

EUGÉNIA VASQUES

JORGE DE SENA

UMA IDEIA DE TEATRO (1938-71)



Edições Cosmos

UMA OBRA CRÍTICA E TEÓRICA INCONTORNÁVEL.
ESTE ENSAIO REPRESENTA UM MARCO NO TRATAMENTO UNIVERSITÁRIO
DA TEMÁTICA DRAMATÚRGICA E DA PRÁTICA TEATRAL.

CARLOS PORTO, NO «JORNAL DE LETRAS»

JORGE DE SENA DEVE SER INCLUÍDO DE PLENO DIREITO
NA CATEGORIA DE DRAMATURGO TEATRAL E NÃO NA DE DRAMATURGO LITERÁRIO
OU NA DE DRAMATURGO POR ACIDENTE, EMBORA A SUA RELAÇÃO DIRECTA
COM O PALCO TINHA SIDO INVOLUNTARIAMENTE OCASIONAL.
JORGE DE SENA, AO CONTRÁRIO DE GRANDES DRAMATURGOS DO SÉCULO XX,
COMO CLAUDEL, GENET, BECKETT OU IONESCO, NÃO TEVE A COLABORAÇÃO ESTREITA
DE QUALQUER ENCENADOR NA FEITURA OU NA REESCRITA DAS SUAS PEÇAS.
A SUA IDEIA DE TEATRO REFLECTE O TEMPO E A CIRCUNSTÂNCIA,
ASPECTOS FUNDADORES DE UMA CRIAÇÃO QUE SEMPRE PERSEGUIU
O DIÁLOGO COM A HISTÓRIA, COM O PRESENTE E COM O FUTURO,
ISTO É, COM A HUMANIDADE NO ONTEM E NO AGORA
DA SUA PEREGRINAÇÃO PELO MUNDO.

DA CONCLUSÃO

Faculdade de Letras de Lisboa



ULFLOM03924

ISBN 972-762-138-4



9 789727 621385



De
maio, 1977

JORGE DE SENA
UMA IDEIA DE TEATRO
(1938-71)

Edição Cosmos
1977, 1980

Eugénia Vasques



JORGE DE SENA
UMA IDEIA DE TEATRO
(1938-71)



Edições Cosmos

Lisboa, 1998

Edição apoiada pelo Instituto Português do Livro e das Bibliotecas

Na capa: cena de *O Indesejado*, de Jorge de Sena. Acarte, Lisboa, 1986. © Eduardo Gageiro.

Na p. 3: desenho de Rui Knopfli, 1977.

© 1998, Edições Cosmos e Eugénia Vasques

Composição: Edições Cosmos

Revisão: Levi Condinho

Fotolitos e extratexto: Multitipo (Queluz)

Impressão: Inova Artes Gráficas

Outubro de 1998

ISBN 972-762-138-4

Depósito legal 126882/98

Edições Cosmos

Av. Júlio Dinis, 6-C, 4.º Dto. - P 1050 Lisboa

Telefone 799 99 50 Fax 799 99 79

homepage: www.liv-arcoiris.pt

e-mail: cosmos@liv-arcoiris.pt

Difusão: Livraria Arco-Íris

Av. Júlio Dinis, 6-A - P 1050 Lisboa

Telefone 799 99 50 Fax 799 99 79

homepage: www.liv-arcoiris.pt

e-mail: livraria@liv-arcoiris.pt

Índice geral

13 Apresentação

I. INTRODUÇÃO GERAL AO TEATRO PORTUGUÊS CONTEMPORÂNEO: RAZÕES DE UMA CRISE PERMANENTE E CONDICIONALISMOS DA CENSURA

- 23 1. A crise do teatro português
- 38 2. A Censura e o teatro português

II. CRONOLOGIA E APRESENTAÇÃO DA OBRA DRAMÁTICA DE JORGE DE SENA

- 53 1. Percurso de criação: de «Luto» a *O Indesejado*
- 65 2. As últimas peças em Portugal
- 71 3. As peças escritas fora de Portugal

III. O INDESEJADO (ANTÓNIO, REI): ENQUADRAMENTO E PROBLEMAS

- 81 1. *O Indesejado* e o conceito de teatro histórico
- 84 2. O teatro histórico em Portugal, de Garrett aos anos 60
- 88 3. A persistência do sebastianismo no século XX português
- 93 4. *O Indesejado*, exemplar (recusado) de um teatro de intervenção social
- 96 5. *O Indesejado*, um género e uma forma em contracorrente
- 98 6. *O Indesejado* e os modelos temáticos
- 101 7. *O Indesejado* e o *Egmont* de Goethe
- 102 8. *O Indesejado* e a *Castro* de Ferreira
- 106 9. *O Indesejado* e *Jacob e o Anjo* de José Régio
- 109 10. *O Indesejado* e a biografia do autor

IV. DO TRÁGICO E DO FÁRSICO: UMA ESTRATÉGIA DE OPOSIÇÃO COMPLEMENTAR

- 122 1. Da poética teatral seniana: tragédia e farsa

- 127 2. *O Indesejado*, primeiro esboço do conceito de tragédia
135 3. *Epitemeu* ou o lado farsico da tragédia

V. AS PEÇAS EM UM ACTO: CIRCUNSTÂNCIA E CONSTRANGIMENTO

- 151 1. A peça em um acto: a fórmula e a Censura
154 2. Do realismo à farsa: *Amparo de Mãe*
157 3. Da personagem ao títere: *Ulisseia Adúltera*
161 4. Da importância da imagem: *A Morte do Papa*
165 5. Da ficção e da realidade: *O Império do Oriente*
173 6. Do ritual e da provocação ao público: *O Banquete de Diónisos*
180 7. Das peças em um acto como fascículos

VI. DA LITERATURA À ESCRITA TEATRAL

- 192 1. Jorge de Sena e a linguagem de palco
197 2. A didascália como reflexo da teatralização do teatro
198 3. A didascália no teatro de Jorge de Sena

205 *Conclusão*

215 *Notas*

261 *Bibliografia*

Apêndices

- 281 1. Efemérides do teatro português e esboço de um quadro político-cultural (1938-71)
293 2. (Esboço de) quadro cronológico de peças portuguesas (1900-71)
313 3. Jorge de Sena em palco (1978-98)
317 4. Teatro de Jorge de Sena na rádio e televisão portuguesas
319 5. Textos de teoria, crítica dramática e teatral, traduções e outros textos com interesse para o teatro de Jorge de Sena
329 6. Bibliografia sobre a obra dramática e teatral de Jorge de Sena
337 7. Relação de espectáculos de teatro vistos no Brasil

341 *Índice onomástico*

À memória de Jorge de Sena
um grande homem, que aprendi a amar e a conhecer
por detrás dos seus escritos, da sua família, dos seus amigos.

À minha querida Mécia de Sena

Ao meu marido, Jorge Fazenda Lourenço

À minha filha Catarina
que tem sido, tantas vezes, tão mais do que uma filha.

O presente texto, elaborado para dissertação de doutoramento no Departamento de Espanhol e Português da Universidade da Califórnia, Santa Barbara, foi redigido, significativamente, nos nove meses (Janeiro-Setembro de 1992) de licença concedidos, para este fim, pela Escola Superior de Teatro e Cinema.

Concebido, com americana liberdade, como primeiro estudo global do teatro de Jorge de Sena e como exemplificação prática de uma análise da obra que não nega, antes aprofunda, a interligação orgânica com a biografia do autor, com a grande História e com a *petite histoire* de Portugal, este trabalho, pensado, desde a sua feitura, para estudantes de teatro, mantém, no geral, a sua forma de 1993. Actualizámos informações e integrámos as novas referências bibliográficas consideradas absolutamente imprescindíveis. A Bibliografia final não inclui, todavia, todas as obras utilizadas, constituindo uma selecção dos estudos que elegemos como referência.

Agradecimentos

Ao Professor Doutor Enrique Martínez-López, amigo e colega de Jorge de Sena, meu orientador, pela confiança que depositou no meu trabalho, pelo apoio e incentivo, nunca regateados, pelo brilhantismo das suas lições e pela generosidade das suas palavras na cerimónia de Graduation. A todo o Comité, pelos conselhos e disponibilidade que sempre demonstraram. Ao Professor Frederick Williams, a quem devo um sem-número de esforços, um carinho e uma generosidade sem limites, a fim de que a minha estadia em Santa Barbara fosse possível e este trabalho pudesse chegar a bom porto. A Mécia de Sena, cuja permanente atenção, colaboração e confiança estão na base desta contribuição modesta para os estudos senianos. A todo o Departamento de Espanhol e Português, aos seus professores e funcionários, que me acolheram e apoiaram com a maior simpatia e uma dedicação que transcendeu o mero profissionalismo. À Professora Maria de Lourdes Belchior, que acreditou no meu trabalho e partilhou comigo haveres e até o seu dinheiro. À Escola Superior de Teatro e Cinema, e aos seus funcionários e docentes, que me possibilitaram a ausência e me incentivaram na feitura deste trabalho. Ao Carlos e à Teresa Porto, meus amigos fiéis, e a Isabel Medina, que me forneceram importantes informações e materiais de trabalho. Ao Marco Painho, meu amigo e meu camarada, que me auxiliou e me ensinou nas artes do computador e comigo partilhou muitas jornadas de trabalho. À Isabel Machado, a quem devo amizade e uma inestimável colaboração nos trâmites finais da entrega desta tese. À família Sena, sobretudo a Isabel Maria, a Mariana, ao Nuno e ao Paulo, que me auxiliaram na minha estadia e se transformaram em meus segundos irmãos. Ao Rip Cohen, que, generosamente, me auxiliou nos escolhos do inglês.

Abreviaturas

c.i.	carta inédita
Epimeteu	<i>Epimeteu, ou o Homem Que Pensava Depois</i>
O Indesejado	<i>O Indesejado (António, Rei)</i>
Mater	<i>Mater Imperialis: Amparo de Mãe e Mais 5 Peças em 1 Acto</i>

Apresentação

O teatro de Jorge de Sena escrito, ou simplesmente projectado, entre 1938 e 1971, é um texto amplo onde se inscrevem, de modo muito elucidativo, rastros da vida do autor, marcas do tempo e elementos relevantes, quer para o delinear da sua particular *ideia de teatro*, quer para uma história do teatro português.

Dada a estreita interligação entre uma produção literária e os acontecimentos culturais e sociopolíticos em que esta produção se enquadra, iniciaremos, então, este trabalho por uma caracterização genérica do teatro português, relativamente ao período convocado, matéria a que dedicamos o capítulo 1, *Introdução geral ao teatro português contemporâneo: Razões de uma crise permanente e condicionalismos da Censura*. Feita esta caracterização, através de uma selecção e discussão das questões que têm sido reiteradamente consideradas pelos analistas como nucleares na construção da especificidade da dramaturgia portuguesa, de entre as quais se destacam as restrições da Censura e o estado de crise permanente do teatro em Portugal, dedicar-nos-emos, no capítulo 2, *Cronologia e apresentação da obra dramática de Jorge de Sena*, ao levantamento e apresentação das condições que envolveram e limitaram a escrita teatral de Jorge de Sena. No capítulo 3, «*O Indesejado*» (António Rei): *Enquadramento e problemas*, centrado em torno da peça capital desta curta dramaturgia, procederemos ao desvendamento de um processo de trabalho em que se revela a consciência eminentemente interventiva do autor no campo concreto da escrita para o teatro. Escolhemos *O Indesejado* (António, Rei) para ilustrar este aspecto não só por se tratar, cronologicamente, do primeiro texto teatral publicado por Jorge de Sena, mas também por considerarmos ser esta peça, de entre todas as que o autor escreveu, aquela que, para além da sua importância absoluta como texto, maiores questões levanta em termos de enquadramento dramático e de posicionamento estético-filosófico no interior do panorama teatral português.

Estas questões, que poderiam exceder o quadro temporal e geográfico em que a peça foi produzida – mas a que, para o essencial da discussão, nos confinaremos – suscitam-nos duas grandes linhas de observação: a da integração da peça no âmbito

do teatro histórico em Portugal, de onde emerge como exemplar tentativa de *restauração do género e criação de um contra-milo sebastianista*, e a dos problemas levantados em torno do género (anacrónico) da tragédia (em verso). A esta ordem de questões se virão juntar outras, mais gerais, que se prendem de forma específica com o lugar ocupado por *O Indesejado* no quadro de um *teatro de resistência* e com a apresentação, ainda que sem pretensões comparativistas, dos modelos que lhe estiveram na base, quer os que são claramente mencionados pelo autor, quer aqueles cuja influência, embora não obrigatoriamente directa, detectámos no seu horizonte temático ou formal. Acrescentaremos, a finalizar este capítulo 3, uma breve discussão das relações de *O Indesejado* com a biografia do poeta, sublinhando a falácia que subjaz a interpretações impressionistas ou precipitadamente psicologistas, a que oporemos dados biográficos concretos, para evidenciarmos como aquelas interpretações ignoram a própria estratégia do *testemunho*, pilar da poética seniana de que esta peça é parte integrante e, em alguns aspectos, fundadora.

Embora conscientes de que estas pistas de abordagem analítica nos poderiam conduzir, naturalmente, a problemas mais vastos, como sejam o da inclusão e da discussão deste texto no interior do paradigma do teatro histórico português desde, pelo menos, a *Castro* de António Ferreira – obra a que o autor se refere, mormente quando inclui *O Indesejado* na tradição clássica portuguesa da tragédia em verso¹ – e igualmente conscientes de que seria produtiva uma discussão alargada ao território comparativo de algum teatro histórico internacional, sobretudo o teatro trágico produzido nos anos 30 e 40 na Europa, escolhemos, porém, reduzir o nosso objectivo. Assim, limitar-nos-emos, em relação a *O Indesejado*, como em relação às restantes peças do autor, à enunciação daqueles pressupostos que reputamos essenciais para a elucidação do que aqui nos convoca, ou seja, o desenho de uma *ideia de teatro*. Esta ideia vai ganhando corpo, ao longo da criação dramática de Jorge de Sena, como actualização de códigos teatrais que, por vezes, transcendem, por anacronismo ou antecipação, o quadro cronológico, relativo a Portugal, da sua produção. A essa *ideia de teatro* chegaremos, pois, através da descodificação das formas que o autor seleccionou, consciente ou inconscientemente, para comunicar, por via dramatúrgica, com os códigos e convenções teatrais de um dado momento, procedimento que, pela sua natureza indirectamente documental², acabará por se constituir numa outra forma de dar *testemunho* e produzir *intervenção social*. Para este fim, procederemos à investigação do modo como o teatro de Jorge de Sena persegue um estilo próprio, uma forma de expressão, cujas fronteiras são, como defenderemos no capítulo 4, *Do trágico e do farsico: Uma estratégia de oposição complementar*, desde os projectos de juventude às peças de maturidade, a *tragédia* e a *farsa*. A estes géneros dominantes corresponderá uma pesquisa de *estrutura* que

oscilará, pragmaticamente, entre o desejo de uma escrita de grande fôlego e a necessidade circunstancial que, na maior parte dos casos, conduzirá ao *molde em um acto*, o qual, como tentaremos demonstrar no capítulo 5, *As peças em um acto: Circunstância e constrangimento*, é a fórmula por excelência de um teatro multiplamente constrangido. Uma posterior análise do texto didascálico, no capítulo 6, *Da Literatura à escrita teatral*, permitir-nos-á uma demonstração mais concreta da evolução do caminho criativo do autor, que, progressivamente, se vai libertando dos modelos literários para investir numa escrita em que uma maior consciência das formas e das condições físicas do teatro vão ganhando estatuto de preponderância.

O percurso da investigação, cujas linhas mestras aqui se esboçam, consistirá numa proposta de análise de um *corpus*, apresentado no capítulo 2, que, pela sua aparente ou real heterogeneidade, parece afastar-se do conceito, tal como o define Roland Barthes nos seus *Elementos de Semiologia*, onde o semiólogo francês valoriza o traço de homogeneidade. Heterogêneo, porém, na natureza diversa dos seus gêneros, o *corpus* que aqui analisamos pode prescindir deste traço distintivo se se entender que o que nos propomos fazer não é uma estrita análise textual – embora esta seja passagem metodológica obrigatória – mas uma pesquisa ao nível do que designaríamos livremente por *estrutura profunda*, ou seja, a leitura do *espectro* ou *matriz de uma pessoal ideia de teatro*, expressão que nos foi sugerida por, pelo menos, três títulos de importância ainda relevante para o estudo do drama do século XX: «Idea del Teatro», de Ortega y Gasset; *The Idea of a Theatre*, de Francis Fergusson; e *W. B. Yeats and the Idea of a Theatre*, de James W. Flanery.

No entanto, será necessário, desde já, estabelecer como premissa fundadora que no equívoco *drama/teatro* se centrará o *modus faciendi* de um trabalho que, não contando à partida com o apoio securizante de estudos prévios de conjunto, no que à obra dramática ou à escrita sobre teatro de Jorge de Sena digam respeito, tentará ir levantando os níveis de sentido que nesse equívoco podem residir. Todo o *horizonte de interpretação* deste estudo se reduz a um conjunto disperso, incompleto e impressionista de artigos e comentários, e a dois trabalhos universitários, parcialmente dedicados ao teatro de Jorge de Sena, mais concretamente às peças *O Indesejado* e *Amparo de Mãe*, teses que surgiram, aliás, posteriormente ao início deste trabalho, da autoria, respectivamente, de Rosa Maria Neves Oliveira e Claudia Moriconi (cfr. Bibliografia).

Tal é o actual estado da crítica que deste objecto se fez até ao momento. Por isso, ter-se-á de levar em conta que as palavras de ordem dominantes, nesta fase tentativa de leitura global da obra teatral seniana, são *aproximação* e *procura de nexos*, para além da necessidade do recurso a uma bibliografia heteróclita, cuja função será a de *inspirar pontos de partida*, mais do que constituir-se em referência em

relação à qual nos tenhamos de situar criticamente. Estes aspectos são a *doxa*, evidentemente, mas, sem os ter em consideração, e sem ter em consideração que cada objecto determina a sua própria metodologia, como neste caso concreto, em que teatro, dramaturgia, biografia e história do teatro do país e do mundo se interpenetram, poderia parecer questionável o excessivo grau de liberdade com que se manipulam tantos materiais de natureza diversa e se põem em confronto tantos e tão variados recursos metodológicos. Nas suas linhas gerais, propomo-nos, todavia, desenhar e interpretar, aproximativamente, aquilo a que Anne Ubersfeld chamou o *geno-texto* (cfr. *L'École du spectateur*, pp. 15-16), ou seja, o horizonte que confere à obra dramática o papel de actualizadora de uma virtualidade que a antecede e é lugar de inscrição dos códigos teatrais de um tempo – neste caso, 1938-71 –, tempo de que o escrevente é, no fundo, uma espécie de radiógrafo e a obra que produz o documento testemunhal das suas opções.

Códigos teatrais enformam, pois, uma escrita dramática. Seguindo uma vez mais Anne Ubersfeld, que por sua vez se inspira na fórmula estruturalista de Julia Kristeva, este *geno-texto* codificado é a forma pela qual o autor comunica no seu tempo com o virtual espectador-leitor através de códigos e convenções que ambas as instâncias partilham e fazem parte do seu horizonte de expectativas. Não nos preocupando, por agora, com normas e desvios, o que nos interessa é a consciência de que os textos convocados – ou seja, a dramaturgia de Jorge de Sena – funcionarão como *documento* de um tempo. Tal não implica, todavia, que o autor seja uma testemunha *fiel* ou exclusiva de *todas* as possibilidades, de *todas* as realizações, de vanguardas ou de rectaguardas estéticas. Dada a natureza efémera e a propensão circunstancial do teatro, o que subsiste é um corpo de letra com valor de memória, filtrada pelo tempo, tecido onde se tramam os fios das opções, dos gostos, das posições relacionais que o autor teceu com o seu tempo, no diálogo que estabeleceu com as formas estéticas de um dado momento histórico.

Outra das linhas condutoras deste texto, e também um dos riscos assumidos, radica no uso recorrente que faremos de paratextos (cartas, recensões, críticas de espectáculos, entrevistas, notas, prefácios) ou de outros textos, éditos e inéditos, que, embora não se referindo concretamente à produção dramática de Jorge de Sena, forneceram dados relevantes em relação à vida do autor, ao seu entendimento do mundo e da sua obra e às vicissitudes que pontuaram a sua criação literária. O risco corrido é o de aceitarmos, aparentemente sem grande distanciamento, as opiniões e os pontos de vista do autor. Porém, ao fazê-lo, a nossa intenção é pôr em funcionamento um capital importantíssimo de informações e de matéria reflexiva, que, em muitos aspectos, nos permitem a reconstituição de uma *poética teatral* fragmentária. Aliás, desde a feitura deste trabalho até ao momento da sua edição,

vários textos inéditos aqui referenciados foram já tornados públicos, o que, a par de futuras publicações de inéditos de Jorge de Sena, constitui mais um passo no facultar, a estudiosos da obra seniana ou aos historiadores, de um acervo de documentos fundamental para o retrazar de uma História vivida do Portugal contemporâneo.

No que diz respeito às edições da obra de Jorge de Sena utilizadas, preferiram-se, sempre que existam, as revistas e anotadas por Mécia de Sena. De qualquer modo, todas as edições foram consultadas, bem como os respectivos originais manuscritos e/ou dactiloscritos existentes nos arquivos senianos³.

Agradecemos a Mécia de Sena a permanente colaboração e o ter-nos demonstrado uma confiança total ao permitir o uso, sem restrições de qualquer ordem, do espólio do seu marido. Em resposta a essa confiança, limitamo-nos, em geral, a citações parciais dos documentos inéditos, de modo a que esta primeira desocultação desses materiais não lhes retire o ineditismo necessário à sua publicação posterior.

- 1 A propósito da importância do modelo clássico da tragédia em verso, tradição que o autor visa retomar em *O Indesejado*, veja-se «Breves Palavras Vinte Anos Depois» (*O Indesejado*, pp. 13-15). A consciência dessa importância traduzir-se-ia, aliás, no substancial estudo dedicado à peça de António Ferreira incluído no volume *Estudos de História e de Cultura*, publicado em 1963, ou seja, quase vinte anos depois do início do processo de escrita da sua tragédia sobre o Prior do Crato.
- 2 Esta assunção do carácter documental das formas teatrais enquadra-se na interpretação hermenêutica da evolução da forma dramática de Peter Szondi que atribui às tensões detectadas entre as formas dramáticas e os respectivos conteúdos o papel de «revelador» dos fenómenos literário-históricos e dos factos da História do tempo em que a obra é produzida.
- 3 Os originais manuscritos relativos ao teatro de Jorge de Sena só viriam a ser depositados por Mécia de Sena nos cofres da Fundação Calouste Gulbenkian após a conclusão deste trabalho.

I

Introdução geral ao teatro português contemporâneo
Razões de uma crise permanente e condicionalismos da Censura

«Todo o grande teatro é *simultaneamente* ultrapassado e permanente. Muitos dos artificios cénicos de que se serviu morrem, e as ideologias sobrepostas à realização teatral diminuem-no sempre justamente com o tempo que as viu nascer e se perde ao longe. Mas [...] a profundidade, a lucidez, a grande arte ficam sempre, quando lá estavam, isto é, na medida em que o grande teatro é *intelectual*, e apela pois para as perplexidades da inteligência humana.»

Jorge de Sena, *Do Teatro em Portugal*, p. 178

Abordar sistematicamente o fenómeno teatral português, quer pelo lado da restrita análise do texto dramático, quer duma perspectiva mais ampla que implique a produção de autor num determinado modelo social de teatro, não tem sido labor que atraia, continuamente, exegetas e estudiosos em Portugal. Uma das justificações mais comumente apresentadas para esse facto tem sido a monumentalidade da tarefa, já que «pôr o problema do teatro nacional é nada menos que pôr todo o problema da estrutura da sociedade portuguesa», como, consciente do problema, afirmou, já lá vão várias décadas, António José Saraiva (cit. in Rebello, *História*, p. 11).

Posto isto, não será de estranhar que a primeira *História do Theatro Portuguez*, da autoria de Teófilo Braga, publicada entre 1870 e 1871, e refundida e ampliada, em 1898, pelos volumes de uma *História da Litteratura Portuguesa*, tenha tido tão fraca continuidade no decurso do século XX. Curiosamente, seria a década de 60 a fornecer dois dos trabalhos historiográficos cuja referência se mantém ainda hoje indispensável. Referimo-nos à *Storia del Teatro Portoghese* de Luciana Stegagno Picchio e à *História do Teatro Português* de Luiz Francisco Rebello – que o próprio define como uma «breve introdução à história do nosso teatro» (p. 13) e que tem vindo a ser reeditada¹ e actualizada² –, obras cujas primeiras edições datam, respectivamente, de 1964 (naturalmente na Itália, país de origem da autora) e de 1968 (na Argentina e, paralelamente, em Portugal)³.

Existe, é certo, para além dos trabalhos mencionados, uma vasta e irregular bibliografia dispersa, capítulos incluídos nas várias histórias da literatura, dicionários ou outras obras genéricas, um volume apreciável de estudos monográficos⁴, teses universitárias dedicadas à obra de dramaturgos – porém, raramente publicadas⁵, divulgadas ou acessíveis –, mas a verdade é que a inexistência de um continuado interesse pela análise sistemática das manifestações teatrais portuguesas parece ser o reflexo de um enraizado *preconceito* cujo pressuposto básico tem sido a *pobreza da dramaturgia nacional*.

Para fundamentar este preconceito, têm sido glosadas razões de ordem vária, as quais, sobretudo as produzidas desde o século XIX até aos nossos dias, valorizam factores de carácter genético e de «predisposição orgânica» ou privilegiam implicações de teor sociológico e político. Numa diferente ordem de ideias se situam outras interpretações do fenómeno que, embora, raras vezes francamente assumidas, gostaríamos de não deixar de mencionar. Essas interpretações, implícitas, pois, mais do que explícitas, estão ligadas à desvalorização do labor conceptual pelo meio teatral – que, tradicionalmente, tende a entender o esforço especulativo como uma ameaça a um saber de «experiências feito» –, e a uma paralela desvalorização do teatro pela instituição universitária, que, institucionalmente, ainda continua, em grande medida, a reduzir esta arte a mero capítulo da história da literatura.

O que resulta da combinação destes e de muitos outros factores – como aqueles que decorrem, por exemplo, do alto grau de iliteracia que nos continua a caracterizar, das gravíssimas deficiências do ensino geral e de um caótico e inexistente «ensino artístico» –, é que nem o teatro em Portugal tem acesso à universidade como *reconhecido campo de investigação especializado*, nem o seu ensino consegue, sequer, ascender à especializada categoria de «artístico» – tendo o velho Conservatório de Lisboa, expressão retrógrada mas única dessa autonomia, sido integrado, mercê de um pragmático e precipitado Diploma⁶, no ensino superior *politécnico*⁷, por se entender, nos finais de um século em que o próprio conceito de teatro se alterou, a profissão do teatro, nas suas várias especializações, mais como um *ofício* do que como uma arte. Este desadequado entendimento já Eça de Queiroz o denunciava no século passado, mas, infelizmente, até são os próprios agentes artísticos quem mais se bate, na prática, por esta exclusão corporativa⁸.

Perante este estado de coisas, não admira, então, que já Teófilo Braga tenha sentido necessidade de se penitenciar por perder tempo com estudos, antepondo «a absorpção mental á acção» (*História da Literatura Portuguesa*: Gil Vicente, p. VIII), chegando, inclusivamente, a considerar o seu trabalho como «uma covardia, um refugio egoista, quando se [assistia] á decomposição de um regimen politico que levou Portugal á insolvência financeira, ao esgotamento economico e á insensibilidade moral ou indiferença pelo seu destino» (*ibid.*, pp. VII-VIII).

Esta má consciência ganharia novas dimensões com o tempo. Volvido quase um século, em 1965, no epílogo à oitava edição da sua *História da Literatura Portuguesa*, António José Saraíva acusaria os escritores dramáticos portugueses, referindo-se àqueles cuja produção se situa entre 1890 e 1940, de «falta de fôlego ideológico e [...] eclipse da [sua] consciência nacional de condutores» (p. 171), pois preferiram cultivar temas «histórico-galantes [em vez de se ocuparem] dos problemas nacionais actuais» (p. 173). Embora se não conteste o valor desta afirmação no

quadro sociopolítico de então, não deixa de ser sintomática a redução instrumentalista a que procede este autor, envolvendo num mesmo libelo acusatório dramaturgos como D. João da Câmara e Júlio Dantas... Esta visão do teatro mostra-se, com efeito, reveladora de uma noção exclusivamente utilitária da arte dramática, o que, ainda que de modo não simplista, vem constituindo um dos mais sérios espaltilhos à liberdade criativa de dramaturgos e artistas do teatro em Portugal desde o século XIX até aos nossos dias.

Posto isto, uma discussão, ainda que breve, das mais significativas teses aventadas desde o século passado sobre a pobreza do teatro português ou da sua dramaturgia, afigura-se-nos pertinente, no início deste trabalho sobre o teatro de Jorge de Sena, como tentativa de discussão de um fenómeno que se apresenta, de certo modo, como paradoxal, pois discutir a inexistência do teatro português, no interior mesmo do seu estudo ou da sua apreciação, é não só prescindir do próprio corpo do analisado mas parece, curiosamente, revelar uma reiterada propensão masoquista da psicologia colectiva portuguesa, eivada de individualismo e de fatalismo, cuja expressão máxima foi, e é, um sebastianismo tenaz.

A exemplo do que aconteceu com a nação hebraica até 1948, para a qual era possível «manter-se uma nação sem território» (Leão, *Ensaio*, p. 164), este «sebastianismo» favoreceria, então, a existência de um estudo sem objecto! Esta *forma mentis*, como lhe chamou Eduardo Lourenço, que pode explicar a «nossa criação literária, toda encharcada de monólogos» (Lourenço, *O Labirinto*, p. 20) e simultaneamente «a nossa antiga carência de fundo em matéria *teatral e romanesca*» (*ibid.*), transborda de um irrealismo que se reflecte na «mais sumária autópsia da nossa historiografia» (*ibid.*, p. 19), como explica o pensador e nós partilhamos: «O que visamos é mais largo e profundo, pois afecta na raiz a possibilidade mesma de nos compreendermos enquanto realidade histórica. Em lugar da autognose de uma realidade movente mas perfeitamente definida à qual nos referimos com o nome *Portugal*, nós historiamos um ser perdido de antemão e que milagre algum da dialéctica poderá reencontrar ao fim de uma análise que começou sem ele. As *Histórias de Portugal*, todas, se exceptuarmos o limitado mas radical e grandioso trabalho de Herculano, são modelos de *robinsonadas*: contam as aventuras celestes de um *herói isolado* num universo previamente deserto. Tudo se passa como se não tivéssemos interlocutor» (*ibid.*, p. 20).

1. *A crise do teatro português.*

Para efeitos de apresentação das teses dedicadas à crise do teatro português, seguiremos, ampliando-a em aspectos que julgamos fundamentais, a lição de

F. Jorge Vieira-Pimentel, que, na introdução ao seu estudo de 1981, *Tendências da Literatura Dramática nos Finais do Século XIX: D. João da Câmara, um Caso Exemplar*, desenvolve uma ilustradora evolução das mais significativas explicações que têm sido avançadas como razões da «mediocridade, unanimemente reconhecida, da nossa literatura dramática» (p. 20).

A primeira tese apresentada é a de Almeida Garrett, contida, nas suas linhas fundamentais, na Introdução a *Um Auto de Gil Vicente* (1841). Começando pela asserção amarga e tantas vezes citada de que «Em Portugal nunca chegou a haver teatro; o que se chama teatro nacional, nunca» (p. 11) e a não menos amarga afirmação de que «O teatro é um grande meio de civilização, mas não prospera onde não a há» (p. 12), para finalizar com a constatação de se estar, naquela altura, a viver a «quinta crise do teatro português» (p. 24), o promotor do Teatro Nacional e do Conservatório apresenta, então, o que entende por causas para esse estado de permanente crise: «A primeira trouxe-lha o fanatismo de el-rei D. Sebastião e a perda da independência nacional.

«Na segunda queimaram-lhe o pobre António José.

«A terceira veio com a ópera italiana e a perseguição do Garção.

«A quarta foi a invasão das macaquices francesas.

«Esta quinta é a do *Salvatério*.» (Garrett, Introdução, p. 24)⁹.

Esta tese, que lança a terreiro um dos motes ainda hoje mais glosados pelos analistas, ou seja, o do *permanente estado de crise do teatro português* (e invertidos os termos, encontraremos formulada uma *crise do estado português* que nos parece razão bem mais interessante do que a primeira), faz articular questões de ordem socio-política e religiosa, por entre as quais aparece, já, a menção ao *messianismo sebastianista*. À posteridade deste tema e suas implicações voltaremos adiante, quando discutirmos, na especificidade, o teatro de Jorge de Sena. Continuemos, porém, a observar o raciocínio de Garrett.

Em moldes programáticos, inspirados no ideário liberal, Garrett prossegue, em muitos aspectos, o programa dos Arcades¹⁰, cujo objectivo era a criação de um teatro nacional moralizador, como bem esclarece António José Saraiva na introdução ao segundo volume das *Obras Completas* de Correia Garção, e como se verá, de seguida, na breve apresentação de uma das suas mais interessantes peças, *Teatro Novo*, datada de 1778.

Nesta peça em verso, o Arcade apresenta, personificadas em nove *dramatis personae*, as várias tendências teatrais vigentes no seu tempo. Caberá à personagem do Poeta Doutor Gil Leinel, uma possível máscara do autor, defender um teatro didáctico, pois que «Errado vai quem julga que o teatro / Só para divertir o povo rude / Dos antigos poetas foi achado» (Garção, p. 27). Aprígio Fafes, outra das

personagens da comédia – que, estreada no Teatro do Bairro Alto, a 22 de Janeiro de 1766, foi de tal modo vaiada e pateada que não pôde chegar ao final¹¹ – concluirá, então, «a conferência» dos circunstantes, e simultaneamente o acto único de que se compõe a peça, com uma fala repassada de disforia, como que prevendo a incompreensão de que o seu conteúdo seria alvo, e que a forma, séria e dissertadora, afastada dos cânones espectaculares do tempo, também não ajudou a fazer passar (cfr. Stegagno Picchio, *História*, p. 206):

Inda o Fado não quer, inda não chega
A época feliz e suspirada
De lançar do teatro alheias Musas,
De restaurar a cena portuguesa.
Vós, Manes de Ferreira e de Miranda,
E tu, ó Gil Vicente, a quem as Graças
Embalaram o berço, e te gravaram
Na honrada campá o nome de Terêncio,
Esperai, esperai, qu'inda vingados
E soltos vos vereis do esquecimento.
Ilustres portugueses, no teatro
Não negueis lugar às vossas Musas:
Elas, não as alheias, publicarão
De vossos bons avós os grandes feitos,
Que eternos soarão em seus escritos.
E podeis esperar paga tão nobre
Se, detestando parecer ingrato,
Lhe defenderdes o paterno ninho
E quiserdes com honra agasalhá-las. (Garção, p. 39)

Garrett levou, como se sabe e tanto quanto foi possível, este programa a execução. Depois dele, caberá a Teófilo Braga a vez de retomar o facho das causas de determinismo social para explicar a crise do teatro. Embora a sua defesa da teoria da génese do teatro português na produção vicentina envelheça a sua proposta em boa medida – já que estudos posteriores vieram demonstrar ser a tese que defende Gil Vicente como o criador de um teatro *ab nihilo* uma ideia apressada e inconsistente¹² –, a verdade é que esta tese não deixa de ter interesse. Com efeito, Teófilo Braga chamará a atenção, no decurso do seu raciocínio, para o facto de a modernidade do teatro de Vicente, «uma das grandes figuras do grupo dos iniciadores no desenvolvimento da Litteratura dramatica da Europa» (*Historia da Litteratura Portuguesa: Gil Vicente*, p. 7), se dever a circunstâncias de ordem não só

económica mas social e sociológica, que, ainda no reinado de D. Manuel, estimulavam uma comunicação estreita entre as várias classes, o que terá permitido ao poeta, burguês em convívio privado com a corte, a aguda observação dos caracteres que recheiam a sua produção (cfr. *ibid.*, p. 8)¹³.

Teófilo Braga acrescentará a esta uma outra explicação, de grande posteridade, que aponta, por sua vez, para a *alteração caracterial do povo português* e da sua «evolução organica» (*ibid.*, p. 13) como as causas da falência de uma dramaturgia nacional, explicação que já Eça avançara nas *Farpas*, em 1871 e, mais tarde, em 1906, Fialho de Almeida retomaria, ampliando-a, para concluir da *incapacidade* do português para «os predicaos literários» (cit. in Saviotti, «Teoria de Teatro», p. 122). Atentemos, pois, na afirmação de Teófilo: «circumstancias invenciveis não deixaram fructificar plenamente estes germens rudimentares. A nacionalidade portugueza foi comprimida na sua crença religiosa pela intolerancia catholica, na autonomia juridica pelo civismo romanista, na independencia politica pelo cesarismo monarchico, e no gosto poetico pela imitação dos modelos classicos. Barraram-lhe todos os meios da expansão intellectual: com a reforma dos Foraes ficou o povo na época manoelina reduzido ao trabalho da terra como colono; com a Inquisição, sob o governo de D. João III, *perdeu a alegria e ficou um povo soturno* a quem distrahiam com os espectaculos cannibalescos dos Autos de Fé; com a direcção pedagogica dos Jesuitas atrophiam-se-lhe todos os sentimentos de familia e de patria, caíndo-se antes do fim do grande seculo na incorporação da provincia de Castella» (*Historia da Litteratura Portugueza*: Gil Vicente, p. 11; *itálico nosso*).

Pela virulência panfletária dos seus argumentos, por vezes radicais e injustos, e pela introdução de razões do foro sociológico, técnico e estrutural, observemos, agora, em resumo, as aceradas farpas lançadas na matéria por Eça de Queiroz. No primeiro volume coligido da sua participação nas *Farpas* de Ramalho Ortigão, Eça de Queiroz declara então, antes de defender a criação de um teatro nacional e de uma literatura dramática através do fomento, pelo estado, de um teatro normal (cfr. *Uma Campanha Alegre*, pp. 294-95): «O Theatro em Portugal vai acabando. Por dous motivos. Primeiramente pelo abaixamento geral do espirito e da intelligencia entre nós: e depois pelas condições industriaes e economicas dos theatros.

«[...] Esta decadencia deploravel tem causas differentes:

«A primeira é a propria litteratura dramatica. Os escriptores retrahiram-se inteiramente do theatro. [...] A principal razão está no feitio da nossa intelligencia. O portuguez não tem genio dramatico; nunca o teve, mesmo entre as passadas gerações literarias, hoje classicas. A nossa literatura de theatro toda se reduz ao *Frei Luiz de Souza*. De resto, possuimos dous typos de dramas, [...] que constantemente se reproduzem: o drama sentimental [...] o drama de effeito, [...]

«Acresce a isto a farça com os velhos motivos de pilheria lusitana, o empurrão, o tombo, a matrona bulhenta, o general de barrete de dormir, etc. [...]

«Outra causa de decadência: o publico. O publico vai ao theatro passar a noite. O theatro entre nós não é uma curiosidade de espirito, é um ocio de sociedade. [...]

«Outro motivo de decadência: os actores. Os actores em geral são maus [...] Elles desgraçadamente em Portugal não pertencem a uma arte, pertencem a um officio. [...]

«Outro motivo da decadência dos theatros: a pobreza geral. Não ha dinheiro» (*Uma Campanha Alegre*, pp. 287-90).

Estas seriam, aliás, as teses explicativas da permanente crise do teatro português que teriam maior ressonância até meados do século XIX. Como constataremos, nelas se esboçam já alguns dos elementos mais recorrentes em posteriores interpretações das causas do fenómeno que nos ocupa.

Observemos, de seguida, qual foi, em relação ao tema, a atitude dos doutrinadores da estética naturalista em Portugal, movimento estético que teria expressão muito tardia na nossa prática teatral, ou seja, somente a partir de 1904, data da criação do primeiro Teatro Livre em Lisboa, dezassete anos depois da criação do modelo parisiense de Antoine (cfr. Rebello, *Cento e Vinte Anos*, pp. L-LI) e quase vinte após a divulgação dos libelos panfletários dos seus mais avançados proponentes. Acrescentemos, porém, às posições de autores significativos, como Romualdo Figueiredo ou Luís Barreto (cfr. Vieira-Pimentel, pp. 18-19) – que voltam a chamar a atenção para a degenerescência ou mesmo inexistência de uma arte dramática num país que, como afirma este último, não soube «constituir uma escola [...] que nunca realizou uma literatura» (*ibid.*, p. 19) –, a perspectiva de Júlio Lourenço Pinto, autor de uma *Esthetica Naturalista* (1885), cujo capítulo dedicado ao teatro, intitulado «Naturalismo no Theatro», retoma não só o título como as ideias, os exemplos e o próprio vocabulário da obra homónima de Zola, publicada em França quatro anos antes (cfr. Rebello, *Cento e Vinte Anos*, p. XXXVI).

Para este defensor da «poesia scientifica» (Pinto, p. 295), uma das prioridades era a educação das novas gerações, ainda não obscurecidas pelo imobilismo tradicionalista moldado «pelo prisma das religiões, do mysterio, da superstição e da convenção» (*ibid.*, p. 206): «A evolução naturalista é por igual necessaria no theatro como no romance, e, abrangendo na sua largueza, todas as manifestações da arte, banirá da scena o artificio romantico, como o romantismo na sua invasão revolucionaria e libertadora baniiu o predominio da tragedia, investindo com a intolerancia do classicismo, que suffocava inexoravelmente todos os fermentos de espontaneidade e de inspiração nova» (*ibid.*, pp. 296-97).

Depois de demonstrar que a tragédia espartilhava a imaginação, contra o que o drama de Shakespeare opôs «em ímpetos de genio os horisontes da scena» (*ibid.*, p. 298) e depois de defender, também a exemplo de Zola, como «a revolução romantica no theatro errou o scopo a que apontava» (*ibid.*, p. 301) por preferir o «quadro da historia» (*ibid.*, p. 303) que se não adequa ao drama moderno, Lourenço Pinto conclui, reconhecendo que existem, no entanto, indícios de transformação irrecusáveis «para implantar no theatro a nova formula» (*ibid.*, p. 306). Estes indícios, se traduzem ainda uma certa transigência, como no caso de A. Dumas e E. Augier (*ibid.*), permitem constatar, no entanto, a «influencia avassaladora da evolução naturalista» (*ibid.*, p. 307) que brevemente iria banir de cena «os fios da intriga complicada, n'esta verdade cada vez mais exacta das decorações, da mobilia, dos trajes e da declamação, n'este desdém, em summa, com que se relega tanta quin-quilharia do velho theatro» (*ibid.*).

Ao resumo desta portuguesa tentativa de *poética naturalista*, que, aliás, toma como base de reflexão a realidade francesa sua contemporânea, se deverá acrescentar um aspecto que releva de uma consciência nova entre nós: a de que o teatro se não resume à literatura dramática ou ao débito de texto dramático pelos actores, mas que radica numa prática complexa de muitos intervenientes. Nesse sentido, Lourenço Pinto acrescenta a dado passo: «As conquistas do naturalismo no theatro podem dizer-se ainda limitadas às artes subsidiarias da composição dramatica. A dicção, o traje, as decorações passam por uma transformação radical cingindo-se ao rigor historico e á verdade natural; mas a parte capital fluctua n'uma phase de transição e n'um periodo de lucta» (*ibid.*, p. 330).

É evidente que a referência a este autor afastou, de forma directa, a discussão da crise do teatro português com base em postulados de teor orgânico ou político-social, entendidos de modo mais imediatista. No entanto, Lourenço Pinto e o seu esboço de uma consciência imanentemente teatral servem-nos para abandonar o século XIX e entrar num novo paradigma de autores que, embora de modo mais complexo, nos permitirá testar a sobrevivência tenaz de algumas teses que, quer pela negativa, recorrendo a um campo semântico de negatividade – através de frequentes recursos a lexemas como *crise*, *ausência*, *degenerescência*, *deficiência*, *incapacidade*, *inexistência*, *falta*, *falha*, *fraqueza*, *pobreza*¹⁴ –, quer pela positiva, procuram uma explicação total, nunca encontrada, para a debilidade da dramaturgia portuguesa.

Todavia, como se verificou até aqui, a tentativa de explicação levada a cabo pelos autores seleccionados mostrou-se incapaz de produzir razões definitivas, dada a insistência, improdutiva, em postulados racionais, pois, como afirma Luciana Stegagno Picchio, quer a análise se debruce sobre o repertório dramático nacional, quer sobre o plano social do espectáculo, o que pareceria antes de mais necessário

seria proceder à identificação tipológica do sistema construído, o que resultaria numa «opération descriptive mettant en évidence des faits historiques qui s'organisent le long des lignes structurantes et non de dispositions raciales préalablement connues ou pour le moins postulées» (*La Méthode*, p. 45). Realmente, que os factos teatrais – ou culturais – se tentem explicar pelo «génio da raça», como o desejavam os românticos, «et d'une race qui, pour le Portugal, aurait dû s'identifier avec la fantomatique 'raça moçarabe'; ou encore à une époque plus récente, à la littérature saudosista, où réaffleurent les appels à ce fonds celtique ancestral, responsable soi-disant de tous les choix historiques du pays» (*ibid.*), não parece solução satisfatória. Como também satisfatório não parece o escolherem-se as «artes subsidiárias da composição didáctica» (Pinto, p. 330) como objecto privilegiado da discussão, pois, também nós, como Vieira-Pimentel, entendemos que «a via mais directa para uma correcta equação da nossa dramaturgia [...] [deve] passar pela tarefa crítica de descrever, lenta e minudentemente, o movimento e correlação dos múltiplos elementos que se libertam na superfície textual. Tornar-se-á, então, possível discriminar imprecisões, debilidades e tensões na dinâmica ligada à sua gestação e, através de sucessivas operações abstractivas aos mais diversos níveis, propor uma *rede fundamental* de implicações que permita seguir as graves linhas de fractura que sofredamente corroem, na sua dupla face, o nosso universo dramático» (p. 25).

Mas, como enunciámos acima, a verdade é que o acervo avulso das teses aqui enunciadas, provenientes dos finais do século XIX, tem, em aspectos de fundo, alguma posteridade nas apreciações produzidas pelos analistas do século XX. Essas opiniões, como propõe ainda F. Jorge Vieira-Pimentel, poder-se-iam dividir em duas correntes maioritárias de interpretação do fenómeno teatral português: as que se baseiam numa «fundamentação de matriz sociológica [...] de inspiração marxista» (p. 20) e as de «tendência especulativa, valorizadoras dos fundamentos próprios e das finalidades universais da nossa cultura» (p. 22).

Começemos pelas interpretações de carácter especulativo por serem, em termos diacrónicos, aquelas que foram perdendo mais terreno no campo das ideias em Portugal, sobretudo a partir da expansão do neo-realismo (cfr. Vieira-Pimentel, p. 20), movimento estético-ideológico que, segundo Mário Vilaça («Panorama», p. 208), foi impulsionado entre nós pela geração aparecida imediatamente antes da Segunda Grande Guerra, embora não seja indiferente sublinhar que essa geração foi contemporânea da «presencista», interessada prioritariamente na introspecção e no intimismo, enquanto a geração neo-realista e o seu programa de afirmação de uma arte socialmente empenhada terão, sobretudo no teatro, um desabrochamento mais tardio (cfr. Tabucchi, pp. 17-29).

Atentemos na posição defendida pelo italiano Gino Saviotti, professor, crítico literário, romancista, encenador e dramaturgo (também sob o pseudónimo de Sérgio Vidor) e amigo do poeta Ezra Pound e de dramaturgos como Pirandello, Ugo Betti ou Crommelynck, radicado em Portugal desde 1939 (cfr. Tabucchi, pp. 11-12), ano em que assumiu a direcção do Instituto de Cultura Italiana em Lisboa¹⁵. Numa conferência pronunciada naquela instituição em 1950, depois de se insurgir contra a posição assumida por Fidelino de Figueiredo na sua *História da Literatura Realista* (1924) – que proclamava haver «na literatura portuguesa um carácter permanente: a falta de teatro», pois que «Esse género não tem entre nós representações de valor, exceptuando os autos de Gil Vicente, a *Castro* de Ferreira pelo motivo de prioridade cronológica e o *Frei Luís de Sousa* de Garrett» (cit. in Saviotti, «Teoria do Teatro», p. 121) –, Saviotti questiona-se sobre quem teria sido o responsável pelo grande cepticismo que constitui o afirmar-se ser a pobreza do teatro português uma «íntima deficiência do espírito português, duma sua capacidade orgânica» (p. 121). Depois de igualmente visitar e contestar algumas afirmações de Fialho de Almeida no jornal *O Mundo*, de 1906, onde o célebre polemista reitera a falta de «predicados literários do português» (cit. in Saviotti, «Teoria do Teatro», p. 122), o professor italiano afirma: «eu por mim estou convencido [...] que, se há um motivo, uma causa daquela 'falta de teatro' que lamentava o historiador da literatura portuguesa, essa causa – para os tempos mais próximos – consiste avultadamente na confusão teórica, na fraqueza do pensamento filosófico e, por conseguinte, das teorias sobre a arte em geral e o teatro em particular, com que os críticos portugueses do século passado julgaram os produtos cénicos, a encenação e o desempenho deles, tendo a ilusão de guiar assim autores, actores, 'registas' e público» (*ibid.*, p. 123).

Com esta posição de fundo, a discussão transita, pela primeira vez, para o campo mais amplo da Estética, o que Saviotti não deixará de reforçar, algum tempo depois, ao afirmar que «dizer teorias, ideias, pensamentos sobre uma arte qualquer [...] nenhuma outra coisa é senão falar de Estética, que faz parte integrante da Filosofia» (cit. in Vieira-Pimentel, p. 19, n. 9).

Outros críticos, igualmente ligados ao pensamento filosófico, por sensibilidade ou formação, partilharam e ampliaram esta linha analítica. Veja-se, por exemplo, o importante artigo de António Quadros, publicado na revista *Espiral*¹⁶, em 1965, intitulado «Teatro Português–Teatro Universal». Depois de amplamente discutir as várias interpretações de *nacional* e *universal*, algumas das quais produtoras de equívocos como aquela que faz confundir *tradição* com *passadismo*, adianta: «A substância mítico-psicológica do português no seu teatro mais representativo é discernível ao longo dos séculos, na dramaturgia de Gil Vicente, António Ferreira,

Garrett, Raul Brandão ou José Régio, mas não quer isto dizer que estes autores tenham quedado presos ao passado. O próprio Garrett, ao retomar Gil Vicente na sua tentativa de ressurgimento do teatro português, acaba por criar um teatro diferente e actual, um teatro sebastianista e romântico, liberal e reflexivo, o que significa ter ele compreendido perfeitamente (principalmente no *Frei Luís de Sousa*) a bipolaridade do elemento nacional e do elemento dinâmico na proposição de uma particularidade universalizante» (Quadros, «Teatro Português», p. 7).

Continuando a prospecção do que considera os mal-entendidos da dramaturgia portuguesa, ao querer imitar alheios modelos de contemporaneidade que «não foram visionados e concebidos pelo dramaturgo através do diálogo directo com a particularidade envolvente» (*ibid.*), o articulista prossegue: «concluiremos pois que teatro português e teatro universal não são mais do que expressões complementares. Pode haver – e há – um teatro português que, por infiel à sua essência portuguesa ou ainda ao movimento teleológico de todo o acto ou pensamento, não atinge o nível da universalidade. Mas pode haver também – e há – um teatro português que, independentemente da sua repercussão internacional, da sua validade geral, da sua tradução em escolástica técnica desta ou daquela corrente em voga, exprime a universalidade, precisamente por ser português e por criar no espaço de todos os possíveis, o seu próprio caminho para o Uno, que apetece e postula na transcendência dos conflitos, tal como os vê e os compreende» (*ibid.*, p. 8). António Quadros acrescenta, finalmente, como conclusão da sua tese de recuperação da consciência nacional desviada pelos modelos materialistas de importação¹⁷, que «se interpretarmos o nosso saudosismo como memória de um movimento perdido ou interrompido; o nosso sebastianismo, como símbolo de aposta no homem do porvir; o nosso saudosismo como ímpeto lançado para o futuro, invocação do Espírito Santo a revelar-se Verdade através do homem liberto [...]; o nosso providencialismo como confiança e esperança superiores, mesmo no fundo da cisão e da catástrofe; o nosso profetismo [...] como *poiesis* ou factura antecipada pela palavra [...] [poderemos, pela via da comunhão com o] sofrimento dilacerante da humanidade [...] [alcançar um teatro de futuro] transcendentalista, épico e no entanto problemático» (*ibid.*, p. 15).

Este posicionamento constitui uma mais de entre as explicações de carácter cristão-nacionalista, eivada também ela de cores essencialistas e sebasticas. Afastando-se, embora, dos estreitos contornos do nacionalismo passadista, continua, porém, o paradigma das explicações genéticas, aqui relidas à luz do essencialismo e substancialismo psicológico¹⁸ do imaginário colectivo português – o que não deixa de lembrar as teses de Fernando Pessoa¹⁹ –, visão do problema que tem a vantagem de se afastar de uma visão negativista que é, sem dúvida, a de mais tenaz enraizamento.

Encontramos ecos da perspectiva de António Quadros no artigo de António Braz Teixeira, «Possibilidade e Realidade do Teatro Português», na mesma publicação, quando afirma, depois de traçar um panorama evolutivo do teatro português desde Gil Vicente até ao teatro de dimensão épica de Luís de Sttau Monteiro e de José Cardoso Pires: «Descontínuo e intermitente, como que renascendo e morrendo em cada novo dramaturgo, o teatro português tenta novos caminhos no saudosismo virtualmente trágico do *D. Carlos*, de Pascoaes, no drama estático de Fernando Pessoa, na redescoberta da pureza luminosa e original da palavra das peças de Almada Negreiros, na atmosfera poética em que, no teatro de António Patrício, o amor e a morte se degladiam e se fundem, na interrogação metafísica sobre a condição humana que obsessivamente perpassa nas farsas trágicas de Raul Brandão, na pluralidade de experiências que [...] regista o teatro de Alfredo Cortez, do historicismo ao expressionismo, do drama citadino, apologético ou de crítica social, ao teatro popular ou mesmo regionalista, no simbolismo espiritualista dos mistérios religiosos, dos poemas espectaculares, dos dramas, das farsas e tragicomédias de José Régio...» (p. 53).

Apesar do impacte que este tipo de interpretação da crise do teatro teve nalgumas tentativas práticas da modernização da cena portuguesa do post-guerra, como foi o caso do Teatro D'Arte de Lisboa, em 1955, expresso nos textos doutrinários que os seus promotores publicaram nessa altura²⁰, serão, no entanto, as interpretações sociológicas aquelas que, ao longo da segunda metade do século XX, maior eco encontrariam nos agentes, que de forma pontual ou consecutiva, contribuíram para uma questionação mais ideologizante e frontal do teatro português.

Já acima referimos, ainda que brevemente, a visão de António José Saraiva²¹ criticando a falta de empenhamento dos dramaturgos cuja obra se situa entre a última década do século passado e os anos 40 do actual. Também assinalámos na altura a radicalidade do juízo e algumas consequências de uma visão que reduz, afinal, a prática teatral ao mero instrumentalismo, pese embora os condicionalismos políticos e sociológicos do quadro histórico que o explica, e que algumas vozes isoladas, ainda que por razões mais pessoais que políticas, não deixariam de referenciar com frontalidade²².

Aliás, e como também sublinhámos na altura, não só é esteticamente precipitado envolver, como o fez António José Saraiva, um D. João da Câmara – talvez o mais importante renovador da dramaturgia portuguesa finissecular e um dos introdutores, entre nós, das primeiras experiências naturalistas e proto-simbolistas²³ – com a prática intensa, mas passadista e esteticamente irregular de um Júlio Dantas, autor a quem Almada Negreiros dedicaria o seu demolidor *Manifesto Anti-Dantas*, de 1915 (que, aliás, é extensivo a outros autores do tempo, como, por

exemplo, a Vasco Mendonça Alves, Ramada Curto, Urbano Rodrigues ou André Brun). É também, em rigor, incorrecto ignorar a lúcida e corajosa intervenção social de dramaturgos como, ainda antes da instauração da República, em 1910, um Manuel Laranjeira, que já em 1902 publicava um «prólogo dramático», *Amanhã*, provavelmente o panfleto socialista mais radical que produziu uma pena portuguesa, e reduzir a vigorosa e belíssima dramaturgia de um António Patrício à pura inexistência, para já não falar de Raul Brandão e Alfredo Cortez ou, apesar de quantitativamente pouco volumosas, as tentativas dramáticas do primeiro modernismo de onde avulta, para além da pontual colaboração de outros poetas da *Orpheu*, a obra teatral de Almada Negreiros, uma das raras expressões entre nós de verdadeiro vanguardismo com carácter europeu.

A mesma acusação de «falta de empenhamento dos dramaturgos» está ainda presente no depoimento prestado, em 1967, pelo dramaturgo Bernardo Santareno, à revista *O Tempo e o Modo*, embora do conjunto da sua explicação se retire uma tónica de compreensão construtiva, traço, aliás, dominante da sua personalidade: «O teatro de hoje, como toda a literatura, decide-se por um de dois caminhos fundamentais, ou hesita na encruzilhada de ambos. Uma destas vias é seguida pelos dramaturgos que, observando a vida social que os rodeia, dela dão testemunho 'interessado', quer dizer, um testemunho em que os factos observados, as reacções humanas, são como que recolhidos, hierarquizados, em referência a uma linha directiva que, partindo do passado, se projecta no futuro: cabem aqui os autores de formação socialista, os católicos... ou os possesores de qualquer credo político ou religioso. O segundo caminho por onde se processa o teatro moderno é percorrido por aqueles dramaturgos que, fora da zona de tensão criada por uma qualquer ideologia 'vívda', naturalmente geradora de esperança e de construções, se deixam afundar, segundo o peso da gravidade psicológica dos seus seres solitários, abandonados de toda a sociabilidade autêntica: estes realizam a descida aos infernos, testemunham o mundo tal como o vêem através das grades do seu cárcere de angústia e desespero, despem os homens dos adereços enfeitantes que a prática de normas sociais seculares lhes emprestou, denunciam o desnaturado das relações humanas mais aceites e, em gritos agónicos de linguagem atomizada uivam a sua incapacidade de reajustarem o que o uso, a mentira, a injustiça e o desamor separam cruelmente. É o caso de um Jean-Paul Sartre quando escreve: 'o homem, essa paixão inútil'; ou 'o inferno são os outros'» («Venha o Nosso Teatro!», p. 632).

No mesmo número da revista citada, Artur Portela (Filho) — pertencente a um movimento de novíssimos autores (como Fiamma Hasse Pais Brandão, Augusto Sobral, José Estêvão Sasportes ou Maria Teresa Horta) que, em 1961, publicaram, na colectânea *Novíssimo Teatro*, um conjunto de textos dramáticos cuja veia satirizante

e irreverente causou, apesar da censura de que alguns foram alvo, alguma esperança de revigoração da linguagem teatral –, faz uma mais larga condenação, que abrange e responsabiliza todos os intervenientes na coisa teatral e, certamente, denuncia, como causa da situação em que se encontra o teatro, a propensão portuguesa para o amadorismo. A sua crítica, que significativamente intitula «Ame-se Menos o Teatro», sintetiza-se na seguinte afirmação: «Porque o teatro em Portugal vive em condições difíceis daí não resulta que seja impossível. [...] essa dificuldade é, apenas, um obstáculo. [...] A situação do teatro em Portugal é tão injusta que, nele, é extremamente fácil ter razão em tudo. [...] Não há teatro porque não há âmbito. Mas não há âmbito porque não há teatro. Não há espectáculos porque não há textos. Mas não há textos porque não há espectáculos. Não há actores porque não há companhias. Mas não há companhias porque não há actores» (pp. 633-34).

Radicadas na mesma ou em próxima análise da situação – em que o papel da Censura é central, como se pode constatar no importante apelo introdutório corajosamente lançado por Bernardo Santareno na colectânea acima mencionada²⁴ – se inscrevem, porém, outras tentativas de explicitação da pobreza teatral portuguesa e da teorização a esta ligada, através de razões de índole sociológica e política, as quais, em síntese, de forma directa ou indirecta, fazem radicar a «fragilidade estética na falta de liberdade» (Vieira-Pimentel, p. 24)²⁵. Como acentuou Luiz Francisco Rebello, definindo o teatro como «a mais circunstancial de todas as formas de expressão artística» («Introdução ao Teatro Moderno», p. 728), é graças a essa particularidade distintiva que ele «reflecte as vicissitudes e as contingências da sociedade, a cujos destinos está indissociavelmente ligado» (p. 728).

Incluem-se nesta mesma óptica as posições que acentuam o papel interventivo do público, o que levará à constatação de ser esta entidade, afinal, o alvo e o motor de qualquer reestruturação teatral que se queira, realmente, efectiva. Destaquemos, de entre a pluralidade de depoimentos que concorrem neste sentido²⁶, algumas das posições de Luiz Francisco Rebello que, ao longo da sua extensa bibliografia, mormente a produzida entre os anos 50 e 60, retomará incessantemente esta argumentação. Afirmando não estar convencido da «incapacidade atávica do Português para o teatro», embora reconheça «que a poesia dramática não é o modo natural de o génio português se exprimir artisticamente» (Entrevista, p. 76), Rebello acrescentará: «Que se fale de teoria e prática do teatro em Portugal [...] poderá, justificadamente, surpreender quantos sabem que [...] o nosso teatro tem vivido ao sabor de inspirações de acaso e de improvisos melhor ou pior sucedidos.

«[...] não há [...] um pensamento orgânico, sólidamente estruturado, assente em bases racionais e racionadas, a presidir à actividade dos que escrevem acerca

de teatro e dos que sobre o tablado o realizam, às elaborações doutrinárias de uns e práticas de outros. [...]

«[...] seria condição essencial para a existência de um tal movimento – teórico e prático a um tempo, na medida em que as ideias fecundam as obras e estas vivificam aquelas – a exacta percepção do teatro como um fenómeno que se não esgota no puro campo da estética e penetra afoitamente nos domínios da sociologia. Porque o teatro, arte directa e imediata por excelência, não pode conceber-se sem o público ao qual se destina a obra que para ele um poeta imaginou, actores interpretam e um encenador animou sobre as tábuas de um palco. E a presença actual, viva e actuante desse público [...] pressupõe toda uma série de nexos económico-sociais que não podem ser ignorados ou postos de parte se quisermos apreender o problema na sua essência mais profunda. É através dessa presença, e em função dela, que a obra de teatro abandona o estágio de projecto e passa a ter existência própria. Ora é precisamente a compreensão disto que falta entre nós – e que impede, com a sua falta, que haja em Portugal um teatro válido e significativo: significativo na medida em que corresponda aos mais íntimos anseios da colectividade expressa através dele, válido na medida em que para os traduzir utilize uma linguagem adequada» (*Imagens do Teatro*, pp. 13-15)²⁷.

Outros dramaturgos ou críticos acrescentariam, porém, a esta perspetivação sociológica, novas coordenadas. Citemos, a título de exemplo, a proposta programática de reestruturação do teatro apresentada pelo dramaturgo Alexandre Babo, que, embora entenda, com muita perspicácia, a crise do teatro português não como «crise dum dos sectores da cultura nacional, mas pelo contrário uma constante desse sector» (*Problemas*, p. 5), assume que só através de uma análise e detecção dos males que minam «o ensino do teatro ou a preparação dos artistas, o teatro profissional, o teatro de amadores, o teatro universitário, a crítica teatral, a produção literária e, finalmente, o público» (*ibid.*), seria possível encontrar «soluções dentro do nosso condicionalismo nacional e nunca, com perigo de cairmos em utopias estéreis, saltarmos esse condicionalismo e gizarmos planos duma perfeição teórica, absolutamente irrealizáveis» (*ibid.*).

José Domingos Morais, ao tempo crítico teatral da revista *O Tempo e o Modo*, num artigo também de 1967, com o título «Ausências e Permanências do Teatro Português», declara, por seu turno, estar convencido que «a história do teatro português é, infelizmente e apenas, constituída por alguns episódios, soluções de continuidade da ausência do teatro em Portugal» (p. 569). Partilhando da tese de que «o génio português não reconhece no teatro forma adequada para se exprimir» (*ibid.*, p. 570), o que se concluiria rapidamente da constatação de um «repertório nacional bastante reduzido» (*ibid.*), o articulista adianta outra das mais recorrentes