

Literatura dramática editada em 1991

A trever-me-ia a lançar deste cantinho modesto um desafio aos historiadores e ensaístas interessados pelo fenómeno teatral para que abandonem a designação com que costumam coroar os seus estudos e as suas obras, como *História do Teatro*, *História do Teatro Português*, por exemplo, para passarem a optar por títulos menos pomposos mas mais de acordo com os factos. *História da Literatura Dramática* é um título possível e mais conveniente. Se parece consensual a concepção de que o teatro só existe como acção (física, psicológica, vocabular, etc.) expressa e interpretada por actores para um público, façamos coincidir esse ponto de vista com o trabalho em questão. Não há histórias de teatro, é bem possível que não venham nunca a ser escritas, embora haja contributos, mais ou menos importantes, para a sua elaboração. Existem, repito, histórias da literatura dramática que podem, em certos casos, estabelecer relações produtivas com uma prática cénica cuja efemeridade, tomando-a aleatória, relativiza esse projecto talvez impossível de elaboração de uma história do teatro.

Iremos já ver como esta, aparentemente, falsa partida para a viagem que aqui nos trás tem a ver, de facto, com o inventário, menos que um balanço, que vamos tentar estabelecer. Com a advertência de que o título «Literatura Dramática» editada em 1991 não afasta a evocação de obras que têm a ver com o estudo do teatro, de menção obrigatória, nem garante o rigor da data proposta já que mencionarei títulos publicados com outra datação mas que não foram mencionados em inventários anteriores.

Em 1991, manteve-se o clima, relativamente, muito relativamente, eufórico a que me referi no trabalho transacto, no que se refere à publicação de obras de e sobre teatro.

Isto não significa que não continuemos a lamentar a ausência de edições, devidamente planeadas, de obras dramáticas que poderiam constituir o diagrama histórico activo da nossa literatura do género, dos clássicos aos contemporâneos; de obras, traduzidas com cuidado, que permitissem aos nossos grupos e companhias estabelecer reportórios rigorosamente pensados. Assim como se

mantém a escassez, embora um tanto atenuada, de obras de carácter ensaístico (história, sociologia, estética...).

Editar/representar

A principal motivação dos editores de obras relacionadas com o teatro tem a ver com a possível ou certa relação com a sua transformação em espectáculo. É o que caracteriza nomeadamente a mais dinâmica das colecções do género, publicada pela Cotovia em colaboração com o Teatro Nacional D. Maria II, o que é desde logo significativo do projecto editorial, embora a colecção não esteja condicionada pela apresentação das peças editadas nos espaços do Teatro do Rossio.

Essa relação dinâmica entre peça publicada e peça representada continua a ser menos evidente no que se refere aos dramaturgos portugueses. A existência de uma colecção que lhes é inteiramente dedicada, o «reportório da Sociedade Portuguesa de Autores», não basta para criar o espaço de criação que os nossos autores dramáticos justamente exigem.

Das peças de autores portugueses publicadas em 1991, encontrámos pelo menos cinco textos representados. Abel Neves, um dos raros dramaturgos que trabalham no interior de um grupo activo e encenador dos seus textos, publicou uma peça, *Terra* ⁽¹⁾, que a Comuna transformou em espectáculo. Trata-se da tentativa da criação de um fresco medieval que evoca longínquamente o poema «A Nave dos Loucos» do poeta do século XIV, Sebastião Brant. A prática de Abel Neves, como actor e dramaturgista, explica a recusa da frase longa, do diálogo prolixo, o que permite a multiplicidade de falas breves e sincopadas, explicando o que no texto parece ser a energia que o justifica como obra para o palco. O que impede *Terra*, como outros trabalhos do autor, de atingir alturas mais elevadas é a incorrespondência entre uma carga poética assinalável na sua teatralidade e uma certa mediania de escrita.

Dos textos de 91 da autoria de dramaturgos nacionais, o caso, por assim dizer, perfeito, é o que tem a ver

com a peça de Luísa Costa Gomes, *Nunca Nada de Ninguém* (2). Peça encomendada por uma encenadora desconhecida, Ana Tâmen, publicada simultaneamente com a representação, foi objecto de um trabalho de encenação, incluindo cenografia e trabalho de actores, sensível aos valores que o texto comporta. Por fim, encontrou um público capaz de por ela se interessar. Luísa Costa Gomes criou na sua peça uma célula social através da qual fez passar uma crítica, por vezes de ironia feroz, a hábitos, mentalidades, comportamentos que exprimem uma imagem de importantes segmentos da sociedade em que vivemos. Se tivesse que seleccionar uma obra dramática de autor nacional vivo e um trabalho cénico digno dessa obra — *Nunca Nada de Ninguém* seria esse espectáculo.

Amor de Perdição (3) resultou de um projecto muito diferente. Trata-se de um libreto da autoria de António S. Ribeiro baseado na novela de Camilo Castelo Branco e destinado a uma ópera ou drama musical, com música de António Emiliano, encenação de Ricardo Pais, para o Teatro Nacional de São Carlos.

Não foi por acaso que nesta criação surgiram estes nomes que estiveram ligados a espectáculos de vanguarda que levantaram alguma polémica. A obra de Camilo, já adaptada ao teatro (por D. João da Câmara e Romeu Correia, pelo menos), parece um modelo perfeito da literatura romântica e, como tal, dificilmente redutível a outros cânones. Por isso, este libreto, embora respeitoso das linhas dramáticas da matriz, não conseguiu trazer para o teatro o que na obra de Camilo é primordial, a sua literatura.

Y. K. Centeno escreveu para o Teatro Nacional a peça *As Três Cidras do Amor* (4), ainda por representar, tendo como ponto de partida a história de um rei que quer ver o filho casado e com filhos. Esse desejo leva o príncipe a viver algumas aventuras bizarras. A autora transformou esta história tradicional numa experiência poética, de que o introdutor é Fernando Pessoa, o próprio. A história joga em pleno com a teatralidade implícita no texto. *As Três Cidras do Amor* é capaz de interessar a públicos de vários escalões etários, o que não é vulgar no nosso teatro.

Se exceptuarmos os textos que cabem nos programas escolares, raras são as edições de clássicos que poderiam permitir um conhecimento directo e mais diversificado das raízes da dramaturgia moderna e contemporânea.

Verificou-se em 91 uma tentativa de tornar menos estéril esse terreno do teatro clássico através da apresentação de um plano de edições cuidadas de obras praticamente desconhecidas, caso dos textos de Manuel de Figueiredo e de um ignorado, *O Cioso*, de António Ferreira. A abrir a colecção, até agora sem continuidade, registou-se o aparecimento do volume com a «comédia em prosa em três actos», *Farsola*, de Manuel de Figueiredo (5) acompanhada por abundante material ensaístico e bibliográfico da autoria da responsável pela colecção, Claudie Camplong.

Como se sabe, Manuel de Figueiredo não se limitou a escrever um número razoável de textos dramáticos tendo passado parte da sua vida a meditar sobre a problemática da criação teatral. Curiosamente, e pelo que se pode ler

numa das notas insertas neste volume, já então ele se preocupava com o problema das relações da obra dramática com a maquinaria teatral, tendo em consideração os perigos dos elementos cenográficos esmagarem a mensagem do texto, problema que faz parte das preocupações dos homens de teatro do nosso tempo.

Depois da proposta, em tom paródico, do Teatro da Cornucópia, com uma montagem de textos de Figueiredo, que não chegou para o recuperar do esquecimento, esta edição vai chamar a atenção para a necessidade de se conhecer a obra dramática e ensaística do autor.

De Fernanda de Castro, a SPA recuperou duas peças incluídas num só volume: *A Espada de Cristal* e *Maria da Lua* (6). A primeira foi estreada no Teatro Nacional D. Maria II, pela Companhia de Amélia Rey Colaço/Robles Monteiro, em 1964, a segunda é uma adaptação do romance homónimo da autora que se mantém inédita. Nenhuma delas tinha sido editada. *A Espada de Cristal* (metáfora da consciência da protagonista) parece ser uma obra excessivamente moralista, com a defesa intransigente do casamento, mesmo no caso de ser o mais infeliz possível. Há nela aspectos curiosos como o que se refere a certos costumes que têm a ver com uma análise do quotidiano, como a crítica ao uso de calças compridas por uma mulher (estávamos em 1964) que parece reforçada pelo facto da autora escrever numa didascália: «Entra Paula, já vestida, sem as calças que tinha de manhã.»

Maria da Lua, onde repercutem antecipadas preocupações ecológicas, encena o drama de uma jovem que atravessa a adolescência com os problemas que essa passagem iniciática implica.

A família surge no centro dos dois dramas como reflexo das preocupações da Fernanda de Castro.

Fonseca Lobo tornou-se uma presença regular nestes inventários. Ele trouxe para a dramaturgia portuguesa actual temas de âmbito universal, nalguns casos de carácter político, o que tem dado um tratamento trágico, ou a tender nesse sentido. Em *Os Caminhos da Ira* (7) expõe um tema de grande actualidade: a situação do povo palestino na sua luta por uma pátria. A peça parece colocar-se em termos equidistantes através da metáfora da vinda de um Messias (um ex-guerrilheiro que abandonara o combate por razões pacifistas) que acaba por ser morto pelas forças israelitas, repetição de situações que não deixa de revelar algum cepticismo.

Prista Monteiro, o menos representado dos dramaturgos portugueses, continua a escrever e a publicar, continua a receber prémios, sem que se vislumbre o termo de uma situação absurda. O volume editado pela SPA em 1991 inclui duas peças, *De Graus*, em dois actos, «prémio Garret/89», e *Não é preciso ir ao Houston*, também em dois actos, menção honrosa no mesmo Prémio da SEC referente a 1989 (8). *De Graus* funciona como um psicodrama em que uma família procede à desmontagem das suas psicoses através de processos que vão do vídeo ao teatro. É uma peça estranha na qual a personagem central — a Mãe — que parece vagamente ter passado por Genet, manipula os filhos como bonecos, o que os leva à revolta. *Não é preciso ir ao Houston* dramatiza uma

situação-limite: os efeitos de uma operação melindrosa sobre o comportamento daquele que a sofre, ao ponto de deixar de ser o respeitado sábio de Filologia que até então fora para se dedicar à actividade de pintor que sempre desejara.

Os dois textos de Prista Monteiro exprimem uma maior liberdade na abordagem de um tema caro ao autor, o das relações entre os seres humanos inseridos num espaço e num tempo fechados.

Presenças e ausências

Um autor com presença certa nestes inventários, como aliás nos cartazes teatrais, é Noberto Ávila que publicou em 1991 a versão para marionetas de uma sua peça inédita, *As Viagens de Henrique Lusitano* ⁽⁹⁾. A pecinha mistura personagens históricas, como o Infante D. Henrique e Camões e os grandes navegadores com personagens imaginárias através das quais faz a ponte entre os Descobrimentos e o seu significado humano. Além desta peça editada, tenha-se em conta que Ávila viu representar, no mesmo ano, uma outra peça inédita em livro, *Uma Nuvem sobre a Cama*, espectáculo gravado e transmitido pela RTP; uma outra peça, *Marido Ausente*, foi em 91 objecto de leituras encenadas em cidades como Paris, Bayonne, Veneza e Genebra.

Como *Viagem de Henrique Lusitano*, também *Leandro, Rei da Helíria*, de Alice Vieira ⁽¹⁰⁾ tem como especial destinatário o público juvenil. Não deixa de ser original o projecto que conduziu a este texto, já que nasceu da encenação, pelo Teatro Experimental de Cascais, do *Rei Lear*, com o aproveitamento do mesmo dispositivo cénico e dos mesmos intérpretes. A peça de Alice Vieira teve como fonte uma «história tradicional popular» cuja estrutura ficcional tem semelhanças com a que Shakespeare utilizou, com a alteração do final. Falta a este texto, como ao de Noberto Ávila, como a outros textos dramáticos que se dirigem a esse escalão etário, uma escrita mais ousada, o apelo a um imaginário teatral mais forte por onde passasse uma corrente de energia mais intensa. Se isso acontece em relação aos textos destinados a públicos infanto-juvenis, não deixa de se repetir em textos destinados a outros públicos, salvo excepções que são mais raros do que se desejaria.

Pedro Bandeira Freire tem vindo a publicar um conjunto de obras dramáticas inéditas em palco. Discursos dotados, por vezes, de alguma violência política, as peças de Bandeira Freire não escapam aos perigos óbvios dessa intencionalidade esquematizadora, com a agravante da sua escrita ser bastante pobre. A SPA publicou em 1991 um volume com três peças em um acto: *Supermercado*, *1 a 1 ao fim do primeiro tempo* e *Talvez, um acaso, sem dúvida* ⁽¹¹⁾.

A primeira é uma história de ficção científica, qualquer coisa como um fim do mundo, de proporções modestas, com o supermercado como imagem de uma civilização a morrer de fatura e de solidão; a segunda peça é um caso de amor frustrado; *Talvez, um acaso, sem*

dúvida é de longe a mais interessante, uma comédia sentimental bem dialogada, com personagens verosímeis no ridículo que as marca.

Ainda um original português destinado a um escalão etário mais baixo. Trata-se de *Pequeno Peso Pluma* de Fernando Moura Ramos, actor e encenador do Centro Dramático de Évora ⁽¹²⁾. A peça conta, em termos pouco ambiciosos, os projectos aventureiros de dois amigos e de uma personagem inventada em sonho, incluindo uma referência fortuita aos Descobrimentos.

Chegamos finalmente à obra que está ligada ao único espectáculo que atingiu o que em tempos se chamou o não-público, e que por isso mesmo não poderia deixar de figurar neste inventário com algum relevo. É em nome desse público que a evoco, não como se fosse uma espécie de *best-seller*, sem direito de admissão num lugar selecto como este, mas como realidade possível, embora nada exemplar, de um género teatral que tem em Portugal, ao contrário do que acontece noutros países, uma história. Refiro-me à revista *Passa Por Mim no Rossio* ⁽¹³⁾ há um ano em cena, que Filipe La Féria escreveu a partir de uma antologia de quadros de revistas famosas, o que singulariza, em parte, este projecto.

Passa Por Mim no Rossio foi transformada pela Cotovia num objecto bonito que merece o lugar que passou a ocupar no nosso imaginário teatral. Salvo raras excepções, o problema da revista no que concerne ao que costumamos chamar «poema» consiste no facto de os textos em que se baseia revelarem uma grande pobreza literária, disfarçada embora pela exuberância cénica e pela multiplicidade dos registos utilizados (música, dança, circo, etc.) e pela sua carga política e crítica, assim como pelo jogo de cumprimento do público.

Passa Por Mim no Rossio, tanto no que se refere ao texto original como aos antologizados, não desmente esse carácter débil do «poema» revisteiro. Mesmo assim seria injusto esquecer a eficácia da escrita de um trabalho como este, seria injusto deixá-lo de fora e até não lhe conferir a importância que tem na paisagem relativamente limitada de textos de autores portugueses representados.

As traduções

É excessivamente pobre, em termos quantitativos, o inventário de textos traduzidos editados em 1991. O Teatro Nacional e a Cotovia continuaram a lançar o teatro do austríaco Thomas Bernhard, agora com as peças *A Força do Hábito* e *Simplesmente Complicado* num volume ⁽¹⁴⁾.

Não foi por acaso, passe o truismo, que Thomas Bernhard baseou a sua dissertação sobre dramaturgia em dois autores aparentemente inconciliáveis, Brecht e Artaud, podendo-se acrescentar um terceiro nome, também ele contraditório, na aparência, o Beckett, nesta espécie de literatura materialista, absurda, cruel. Ambas as peças têm a ver com as artes cénicas, com a música e o circo a primeira, com o teatro a segunda. De resto, *Simplesmente Complicado* é um texto breve mas muito

forte, uma das chaves do teatro do autor. O uso do gravador, embora em menor escala que na peça *A Última Gravação*, não deixa de ajudar à identificação do teatro do autor com o de Beckett. É o actor o centro, o lugar da chama, o actor atravessado por todos os desvairados: «Os actores são todos doidos/o teatro todo é coisa de doidos//gente de teatro/gente doida/mundo de teatro/mundo doido.»

A edição da peça de Michel Deutsch *Inverno de 45* (*sit venia verbo*) ficou a dever-se à sua encenação no Teatro da Trindade por Castro Guedes (15). A peça de Deutsch levanta um tema polémico que atravessou a Europa culta nos últimos anos. Trata-se do caso Heidegger, personificado num professor catedrático de filosofia que vive refugiado num velho teatro alemão no fim da guerra. A incapacidade do filósofo em aceitar a existência da culpa (a sua ligação ao nazismo) torna fascinante a leitura do texto, o que não pudemos dizer em relação ao espectáculo.

O CENDREV incluiu nos seus cadernos «Teatro» a tradução da peça de Michel Vinaver *Borda Fora* (16) que utilizou no espectáculo apresentado no Teatro Garcia de Resende. Um dos mais prestigiados e interessantes dramaturgos franceses dos nossos dias, Michel Vinaver, tem vindo a reflectir sobre problemas da criação teatral como podemos comprovar no seu livro *Écrits sur le théâtre*. Vinaver tem-se interessado pela relação texto-quotidiano como algumas das suas peças demonstram. Esta edição portuguesa de *Borda Fora* foi feita sobre a versão «super-breve» do original, existindo mais duas, a «longa» e a «breve». Trata-se de um trabalho dramaturgicamente composto, que atravessa diversos registos do realismo ao surrealismo, rompendo com os cânones da dramaturgia tradicional e talvez mais interessante (mais possível) a um mero exercício de leitura do que a uma construção cénica.

Bibliografia passiva

Foi no *corpus* da bibliografia passiva que encontrei uma mutação quantitativa e qualitativa considerável em relação a anos anteriores.

Entre ele duas histórias do teatro português limitadas pelos circunstancialismos que a sua concepção implicou. A de Luiz Francisco Rebello, incluída na colecção «Sínteses da Cultura Portuguesa» destinada à Europa, a de José Oliveira Barata constituída por textos destinados à televisiva Universidade Aberta, o que não retira coerência e unidade à sua elaboração.

Com o seu reconhecido poder de síntese, Luiz Francisco Rebello propõe na sua *História do Teatro* (17) uma viagem rápida e sem surpresas pelas linhas mais evidentes do teatro português no que se refere à caracterização das obras dramáticas que preenchem uma das coordenadas dessa viagem, embora o autor reconheça que o teatro não se esgota no texto, o que implica uma outra visão da sua História. Mas não se pode pedir a um historiador isolado aquilo que está por fazer: uma história do teatro nas várias vertentes que o constituem, não apenas

a história da literatura dramática. Sem esquecer que neste caso, como noutros, se observa uma tentativa de levar a investigação do fenómeno teatral a outros parâmetros como o da relação do teatro com a História, a evolução estética do teatro como arte cénica, por exemplo.

No que se refere à *História do Teatro Português*, de José Oliveira Barata (18), trata-se de uma contribuição mais avançada no que se refere a uma actualização linguística na abordagem do tema, tendo em conta o levantamento de um quadro a que poderemos chamar, com o autor, *pluricodal*. José Barata traça correctamente as fronteiras que têm definido as relações do teatro com a literatura, com as artes plásticas, com a música, com a *diferença* da comunicação e da dupla leitura (passiva e dinâmica) que caracterizam a arte teatral. Como ele escreve: (para o encenador) não há correspondência directa entre *signos teatrais* e *signos de representação*.

Embora esta História não pretenda essencialmente transbordar das correntes tradicionais, podemos observar alguns sinais que a aproximam de uma outra história que está por escrever: a do teatro propriamente dito. Condição pelas normas a que o volume devia obedecer, como as que tinham a ver com a fixação de uma determinada bibliografia activa, José Barata nem sempre conseguiu o equilíbrio que se desejaria. No entanto, este trabalho confirma ser o seu autor um dos estudiosos do teatro português capaz de contribuir para uma mudança radical do modo de abordagem da história do teatro. Além da *História do Teatro Português*, José Barata publicou três opúsculos que devem ser mencionados. *A Presença do Trágico em Bernardo Santareno* (19) vem na sequência de outros estudos publicados pelo autor sobre a vida e a obra do maior dramaturgo português do pós-guerra. *O Teatro e a Universidade de Coimbra* (20) é um texto breve mas extremamente informado e informativo, no qual o autor propõe algumas pistas que por vezes vão além do tema focado. *Aspectos do Barroco Português*: (21) *o Diálogo Teatral Luso-Italiano no Século XVIII* (21) texto que incita o leitor a procurar conhecer, através da abundante bibliografia citada, o que parece ter sido o forte relacionamento Luso-Italiano no campo do Barroco teatral.

Também de Luiz Francisco Rebello devemos assinalar uma outra obra: *O Teatro de Camilo* (22). Como é costume, o centenário camiliano estimulou a realização de algumas festas mais ou menos interessantes à volta do grande escritor. Uma delas foi este estudo sobre o seu teatro publicado numa colecção — a Biblioteca Breve — onde não abundam os estudos sobre autores teatrais (faltam, entre outros, António José da Silva, Garrett, António Patrício, Alfredo Cortez, Santareno). Um volume sobre um dramaturgo de segunda, como foi Camilo, parece um luxo próprio de um centenário. Isto não significa que se deva desaproveitar esta possibilidade de conhecer melhor a obra teatral de um grande escritor. O volume inclui uma antologia que abrange não só obras dramáticas de Camilo como a adaptação de Romeu Correia do *Amor de Perdição*.

Voltemos ao princípio: uma história do teatro deveria incluir não apenas a história das obras dramáticas

traduzidas nacionais como também das traduzidas; deveria ser uma história da representação e da cenografia, assim como dos públicos com que trabalha. Desse modo, deveria começar por ser uma história da recepção de espectáculos teatrais, o que implicaria uma análise da relação entre o teatro e a sociedade. Daí a importância da publicação de uma obra única na bibliografia portuguesa do género: *Do Pobre BB. em Portugal — Aspectos da Recepção de Bertolt BRECHT Antes e Depois do 25 de Abril de 1974*, coordenação e prefácio de Maria Manuela Gouveia Delille, estudos da mesma investigadora, e de Maria Esmeralda Castendo, Ana Maria Ramalheira, Maria Teresa Cortez e Maria Cristina Carrington. (23). Esta obra propõe o aproveitamento dinâmico de trabalhos que geralmente permanecem sem projecção exterior, como é o caso das dissertações de mestrado (neste caso). O volume inclui estudos sobre oito obras dramáticas de BB. representadas em Portugal, um estudo mais geral sobre o autor alemão antes e depois do 25 de Abril, entrevistas com personalidades do nosso teatro ligados à produção desses espectáculos, uma cronologia, uma bibliografia activa e passiva. Embora não abranja todo o teatro de BB. apresentado em Portugal este volume de mais de 550 páginas representa um trabalho formidável e constitui uma contribuição indispensável para uma futura história do teatro em Portugal. Poder-se-á dizer desde já que se trata de uma obra sem paralelo entre nós e, no seu campo, excepcional na literatura ensaística mundial.

Um outro autor estrangeiro foi objecto de um tratamento especial: William Shakespeare. Refiro-me ao volume intitulado simplesmente *Shakespeare* (24) que publicita as actas do colóquio realizado pela Fundação Calouste Gulbenkian em 1987. Como mais vale tarde que nunca, saudemos o aparecimento deste volume não só pela raridade dos estudos do género entre nós como pela qualidade de algumas das intervenções. Como o colóquio se destinou a acompanhar a apresentação de um *Hamlet* de produção nacional, é esta peça, por excelência aberta e fechada, a que os estudos mais largamente se referem.

O caso Vicente

A «coleção Vicente», dirigida por Osório Mateus, tem vindo a propor a renovação da estratégia de abordagem da obra do nosso grande criador teatral através de breves mas densos e geralmente interessantes estudos de determinados aspectos dessa obra. Em 1991 foi publicada a quarta Caixa (amarela) que inclui estudos de diferentes autores sobre autos e outros textos de Vicente (25). Com estes, são quarenta os estudos publicados cuja consulta é indispensável a todos aqueles que se interessam por esse período decisivo da história do teatro português.

Parece justo considerar que o esforço que esta colecção representa está a contribuir para o reconhecimento da importância da obra de Gil Vicente e para a sua projecção além-fronteiras.

De Osório Mateus é ainda preciso lembrar a publi-

cação de: *Teatro em Portugal até 1500: Bibliografia* (26), um daqueles tijolos imprescindíveis para a construção da casa da história do teatro português, por enquanto ainda na fase dos caboucos.

Com *Teatro I*, uma editora do Porto iniciou a publicação, em três volumes, não de uma obra dramática mas dos trabalhos ensaísticos de um dos mais clarividentes estudiosos do teatro português, Deniz-Jacinto, que esteve ligado a experiências decisivas no campo da criação teatral (27). Foi o caso do TEUC, dirigido por Paulo Quintela, a quem se deve uma revivescência do teatro de Vicente, e de que ficou célebre a sua composição do *Diabo do Auto das Barcas*, como foi o caso do TEP, então dirigido por António Pedro, e onde Deniz-Jacinto dirigiu, com os alunos da escola que então orientava, alguns espectáculos. Apesar ou por causa da sua formação em Matemática (como também a teve um outro estudioso do teatro, Redondo Júnior), Deniz-Jacinto revelou inescutíveis capacidades pedagógicas no domínio do teatro que transformaram as suas palestras, lições, e comunicações em estupendos momentos de teatro.

Este primeiro volume da obra de Deniz-Jacinto reúne artigos dispersos, de carácter divulgador, mas o que nele há de mais importante é um conjunto de textos programáticos subordinados ao tema Arte do Teatro. Trata-se de uma abordagem didáctica do tema através da qual temos acesso à legibilidade da arte, que também é uma técnica teatral.

Dos comediantes

No correcto entendimento de que o teatro «não é apenas um fenómeno literário», também se manifesta Filomena Coelho a abrir o seu estudo *O Tempo dos Comediantes* (28). Para traduzir esse entendimento em factos a autora abordou o tema através do papel, de resto fulcral, dos actores.

Infelizmente, o livro de Filomena Coelho não corresponde ao que promete. A autora serviu-se de um *corpus* manifestamente pobre constituído pelas memórias conhecidas de actores portugueses, com uma única excepção, *Memórias do Actor*, manuscrito de Luís Pinto (1872-1949), desaproveitando obras não propriamente teatrais que poderiam interessar ao seu objectivo.

A obra não responde às questões, porventura, mais interessantes, como, por exemplo, que tipo de formação teriam recebido os actores portugueses, quais as suas origens sociais, quais as suas relações com o poder? Seria interessante verificar como no século XIX e no início do século XX, os comediantes chegavam ao teatro oriundos do teatro amador e das escolas de dança. Seria ainda interessante verificar como abandonavam o teatro, como morriam.

As dificuldades que um projecto como este implicava (não) foram resolvidas pelo recurso fácil à citação de que o estudo de Filomena Coelho está recheado. Acontece, além disso, num volume de 252 páginas esse estudo ocupa pouco mais de 60, o que é manifestamente

pouco para um projecto como este. O espaço restante é ocupado por uma antologia que se fica por 1971. Quer dizer, entre outros, aquele que é o mais importante dos livros de Memórias do Teatro Português (*Uma Casa com Janelas para Dentro*, de Costa Ferreira) fica de fora.

Vem a propósito referir um livro sobre a vida e a obra de um dos mais populares actores portugueses vivos: Raul Solnado — *A Vida não se perdeu*, da jornalista Leonor Xavier ⁽²⁹⁾. É mais uma biografia do que um livro de memórias embora tenha resultado em parte das confidências do actor à autora. Deve-se sublinhar o facto de Leonor Xavier ter procurado desenhar a figura exterior e a personalidade interior de Solnado, a projecção social, cultura e artística do seu trabalho, através das reacções do público e da crítica. Nessa medida, e daí o seu interesse, é também, embora em termos parcelares, uma tentativa de amostragem da recepção que o «teatro» de Raul Solnado obteve ao longo da sua carreira.

Da história

Duarte Ivo Cruz continua a sua obra de levantamento da história da literatura dramática portuguesa através de grandes blocos epocais de que já tinha publicado *O Ciclo do Romantismo: do Judeu a Camilo*, além de uma *Introdução à História do Teatro Português*. Neste novo volume, incluindo na Biblioteca Breve, Duarte Ivo Cruz debruça-se sobre *O Simbolismo no Teatro Português* ⁽³⁰⁾, tema já tratado, embora mais apertadamente por Luiz Francisco Rebello num volume publicado na mesma colecção, *O Teatro Simbolista e Modernista*.

O autor tem uma visão transtemporal do movimento simbolista português. Por isso inclui no seu estudo autores indiscutíveis e outros menos, como D. João da Câmara, Eugénio de Castro, Fernando Pessoa, António Patrício, que considera justamente «a mais acabada, ortodoxa e rigorosa expressão do simbolismo na literatura dramática portuguesa», Raul Brandão, de quem refere o carácter tangencial do seu simbolismo, Teixeira de Pascoais, José Régio, Bernardo Santareno, Guerra Junqueiro, Jaime Cortesão, Afonso Lopes Vieira, Alfredo Cortez, Fernando Amado, Miguel Torga, uma autora desconhecida, e é essa a novidade deste estudo. (Maria da Graça de Athayde), António Sérgio.

É discutível esta abrangência que permite, eventualmente, apor o carimbo de simbolista a todo o teatro português do nosso século, embora o próprio autor levante reservas à carga simbolista de obras cujo estudo inclui no volume.

Este livro, como se calcula, inscreve-se sem grandes novidades numa história da literatura dramática e não propriamente do teatro português.

Lisboa — A Cidade e o Espectáculo na Época dos Descobrimentos, de Renata de Araújo ⁽³¹⁾ não se circunscreve ao tema teatro como o título evidencia. Foi o espectáculo no sentido de festa, de ritual, que predominantemente interessou à autora. Como ela escreve:

«O espectáculo, como a cidade, e com a cidade, também se transforma. De ritual dedicado virtualmente ao sagrado, o espectáculo, nos fins da Idade Média, tende progressivamente a ritual e cerimonial do poder. A cidade, consequentemente, inaugura uma passagem de lugar do espectáculo em honra de Deus e espectáculo em honra do poder, passagem esta que atingirá o seu objectivo, séculos depois de Quinhentos, com o advento da cidade barroca.»

Acontece que o teatro espectáculo é, como tal e no tempo em que decorre, uma manifestação de raiz iminentemente teatral, como se depreende do interessante texto de Renata de Araújo.

No âmbito do ciclo Évora, Capital Nacional do Teatro/1991, o CENDREV organizou a I Trienal Internacional de Arquitectura que incluiu uma exposição-concurso sobre o Espaço Teatral. O lançamento do catálogo dessa exposição ⁽³²⁾ deve ser assinalado por se tratar de uma manifestação muito rara nesta área. É de lamentar que o catálogo seja, graficamente, demasiado pobre para permitir um conhecimento, ao menos relativo, dos projectos apresentados, assim como se lamenta que, segundo o júri, não tenha havido nenhum projecto merecedor do Grande Prémio da I Trienal, tendo sido atribuídas cinco menções honrosas.

Assinalemos duas reedições: *Os Teatros de Lisboa*, de Júlio César Machado, com um interessante prefácio de Manuela Espírito Santo ⁽³³⁾, obra mais de folhetinista do que de historiador e de que é justo salientar os numerosos desenhos de Rafael Bordalo Pinheiro.

Lamente-se que o editor do volume *Prosas Dispersas*, de Manuel Laranjeira, ⁽³⁴⁾ não tenha aproveitado a oportunidade para retirar do limbo do cemitério jornalístico uma série de artigos que Laranjeira publicou nos primeiros anos do século num jornal de Lisboa e que constitui uma das raras abordagens teóricas no campo do teatro de autor nacional. Aliás, as críticas a alguns espectáculos estrangeiros insertas no volume comprovam o conhecimento do autor nesse domínio.

Atenção ainda para o conjunto de artigos sobre teatro, incluídos no volume *Estudos Portugueses — Homenagem a Luciana Stegagno Picchio*, ⁽³⁵⁾ autora como se sabe de uma das mais responsáveis histórias do teatro português.

No capítulo referente a essa história encontram-se textos de autores nacionais e estrangeiros, em especial sobre clássicos, com incursões no teatro do século XX devidas a Urbano Tavares Rodrigues e Luiz Francisco Rebello. São ao todo dezanove estudos, a que é necessário acrescentar pelo menos um outro incluído no capítulo dedicado a Camões.

Uma nota apenas sobre um livro que levanta de forma modelar as relações entre o Poder e o Teatro. Trata-se da obra de Clifford Geertz, *Negara — O Estado Teatro no Século XIX* ⁽³⁶⁾, obra de carácter antropológico que tem a singularidade de se referir a uma sociedade cuja prática teatral interessou ao Ocidente, em especial por intermédio de um dos seus grandes pensadores, Antonin Artaud. Refiro-me a Bali.

Fique esta citação como símbolo das disponibilidades quase sem fim do teatro e da sua história como lugar do homem e da sociedade.

A tempo. Resta lembrar algumas publicações periódicas: *Adágio* (CENDREV), *Cadernos* (Companhia de Teatro de Almada), *Actor* (Casscfaz) e *Palco* (Centro Português de Teatro). ▼

Notas

(¹) Colecção Teatro, Edições Livros Cotovia/TN. D. Maria II, Lisboa, 1991.

(²) Id., Id., Lisboa, 1991.

(³) Id., Id., Lisboa, 1991.

(⁴) Id., Id., Lisboa, 1991.

(⁵) Colecção Teatro Português, Edição crítica e notas de Claudic Camlong, Edição Lello & Irmão, Porto, 1991.

(⁶) Colecção Reportório da Sociedade de Autores Portugueses, 2.ª série — n.º 8/9, Lisboa, 1991.

(⁷) Colecção Teatro Vivo, n.º 15, Plátano Editora, Lisboa 1991.

(⁸) Colecção Reportório da Sociedade Portuguesa de Autores, 2.ª série, n.º 11/12, Lisboa, 1991.

(⁹) Id., n.º 10, Lisboa, 1991.

(¹⁰) Edição Caminho, Lisboa, 1991.

(¹¹) Colecção Reportório da Sociedade Portuguesa de Autores, 2.ª série, n.º 13, Lisboa, 1991.

(¹²) Colecção Teatro/Cadernos, n.º 2, Edição em reprografia do Centro Dramático de Évora, Évora, 1991.

(¹³) Coordenação de edição de Vítor Pavão dos Santos, Edições Livros Cotovia/T N D., Maria II. Lisboa/1991.

(¹⁴) Traduções de Alberto Pimenta e João Barrento. Colecção Teatro. Edição Livros Cotovia/T N D., Maria II, Lisboa, 1991.

(¹⁵) Colecção Passagens, n.º 4, tradução de Jaime Salazar Sampaio, prefácio de Castro Guedes, Edição Vega, Lisboa, 1991.

(¹⁶) Tradução de Christine Zurbach e Luís Varela, dese-

nhos de José Carlos Faria, Colecção Cadernos Teatro, n.º 4. Edição do Centro Dramático de Évora, Évora, 1991.

(¹⁷) Colecção Sínteses da Cultura Portuguesa — Comissariado para a Europália 91, Edição Imprensa Nacional/Casa da Moeda, Lisboa, 1991.

(¹⁸) Edição Universidade Aberta, Lisboa, 1991.

(¹⁹) Separata de Biblos, n.º LXVI. Edição Faculdade de Letras/Universidade de Coimbra, Coimbra, 1990.

(²⁰) Separata da *Revista de História das Ideias*, vol. 12, Edição Faculdade de Letras/Universidade de Coimbra, Coimbra, 1990.

(²¹) Separata da revista *Mare Liberum*, n.º 2, Edição Faculdade de Letras/Universidade de Coimbra, Coimbra/1991.

(²²) Colecção Biblioteca Breve, n.º 120, Edição Instituto de Cultura e Língua Portuguesa. Lisboa, 1991.

(²³) Editora Estante, Aveiro, 1991.

(²⁴) Coordenação de João Almeida Flor, Edição Fundação Calouste Gulbenkian/ACARTE Lisboa, 1990.

(²⁵) Colecção Vicente, dirigida por Osório Mateus. Edição Quimera, Lisboa, 1991.

(²⁶) Colecção Medievalia, Edições Cosmos, Lisboa, 1991.

(²⁷) Colecção O Tempo Encontrado, Edição Lello & Irmão, Porto, 1991.

(²⁸) Colecção testemunhos Contemporâneos, n.º 21, Edição Alfa, Lisboa, 1990.

(²⁹) Edição Difusão Cultural, Lisboa, 1991.

(³⁰) Colecção Biblioteca Breve, n.º 124, Edição Instituto de Cultura e Língua Portuguesa. Lisboa/1991.

(³¹) Colecção Cidade de Lisboa, n.º 13, Edição Livros Horizonte, Lisboa, 1991.

(³²) Edição Centro Dramático de Évora, Évora, 1991.

(³³) Colecção Letras Esquecidas, prefácio de Manuela Espírito Santo, Edição Editorial Notícias, Lisboa, 1991.

(³⁴) Colecção Antropos, Edição Relógio d'Água. Lisboa, 1990.

(³⁵) Colecção Memória e Sociedade, série especial, Edição Difel, Lisboa, 1991.

(³⁶) Id., Id., Lisboa, 1991.