia atores profissionais (a equipa do grupo de Teatro da Garagem) a atores amadores (os alunos inscritos no *workshop*).

No decurso do processo dramaturgico, de adequação da peça e das suas memórias à contemporaneidade, ficou evidenciado que a distância temporal produz uma espécie de 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 variadas interpretações poéticas. Este processo tem vindo a ser trabalhado por Marianne Hirsch, com recurso à noção de «pós-memória», onde a conexão ao passado é mediada não pelas lembranças, mas por «investimento imaginativo, projeção e criação» (Hirsch, 2012, p. 5).

Nessa liberdade, e no plano dramaturgico, optou-se por adaptar a peça a uma grelha de temas, como «passado-futuro», «números», «famílias perdidas» e «trabalho», «animais», «guerra», «movimentos de libertação», «prisioneiros

políticos». A grelha faz ressaltar o sistema de opressão, de base essencialmente capitalista, que Peter Weiss documenta, sendo o mesmo que é descrito por Aimé Césaire no «*Discurso sobre o colonialismo*» (1971) ou, mais recentemente, por Achille Mbembe em «*Crítica da razão negra*» (2014). Um sistema que escravizou os negros africanos, que os tornou *matéria-prima* em vez de *matéria humana*, «homens mercadoria», «homens moeda», «animais» (Mbembe, 2014, p. 12).

No *Canto do Papão Lusitano*, Weiss mostra, ao mesmo tempo, como se efetuou e perpetuou a colonização lusa dos países africanos, os pactos internacionais que a sustentaram, política e economicamente, e como a tragédia acabou superada pelos movimentos de libertação e a queda estrondosa do *Papão*, em pré-anúncio do fim do colonialismo português.

A reencenação, em 2017, do *Canto do Papão Lusitano*, recuperou a sua performatividade histórica e a complexidade inerente à transmissão intergeracional das memórias.

Enquanto teatro documental, o *Canto do Papão Lusitano* retrata fatos reais, ainda que depurados e trabalhados poeticamente por Weiss, mas implica também uma incorporação de mecanismos de opressão trans-históricos, estruturais e cíclicos. Por esse motivo, a peça constitui um arquivo e, até, um património histórico relevante do complexo imaginário do colonialismo português, da guerra e da resistência, que importará transmitir às gerações futuras (Madeira 2017).

Este tema, que Weiss aborda no final da peça, representou para o Teatro da Garagem o ponto de partida da reencenação. Com efeito, dramaturgicamente, optou-se por decompor a peça numa grelha de temas, cuja ordem não acompanhou a narrativa do guião original mas, antes, foi construída por agregação de citações relacionados com cada um dos temas. A essa grelha, acentuando explicitamente a referencialidade do texto ao livro *Divina Comédia*, de Dante, foi acrescentado um «prefácio» e um «posfácio» com citações do escritor, poeta e político florentino³.

O «prefácio», com que se iniciava a peça, num palco às escuras, para onde os espectadores haviam sido conduzidos, remetia para um momento inicial, correspondente à entrada de Dante no Inferno, tendo Virgílio como guia. Nele se descreve uma «selva escura», onde aparecem «animais temíveis e ferozes», numa primeira alusão a um tema mais tarde desenvolvido no espetáculo, e que remete para um dos temas centrais desta peça de Weiss (e também de estudos críticos

3 A partir da tradução do Professor Marques Braga da Edição de 1968 da Editora Sá da Costa.

sobre o colonialismo⁴), identificada na grelha dramática de temas como «os animais». O «posfácio», com que a peça concluía, remetia para um possível carácter cíclico, no tempo histórico, dos sistemas de opressão⁵.

Depois do «prefácio», uma luz era acesa no subpalco, para iluminar a coreografia dos intérpretes em torno das várias temáticas e ao som de uma *voz off*: «escola», «movimentos de libertação», «Guerra», «prisioneiros políticos».

Para aí convergiam as reivindicações dos «colonizados», especialmente de Angola e Moçambique, que reclamavam pelos mesmos direitos de acesso à escola que a população «branca», bem como o cenário da guerra e da opressão, gerador de «prisioneiros políticos» mas, igualmente, de «movimentos de libertação», cujo sucesso se começava a pressentir.

Em seguida, era pedido ao público que descesse do palco e assistisse, de pé, à cena seguinte (sem nunca se sentar na plateia), para assim visualizar o aparecimento de uma *marionete / fantoche / papão gigante* que, caído da teia, se agitava intensamente, ao som de um coro, denunciador do carácter cíclico dos momentos históricos, em temas como «Passado-Futuro» e «Papão (com caracterização do Papão e pronunciamiento das suas «intenções»).

No seguimento, o público era convidado a subir ao palco, deitar-se no chão e olhar para o teto «como se fosse a cúpula de uma igreja». Tinha então início um segundo momento cénico, com os atores, posicionados na teia do Teatro, a recordar o que era um «assimilado», os «números» (de colonizados e colonizadores, de militares, etc.), as «matérias-primas» (ferro, algodão, café, etc.) «roubadas» do território colonizado e o papel desempenhado pela «Europa» na manutenção do sistema capitalista. Dos corpos dos intérpretes eram visíveis apenas fragmentos, uma boca, pés, cabelos, mãos, etc.

Com o público novamente na plateia (desconfortável, por não se poder sentar nas cadeiras), e encostado ao palco, onde se representava o tema «trabalho e exploração» – com o monólogo da «Ana» a enquadrar a opressão colonial, personificado pela «senhora» e sua «serviçal» em Nova Lisboa, «manietada» por um «colonizador-marionetista» – tinha lugar outra cena, surgindo por detrás das cadeiras uma coreografia recriadora do monólogo da «Joana», uma criada de servir, desmultiplicada por várias «empregadas de servir».

Desse enquadramento, passava-se para um outro, atrás da plateia, intitulado «famílias perdidas», recriado por uma mulher ignorante do paradeiro do marido e filhos, recrutados que haviam sido para distintos campos de trabalho.

⁴ Veja-se Césaire (1971), ou Mbembe (2014), referenciados neste texto.

⁵ Veja-se a noção de ciclos híbridos em Madeira 2012.

A atriz aproximava-se do público, misturava-se com ele, e interpelava-o: «estiveste na guerra?», «o teu pai esteve na guerra» ... ao mesmo tempo que um segundo ator, em palco, improvisava performativamente a perspectiva do «explorador», recrutador de indígenas, e em simultâneo os «traumas da guerra».

As últimas cenas do índice dramaturgico, de novo representadas em palco, recaíam sobre as temáticas «animais» (um tema muito presente na peça de Weiss, enquanto metáfora do colonialismo) e o «Passado-Futuro», que concluía o espetáculo, com um verso de Dante: «E a Fénix morre, e depois renasce»⁶.

Esta sequência dramaturgica fez parte dos espetáculos no Teatro Taborda, em cena de 9 a 19 de Março (de quinta-feira a domingo), e no Teatro Municipal de Bragança, onde inaugurou o Festival de Teatro Vinte e Sete, no final de Março. Neste último Teatro, procedeu-se a uma adaptação cénica ao espaço e a um novo trabalho com atores amadores da cidade de Bragança.

Entre as encenações de Manuel Silva Pereira, de 1971 e 1974, e a encenação e dramaturgia de Carlos Pessoa / Cláudia Madeira, é possível constatar uma alteração na cor dominante do espetáculo e seus figurinos.

No período «revolucionário», o cenário surgia iluminado, para desocultar em palco um tema que permanecia silencioso na sociedade, o que os figurinos traduziam em roupas comuns, calças e *t-shirts* de cor negra.

Na encenação de 2017, uma parte considerável da peça evolui no escuro, sendo representativo de um outro silêncio, o da História Portuguesa sobre estas temáticas do colonialismo. Nesse escuro, entrecortado de algumas luzes, deambulam infernos *dantescos* do passado, questionamentos, fantasmas e papões.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Azevedo, M. (1975). *Vanguardismo de Caldas da Rainha, Canto do Papão Lusitano, Peça Maldita de Peter Weiss*, Diário de Notícias, 1 de Outubro de 1974
- Berwald, O. (2003). *An Introduction to the works of Peter Weiss*, Camden House
- Césaire, A. (1971). *Discurso sobre o Colonialismo*. Porto: Cadernos para o Diálogo.
- Cesariny, M. (1974). *Carta de Mário Cesariny a propósito do Canto do Papão Lusitano*, Diário de Notícias, suplemento Vida Artística, Dezembro de 1974
- Dante, A. (1968). *A Divina Comédia* (1307-1319). Tradução Prof. Marques Braga. Lisboa: Editora Sá da Costa.
- Delille, M. (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.
- Gil, J. (2005). *Portugal, Hoje. O Medo de Existir*. Lisboa: Relógio de Água.

⁶ Esta frase, retirada de um verso de Dante (vide tradução 1968, p. 159), era dita com voz de criança, em voz off no Teatro Taborda e ao vivo no Teatro Municipal de Viseu, pelo ator Manuel Pessoa.

- Hermand, J. e Marc Silberman, eds. (2000), *Rethinking Peter Weiss*, Peter Lang Inc., International Academic Publishers
- 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.
- Madeira, C. (2017). A peça *Canto do Papão Lusitano* de Peter Weiss – retrato e discurso crítico sobre o colonialismo português, *Comunicação Pública* [Online], Vol.12 n.º 23 | 2017, posto online no dia 15 Dezembro 2017, consultado o 16 Dezembro 2017. URL : <http://journals.openedition.org/cp/1911>
- Mbembe, A. (2014). *Crítica da Razão Negra*. Lisboa: Antígona.
- Porto, C. (1974). *Caldas da Rainha outra vez ao Ataque*, Diário de Lisboa, 23 de Setembro de 1974
- Rebello, L. (1997). Peter Weiss e o Monstruoso Fantoche Colonialista. In L. Rebello, *Combate por um Teatro de Combate*, Seara Nova / Argumento, pp. 133-136
- Rebello, L. (2009). “Vozes silenciosas, vozes silenciadas”. *Sinais de Cena*, 12: 9-10.
- Sério, M. (1974). *Anatomia do Sistema Fascista e do Colonialismo Português*, República, 29 de setembro de 1974.