

Luiz Francisco Rebello

ENSAIO

O PALCO VIRTUAL

EDIÇÕES
ASA



O leitor atento (supondo que este livro o merece) não deixará de notar, chegado ao fim da primeira parte, uma contradição entre a ideia, aqui defendida, do teatro como arte *total* e o relevo quase exclusivo conferido ao texto dramático. Mas a contradição é só aparente. A verdade é que as palavras escritas pelo autor (“o corpo da peça”, como dizia Gordon Craig) pressupõem – digamos mesmo que exigem – a voz dos actores que hão-de murmurá-las ou gritá-las e desenhar os gestos e os movimentos das personagens que as dizem, os olhos e os ouvidos dos espectadores a que se dirigem. O texto está para o teatro como o projecto de uma casa que se destina a ser construída e habitada. E se, como notava Marx, “uma casa desabitada não é uma casa real; diversamente do puro objecto natural, o produto só se confirma e existe ao ser consumido”, o mesmo se poderá dizer do teatro. É que o texto não está *antes* nem *para além* do espectáculo, mas no seu interior, no próprio coração do espectáculo, cujas pulsações o público irá acompanhar.

Digamos então que o texto dramático é o palco virtual onde o espectáculo (o texto cénico, para assim lhe chamar) tem a sua génese e o germe do seu destino.

[Do *Prólogo*]



FNAC - 01 05/11/04
300101120100 0310169

9 789724 133362

RÉBELLO, LUIZ FRANCISCO

PALCO VIRTUAL (O)

Preço editor 16,00 €

PREÇO MÍNIMO GARANTIDO

PREÇO FNAC 14⁹⁰ €

Luiz Francisco Rebello nasceu em 10 de Setembro de 1924 em Lisboa, onde se licenciou em Direito e exerceu a advocacia a partir de 1947.

Dramaturgo, as peças que escreveu estão reunidas no volume *Todo o Teatro* publicado pela Imprensa Nacional em 1999, contando-se entre elas *O Dia Seguinte*, traduzida e representada em vários países, *Condenados à Vida* e *Todo o Amor é Amor de Perdição*, ambas distinguidas com o Grande Prémio de Teatro da Associação Portuguesa de Escritores.

Posteriormente, a sua peça *As Páginas Arrancadas* foi levada à cena pelo Teatro da Comuna. Publicou em 1968 uma *História do Teatro Português*, de que existem cinco edições e traduções espanhola, francesa, inglesa, e, entre muitos outros livros de crítica e história dramática, *Teatro Moderno*, *Caminhos e Figuras*, *Variações sobre o Teatro de Camões*, *Fragments de uma Dramaturgia* e uma *História do Teatro de Revista em Portugal* em dois volumes.

Foi presidente da Direcção da Sociedade Portuguesa de Autores de 1973 a 2003, vice-presidente da Confederação Internacional das Sociedades de Autores e Compositores, e lecciona a disciplina de Direito de Autor no Instituto Jurídico da Comunicação da Faculdade de Direito de Coimbra e na Universidade Internacional de Lisboa.

O PALCO VIRTUAL

© 2003, Luiz Francisco Rebello

Capa e Direcção Gráfica

Armando Alves

Composição

Ana Ferreira

Impressão e Acabamentos

GRAFIASA, S.A.

1.ª edição: Setembro de 2004

Depósito legal n.º 192 909/03

ISBN 972-41-3336-2

Reservados todos os direitos

ASA Editores, S.A.

SEDE

Av. da Boavista, 3265 - Sala 4.1
Teléf.: 22 6166030 • Fax: 22 6155346
Apartado 1035 / 4101-001 PORTO
PORTUGAL

E-mail: edicoes@asa.pt

Internet: www.asa.pt

DELEGAÇÃO EM LISBOA

Horta dos Bacelos, Lote 1
Teléf.: 21 9533800/09/90/99
Fax: 21 9568051
2695-390 SANTA IRIA DA AZÓIA
PORTUGAL

ENSAIO

Luiz Francisco Rebello

O PALCO VIRTUAL

01. A arte da escrita e a arte da leitura
02. A literatura em Portugal do século XVIII
03. A literatura e a "modernidade" em Portugal
04. A literatura e a "modernidade" em Portugal
05. A literatura e a "modernidade" em Portugal
06. A literatura e a "modernidade" em Portugal
07. A literatura e a "modernidade" em Portugal
08. A literatura e a "modernidade" em Portugal
09. A literatura e a "modernidade" em Portugal
10. A literatura e a "modernidade" em Portugal
11. A literatura e a "modernidade" em Portugal
12. A literatura e a "modernidade" em Portugal
13. A literatura e a "modernidade" em Portugal
14. A literatura e a "modernidade" em Portugal
15. A literatura e a "modernidade" em Portugal
16. A literatura e a "modernidade" em Portugal
17. A literatura e a "modernidade" em Portugal
18. A literatura e a "modernidade" em Portugal
19. A literatura e a "modernidade" em Portugal
20. A literatura e a "modernidade" em Portugal
21. A literatura e a "modernidade" em Portugal
22. A literatura e a "modernidade" em Portugal
23. A literatura e a "modernidade" em Portugal
24. A literatura e a "modernidade" em Portugal
25. A literatura e a "modernidade" em Portugal
26. A literatura e a "modernidade" em Portugal
27. A literatura e a "modernidade" em Portugal
28. A literatura e a "modernidade" em Portugal
29. A literatura e a "modernidade" em Portugal
30. A literatura e a "modernidade" em Portugal
31. A literatura e a "modernidade" em Portugal
32. A literatura e a "modernidade" em Portugal
33. A literatura e a "modernidade" em Portugal
34. A literatura e a "modernidade" em Portugal
35. A literatura e a "modernidade" em Portugal
36. A literatura e a "modernidade" em Portugal
37. A literatura e a "modernidade" em Portugal
38. A literatura e a "modernidade" em Portugal
39. A literatura e a "modernidade" em Portugal
40. A literatura e a "modernidade" em Portugal
41. A literatura e a "modernidade" em Portugal
42. A literatura e a "modernidade" em Portugal
43. A literatura e a "modernidade" em Portugal
44. A literatura e a "modernidade" em Portugal
45. A literatura e a "modernidade" em Portugal
46. A literatura e a "modernidade" em Portugal
47. A literatura e a "modernidade" em Portugal
48. A literatura e a "modernidade" em Portugal
49. A literatura e a "modernidade" em Portugal
50. A literatura e a "modernidade" em Portugal
51. A literatura e a "modernidade" em Portugal
52. A literatura e a "modernidade" em Portugal
53. A literatura e a "modernidade" em Portugal
54. A literatura e a "modernidade" em Portugal
55. A literatura e a "modernidade" em Portugal
56. A literatura e a "modernidade" em Portugal
57. A literatura e a "modernidade" em Portugal
58. A literatura e a "modernidade" em Portugal
59. A literatura e a "modernidade" em Portugal
60. A literatura e a "modernidade" em Portugal
61. A literatura e a "modernidade" em Portugal
62. A literatura e a "modernidade" em Portugal
63. A literatura e a "modernidade" em Portugal
64. A literatura e a "modernidade" em Portugal
65. A literatura e a "modernidade" em Portugal
66. A literatura e a "modernidade" em Portugal
67. A literatura e a "modernidade" em Portugal
68. A literatura e a "modernidade" em Portugal
69. A literatura e a "modernidade" em Portugal
70. A literatura e a "modernidade" em Portugal
71. A literatura e a "modernidade" em Portugal
72. A literatura e a "modernidade" em Portugal
73. A literatura e a "modernidade" em Portugal
74. A literatura e a "modernidade" em Portugal
75. A literatura e a "modernidade" em Portugal
76. A literatura e a "modernidade" em Portugal
77. A literatura e a "modernidade" em Portugal
78. A literatura e a "modernidade" em Portugal
79. A literatura e a "modernidade" em Portugal
80. A literatura e a "modernidade" em Portugal
81. A literatura e a "modernidade" em Portugal
82. A literatura e a "modernidade" em Portugal
83. A literatura e a "modernidade" em Portugal
84. A literatura e a "modernidade" em Portugal
85. A literatura e a "modernidade" em Portugal
86. A literatura e a "modernidade" em Portugal
87. A literatura e a "modernidade" em Portugal
88. A literatura e a "modernidade" em Portugal
89. A literatura e a "modernidade" em Portugal
90. A literatura e a "modernidade" em Portugal
91. A literatura e a "modernidade" em Portugal
92. A literatura e a "modernidade" em Portugal
93. A literatura e a "modernidade" em Portugal
94. A literatura e a "modernidade" em Portugal
95. A literatura e a "modernidade" em Portugal
96. A literatura e a "modernidade" em Portugal
97. A literatura e a "modernidade" em Portugal
98. A literatura e a "modernidade" em Portugal
99. A literatura e a "modernidade" em Portugal
100. A literatura e a "modernidade" em Portugal

EDIÇÕES
ASA

Índice

9 Prólogo

Textos e autores

- 15 Uma leitura plural do *Frei Luís de Sousa*
- 25 Drama, comédia e farsa no Teatro de Camilo
- 40 Um parêntesis na obra de Jaime Cortesão
- 45 Uma clarabóia na obra de Aquilino
- 53 Encontros de Ferreira de Castro com o Teatro
- 57 Régio, a “presença” e o Teatro
- 61 Teoria e *praxis* do Teatro em José Régio
- 68 O Teatro na obra de Torga
- 74 Evocação de Alves Redol, Dramaturgo
- 76 Uma tragédia sobreposta (*O Indesejado*, de Jorge de Sena)
- 80 O “veio estrutural” de Carlos Wallenstein
- 84 David, Autor dramático
- 88 Jogos de Tempos
- 91 Saramago: Teatro, Tempo e História
- 100 Alegoria, Mistério, Melodrama e Tragicomédia: o Teatro de Mário Cláudio
- 104 Tempo de novela e tempo de teatro na obra de Urbano Tavares Rodrigues
- 107 40 + 4, Soma e Segue
- 110 Uma história que parece de cordel (mas não é)
- 112 O Jogo do Teatro e da Vida

Tempos, lugares e modos da representação

- 117 A tragédia em Portugal antes do *Frei Luís de Sousa*
- 132 Da Arcádia ao advento do Romantismo
- 137 Do Romantismo ao Simbolismo
- 145 Vestígios do Expressionismo na Dramaturgia Portuguesa
- 154 Surrealismo (ou não) no Teatro Português
- 160 Para a História do Estúdio de Salitre

- 170 Panorama de (mais ou menos) um Século
- 170 I – 1900-1940
- 182 II – Os Anos 40
- 206 III – Os Anos 50
- 217 IV – 20 Anos de Dramaturgia Portuguesa (1974-1994)
- 221 Sobre espaços teatrais

Evocações Breves

- 227 Na morte de Eduardo Scarlatti
- 229 Da modelar infidelidade aos modelos
- 232 Quatro actores: Alves da Cunha, António Silva, Erico Braga, Mário Viegas

Final Jocosos

- 249 Um Congresso que dançava

Prólogo

O teatro é, de todas as artes, a mais efémera, porque se extingue no próprio momento em que acontece. E nunca volta a repetir-se. Duas representações da mesma peça, ainda que os actores sejam os mesmos, não são iguais. Falo, bem entendido, do teatro como *totalidade*, ou seja, uma categoria estética dotada de autonomia, que não se esgota na sua componente literária e exige, para cumprir-se em toda a sua plenitude, o complemento da representação e a participação do público. Poder-se-á então defini-lo como a incarnação do verbo, a metamorfose da palavra em acto. É que a poesia lê-se, a música ouve-se, a pintura vê-se, mas “no teatro é com todos os sentidos”, como dizia Almada Negreiros, porque nele confluem e se conjugam, em maior ou menor grau, todas as artes.

Dos mistérios eleusinos e da tragédia antiga, quiçá desde antes ainda, até aos nossos dias, a evolução das formas teatrais tem variado em função dos nexos que se estabelecem entre os seus três elementos constitutivos – um autor, actores, um público – e em directa correspondência com as estruturas socioeconómicas próprias de cada época. Mas nada disto se processa mecanicamente, e sim através de um jogo dialéctico de acções e reacções em que teatro e sociedade mutuamente se reflectem, como dois espelhos colocados face a face.

Ora, é nesta complexa teia de relações entre o texto dramático, a sua materialização no espaço da cena mediante o jogo dos actores e a sua recepção pelo público, que o teatro se analisa; e daí a dificuldade em dar constância dele *a posteriori*, em fixar nas páginas de um livro o que um dia foi movimento, acção, manifestação colectiva. É que dele apenas o texto perdura, única constante neste processo em que os demais factores são variáveis e, por natureza, voláteis, fugazes como o tempo em que nasceram, viveram e morreram. Podemos ler hoje uma tragédia de Ésquilo ou uma comédia de Molière, um auto de Gil Vicente ou um drama de Ibsen, podemos assistir esta noite à sua representação – mas que sabemos nós, senão por via indirecta, escassa muitas vezes, nem sempre inteiramente fiável, da sua encenação originária, do jogo dos actores, da reacção imediata dos seus primeiros espectadores? E, sem esse conhecimento, a história do teatro pouco mais será do que um segmento da história da literatura.

Sem dúvida, o historiador da arte dramática tem hoje acesso a instrumentos de trabalho de que os seus antecessores não dispunham, limitados que estavam – para além dos textos, como é evidente – a algum material iconográfico, relatos testemunhais, recensões de críticos. O disco, o cinema, o vídeo permitiram-lhe familiarizar-se com o estilo de representação, o jogo histriónico dos actores, as técnicas de gravação, e ver espectáculos a que não pôde assistir. Mas ainda assim, sempre há-de faltar uma componente essencial desta arte complexa, o público, essa “metade de um autor dramático”, como um dia lhe chamou Armand Salacrou, por via de quem nunca pode haver dois espectáculos idênticos entre si.

*

É com plena consciência destas limitações, destes condicionamentos, que se publica este livro, em que – à semelhança de outros do mesmo autor – se recolhem escritos de diversas proveniências (e daí algumas inevitáveis repetições que o leitor benévolo perdoará), determinados por diversas motivações, cujo denominador comum é, aqui, o teatro português, que o autor persiste em não aceitar como sendo aquele “descampado” a que aludia depreciativamente António José Saraiva.

As obras analisadas nos textos que constituem a sua primeira parte infirmam esse juízo pessimista, ou, pelo menos, relativizam-no. E os que se reúnem na segunda parte, sobre “tempos, lugares e modos da representação”, mostram que, mau grado os obstáculos e vicissitudes de vária ordem que, ao longo da sua história, se lhe têm oposto, um teatro português existe e só por ignorância ou má-fé pode ser negado. Possa este livro, modestamente embora, contrariar essa ignorância, denunciar essa má-fé. É, pois, um imperativo de justiça que está na sua origem. E que levou a juntar, a esses escritos, um breve apontamento sobre quatro actores, um encenador e um crítico teatral – o maior que entre nós houve –, pois que também sem eles (mas quantos mais se lhes poderiam acrescentar!) o nosso teatro não seria o que é, ou o que foi.

Poderá parecer deslocado, ou descabido, o “final jocoso” com que fecha o livro. Perdoe-se ao autor o capricho da sua inclusão: mas quando se assiste a certas tentativas despidoradas de branquear um passado que tão fundas cicatrizes deixou na cultura portuguesa, é irresistível lembrar a que grotescas manifestações deu lugar o que, nesses anos terríveis, se alcunhou de “política do espírito”.

*

O leitor atento (supondo que este livro o merece) não deixará de notar, chegado ao fim da primeira parte, uma contradição entre a ideia, aqui defendida, do teatro como arte *total* e o relevo quase exclusivo conferido ao texto dramático. Mas a contradição é só aparente. A verdade é que as palavras escritas pelo autor (“o corpo da peça”, como dizia Gordon Craig) pressupõem – digamos mesmo que exigem – a voz dos actores que hão-de murmurá-las ou gritá-las e desenhar os gestos e os movimentos das personagens que as dizem, os olhos e os ouvidos dos espectadores a que se dirigem. O texto está para o teatro como o projecto de uma casa que se destina a ser construída e habitada. E se, como notava Marx, “uma casa desabitada não é uma casa real; diversamente do puro objecto natural, o produto só se confirma e existe ao ser consumido”, o mesmo se poderá dizer do teatro. É que o texto não está *antes* nem *para além* do espectáculo, mas no seu interior, no próprio coração do espectáculo, cujas pulsações o público irá acompanhar.

Digamos então que o texto dramático é o palco virtual onde o espectáculo (o texto cénico, para assim se lhe chamar) tem a sua génese e o germe do seu destino.

UM PARÊNTESES NA OBRA DE JAIME CORTESÃO*

É praticamente inevitável que, ao estudar-se a personalidade e a obra de Jaime Cortesão, o seu comportamento cívico exemplar e os seus trabalhos de investigação (e interpretação) histórica tendam a relegar para segundo plano outros aspectos que, sendo porventura menos relevantes, estão no entanto muito longe de poder considerar-se despreciosos. Acrescente-se, no entanto, que em larga medida terá ele próprio contribuído para essa menor relevância (que aliás deve ser entendida em termos meramente relativos, por comparação com a restante parte da sua obra monumental), ao reduzir a sua produção puramente literária a uma escassa dezena de volumes, repartidos por vários géneros (a poesia, a crónica, o conto e o teatro) e concentrados no curto espaço de uma quinzena de anos (1909-1923), se abstrairmos de um “drama metafísico entre prosa e verso” publicado sob pseudónimo, em 1940. Não é, porém, a quantidade um factor que deva tomar-se em consideração em questões desta natureza; a história da literatura regista – e poderiam multiplicar-se os exemplos – nomes de autores que transpuseram os umbrais da imortalidade com uma, duas obras apenas...

Foi, de resto, pela literatura – e mais exactamente pela poesia – que, em 1909, Jaime Cortesão iniciou a sua actividade poligráfica: nesse ano, que precedeu o da implantação da República, de cujos destinos foi sempre solidário (lutando pelo seu advento, defendendo-a, exilando-se quando o fascismo a subverteu, batendo-se pela sua restauração), publicou ele o seu primeiro livro, o poema heróico *A Morte da Águia*, a que em 1914 se seguiu um outro volume de poesia, *Glória Humilde*, e entre um e outro deu à estampa uma colectânea de contos, *Daquém e Dalém Morte* (1913), sobre a qual paira um injusto esquecimento, não obstante conterem-se nela alguns dos nossos melhores textos de ficção narrativa de terror. Adicionem-se-lhes um livro de memórias sobre a Grande Guerra, em que participou como voluntário (e fora decisivo o seu papel no sentido da intervenção portuguesa) e um outro de impressões de viagem à Itália, publicados respectivamente em 1919 e 1921, um terceiro livro de poesias, *Divina Voluptuosidade* (1923), que seria o último do género a imprimir-se

(*) Prefácio à edição de *Teatro* (Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1998), por sua vez refundição do texto incluído em *Fragmentos de uma Dramaturgia* (1994).

se, dezassete anos depois, em tempo de exílio, a “Seara Nova”, de que havia sido um dos entusiásticos fundadores e colaborador assíduo, não houvesse editado, sob o pseudónimo de António Fróis, *A Missa da Meia-Noite* – e, enfim, as três peças de teatro que escreveu e se representaram entre 1916 e 1921, e neste volume se recolhem.

Ao reeditar, precisamente no ano da sua morte (1960), a primeira dessas peças – o drama histórico em verso *O Infante de Sagres* –, aditou-lhe Jaime Cortesão um “prefácio a modo de Memórias” em que, muito significativamente, declara ter sido “acima de tudo, um poeta de acção, pronto sempre a exaltar o homem heróico e a transformar, por esse modelo, a ideia em acto”. Transformar a ideia em acto: não é porventura essa a própria essência do teatro? Decerto não por acaso, discerniu David Mourão-Ferreira, ao analisar a poesia de Cortesão, o “frémido dramático”, gerador da “súbita mudança do leitor em espectador”, que, sob determinados aspectos, a caracteriza. Aproximem-se aquela confissão e esta constatação: aí teremos a explicação da génese do seu teatro, e muito em especial do seu primeiro escrito nesse domínio, o qual corresponde – é também o autor a dizê-lo, e boa parte da crítica assim também o reconheceu aquando da estreia – ao “sentido pragmático da arte que desejava pôr ao serviço do ressurgimento de Portugal”.

Que o drama histórico tem sido um flagelo que ciclicamente se abate sobre o nosso teatro, desde pelo menos o advento do romantismo (mas seria possível encontrar antecedentes nas duas gerações arcádicas, de Manuel de Figueiredo a Luís França Amaral), eis o que não pode sofrer contestação séria: os factos e as figuras do passado têm sido um manancial abundante para dramaturgos carecidos de imaginação, que julgam suficiente “achar quatro datas e seis nomes ilustres” para construir a fábula, esquecidos de que essas figuras e factos “foram o resultado e o resumo da situação social do País, e por ela somente se podem compreender, avaliar e explicar” – como já em 1842 Herculano lucidamente advertia sem que fosse entendido. Daí, o persistente equívoco do drama histórico entre nós, a que poucos lograram ficar imunes: o *Frei Luís de Sousa* de Garrett, o *D. Afonso VI* de D. João da Câmara, *Pedro o Cru* de António Patrício, *El-Rei Sebastião* de José Régio, *O Indesejado* de Jorge de Sena, *O Judeu* de Santareno, dramas em que a História é miticamente transposta e recriada sem quaisquer propósitos estéreis de reconstituição arqueológica, constituem excepções a uma vasta literatura de pacotilha, a que nem dramaturgos de pulso como Marcelino Mesquita e Alfredo Cortez souberam resistir, tão falsa quando recorre a uma linguagem pretensamente natural como ao extrair de velhas crónicas expressões e vocábulos caídos em desuso.

Nunca Ferreira de Castro, que em toda a sua vida e obra se manteve fiel a um ideário humanista, poderia conformar-se a um tal sistema; e esta peça inédita é mais um testemunho daquele “incontestável convencimento de verdade social, psicológica e sensorial e bela tensão de luta” detectados por um comentador arguto como Óscar Lopes na sua obra romanesca. Ao retirá-la agora da “gaveta” onde, há mais de meio século, a havia “fechado”, e ao incluí-la na sua colecção de “Repertório teatral”, a Sociedade Portuguesa de Autores regozija-se por dar a conhecer uma faceta ignorada do grande escritor, sobre cujo falecimento passam este ano duas décadas. E agradece a sua viúva, à Casa-Museu Ferreira de Castro e ao seu director, haverem tornado possível esta publicação – que não hesitamos em classificar de grande acontecimento cultural.

RÉGIO, A “PRESENÇA” E O TEATRO

“Folha de arte e crítica”, como a si própria se definia, e posto que a literatura nela sempre houvesse ocupado posição dominante, não podia a “presença”, sob pena de contradizer-se, fechar as suas páginas às demais formas de expressão artística – a música e a pintura, o cinema e o teatro. Este último, sobretudo, encontrou nessas páginas um espaço que poderá dizer-se relativamente privilegiado: textos dramáticos, estudos sobre peças e autores, notas e comentários avulsos, figuram com alguma regularidade nos 56 números (incluindo os números duplos e os dois da segunda e última série) da revista coimbrã que é para uns o órgão oficial do segundo modernismo português, e em que outros vêem a contra-revolução do modernismo (e se nenhum destes juízos é inteiramente certo, nenhum deles será também completamente errado).

Sem dúvida, o espírito abrangente da publicação implicava, se é que não impunha, essa comparência da arte dramática; e não parece arriscado atribuir a um dos seus directores o grau maior de interesse que lhe foi dedicado. Refiro-me, claro está, a José Régio, que David Mourão-Ferreira considerou “o pólo dominante e aglutinador de todo o grupo, o verdadeiro sol daquele pequeno sistema planetário”, e para quem o teatro foi um tema de constante preocupação, para e sobre ele escrevendo, a ponto de estimá-lo “a parte mais original, e conseqüentemente mais incompreendida, da (sua) obra”. Não a poesia, como poderia talvez supor-se; nem a novelística. O teatro.

Logo no artigo-manifesto com que abria o primeiro número da revista, “Literatura Viva” (em oposição a uma “literatura livresca”), Régio fazia uma referência expressa aos autos de Gil Vicente, “espantosamente vivos”, contrapondo-os às comédias de Sá de Miranda, “irremediavelmente mortas”. Cerca de um ano depois (n.º 9, 9 de Fevereiro de 1928), desenvolvendo o mesmo tema, salientava, de entre as raras excepções à mediocridade triunfante nas letras nacionais, e como “afirmação de génio”, *O Doido e a Morte* de Raul Brandão – que é uma obra de teatro. E ao enumerar e render homenagem às figuras tutelares da arte do século XX – a que apontava como precursores, nos domínios do teatro, Ibsen e Strindberg, que “alargam os palcos, sobem os panos, fazem nascer água de rochas pintadas” – não se esquecia de evocar Claudel, Cocteau e Pirandello, “poeta de ideias que se fazem carne, malabarista esfomeado de Absoluto, arrastando os homens à compreensão irónica de todos os seus relativismos”.

um prólogo, três actos e um epílogo); e ao divulgar o 4.º diálogo, chamou-lhe “poema em prosa”. Os diálogos não eram propriamente cenas da peça tal como hoje a conhecemos, mas antes material que o poeta utilizou nesta, reelaborado em função da sua estrutura dramática final.

Se quisermos encontrar um nexo entre a “presença” e o “Orpheu”, reportando-nos ao teatro de Régio, poderemos achá-lo na referência a um tema recorrente na literatura – poética, narrativa, dramática – da primeira metade do século XX: a dialéctica do “eu” e do “outro”, do “duplo”, que aliás pressupõe Freud, Jung, Bergson, Einstein, e de que as *Seis Personagens de Pirandello* constituem o paradigma, tanto como a invenção genial dos “heterónimos” de Fernando Pessoa. Sobre ela construiu esta a sua obra poética, e é ela que está presente no “grande intervalo” da poesia de Sá-Carneiro (“eu não eu nem sou o outro/ sou qualquer coisa de intermédio”...). Não por acaso a geração presensista recorreu sistematicamente ao uso de pseudónimos – Miguel Torga, António Madeira, Saul Dias... e José Régio; e, na obra deste (como aliás também na de Branquinho) os protagonistas se desdobram.

Com efeito, o drama em cujos meandros no palco da representação estes se debatem começa por desenrolar-se no seu próprio foro íntimo, nas antecâmaras da sua consciência dividida: o Rei de *Jacob* (que, como Jorge de Sena lembrou, “foi abstraído da história do soberano português Afonso VI”) e o Bobo são complementares um do outro, verso e reverso da mesma personagem, como um rosto e a sua imagem reflectida num espelho; e assim também o Pierrot e o Arlequim das *Três Máscaras* (que já havíamos encontrado nos “*Frisos*” de Almada Negreiros em “Orpheu”, nos “*Saltimbancos*” do “Portugal Futurista” ou nos “ensaios de diálogo” que, precisamente, se intitulavam *Pierrot e Arlequim*) – ou, posteriormente, o Encoberto e Simão Gomes, o “Sapateiro Santo” do “poema espectacular” *El-Rei Sebastião* (1949), Pedro de Traslândia e o anarquista Jerónimo da “tragicomédia” *A Salvação do Mundo* (1954), ou “*Mário Eu-Próprio o Outro*” do homónimo “episódio tragicómico” (1957).

Que só tardiamente – o “mistério”, por exemplo, teve de esperar trinta anos –, e nem sempre nas melhores condições, hajam logrado aceder ao palco a que, desde a sua origem, aspiravam como “seu lugar próprio”, aquele em que “se manifesta verdadeiramente uma obra teatral”, pois que “o contacto imediato com o público é condição específica do teatro”, como Régio não se cansava de repetir, eis o que tristemente confirma o fundamento das suas indignadas reflexões de 1928 sobre a “corrupção”, o “amolecimento”, a “degradação”, de uma arte em que, porventura mais do que em nenhuma outra, o homem se revela em toda a grandeza e toda a miséria do seu ser mais profundo. Como a obra dramática de Régio superiormente nos dá a ver.

TEORIA E PRAXIS DO TEATRO EM JOSÉ RÉGIO*

I – Num diálogo com Óscar Lopes, confessou-lhe José Régio que, para si, o teatro era “a parte mais original, e conseqüentemente mais incompreendida” da sua obra. Não a poesia, não a ficção novelesca, mas o teatro. E talvez não seja inteiramente desassissado sustentar que, no quadro da dramaturgia nacional, e guardadas as devidas proporções, o “mistério” *Jacob e o Anjo* ocupa um lugar mais saliente que *A Chaga do Lado* no da lírica ou *O Príncipe com Orelhas de Burro* no do romance. O que, aliás, em nada invalida a grandeza destas obras ou de outras que, nesses domínios, se lhe devem.

Na verdade, o teatro mereceu a Régio uma atenção e um interesse constantes, quer escrevendo-o, quer sobre ele escrevendo. E se, no primeiro caso, nem sempre, ou com notáveis desfasamentos, o teatro que escreveu teve acesso ao palco, “seu lugar próprio”, aquele em que “se manifesta verdadeiramente uma obra teatral” – são palavras suas, estas que acabo de citar –, isso não se terá devido a culpa sua, mas antes às condições anómalas em que se processava a actividade cénica no tempo em que ele o deu a conhecer, ou seja, entre os anos 30 e 50 do século passado. Seria esse mais um dos “longos mal-entendidos entre o poeta e o mundo” a que alude um dos seus versos...

Três peças em um acto e quatro de mais largo fôlego constituem o seu espólio dramático. Não será, do ponto de vista quantitativo, muito; mas na história do teatro existem autores com uma produção ainda mais reduzida e que nem por isso deixam de situar-se numa posição cimeira: bastará evocar, entre nós, o nome de António Ferreira, ou, para além das nossas fronteiras, os de Georg Büchner e Alfred Jarry. A questão não é essa.

De *Jacob e o Anjo*, a sua obra maior, publicou a “presença”, em 1930-31, dois diálogos, que viriam a ser parcialmente utilizados na sua versão final, em três actos, um prólogo e um epílogo, publicada em 1937 na “Revista de Portugal” e no *Primeiro Volume de Teatro*, em 1939, juntamente com a “fantasia dramática” *Três Máscaras*, que também a “presença” havia dado a conhecer em 1934. “Poema em prosa”, lhe chamou Régio inicialmente; e depois, “mistério”. Mas só em 1968, um ano antes

(*) Comunicação lida no congresso comemorativo do centenário do nascimento de José Régio (Portalegre, Outubro de 2001).

O TEATRO NA OBRA DE TORGA*

1 – Não é fácil dizer de Miguel Torga, da sua vida e da sua obra, tão exemplares uma como a outra, e tão interpenetradas que não se pode separá-las, algo que não tenha sido dito já. O poeta dos *Poemas Ibéricos*, o contista dos *Bichos*, o memorialista dos dezasseis volumes do *Diário*, o ficcionista autobiográfico da *Criação do Mundo*, ocupam, na história das nossas letras, por irrecusável direito próprio, um lugar privilegiado e inconfundível. Cidadão do mundo que nunca traiu as suas raízes natais, antes sempre as assumiu, por vezes até raivosamente, Torga foi ao mesmo tempo o mais solitário dos criadores e o mais solidário dos homens. Aí reside a sua grandeza.

Como poucos, soube “dizer não na hora de todas as subserviências, ser verdadeiro na hora de todas as mentiras”, sem nunca regatear o preço que tudo isso custa – e que pagou, em paz com a sua consciência altiva e independente. Nos seus actos como nos seus escritos, pode encontrar-se a confirmação do conhecido aforismo de Montaigne (que ele tanto admirava): “Cada homem transporta consigo a forma inteira da humana condição”. No caso de Torga, deverá acrescentar-se: a condição de ser português.

Não privei muito com ele. Não por causa do seu tão (exageradamente) proclamado feitio agreste, com que os mal-intencionados confundiam a sua personalidade forte (“sou um homem de granito”, “este Marão que eu sou”...), mas porque as circunstâncias das nossas vidas a isso não foram propícias. Conheci-o em Coimbra, pelos finais dos anos 40, creio que apresentado por Paulo Quintela; muitos anos depois, em 1969, tive a honra de integrar o júri que lhe atribuiu o Prémio Literário “Diário de Notícias” – o primeiro que aceitou, exactamente no mesmo ano em que recusaria, nobremente, o Prémio Nacional de Literatura do SNI. Na altura, ofereceu-me, autografado, um exemplar do 10.º volume do *Diário*, que acabara de sair – dádiva preciosa, notoriamente avesso que era a fazê-lo... E em 1974, quando, restituída ao país a liberdade, lhe solicitei autorização para incluir um poema seu no espectáculo *Liberdade, Liberdade*, que subiu à cena no Teatro Villaret e de que fui um dos autores, prontamente me escreveu a concedê-la, em termos de uma generosa solidariedade.

Mas que poderei eu acrescentar a tanto que se tem escrito sobre Miguel Torga?

(*) Texto incluído em *Para Miguel Torga*, Câmara Municipal de Sintra, 2001.

2 – Recuo no tempo. Aí por 1945 ou 46, um grupo de teatro universitário levou à cena, salvo erro no velho Ginásio, juntamente com o *Doido e a Morte*, essa genial farsa de Raul Brandão que vale por si só toda uma literatura dramática, o *Mar*, uma das duas peças que Torga havia dado à estampa em 1941. (A outra, *Terra Firme*, só viria a estreiar-se em Coimbra, pelo TEUC de Paulo Quintela, em 1948.) Escrevi então um artigo crítico sobre o espectáculo, que mais tarde desenvolvi por forma a abranger as duas peças e publiquei num volume que a *Ática* incluiu na sua colecção “Ensaio”⁽¹⁾, acrescentando-lhe um *post-scriptum* alusivo às duas outras criações dramáticas de Torga, entretanto publicadas, *Sinfonia* (1947) e *O Paraíso* (1949). Mais de meio século decorrido – sem que entretanto Torga voltasse a abeirar-se do teatro – releio esse texto e, não obstante algumas apreciações ingénuas, alguns juízos excessivos, não o enjeito. Tanto assim que, em parte, irei aproveitá-lo aqui.

“A sua produção teatral não passa de um parágrafo secundário da sua obra literária”, escreveu Luciana Stegagno Picchio⁽²⁾, que nela detectou, manifestado através de um “diálogo enxuto e autêntico”, “um temperamento dramático e uma capacidade de despersonalização pouco comuns entre escritores portugueses”. Também Jorge de Sena havia entendido que o teatro não ocupava “uma posição preponderante e indispensavelmente significativa” no conjunto da obra torguiana, a que nada acrescentava “em elucidação ou enriquecimento”; mas não deixava de reconhecer, nas duas peças, “a sua capacidade para transpor para a cena qualidades que são dos seus versos e da sua prosa: uma linguagem viva e popular no melhor sentido da naturalidade expressiva, uma capacidade para animar ou sugerir figuras exemplares, um sentido, que tudo difunde, da poesia como projecção de uma personalidade vincada, e uma humanidade muito peculiar, feita de cultura e de instintiva rebelião campesina”⁽³⁾. Este reconhecimento, por parte de duas grandes personalidades da crítica literária e dramática, justificaria que ao estudo do teatro de Torga houvesse sido dada uma maior atenção do que aquela que até aqui tem obtido, e que certamente se deve ao lugar “secundário”, que ambos também reconhecem, por ele ocupado no contexto de uma obra tão vasta e significativa.

Mas “secundário” não quer dizer despiciendo, e o espólio dramático de Torga, breve embora, até pelo esquematismo das acções postas em cena

(1) *Imagens do Teatro Contemporâneo*, 1961, pp. 31-44.

(2) *História do Teatro Português*, 1969, p. 327.

(3) Nota crítica sobre a 2.ª edição (de 1958, refundida) de *Mar*, publicada originariamente na “Gazeta Musical e de Todas as Artes”, em Julho desse ano, e depois reproduzida nos volumes *Régio, Casais, a Presença e Outros Afins*, 1977, pp. 215-219, e *Do Teatro em Portugal*, 1988, pp. 265-268.

EVOCÇÃO DE ALVES REDOL, DRAMATURGO*

Acompanhei de perto o nascimento da vocação teatral de Redol, os seus primeiros passos de dramaturgo, e é desse tempo já distante (vão passados mais de 40 anos!) que darei breve testemunho.

Foi por 1945. A guerra acabara havia pouco tempo, e todas as esperanças nos pareciam, então, permitidas. Ingenuamente talvez (com certeza), assim julgávamos. Um grupo de intelectuais, escritores e artistas, de gerações e formação diferentes, reunia-se regularmente em casa de Gino Saviotti, e apesar da diversidade, em muitos casos contraditória, das suas opções estéticas e ideológicas, encontrava-se numa plataforma comum, que era da sua aversão (e do seu desgosto) pelo abastardamento do teatro entre nós. Uma ou outra excepção – a *Electra* de O'Neill e a *Dulcinea* de Selvagem, com cenários de Almada, no palco do Nacional, os primeiros espectáculos montados pelos Comediantes de Lisboa, sob a direcção de Francisco Ribeiro, no Trindade, com obras de Giraudoux e Bernard Shaw – confirmava a triste regra de mediocridade reinante, triunfante, nos tabladados do país. Dessas reuniões, desse desgosto, sairia o Estúdio do Salitre, em cujo espectáculo inaugural, apresentado em Abril de 1946, se estreou uma peça num acto de Alves Redol, *Maria Emília*, publicada aliás pouco tempo antes num dos primeiros números da revista "Vértice". Redol já era, então, o romancista consagrado de *Gaibéus*, *Avieiros* e *Fanga*, marcos miliários da fase heróica do neo-realismo, de que exemplarmente espelhavam as virtudes e as limitações – virtudes que manteve e limitações que superou, mais tarde, em *Barranco de Cegos*. Mas a forma teatral apaixonava-o. A escrita de *Maria Emília* fora precedida de alguns esboços de diálogos a que, se sobejava um certo lirismo reivindicativo, como nos seus romances, faltava, no entanto, uma estrutura dramática. O pequeno, acto representado no Salitre, mau grado o seu estatismo, a quase inexistência de uma acção exterior, compensada por uma intensa vivência anímica, trazia, contudo, ao nosso teatro uma realidade viva, autêntica, que nos anos imediatamente anteriores apenas havia aflorado no *Tá-Mar* de Alfredo Cortez. Tempos depois, ao republicá-lo, Redol definiria como "um certo realismo mágico num dialogar de almas" a linguagem desse seu primeiro ensaio de teatro – a possibilidade, que lhe foi oferecida, de o ver

(*) Texto escrito para o programa da representação de *O Destino Morreu de Repente* pelo Teatro da Comuna, em 1988.

representado (numa encenação discretamente realista de António Vitorino, que havia sido discípulo de Araújo Pereira) permitiu-lhe uma consciência mais apurada das exigências da escrita teatral e do sentido em que a sua vocação dramaturgica poderia desenvolver-se.

Assim foi que, poucos anos depois, escreveu Redol os três actos da tragédia *Forja*, acerca da qual a crítica se dividiu, e que lamentavelmente só vinte anos mais tarde pôde subir à cena, poucos dias após a sua morte. Lamentavelmente, digo, e não só porque, a ter-se estreado na época em que foi escrita, a sua ressonância teria sido outra, mas ainda, e sobretudo, porque o seu autor muito teria aprendido e o estímulo da sua representação o teria levado a corrigir certos excessos literários, certos recuos naturalistas, talvez imediatamente ininteligíveis.

Os obstáculos que se levantaram a essa representação doeram a Redol, e foram um espinho que até à hora da sua morte não deixou de feri-lo. Foram eles que o desviaram do teatro, para o qual escreveu ainda esse extraordinário "divertimento popular" a que chamou *O Destino Morreu de Repente*, e que constitui, pela riqueza seminal da proposta cénica nele implícita, um desafio à imaginação de um encenador para quem os limites do teatro não sejam a ribalta do palco à italiana nem a letra dos diálogos ou a fotografia do real imediato... Inédito se encontra ainda o drama *Frenteira Fechada*, que teatraliza o problema da emigração, um dos temas proibidos (como a guerra colonial) à nossa dramaturgia dos anos 60.

Mas quantos outros ficaram por escrever, condenados a uma definitiva inexistência, porque "o teatro nasce para ser representado e não para ser lido" – Redol bem o sabia, e assim mesmo o disse: e isso, que é irreversível, e que ele partilhou com tantos autores de teatro vigiados, condicionados pela censura, constitui um dos crimes do fascismo, que nunca poderemos esquecer, nem perdoar.

UMA TRAGÉDIA SOBREPOSTA (O INDESEJADO, DE JORGE DE SENA)*

Fiz as contas. Das vinte comunicações anunciadas para este Colóquio, apenas duas têm por objecto a intervenção de Jorge de Sena no universo dramaturgico. O que corresponde a uma percentagem de 10%. É pouco. Ainda que os dois volumes de teatro que em vida publicou representem – quantitativamente – menos do que isso em relação ao conjunto da sua obra.

É pouco, mas já foi pior. Em 1984 a Imprensa Nacional editou um volume em que reuniu vários estudos sobre Jorge de Sena. Abstraindo dos textos sobre “o escritor em geral” (em que aliás o autor de teatro quase nunca é mencionado), vinte e dois referiam-se ao poeta, oito ao ficcionista, sete ao ensaísta e crítico, quatro ao tradutor, e um – repito e sublinho: um – ao dramaturgo. Aqui, a percentagem era de 2,38%. Em 14 anos, o teatro ganhou alguns pontos, como se vê. Mas continua a ocupar um espaço largamente minoritário no conjunto da bibliografia passiva seniana. Espaço agora ampliado com a publicação do livro de Eugénia Vasques *Jorge de Sena – Uma ideia de teatro*.

De onde vem este alheamento, esta indiferença, sinto-me tentado a dizer: este desprezo pelo teatro, ou pela literatura dramática, que é mais e menos do que o teatro – mais porque subsiste para além da efemeridade do acto teatral, menos porque este não se esgota nela? Do reconhecimento de uma incapacidade congénita dos portugueses para esta forma de expressão, como alguns espíritos superiores (Eça de Queiroz, por exemplo) entendem? De o drama se confinar, numa literatura que se ufana de nomes da estatura de Camões, Garrett, Camilo, Raul Brandão, Pascoaes, Pessoa, Régio, Saramago, e obviamente Jorge de Sena, a um discreto lugar secundário? Mas, se repararmos bem, *todos*, sem excepção nenhuma, todos os autores que citei recorreram à linguagem dramática para nos comunicar as ficções que imaginaram; e alguns deles foi mesmo através dela que melhor deixaram dito o que tinham a dizer.

Muito precisamente, é esse o caso de Jorge de Sena, de quem sua mulher nos informa – mas isto só vem confirmar o que já sabíamos – que “escrever para o palco (com ele ou sem ele) foi um dos (seus) grandes impulsos, e que esse desejo de criação, substanciado ao longo de praticamente

toda a vida, pode ser verificado”. Pode, de facto, e com exuberância, não só através das peças que escreveu ou que traduziu, mas ainda indirectamente através dos numerosos textos que ao teatro dedicou, quer se trate de recensões críticas a espectáculos levados à cena ou a livros publicados, quer de reflexões, por vezes inseridas em artigos de crítica imediata, sobre questões de estética e sociologia teatral. O que prova o acerto de uma afirmação do próprio Sena quando, ao publicarem-se em 1974 as suas peças em um acto, se referia ao “apaixonado por teatro que era e sou”, e a ser o teatro “uma das linhas principais de uma vida dedicada à criação literária”.

Paixão que o acompanhou desde o termo da adolescência: a sua primeira tentativa teatral de que há notícia remonta a 1938, um ano após os primeiros vestígios do seu labor poético, e é contemporânea dos primeiros esboços de ficção. Daí em diante, os três registos irão coexistir, com predomínio, é certo, para a poesia, e, sem embargo, de períodos de maior intensidade produtiva para um ou outro deles. Assim, no que ao teatro diz respeito, eu creio que é possível distinguir três períodos, ultrapassada que foi a fase da juventude, de que nos dão constância uma comédia num acto, *Luto*, e um “drama ou tragédia” que teria três actos, um prólogo e um epílogo, *Origem*, mas que não chegou a terminar. O primeiro desses três períodos, cada um dos quais corresponde à sua permanência em Portugal, no Brasil e nos Estados Unidos, vai de 1944 a 1959, e é preenchido pela escrita da tragédia histórica em verso *O Indesejado*, subtitulada *António, Rei*, das farsas *Amparo de Mãe* e *Ulisseia Adúltera* e de um projecto inconcluso, *O Arcanjo e as Abóboras* de que apenas existe a lista das *dramatis personae* e as réplicas iniciais. É durante este período que Sena inicia, na “Seara Nova”, a sua fecunda – e fecundante, pelos múltiplos ensinamentos que dela se desprendem – actividade de crítico da actividade teatral lisboeta, interrompida em 1952 por um daqueles incidentes resultantes de compadrios e compromissos político-literários em que a sociedade portuguesa sempre foi tão fértil, mas com os quais um espírito superior e independente como o seu não podia pactuar. Isto o terá levado a proclamar-se “desanimado do teatro, já que, não tendo sido nunca um escritor para a gaveta, menos me sentia um autor teatral para publicar em livro”.

Mas voltaria a escrever para ele, na sequência de um episódico regresso à crítica imediata (na “Gazeta Musical e de Todas as Artes”, em 1957 e 59), com duas outras farsas, escritas já no Brasil, *A Morte do Papa* e *O Império do Oriente*, ambas de 1964, ano em que também projectou uma “opereta dramática”, *A Demolição*; e sete anos depois, nos Estados Unidos, sem dúvida reminiscente dos *happenings* do Living Theatre, aquilo a que chamou duas “fantasias mitológicas”, *O Banquete de Dionísio*

* Texto lido no colóquio “Jorge de Sena – Vinte Anos Depois”, em 20 de Outubro de 1998, e publicado nas respectivas Actas, Edições Cosmos/Câmara Municipal de Lisboa, 2001.

O “VEIO ESTRUTURAL” DE CARLOS WALLENSTEIN*

“Dei-me com pasmo e entusiasmo/ aos avatares da vida;/amei, equiparei o teatro/ a meu veio estrutural;/ trilhei na poesia/ entre amigos/ inimigos também,/ tive cinco filhos/ entrei pròs quadros da Fundação Calouste Gulbenkian”... Assim autobiograficamente se descreveu Carlos Wallenstein num dos poemas do segundo livro de versos que publicou (em 1983) e a que deu o título de *Corpo Conflito*. Como outros da sua geração, que mais ano menos ano era (é) também a minha, amou o teatro e a vida, inseparáveis um do outro, cada um deles reflectindo-se, prolongando-se, completando-se no outro. E desse amor absoluto nos restam, hoje, os seus livros, as suas peças, os seus filhos, a memória das personagens que interpretou no teatro e no cinema: sulcos abertos no caminho de uma vida intensa, ardentemente vivida.

Carlos Wallenstein estreou-se com um livro de contos, *Cinco Histórias sem Classificação Especial*, das quais uma era contada em menos de dez linhas, outra não excedia duas páginas, e a última, “O Senhor Venâncio não quer taxi”, era uma pequena obra-prima de contida emoção e humor astucioso, ao nível do melhor Raul Brandão. Anunciava af “outro livro de histórias, um romance insulano” (nascera nos Açores, em S. Miguel), “um volume processual chamado *Manual do Perfeito Apanhador de Beatas*”, livros de poemas, peças de teatro... Excepto alguns contos isolados, não voltaria, porém, a publicar outras obras de ficção, mas sim dois livros de poesia: o citado *Corpo Conflito* e, antes dele, em 1966, uma *Teoria da Tributação* em que podem ler-se alguns dos melhores poemas que o surrealismo entre nós suscitou, injustamente esquecidos nas antologias que por aí circulam. Mas foi à escrita teatral que com mais empenhamento se dedicou. O teatro era, de facto, o seu “veio estrutural” – não só como autor (e não só para a cena, mas também para a rádio e a televisão), também como encenador (inventivo) e como intérprete (portentoso). Do seu intenso labor dramaturgico nos dá constância este volume, em que se reúne a parte mais significativa do teatro que escreveu. Ficam de fora outros textos construídos a partir de obras alheias, como a versão de Enrique Llovet do *Tartufo* de Molière, ou a adaptação do *Inspector-Geral* de Gogol,

(*) Prefácio do 4.º volume (Teatro) das *Obras Completas* de Carlos Wallenstein, Edições Salamandra, 2000, lido na sessão do seu lançamento no Teatro Nacional.

empreendida em conjunto com Nelson de Barros e Raul Solnado, a que foi dado o título de *O Impostor Geral*, com que em 1965 se inaugurou o Teatro Villaret, já que não passaram de anunciado projecto outros textos, designadamente “uma farsa digna sobre Bandarra-Profeta, o mais português de todos os heróis”, e “uma comédia chamada *O Sr. Tristão*, que tentará colocar num dos teatros do Parque Mayer”.

Cinco das nove peças que constituem o presente volume permaneciam, até agora, inéditas; e, que eu saiba, de todas elas apenas uma subiu à cena, a transposição cénica do romance de Pinheiro Chagas, *A Mantilha de Beatriz*, ele próprio aliás inspirado numa comédia de Calderón. O que nos diz alguma coisa sobre a anómala *praxis* teatral deste bizarro “jardim à beira-mar plantado” como romanticamente (idilicamente) lhe chamou Tomás Ribeiro. Aliás, não apenas em relação a essa transposição como às demais versões livres de Shakespeare (*Macbeth*, *A Fera Amansada*), Gozzi (*O Amor das Três Laranjas*) e Rojas (*A Celestina*), pode e deve-se, com toda a propriedade, falar antes em recriações, a tal ponto a veia pessoal do seu autor nelas se manifesta. E senão vejamos.

A fábula setecentista de Gozzi, que deu origem a uma notável obra de Prokofiev nos tempos áureos da revolução estética do teatro soviético, enriquece-se na versão de Wallenstein com as referências a lendas de tradição popular açoriana, prodigiosos “factos provados” que recebeu de duas mulheres do povo, as Evangelinas, sua avó e uma sobrinha desta, durante a infância vivida nas Furnas, “onde ainda hoje demónios arrastam correntes sobre os telhados, bruxas premeditam sabás, executam quotidianas acções de rotina e a vida continua repassada por uma vibração de mistério”. Lendo-a, é essa mesma vibração que pressentimos. Que não sentiríamos, vendo-a materializada em cena?

A acção da *Fera Amansada* transporta-nos, da Itália renascentista reinventada por Shakespeare, para a Lisboa burguesa do Passeio Público nos finais do século XIX, com os seus tiques, os seus jogos e as suas armadilhas para a conquista do poder. E é uma verdadeira reflexão sobre o poder que, a partir da negra obra-prima do dramaturgo inglês, a versão livre de *Macbeth* nos propõe. A breve nota introdutória do autor não deixa, a esse respeito, qualquer dúvida: “esta obra é contra o poder político usurpado ou prolongado, contra o poder que não é exercido pelo povo, contra o domínio”. Escrita “no Outono de 1972”, não surpreende que não haja, então, podido subir à cena [a versão de Wallenstein “homenageia os heróis que se ergueram contra (o) colonialismo e contra todas as suas formas, aproximadas ou não; e nesta precisa noite de nevoeiro, os patriotas

realizando assim o enlace de dois tempos separados por vários séculos. Assim, no tempo único da representação teatral, que é o do espectador (neste caso, do leitor), coexistem com o tempo presente da acção um tempo pretérito (o do Infante) e um tempo futuro (o dos tripulantes da aeronave com o seu nome), que de certo modo àquele reverte. Aos quais poderia acrescentar-se ainda um outro, o tempo do fascismo, evocado no breve diálogo entre o Homem da gabardine e o Militar – também eles interpretados pelos mesmos actores que intervêm naqueles dois tempos – em que à imagem “enigmática e discutível”, mas humana até nas suas contradições, do Infante se sobrepõe o estereótipo mitificado do “herói” reincarnado no “chefe” de quem não se pode discordar.

Mais subtil, mas não menos significativa, é a presença simultânea de tempos diferentes em *O Ser Sepulto* (a que, no meu livro *100 Anos de Teatro Português*, chamei, por lapso, *O Ser Insepulto*; mas terá sido esse um lapso freudiano, pois o “hóspede do quarto 10” permanece, de facto na memória dos dois protagonistas deste breve acto único). É isto evidente desde a rubrica inicial, que nos diz situar-se a acção (actual) numa “pensão antiquada”, e que as duas personagens principais se vestem “como no princípio do século”, em “contraste flagrante” com as outras, que “vestem à época”. Mais: quando aquelas falam do passado, não só “como que rejuvenescem”, como as suas vozes se tomam “vibrantes” e a iluminação se torna “muito intensa, quase cruel”. O presente é para elas um passado que se eternizou e em que continuam a habitar: o Criado, que se diz ter 35 anos, dirá mais adiante que está na pensão “há cinquenta, feitos no mês passado”, tal como a Dona da pensão se agarra desesperadamente aos destroços de uma vida que para ambos acabou e que bóiam nas águas turvas da memória. E o hóspede do quarto 10 continua a dormir no quarto onde há muitos anos morreu. «Somos tão pobres do tempo!», exclama a Dona da Pensão. Mas é a memória do tempo que, embora cada vez mais diluída, retida apenas pelas palavras, que ainda as mantém vivas, provisoriamente, num tempo que já não é o deles.

Variações sobre o tempo, eis, portanto, o tema comum às duas peças de Rebordão Navarro. Que a situação dramatizada numa delas seja uma situação absurda, e que a outra tenha implícita uma situação didáctica, e por aí se reportem a categorias dramáticas distintas, eis o que não afecta a intrínseca unidade que as aproxima e que nestas breves considerações procurei definir. Acrescentarei apenas que o tempo decorrido sobre a mais antiga não lhe retirou uma só partícula da sua força e do seu interesse dramático; e que vaticino à segunda, escrita por ocasião do sexto centenário do nascimento do Infante D. Henrique, já que não foi então representada como seria lógico, vir a sê-lo, pelo menos, aquando do sétimo centenário...

SARAMAGO: TEATRO, TEMPO E HISTÓRIA*

Ecoando outras vozes, Eduardo Lourenço deplorava, há uns tempos, “a nossa antiga carência de fundo em matéria teatral”. De facto, se exceptuarmos Gil Vicente, António José da Silva, Garrett (que aliás questionava, ele também, se os portugueses teriam *la tête dramatique...*), e poucos mais, quantos nomes poderiam colocar-se em pé de igualdade com os dessa longa fileira que vai de Camões, Bocage, Camilo, Eça, Pascoaes, Brandão, Aquilino, Régio, Torga, Sena, Cardoso Pires a Saramago? E, no entanto, todos estes, com maior ou menor fortuna, se deixaram atrair, uma vez pelo menos, e bastantes mais nalguns casos, pela escrita dramaturgical. Todos eles sentiram a necessidade de transportar as suas personagens, e os conflitos em que as envolvem, para esse lugar a um tempo físico e mágico que é o palco de um teatro. De “levantá-las do chão”, ser-se-ia tentado a dizer, parafraseando o título de um romance do último autor que citei...

Dele, precisamente, e do seu contributo pessoal para a dramaturgia portuguesa contemporânea, me proponho aqui tratar.

Se abstrairmos de um breve exercício teatral, ou prototeatral, recolhido no seu livro de crónicas *A Bagagem do Viajante*, publicado em 1973, e a que chamou “Teatro Todos os Dias”⁽¹⁾, o primeiro encontro de Saramago com a escrita dramaturgical data de 1979, o ano em que publicou os dois actos de *A Noite* e ocorreu a sua representação pela companhia do Teatro de Almada, sob a direcção de Joaquim Benite. Sublinho que foi esse “o primeiro encontro com a escrita dramaturgical”, não com o teatro, que terá descoberto quando, mal saído da adolescência, “encarrapitado no galinheiro (do São Carlos), assistia às óperas e ao espectáculo do mundo que o palco lhe oferecia”, como recorda Clara Ferreira Alves, que acrescenta, no texto que estou a citar: “Era um simulacro, mas o simulacro interessava-o, atraía-o irresistivelmente o barulho das vozes, os gemidos dos sopranos, a fúria dos sentimentos, o coro das paixões, o baile das personagens deslizando no meio dos sons e da fúria”⁽²⁾. Terá sido essa “uma das primeiras viagens do escritor pela fantasia”, e talvez esteja aí a explicação

(*) Texto publicado em *Colóquio/Letras*, n.º 151/152, Janeiro-Junho de 1999.

(1) *A Bagagem do Viajante*, 2.ª ed., Caminho, 1986, p. 127. Mas do seu interesse pelo teatro falavam já, pelo menos, duas crónicas recolhidas no volume *Deste Mundo e do Outro*, 2.ª ed., Caminho, 1985 (“Carta de Ben Jonson aos estudantes de Direito que representaram *Volpone*”, p. 167, e “Graça e Desgraça de Mestre Gil”, p. 175).

(2) “A Ode Triunfal”, in *Saramago*, Feira do Livro de Braga, 1996, p. 30.

ALEGORIA, MISTÉRIO, MELODRAMA E TRAGICOMÉDIA: O TEATRO DE MÁRIO CLÁUDIO*

No seu relacionamento com a escrita dramaturgica, do ponto de vista da assiduidade, há três categorias de autores: aqueles para quem o teatro constitui uma dedicação exclusiva ou, em todo o caso, predominante; no extremo oposto, os que apenas tentaram uma eventual e episódica incursão nos seus domínios; e entre uns e outros, os que na sua obra mais ou menos equilibradamente partilharam o teatro com outros géneros e formas de expressão, o romance, a poesia, o ensaio, as artes plásticas. No nosso país, e neste século, não faltam os exemplos de qualquer destas três categorias. Para a primeira, logo ocorrem os nomes de António Patrício, Alfredo Cortez, Ramada Curto, Bernardo Santareno, Jaime Salazar Sampaio, que apeteceria designar por “dramaturgos a tempo inteiro” – ou quase. Por sua vez, dramaturgos “por acidente” como houve já quem lhes chamasse, terão sido Teixeira-Gomes, Pascoaes, Mário de Sá-Carneiro, Aquilino, António Botto, Miguéis, António Gedeão, David Mourão-Ferreira, mais recentemente Lídia Jorge e Maria Velho da Costa. Hesito em incluir Fernando Pessoa neste grupo, como aliás em qualquer outro, porque, embora nos haja deixado apenas uma peça completa, o “drama estático” *O Marinheiro*, e de si próprio dissesse ser “essencialmente um poeta dramático”, o teatro assumiu, na sua obra como na sua vida, a característica particularíssima do “drama em gente, em vez de em actos” que foi a criação genial dos seus heterónimos. Por fim, na categoria intermédia, depararam-se algumas das personalidades mais ricas e poderosas das nossas letras contemporâneas, de Raul Brandão, José Régio, Jorge de Sena e Natália Correia a Agustina Bessa-Luís, José Saramago – e, precisamente, Mário Cláudio. Dos “dramaturgos por acidente,” a omissão das aproximações ao teatro salvo num ou noutro caso pontual (Teixeira-Gomes e António Botto, por exemplo) – não afectaria significativamente a visão de conjunto da sua obra. Nestes últimos, seria redutora da sua grandeza.

Quando Mário Cláudio chegou ao palco, era já um escritor consagrado. A sua primeira obra teatral, *Noites de Anto*, estreou-se em 1988 na

* Texto lido na Cooperativa Árvore em 28 de Outubro de 1999 e publicado no “Jornal de Letras” de 14 de Junho de 2000.

Casa da Comédia, encenada por Filipe La Féria. Até esse ano, havia publicado – se não errei as contas – três livros de poesia e dez de ficção, um dos quais, *Amadeo*, obtivera o Grande Prémio de Romance e Novela da Associação Portuguesa de Escritores. Mas a experiência da escrita literária, por grande e rica que seja – e no caso de Mário Cláudio era-o, superlativamente –, pouco tem a ver com a escrita teatral. Não é este o lugar para desenvolver este tema; limitar-me-ei por isso a apontar, muito esquematicamente, que enquanto a primeira é horizontal, a segunda é vertical, que a palavra impressa se lê e no teatro se *ouve*. Como dizia Lorca, o teatro é “a poesia que se levanta do livro e torna humana”.

Ora, se não me engano, uma das características da prosa de Mário Cláudio é a sua intensa e expressiva oralidade; o ritmo do seu discurso literário segue de perto o movimento do diálogo dramático. Isto o aproximava do teatro, e o primeiro acto desse encontro foi, desde logo, um acerto excepcional. A prova de que o dramaturgo, entrevisível no romancista, com ele coexistia.

Protagonista das *Noites de Anto* é, como do seu título se infere, o poeta do *Só*. Não faltam, na dramaturgia portuguesa, as obras que, por razões didácticas, biográficas ou circunstancialmente comemorativas, elegem para tema ou pretexto da acção uma personagem literária. Precursor terá sido Garrett, em 1838, com o *Auto de Gil Vicente*, cujo protagonista, aliás, é Bernardim Ribeiro. Cingindo-nos aos tempos mais próximos, quem não se recordará do *Judeu* de Santareno, dos dois *Bocages*, de Luzia Maria Martins um, de Romeu Correia o outro, da *Palmatória* deste último, que põe em cena Nicolau Tolentino, ou dos vários *Camões* e *Garretts* que os respectivos centenários inspiraram a Natália Correia, a José Saramago, a Jaime Gralheiro, a Agustina, entre outros?

Mas as *Noites de Anto* não se reconduzem ao modelo a que, com liberdade maior ou menor, todas estas peças obedecem. Mário Cláudio não se propôs – e quem tivesse lido *Amadeo* ou *Guilhermina* decerto não esperaria que o fizesse – reconstituir no palco a vida de António Nobre, ou um episódio da sua vida, como não havia feito em relação ao pintor de Manhufe ou à violoncelista portuense. Um das palavras do autor sobre a sua “alegoria” – como lhe chamou – põem-nos na pista certa; e daí que as cite. *Noites de Anto*, escreveu ele, “coloca em cena António Nobre debatendo-se com sete máscaras suas, quer dizer, com outras tantas imagens do seu rosto, reflectido no espelho de água do irremediável amor que a si mesmo, poeta e só, desesperadamente dedica”. Dito então de outro modo, o que ao espectador vai ser mostrado não é a realidade aparente do poeta e

PANORAMA DE (MAIS OU MENOS) UM SÉCULO

I – 1900-1940*

É sabido que todas as fronteiras são artificiais – e as fronteiras cronológicas não constituem excepção a esta regra. É sempre mais ou menos arbitrária a fixação de uma data certa e rigorosa para início de um movimento literário ou artístico, ainda que essa data seja a do aparecimento de uma obra, da proclamação de um manifesto ou de qualquer outro evento que sinalize a abertura de um novo capítulo na história da arte ou da literatura. É que essa história, tal como a outra, a que se escreve com maiúscula, quaisquer que sejam os seus avanços e recuos, os seus momentos de afirmação e negação, é uma continuidade imparável, submetida às leis da dialéctica, em que, tal como na natureza, nada se perde e nada se cria, tudo se transforma.

Assim postas as coisas, nem, do ponto de vista do calendário teatral português, 1900 foi o último ano do século XIX nem 1901 o primeiro do século XX. O teatro que, nesses dois anos, em Portugal se representou, ou foi publicado em livro – e não só nesses dois anos mas também nos que os antecederam ou que se lhes seguiram – conformava-se, nos seus pressupostos estéticos e ideológicos, às várias correntes e contracorrentes da dramaturgia oitocentista, esquematicamente repartida por um reacendido romantismo, um epidérmico naturalismo, um incipiente simbolismo. Com ligeiras variantes, este panorama subsistiria por muitos anos ainda. Em 1915, a súbita irrupção da revista “Orpheu” fez agitar as águas mornas das letras portuguesas sob o perturbante sopro da modernidade. O teatro, porém, resistiu e manteve-se impermeável a esse alento renovador, que só muito timidamente, na década seguinte, começou a fazer-se sentir nos palcos nacionais e a que a ditadura implantada em 1926 veio cercar drasticamente o crescimento. Não deixa de ser significativo que a única presença do teatro nas páginas do “Orpheu”, para além do anúncio de uma conferência de Raul Leal com o título de “Teatro Futurista no Espaço” (que aliás não há notícias de ter chegado a ser proferida...), consistisse na publicação do “drama estático” *O Marinheiro*, de Fernando Pessoa, cuja filiação no simbolismo de Maeterlinck é por demais evidente, ainda que o seu autor a questionasse, como adiante veremos.

(*) Primeira parte de uma comunicação lida no colóquio “O Século XX Português” organizado pela Fundação Serralves em Outubro de 1993.

No dealbar do século, dez teatros funcionavam regularmente em Lisboa (não contando com as salas periféricas, de efémera duração todas elas), seis no Porto, cerca de uma centena no resto do país, das quais setenta construídas nos trinta anos anteriores – o que, para uma população ligeiramente superior a cinco milhões de habitantes (segundo o censo de 1900), indicava um elevado grau de interesse pelo espectáculo teatral. Acrescentem-se a estes dados a diversidade de géneros dramáticos, distribuídos pelas diferentes salas em directa correlação com os estratos sociais do público que as frequentava; a existência de um vasto leque de actores dramáticos e cómicos de grande prestígio, alguns dos quais detentores de um nome que ainda hoje desperta ressonâncias míticas (os irmãos Augusto e João Rosa, Eduardo Brazão, Tabor da Silva, Ferreira da Silva, Chaby, Rosa Damasceno, Virgínia, Ângela Pinto, Lucinda Simões, Adelina Abranches...); a assiduidade com que as maiores figuras da cena estrangeira, em particular francesa e italiana, eventualmente espanhola, traziam ao nosso país o repertório que as imortalizara (Sarah Bernhardt, Réjane, a Duse, Novelli, Zaccani, André Antoine, Maria Guerrero, Antonio Vico, entre vários outros). No entanto, falava-se muito, já então, em crise do teatro: foi esse, de resto, o título e o tema de uma conferência que um dramaturgo de renome, Henrique Lopes de Mendonça, proferiu em Janeiro de 1901, atribuindo-a ao mercantilismo dos empresários, às más condições de trabalho dos actores, à preferência dada às obras de autores estrangeiros, à escassez e impreparação dos ensaiadores (não se falava, então, em “encenadores”), à decadência da crítica teatral, ora demasiado severa, ora indulgente em extremo, à deficiência da educação estética do público. E no entanto – acrescentava, não sem alguma perplexidade – “raras são as capitais em que a população indígena, sem auxílio da flutuante, que entre nós é mínima, concorra com maior assiduidade aos teatros”. Mas, se crise havia, não era tanto ao nível da mera *praxis* que ela se verificava, e antes como reflexo da crise da sociedade portuguesa, atravessada por tensões múltiplas e minada por contradições internas, que tinham vindo a acentuar-se desde o ultimato inglês de 1890 e, exacerbando-se, iriam conduzir à queda da monarquia e à implantação da República vinte anos depois.

São essas tensões e contradições que estão na origem do surto neo-romântico de uma dramaturgia historicista, tributária de Victor Hugo, Sardou e Rostand, em que repercute, por contraste com o sentimento doloroso da decadência pátria, um eco de pretéritas grandezas, evocadas de “entre as brumas da memória”, e que teve os seus máximos expoentes

II – Os Anos 40*

O ano de 1940 não significa, para o teatro português, o começo de coisa nenhuma. Basta abrir um jornal do dia 1 de Janeiro desse que foi baptizado – ou melhor, alcunhado – por Júlio Dantas como “o ano áureo de Portugal”, o ano do duplo centenário da Fundação e da Restauração pátrias. O académico autor da *Ceia dos Cardeais* fora investido na presidência da Comissão executiva das comemorações que deveriam assinalar, a pretexto daquela dupla efeméride, o apogeu do Estado Novo, firmado após a votação mistificatória da Constituição de 1933. Dessa comissão era secretário-geral António Ferro, e para organizar a Exposição do Mundo Português, concebida pelo próprio ditador como o “grande documentário da civilização” cristã, nomeara-se uma Comissão especial dirigida por Augusto de Castro e de que fazia parte, como responsável do pelouro dos serviços externos, Leitão de Barros, que seria também o encenador do cortejo histórico, cujo guião se diz ter sido elaborado por Júlio Dantas. Cito estes quatro nomes – Dantas, Ferro, Castro e Leitão de Barros – porque, de um modo ou de outro, todos eles estão ligados à história do nosso teatro; e mais do que nos palcos da “capital do Império”, como Lisboa era então hiperbolicamente designada, foi na grandiosa praça de Belém (a que se chamou, claro, “Praça do Império”) que nesse ano o “teatro” – entre aspas – aconteceu. Não o teatro como representação do real, mas como ocultação deste e como imagem póstuma de um mito esvaziado, que artificialmente se procurava prolongar no tempo e na memória.

Não é, porém, desse tipo de teatro, em que aliás a década foi pródiga, com a sua longa teoria de cortejos, marchas e desfiles pseudo-históricos e pseudo-populares, que devo aqui falar, e sim do teatro como produto sociocultural, como superestrutura significativa dotada de uma especificidade própria. E começando pelo princípio, retomo a sugestão inicial de abrir um matutino do primeiro dia do ano, passo rapidamente pela primeira página – onde se fala do forte vendaval que soprou durante a noite sobre Lisboa mas que não impediu a população de manifestar o seu júbilo pela entrada do novo ano, e se pode ler a mensagem de saudação dirigida pelo “Venerando Chefe do Estado” (outra alcunha, esta do Presidente da República) a todos os portugueses “empenhados na mesma tarefa de engrandecimento nacional” – e salto para a terceira página, que era então

(*) Texto complementar da exposição “A Arte em Portugal nos Anos 40”, organizada pela Fundação Calouste Gulbenkian, lido em Março de 1982, no colóquio sobre o mesmo tema e publicado nesse ano com as demais comunicações apresentadas.

no “Diário de Notícias” e no “Século”, os dois grandes matutinos da capital, a página dos espectáculos. Vejamos que opções se ofereciam a um lisboeta que quisesse assinalar esse dia festivo com uma ida ao teatro.

Se a sua ideia fosse distrair os filhos pequenos, à tarde poderia escolher entre *A História da Carochinha*, de Eduardo Schwalbach, no Teatro Nacional, e *O Preto Mazalipatão*, de Fernando Ávila, no Teatro da Trindade: duas reposições, que tinham respectivamente Maria Lalande e Milu, uma artista em plena ascensão e outra que despontava, como protagonistas. Quanto aos espectáculos da noite, a escolha era mais variada: seis salas (para uma população que já se aproximava do milhão de habitantes) em que se representavam três peças de teatro declamado, uma comédia musicada, uma revista e uma opereta. Das três primeiras só uma era de autoria portuguesa: uma adaptação dos *Fidalgos da Casa Mourisca*, no prolongamento das comemorações do centenário do nascimento de Júlio Dinis, levadas a efeito pelo Teatro Nacional, que desde o ano anterior voltara a ser de D. Maria II, e não já de Garrett, como a 1ª República com toda a justiça quisera que fosse. As duas outras peças eram a comédia italiana *O Milionário Vagabundo*, de Luigi Chiarelli, o autor do famoso “grotesco” *A Máscara e o Rosto*, que seria a primeira transgressão da Companhia Teatral Portuguesa, a actuar no Teatro Avenida, ao seu propósito de apresentar um repertório de proveniência exclusivamente nacional⁽¹⁾, e a comédia espanhola *O Padre Piedade*, de Carlos Arniches, em que Ribeirinho tinha, ao lado de Mirita Casimiro e António Silva, uma das suas mais aplaudidas criações. Era também de Arniches, um dos autores cujo nome aparece com mais frequência nos cartazes da década, a comédia musicada *O Grão de Bico*, na qual Hortense Luz reeditava um dos seus êxitos do fim dos anos 20. A opereta, em cena no Coliseu, chamava-se *O Salto da Morte*, trazia a assinatura do empresário Ricardo Covões e de Esculápio, pseudónimo do folhetinista Eduardo Fernandes, e misturava, como ali não seria de espantar, o teatro e o circo; por sua vez a revista, que ocupava o palco do Maria Vitória, intitulava-se *O Banzé*, o texto era assinado por

(1) Fundada em 1939, a Companhia Teatral Portuguesa, sob a direcção artística de António Pinheiro e com um elenco de que faziam parte Palmira Bastos, Brunilde Júdice, Irene Isidro, Emília de Oliveira, Elvira Velez, Assis Pacheco, Álvaro Benamor e Abílio Alves, apresentou no Teatro Avenida, até 1941, doze originais portugueses de Ramada Curto (*Consciência, Colombina e o Telefone*), Vasco de Mendonça Alves (*A Hora do Dinheiro*), Joaquim Paço d'Arcos (*O Cúmplice*), Manuel Fragoso (*Quero Viver!*), Mário Marques e Luna de Oliveira (*Faustino, Limitada*), Eurico Lisboa filho (*Genie Bem*), Laura Chaves (*Lua de Fel*), “Máximo Portugal”, pseudónimo colectivo de José Rebelo e Maia Colaço (*O Sacrificado, Maria Madalena, O Imbecil, Peça sem Nome*), e apenas duas comédias estrangeiras (*O Milionário Vagabundo*, de Chiarelli, citada no texto, *Fuochi d'Artificio* na versão original, e *O Carro do Jacinto*, de Jean Guiton).

Esta comunicação que tem por objecto o teatro em Portugal entre 1950 e 1959 é, simultaneamente, um relatório, um balanço e um depoimento. O depoimento de alguém que foi, ao mesmo tempo, testemunha e parte neste processo: alguém que nesses dez anos assistiu a um grande número de espectáculos, seguramente mais de uma centena, escreveu sobre muitos deles e esteve directamente ligado a alguns, como autor ou tradutor – numa palavra, alguém que viveu de muito perto, e com frequência do lado de dentro, o teatro que neste período se fez – e até mesmo, por vezes, que não pôde fazer-se. É a memória dessa vivência que irei procurar transmitir – espero que não deformada pela distância ou pela subjectividade.

Mas, por outro lado, também a distância permite uma perspectiva global que nunca seria possível num envolvimento imediato. E olhando trinta, quarenta anos para trás, o traço dominante que hoje se me afigura caracterizar o teatro português de então é, ainda que pareça estranho, o de um certo equilíbrio – entendamo-nos: o equilíbrio possível num sector em que, mais porventura do que em qualquer outro, os condicionalismos sociais, políticos e económicos se fazem sentir com particular acuidade.

Equilíbrio a vários níveis. Assim, por exemplo, logo no primeiro ano da década cessaram a sua actividade um agrupamento de carácter experimental e uma companhia profissional que, no decénio anterior, haviam desempenhado um papel da maior relevância na vida teatral do país – o Estúdio do Salitre e os Comediantes de Lisboa. Mas em 1953 funda-se o Teatro Experimental do Porto, dirigido por António Pedro, e em 1958 o Teatro Nacional Popular, dirigido, tal como os extintos Comediantes de Lisboa, por Francisco Ribeiro. Digamos então que o desaparecimento daqueles foi compensado (muito embora nestes domínios não existam mecanismos de compensação ou de substituição) pela criação destes. Não só: uma geração de dramaturgos despede-se da cena: falecido Alfredo Cortez em 1946, praticamente silencioso Carlos Selvagem⁽¹⁾, Ramada Curto e Vasco de Mendonça Alves⁽²⁾ estreiam as suas últimas peças até 1957 – mas Costa Ferreira, Romeu Correia, Bernardo Santareno, eu próprio,

(*) Texto complementar da exposição "Arte Portuguesa nos Anos 50", organizada pela Fundação Calouste Gulbenkian, lido na Sociedade Nacional de Belas-Artes em Fevereiro de 1993.

(1) De Carlos Selvagem estreou-se apenas, em 1951, no Teatro do Ginásio, *A Farsa do Amor*, escrita em colaboração com Henrique Galvão e encenada por António Pedro.

(2) *Muito Provável* (1951), *A Voz da Cidade* (1952) e *Fogo de Vistas* (1956) foram as peças de Ramada Curto representadas neste decénio; o breve acto *Vésperas de Exame* (1950) e *A Senhora Doutora* (1957), as de Mendonça Alves, que faleceria em 1962, um ano depois de Ramada.

acedemos ao longo destes dez anos aos palcos profissionais; grandes actores como Maria Matos, Alves da Cunha, Vasco Santana, Nascimento Fernandes, Amarante⁽³⁾, abandonam o palco da vida – mas o render da guarda é assegurado por novos valores que despontam, Eunice Muñoz, Rogério Paulo, José de Castro, Rui de Carvalho, Paulo Renato, Armando Cortez, José Viana, Raul Solnado, Jacinto Ramos... Dois teatros desapareceram, o Ginásio em 1951, o Apolo em 1957 – mas dois outros foram inaugurados, o Monumental em 1952 (com a opereta *As Três Valsas*), o ABC em 1956 (com a revista *Haja Saúde!*). E a censura, que no clima de suspeição gerado pelo alastramento da guerra fria havia endurecido as suas posições, conheceria uma nova atenuação pelo final da década, nova mas de curta duração, como adiante veremos.

A censura. Começemos por aí, já que a sua sombra, mais densa ou menos densa, pesou, como desde há cerca de um quarto de século vinha acontecendo, sobre toda a actividade teatral do país. Três casos exemplares, entre inúmeros outros possíveis de evocar, ilustram claramente, até pela diversidade das suas motivações e pelas circunstâncias que os rodearam, os bloqueamentos impostos a essa actividade.

O primeiro refere-se à minha peça *O Dia Seguinte*. Escrita em 1949, com destino ao agrupamento experimental de Manuela Porto, que a não pôde encenar, Amélia Rey-Colaço propôs-se apresentá-la no Teatro Nacional em 1952, com o assentimento do Comissário do Governo. Durante um mês a peça foi ensaiada, com Álvaro Benamor e Carmen Dolores nos protagonistas – o jovem casal que, suicidando-se, recusa a vida ao filho que iria nascer num mundo hostil que lhes fechara todas as portas –, e bruscamente, na véspera da estreia, foi anunciado o seu "adiamento"... para uma data indeterminada. Bastara a publicação de um artigo num dos jornais officiosos do regime, em que se denunciavam as opções políticas do autor da peça, para que o pânico se apoderasse do Comissário do Governo que, a pretexto de um pormenor da encenação, solicitamente se apressou a dar o dito por não dito. Só no final da década, após as representações do *Dia Seguinte* em França, Espanha, no Brasil e na Bélgica, a interdição viria a ser levantada, beneficiando de uma "amnistia" que abrangeu, entre outros textos de autoria portuguesa, a *Santa Inquisição* de Júlio Dantas, *O Gebo e a Sombra* de Raul Brandão, *Jacob e o Anjo* de José Régio, e quanto aos estrangeiros as *Seis Personagens à Procura de Autor* de Pirandello.

(3) Falecidos, respectivamente, em 1952, 1956, 1958, 1955 e 1951. No Brasil, para onde havia partido em começos da década anterior, faleceu também Alexandre de Azevedo em 1954.

o de peças como a *Longa Jornada para a Noite* de O'Neill, magistralmente encenada por António Pedro, ou de *À Espera de Godot*, na encenação de Francisco Ribeiro, em que, no dizer de um crítico particularmente exigente, "a subtilidade, a inteligência, a movimentação, as luzes, o cenário, a indumentária, a composição das figuras excederam tudo o que seria legítimo e justo esperar, para contribuírem para a criação cénica mais poderosa que em Portugal, como *unidade*, em muitos anos se têm realizado: de uma dignidade e de uma austeridade de meios, de um equilíbrio entre o texto e a sua animação, simplesmente admiráveis". O crítico que assim se exprimiu – e quem teve a felicidade de assistir a este espectáculo ímpar sabe que nenhum exagero havia nas suas palavras – foi Jorge de Sena, que ao longo da década exerceu com extremo rigor uma função ingrata, mas altamente profiláctica, em que foi acompanhado por Redondo Júnior, Urbano Tavares Rodrigues, a que viria juntar-se, lá mais para o fim, Carlos Porto⁽¹⁴⁾.

1959, com esse espantoso *Godot*, o regresso do *Gebo e a Sombra* e a aparição das *Seis Personagens*, o lugar concedido aos novos autores portugueses, a revelação do jovem teatro brasileiro de Guarnieri, Suassuna, Nelson Rodrigues, e a primeira leitura cénica de uma obra de Brecht, parecia anunciar a abertura de um novo capítulo na vida teatral portuguesa. Mas, poucos meses depois, a brusca interrupção das representações da *Alma Boa de Se-Tsuan* e o progressivo endurecimento da censura que se lhe seguiu vieram desfazer a esperança entrevista. Haveria que esperar ainda quinze anos para que o teatro voltasse a respirar livremente.

(14) As críticas que escreveram, muitas vezes ainda sob a influência da representação acabada de acontecer (mas que, exactamente por isso, reflectem a "atmosfera" envolvente do espectáculo e constituem depoimentos da maior utilidade para a história do teatro), estão reunidas nos seguintes volumes: *Noites de Teatro*, de Urbano Tavares Rodrigues (I e II, 1961); *Pano de Ferro e Encontros com o Teatro*, de Redondo Júnior (1955 e 1958); *Em Busca do Teatro Perdido*, de Carlos Porto (I e II, 1973); *De Teatro em Portugal*, de Jorge de Sena (1988). Foi também nesta década que se publicou a 1ª edição do meu estudo sobre *Teatro Moderno – Caminhos e Figuras*, que incluía, para além da primeira análise sistemática empreendida em Portugal sobre a evolução do teatro desde a fundação do "Teatro Livre" de Antoine (1987) até à criação do "Berliner Ensemble" de Brecht (1949), uma antologia de textos teóricos e peças em um acto que ilustravam e ajudavam a compreender essa evolução.

IV – 20 ANOS DE DRAMATURGIA PORTUGUESA (1974-1994)*

Sensível como um sismógrafo às mutações sociais, o teatro reagiu imediatamente à transformação operada no país na noite de 24 para 25 de Abril de 1974, de que a primeira consequência foi, neste sector, a abolição da censura. Ao longo de quase meio século, a actividade teatral foi "fiscalizada e reprimida" por organismos criados especialmente para esse efeito, daí resultando, salvo em casos pontuais ou em períodos de curta duração, o inevitável empobrecimento da criação dramaturgica e cénica. A queda do regime e o desmantelamento das instituições em que se apoiava, nomeadamente o aparelho censório, vieram alterar este panorama de modo radical.

No tumulto dos primeiros meses formaram-se, reestruturaram-se e desfizeram-se grupos e companhias, reformulou-se a actividade sindical e associativa, questionou-se o estatuto da profissão, montaram-se espectáculos até então inviáveis, sobre textos preexistentes ou improvisados. Mas a breve trecho se tornou evidente que a recuperação da plena liberdade de expressão, só por si, embora indispensável, era insuficiente para a normalização da *praxis* teatral, e que esta exigia a adopção de outras medidas, tais como a eliminação dos monopólios de produção e exploração de espectáculos, um amplo movimento descentralizador, uma política de concessão de subsídios que se inscrevesse num projecto cultural coerente, em consonância com a nova realidade do país.

Com esses objectivos se criou, em Setembro de 1974, na sequência de várias iniciativas convergentes, uma comissão consultiva em que estavam representados, através dos respectivos organismos profissionais e sindicais de classe, todos os sectores intervenientes na prática do teatro – autores, actores, técnicos, críticos, e até os espectadores. Esta Comissão elaborou o texto de uma lei de teatro em que este era considerado (e regulado) como um serviço público – sem prejuízo da sua autonomia –, que suscitou acaloradas discussões mas não chegou a entrar em vigor. A ela ficou a dever-se a criação do primeiro centro cultural radicado na província (em Évora) e uma criteriosa atribuição de subsídios que permitiu a reciclagem de grupos e companhias já existentes (a Comuna, a Cornucópia, o Grupo 4, o Teatro de Campolide, o Teatro-Estúdio de Lisboa, os Teatros Experimentais de Cascais e do Porto) e a formação de outros (A Barraca, Os Cómicos, o Teatro-Hoje, a Seiva-Trupe), bem como um decidido apoio ao Teatro universitário e amador.

(*) Texto incluído no volume *Fragments da Memória*, catálogo da exposição "20 Anos de Teatro Independente em Portugal", ACARTE, 1994.

ao condicionalismo de um tempo diferente daquele em que haviam sido geradas, enquanto Augusto Sobral, Júlio Valarinho, Abel Neves e António de Macedo optaram pela construção de alegorias impregnadas de uma forte carga mito-poética. Mas a realidade imediata e circundante só excepcionalmente tem motivado os nossos dramaturgos. Citámos *O Punho*, de Santareno (a que poderíamos acrescentar o ciclo de peças em um acto que reuniu sob o título *Os Marginais e a Revolução*); não esqueçamos, contudo, textos como *A Estratégia do Cinismo* de Carlos Coutinho, ou *A Rapariga de Varsóvia* de Mário de Carvalho, que transpõem para a cena fases diferentes de uma revolução abortada, nem, sobretudo, a obra que marca o encontro com o teatro de um dos nomes maiores de toda a literatura portuguesa: *A Noite*, de José Saramago (1979), cuja acção decorre em simultâneo com os acontecimentos que de 24 para 25 de Abril mudaram a face do país, reflectidos nessa caixa de ressonância que é a redacção de um grande jornal diário. A sua rigorosa estrutura, a perfeita definição das personagens e a confrontação ideológica entre elas, a segurança do diálogo, deixavam antever um dramaturgo autêntico, como veio a confirmar-se com as peças que se lhe seguiram – um drama histórico sobre a relação entre a arte e o poder, *Que Farei com Este Livro?* (1980; o livro é *Os Lusíadas*, e Camões o protagonista); uma parábola que justapõe o realismo à ficção científica, *A Segunda Vida de Francisco de Assis* (1987); e um violento libelo contra a intolerância e o fanatismo religioso, *In Nomine Dei* (1993). Outras fossem as condições de produção do espectáculo teatral entre nós, e dedicasse Saramago ao teatro a assídua atenção que o romance lhe merece, e a sua obra naquele domínio elevar-se-ia por certo à mesma altitude que este.

Ficaria incompleta esta brevíssima resenha panorâmica sobre a criação dramática destas duas últimas décadas se não acrescentássemos uma referência a uma área em que ela tem sido fecunda: a transposição para a cena de textos de alheia proveniência, da poesia à novela e até, menos usualmente, ao ensaio. Assim é que romances como a *Seara de Vento* de Manuel da Fonseca ou *Uma Abelha na Chuva* de Carlos de Oliveira, narrativas como a *Comunicação* de Luís Pacheco, *Malaquias* de Manuel de Lima ou *Montedemo* de Hélia Correia, os *Contos Cruéis* de Jorge de Sena e os *Bichos* de Torga, entre vários outros, deram origem a espectáculos de notável qualidade, com destaque para os do grupo "O Bando", animado por João Brites, ao qual se deve (e cito palavras de Carlos Porto, cuja actividade crítica tem constituído um incentivo importante à criação teatral neste período agitado) "um discurso saudavelmente pedagógico, com uma linguagem inovadora, em que imaginação e sentido lúdico são as chaves do sistema de comunicação".

SOBRE ESPAÇOS TEATRAIS*

Em Outubro de 1991 a fundação Calouste Gulbenkian organizou, no ACARTE, um colóquio sobre "arqueologia e recuperação dos espaços teatrais", em cuja sessão inaugural José Sasportes afirmou que "os velhos teatros e os mais recentes cine-teatros estão a desaparecer em Portugal". E, a justificar esta preocupante constatação, acrescentou que "a maioria está reduzida a ruínas quase irrecuperáveis, enquanto outros esvaziados da sua função, deram lugar a armazéns, discotecas, supermercados, garagens, etc. Situados quase sempre no centro das cidades, muitos deles não resistiram a uma legislação patrimonial demasiado permissiva e foram simplesmente demolidos, vítimas da especulação imobiliária".

Na verdade, quantos teatros a que me sinto sentimentalmente e profissionalmente ligado – porque desde muito novo neles fiz a minha aprendizagem da arte do espectáculo e porque neles se representaram peças de que fui autor ou tradutor – entretanto deixaram de existir! Recordo o Apolo, o Ginásio, o Avenida, o Monumental... E não falo desse lúgubre espaço, outrora cintilante e ruidoso, que é hoje o Parque Mayer, com as suas quatro salas praticamente votadas ao abandono, à imobilidade e ao silêncio – o que é a negação do Teatro.

Como estranhar que isto aconteça, se é possível que um autarca responsável deste país, numa sessão camarária em que foi aprovada a demolição dum cineteatro para dar lugar a um centro comercial, tenha declarado esta coisa espantosa, que o arquitecto e cenógrafo José Manuel Castanheira citou no colóquio do ACARTE: "Não podemos inviabilizar um empreendimento comercial de tanto interesse para a vida da cidade só porque se quer salvar um cine-teatro"!

E, como diz José Manuel Castanheira, "o aniquilar físico dos teatros é uma violenta machadada na memória e na história" do espectáculo.

Mas há muitas outras maneiras de destruir ou de apagar essa memória de uma arte que é, por natureza, a mais efémera e perecível de todas as artes. Pois não é verdade que a criação do encenador e dos actores começa e acaba no próprio momento em que se produz? Só o texto dramático subsiste, antes e para além da representação, ainda que mutilado, deformado ou silenciado pela censura, como entre nós aconteceu ao longo da história – e não só da mais recente. O texto – e o lugar onde foi dito e escutado.

(*) Palavras de apresentação do livro *Lisboa. Espaços Teatrais Setecentistas*, de Maria Alexandra Gago da Câmara, 1996.