

Vértice
nº 655
Julho/Ago
1983
pp. 3-17
I série

MODOS

odrigues Viana, «O Leopardo» — Comen-
s a propósito de uma reposição

ie Figueiredo, XXI Certame Internacional
inema para a Infância e Juventude (Gijón)

DE LIVROS

tunes, «História das Instituições. Épocas
lieval e Moderna», de António Manuel
panha

Cardoso, «Babilónia», de Manuel Alegre
muel Mendes, «A Escalada», de Faure da
a

odrigues Viana, *Crónica de Lisboa (I)*

Recebidos

Recebidas

VÉRTICE agradece to-
da a colaboração que lhe
seja enviada, mas não se
obriga a publicá-la. Os
textos devem vir dactilo-
grafados e acompanha-
dos de uma cópia. Os
textos enviados não se-
rão devolvidos.

Os textos assinados são
da responsabilidade dos
seus autores, não se com-
prometendo a Redacção
com os respectivos pon-
tos de vista.

Preço das Assinaturas

(ANUAL: 6 números)

Portugal. . . . 630\$00

Africa de Língua

Portuguesa e

Espanha. . . . 900\$00

*Outros países es-
trangeiros:*

Individual . . 25 dólares
U.S.A.

Instituições . 35 dólares

*Nota: via aérea para o es-
trangeiro*

ESTUDOS E ENSAIOS

A “FÁBULA HISTÓRICA” NO TEATRO PORTUGUÊS CONTEMPORÂNEO

ALGUMAS CONSIDERAÇÕES

JOSÉ OLIVEIRA BARATA

Introdução

A insuficiência crítica a que tem estado votado o estudo do teatro em Portugal, mais gritante se torna quando se aborda a mais recente produção dramática; ou, para ser mais preciso: quando se procuram estudos críticos sobre os nomes mais representativos da moderna dramaturgia portuguesa, deparamos com uma floresta bibliográfica dispersa, parcelar e, não raro, jornalística; insuficiente guia para o estudioso que procura esclarecer a problemática de autores como Bernardo Santareno, Sttau Monteiro, Luís Francisco Rebello, Cardoso Pires, Romeu Correia, etc. etc.

Pensar o teatro português de hoje passa necessariamente pela análise dos mais significativos vectores internacionais que influenciaram os nossos dramaturgos, bem como os circunstancialismos políticos, económicos e culturais que sempre determinam — dificultando ou favorecendo — a passagem do texto dramático a acto espectacular. Teatro/Espectáculo, acto único, irrepetível, efémero, eminentemente social, partilhado dentro da cidade, num tempo e espaço vivencialmente comum a actores, encenadores e público.

Precisamente porque uma coisa é escrever para o escaparate, e outra, bem diversa, é escrever um *texto* destinado a ser vivificado nas tábuas do palco, penso justificarem-se brevíssimas considerações sobre a situação do teatro em Portugal. É que a *arte do paradoxo*, na bela síntese de A. Ubesfel, não se pode limitar apenas ao estudo de uma das partes constitutivas do espectáculo. Enquanto *espectáculo público, facto cultural, difusor de ideias*,

reflexo, crítica ou *superação do real*, o Teatro perde a pretensa neutralidade que, por vezes, e comodamente, lhe pretendem atribuir. Molière foi incómodo; Shakespeare; não menos; Büchner pré-revolucionário; Goldoni, Aretino, Beaumarchais, Sartre, Ionesco, Brecht ou Peter Weiss, *lidos* podem ser tolerados; *representados* tocam de forma diferente. A bofetada em público custa mais a suportar.

Nada pois pior para um estado que é avesso à cultura, que a cumula de decretos cerceadores, do que a incomodidade dos intelectuais que sintonizam com os verdadeiros interesses de uma comunidade amordaçada.

O escritor, o pintor, o músico, o artista na generalidade, é um inimigo.

A censura fascista ao teatro português

Convirá lembrar, que talvez nenhuma manifestação artística nacional, sentiu os rigores da censura salazarista e caetanista como o teatro. Para além das perseguições a autores dramáticos que, considerados enquanto cidadãos, foram presos, «julgados» e proibidos de exercerem as suas profissões, não se ficou por aqui a cuidada vigilância exercida pelos solícitos sátrapas da ditadura.

Foram mais longe. Violentados os mais elementares direitos da pessoa humana, continuava-se a perseguição na obra escrita; proibia-se a sua publicação, ou uma vez publicada, ordenava-se a sua retirada do mercado. Mas admitindo que alguém, em desafio ao poder auto-constituído, tinha a coragem de representar determinado texto, transformando-o naquilo que de facto todo o texto teatral deve ser — obra de arte viva — logo os problemas se avolumavam.

Durante os anos mais duros do fascismo uma peça para subir à cena «sofria» várias leituras. A primeira era feita por uma comissão que pomposamente foi designada por *Exame Prévio*, e que se constituía em verdadeira Mesa Censória do século XX, que cortava a seu belo prazer falas, quadros «menos recomendáveis» ou, inclusive, toda a peça. Critérios? Não é necessário adiantar muitas explicações ou aduzir exemplos. Fundamentalmente interessava detectar o que poderia haver de *subversivo*, silenciar tudo o que pudesse — segundo as palavras oficiais da censura — pôr em risco «a segurança e a tranquilidade internas do país», bem como combater tudo o que se opusesse à *missão lustrada* que era — para quem não estiver lembrado — a de dar forma a um Império multi-racial, dentro dos quadros de um Portugal *uno e indivisível* do Minho a Timor.

A «liberalização» marcelista, mais dúctil e servida por novos rostos e novas vestes, percebia perfeitamente que a Censura antiga era demasiado rígida. Tratava-se pois de «*evoluir continuando*», tentar resolver as inadiáveis contradições de um sistema que indiciava começar a ser permeável. Encontrou-se uma solução. Para além da censura prévia ao texto (agora mais liberal e exercida por homens do «*metier*») passava-se a exigir uma censura prévia ao *espectáculo*. Quantas peças não subiram à cena, depois de montadas, depois de gastos subsídios e energias criadoras, apenas porque o veredicto, inapelável, do censor do espectáculo assim o estabeleceu?

Desnecessário se torna dizer que assim se asfixiou aos poucos, numa agonia que os dados estatísticos testemunham, o teatro português. Não só porque cada vez foram menos os originais portugueses que viam as luzes dos projectores, como porque cada vez eram mais escassas as representações de autores estrangeiros que, influenciando decisivamente o teatro europeu, aqui não chegavam, para poderem, pelo exemplo prático, estimular o teatro português e seus autores. Bloqueado, duplamente bloqueado, o dramaturgo português continuava a sua luta e dela muitos e muitos testemunhos ficaram, mesmo até aos últimos dias da queda do marcelismo.

Revelemos — embora não em primeira mão — alguns dados estatísticos que, se justificam algumas das razões do nosso atraso, igualmente constituem motivo suficiente para redobrar a nossa energia para, de vez, afastarmos o sombrio passado inquisitorial; para olhar o futuro com a serenidade de quem acumulou um longo capital de experiência sofrida, ou, parafraseando o poeta, por muito tempo se sentiu estrangeiro no seu próprio país.

Alguns elementos estatísticos

Analisemos, por momentos, uma pequena lista de autores e peças *totalmente* proibidas durante a vigência da Comissão de Censura. Insistimos na indicação de que se trata das *totalmente* proibidas; muitas outras foram as que sofreram mutilações parciais, deturpando-lhe, na maior parte das vezes, o seu sentido essencial; tantas são que o seu inventário se tornaria quase impossível. De entre a dramaturgia estrangeira destaca-se:

- proibição de todas as peças de Bertold Brecht, Jean-Paul Sartre e Peter Weiss.
- proibição de substancial parte da produção de Jean Anhouil.
- proibição de alguns outros autores; neste grupo poderíamos reunir os

nomes de Arrabal, Durrenmatt, Max Frisch, Ionesco, Alfred Jarry, Pablo Neruda, Sean O'Casey, Piscator, Sastre, Boris Vian, entre muitos outros. — «perigosos» também o foram para a censura portuguesa, Maquiavel, Shakespeare, Sófocles, Gil Vicente, ou ainda autores de *boulevard* como Sauvajon ou Salacrou.

Outros havia que nem sequer chegavam às mesas dos censores, por se saber antecipadamente qual seria o veredicto. Eis alguns nomes: Ernst Töller, Armand Gatti, John Arden, Hochhut, Kipphardt, por exemplo.

Durante os últimos cinco anos da vigência do governo caetanista podemos reflectir sobre alguns dados que inequivocamente desmentem a tão proclamada «liberalização» em que alguns acreditaram.

Vejamos o balanço que se apura referente aos anos de 1969-1972, e respeitante ao número de originais portugueses. Assim:

1969 — 10 originais (5 dos quais publicados há mais de cinco anos)

1970 — 5 originais

1971 — 4 (três dos quais publicados há mais de 10 anos!)

1972 — 1 original.

Pensamos que estes dados são por si só eloquentes.

Paralelamente a esta permanente vigilância por parte do poder estatal, verificou-se que o número de espectáculos dados pelas 17 companhias de teatro então existentes — e em princípio destinadas a servir 9 milhões de potenciais espectadores — era extraordinariamente escasso.

Em 1970 realizaram-se 66 espectáculos de teatro (não diferenciando neste número os *bons espectáculos* dos sub-produtos comerciais). ⁽¹⁾ Em 1971, registamos apenas 48 espectáculos e, no ano seguinte, 46.

Evitando a secura das estatísticas e, na falta de uma interpretação que ainda não encontrou quem a fizesse mais pormenorizadamente, ⁽²⁾ adiantemos alguns factores que ajudaram a atrofiar a já cerceada produção dramática portuguesa. Pense-se, por exemplo, que só após o 25 de Abril, através de um projecto descentralizador veiculado por homens de teatro, marcados

⁽¹⁾ O caso do *Vison Voador*, por exemplo.

⁽²⁾ Dados e importante material para uma primeira abordagem encontram-se já parcialmente divulgadas. Cfr. LUÍS FRANCISCO REBELLO, *Combate por um teatro de combate*. Lisboa, Seara Nova, 1977.

pela experiência francesa durante o exílio, se atenuou a macrocefalia cultural (e *pour cause* teatral!) do país. Apesar de se encontrarem recenseadas para realizar espectáculos teatrais cerca de 320 salas, apenas um terço funcionava por ano com esse exclusivo fim. A maior parte entregava-se, quase sempre ao bem mais rendoso negócio do cinema.

Das 16 salas exclusivamente destinadas a espectáculos teatrais, 13 funcionavam em Lisboa, duas no Porto, uma em Cascais.

Finalizando este breve quadro concluiremos que até 1974 encontrávamos em Lisboa, um espectáculo por cada 143.000 habitantes; no resto do país, um espectáculo por cada 5.385.000 de habitantes.

Assimetrias ainda hoje não totalmente corrigidas e, sobretudo, muito longe de vermos anuladas. Todavia o progressivo aparecimento de companhias de teatro independente, autónomas do poder, procurando furar o circuito comercial, foi sem dúvida a primeira pedrada no charco que viria a proporcionar a criação de novos espaços cénicos, a renovação de repertórios e, finalmente, uma maior permeabilidade às lições estéticas que a Europa já lera e depurara nos anos cinquenta.

Se a este nada dignificante quadro juntarmos a falta de apoios e estímulos materiais (negados a uns, fornecidos a outros), a perseguição a encenadores estrangeiros de fama mundial que eram o veículo de actualização do nosso teatro pelos figurinos europeus ou mundiais, a progressiva degradação (e insuficiente dignificação) do papel que caberia ao Conservatório Nacional, o protecçãoismo estatal aos circuitos do (mau) teatro profissional e constante marginalização de grupos de teatro independentes e amadores (compreendendo o teatro universitário), para além da irregular distribuição das salas para espectáculos teatrais, polarizando-se quase toda a vida teatral na cidade de Lisboa, ficaremos por certo com a ideia do porquê do pobre panorama teatral português e também do desespero do dramaturgo português que não se pautando pelo ideário governamental, sabia à partida que o seu trabalho era um *nado morto*. Não surpreende pois que na penúltima peça de Bernardo Santareno, *Português Escritor 45 anos de idade*, escrita entre 1973-74 e guardada na gaveta como quem esconde um fruto proibido e apetecido, se leia: «Tenho quarenta e cinco anos e... estou farto, cansado, já não acredito em nada. Esta será a minha última peça. Estou desesperado a vida doi-me horivelmente. Sim, esta representação é, gostaria que fosse, uma despedida. Uma despedida sem amor. Perdi tudo. O que lhes possa acontecer a vocês, espectadores, mesmo aos mais jovens, já não me interessa. Esperança, progresso, luta, futuro, beleza, camara-

dagem, povo, juventude... São papeis rasgados para mim. Tiraram-me tudo. Já não posso mais. Esta, repito, será a minha última peça. Uma peça autobiográfica.» (P.E. p. 42).

Em busca de uma resposta: a Fábula Histórica

O desabafo de Santareno assume quase o valor do cansado desespero, reprimido e apesar de tudo insubmisso.

Ao dramaturgo, aos encenadores, inclusive aos actores, poucas alternativas lhe ficavam. Muitos foram os que não entraram no caminho das fáceis concessões, em tempos que convidavam à deserção. É evidente que neste mal disfarçado estado de sítio declarado à frente cultural, houve que recorrer a mecanismos de defesa.

Não poucas vezes o autor se confrontou com um doloroso processo de auto censura; outros recorreram ao sub-entendido, prejudicando, em quase todos os casos, a eficácia da mensagem a transmitir; muitos foram os que escreveram um *texto* na esperança de que, sobre as tábuas do palco, uma vez sublinhado por signos cénicos de imediata leitura, servisse de *pretexto* para «dizer» o que de facto «não podia ser dito»; outros, porventura influenciados por um maior contacto com as lições estéticas bebidas no exílio francês, sueco, holandês, alemão ou italiano, encontraram precisamente na fábula histórica uma forma — disfarçada é certo! — de, por um lado recuperar as raízes populares de um sentimento de revolta, por outro repensar a nossa história, como que a lembrar ao espectador que a história é a *madre de todas as coisas*, ou ainda como exaltação, incitamento ou desmitificação do complexo universo ideológico dos anos de agonia do sistema ditatorial.

A procura de temas históricos, por parte dos dramaturgos, tem sido uma constante ao longo da história da literatura dramática dos vários países. Mais: o seu tratamento tem servido a quase todas as escolas e tendências estéticas mais recentes.

Büchner, em 1835, depois de terminar a redacção da sua *Morte de Danton*, o seu primeiro trabalho teatral, escrevia:

«Para mim o autor dramático mais não é do que um historiador; mas está muito acima deste, pois ele recria a história, segunda vez, para nós, em vez de nos fornecer uma narração seca e despojada, introduz-nos imediatamente na vida de uma época, apresentando-nos caracteres, em vez de características; personagens, em vez de descrições.»

Particularmente interessante a perspicácia crítica de Büchner que desta forma se afasta dos habituais defeitos atribuídos às *peças históricas* tão do agrado de românticos e neo-românticos.

Defrontando os circunstancialismos que já descrevemos, o dramaturgo português vê a *fábula histórica* DE NOVA FORMA. Agora, não se trata de reconstituir um passado irreversível, mas antes submetê-lo a um *olhar novo*, na esteira da proposta brechtiana para o seu *Galileu*, por exemplo. Mergulhar no passado era, antes de mais, fornecer mais um exemplo ou exemplos para, através da reflexão crítica, apelar à acção, tomando consciência de que apesar de a história não se repetir, muitos momentos há em que o *passado* assume um enorme peso na interpretação do presente. A história entra assim no *teatro*; todavia poderá ser enganosa a atribuição do epíteto de *teatro histórico* à obra de autores que mais cultivaram este filão — e muitos são os que ainda hoje o continuam. Será talvez preferível dizer *teatro sobre a história*, pois quase todos os autores procuram no fresco humano que a história lhe faculta, a análise do processo histórico, de molde a que nele possam intervir, comprometendo actores e espectadores, mesmo sem disso, por vezes, terem plena consciência.



Capa do texto — programa do espectáculo D. João VI (*Barraca*)

A influência de Bertold Brecht

Quase poderíamos afirmar, sem medo de errar, que o gosto pela temática histórica coincide com a entrada clandestina de Brecht em Portugal, data que podemos situar em 1960. (Santareno disse-me um dia que só em 1961 tinha tido acesso aos escritos teóricos do grande dramaturgo alemão).

Vamos encontrar pois, a *fábula histórica* entendida como a define Brecht no seu *Pequeno Organon*. Efectivamente Brecht, afastando-se de Aristóteles assinala que:

A fábula é interpretada, produzida e apresentada pelo teatro como um todo, constituído pelos actores, cenógrafos, artífices das máscaras e dos guarda-roupas, músicos e coreógrafos. Todos eles conjugam as suas artes para um empreendimento comum, não renunciando, evidentemente, por isso, à sua autonomia

Bertold Brecht

«*Pequeno Organon*» in: Estudos sobre Teatro. Lisboa, Portugal, 1964.
Tradução de F. Hasse Pais Brandão.

Esta posição não é meramente teórica. Reconstitui-se a fábula; sobretudo toma-se posição sobre a história (*le récit*) e a História, enquanto conjunto de acontecimentos considerados à luz de uma determinada leitura, neste caso à luz do marxismo.

Reconstituir a fábula histórica não obriga o dramaturgo a seguir factualmente os acontecimentos que a história lhe faculta; pelo contrário, a sua eficácia vir-lhe-á de uma certa descontinuidade que permite interrupções para poder, de forma apropriada e no momento justo, introduzir o processo distanciador.

A fábula, no caso presente a de inspiração histórica, determina-se por si através de um processo dialéctico, onde a personagem se integra através do *gestus*, remetendo o conteúdo do seu enunciado para o campo das inter-relações sociais. O microcosmo da obra, apoiado na «verdade» dos factos históricos, organiza-se, para uma leitura final, no macrocosmo da sua realidade originária. Brecht diz claramente:

A tarefa fundamental do teatro reside na «fábula», composição global de todos os acontecimentos-gesto, incluindo juízos e impulsos. É tudo isto que, doravante, deve constituir o material recreativo apresentado ao público

(*Idem, Ibidem*)

A proposta brechtiana está longe de ser indiscutível. Hoje muitos dos nossos escritores de teatro o sabem. Só que na altura a experiência brechtiana colhia o dramaturgo português de surpresa, ou se quisermos, encontrava-o disponível para a utilizar como poderoso instrumento de trabalho, eficaz e, simultaneamente, lúdico e pedagógico.

Por muito tempo o primado brechtiano se fará sentir. Manda a verdade que se diga nem sempre totalmente compreendido; por vezes mesmo superficialmente entendido, tendo-se sobejos exemplos de um teatro em alguns casos insuportavelmente didáctico. Conclusão: Brecht mal entendido.

Considere-se ainda um factor que julgamos relevante: a teoria de B. foi sempre testada na *praxis* teatral, que o próprio autor alemão, lenta e seguramente, foi revendo. Entre nós, se os dramaturgos conheceram o Brecht teórico, poucos foram os encenadores que, simultaneamente, conheceram a *praxis* brechtiana.

Pensamos pois, que o tratamento da fábula histórica no teatro português — com todos os seus defeitos e virtudes — se fez pela mão de B. Brecht.

Sombra tutelar de uma geração que o vai privilegiar, só muito tarde, cimentando-se esta iniciação com as posteriores achegas de Piscator, Peter Weiss ou Gatti.

Uma certeza porém. Não é por acaso que podemos detectar a presença deste verdadeiro *leitmotiv* do nosso teatro contemporâneo, quer antes de 25 de Abril, quer logo após esta data, num episódico momento de *agit prop* ou, ainda hoje, passados *oito anos* sobre a Revolução.

Principais temas históricos tratados (antes e após o 25 de Abril)

Vejamos pois o balanço das experiências cruzadas que o dramaturgo português sofreu procurando individualizar os principais núcleos temáticos que mais particularmente sensibilizaram as consciências criadoras desde 1960 até hoje. Inventário forçosamente sucinto mas que pensamos justificar algumas linhas de reflexão.

... O Sebastianismo

Começemos pelo mito do sebastianismo.

O tópico do sebastianismo é quase constante ao longo da história da cultura portuguesa. Trata-se efectivamente de um grande núcleo temático que se prestou, presta e prestará, por certo, a ser recuperado em momentos

vitais da nossa história. Evoquemos de passagem o *Frei Luís de Sousa*, na leitura que propõe Stegagno Picchio, ou ainda o esboço dramático o *Encoberto* de F. Pessoa, ou o *El Rei D. Sebastião* do presencista Régio.

Entre nós e também no estrangeiro (relembre-se o importante estudo de Raymond Cantel, *Prophetisme et Messianisme dans l'oeuvre d'Antonio Vieira*) a análise da temática de incidência sebastianista tem sido objecto de vários estudos. Vale a pena lembrar a feliz definição de Oliveira Martins quando interpreta este fenómeno como «a prova póstuma da nacionalidade»; no fundo, o mito do jovem rei derrotado em Alcácer-Quibir e que há-de regressar numa manhã de nevoeiro — regressar para salvar! — tem sido ciclicamente retomado por aqueles que procuram uma certa ideia de nacionalismo.

Geralmente associado a outros mitos como o do Quinto Império, a figura de D. Sebastião surge, como assinala Joel Serrão, como protagonista de uma nova Restauração.

Não espanta pois que em momentos de crise nacional, o tema do sebastianismo volte à cena; aliás como refere ainda Joel Serrão tentando explicar a fatalidade deste mito messiânico, de crença em homens providenciais, «esta ressurgência contemporânea da temática sebastianista, mediante a estesia literária, não revelará uma forma de *ser* e de *estar no Mundo*, condicionada, em última instância, por tantas sobrevivências, no nosso próprio tempo histórico de aspectos sociais do antigo regime? Assim, esse sebastianismo seria, umas vezes, saudade do que, apesar de tudo, já morreu ou ia morrendo aos poucos, e, outras, desespero ante o que desse passado, tenazmente, subsistia e subsiste ainda...»

A proposta de Natália Correia, por exemplo, ao escrever *O Encoberto*, (publicado em 1969) é bem clara: um grito para desmascarar, de vez, a crença em fantasmas; fantasmas que parecem ressuscitar no momento exacto (ou julgado como tal!), por alguém que necessita de os agitar para fazer esquecer a realidade bem concreta.

Bem sintomática se torna pois a proposta de Natália Correia quando procura, deliberadamente, conduzir a acção dramática dentro de uma linha de *teatro dentro do teatro*, *illusion comique* de temática portuguesa, num tempo e espaço em que muitos eram os ideólogos que acerrimamente defendiam a expansão colonial, o recuperar da ideia de um grande império que só ganhava cabal sentido em torno de um homem forte, providencialmente surgido do nevoeiro, militar prestigiado apesar de catastroficamente derrotado.

Tema pois quase constante na nossa literatura, de que a peça de Natália Correia (só representada após o 25 de Abril), nos parece a mais conseguida,

para além de *O Indesejado* de Jorge de Sena ou do recentíssimo *Encantado do Nevoeiro* (1980), escrita para teatro infantil, onde o didactismo utiliza permanentemente o recurso ao maravilhoso.

Como pano de fundo, sempre a ideia de interrogar a plateia sobre o valor da consciência popular. O que é o *povo*? Que povo é este que pode acreditar em miragens salvacionistas, sempre que se perturba o delicado equilíbrio da sua pirâmide social? Sobretudo: quais as razões que estão por trás da deformação que pode levar o povo a acreditar no que historicamente não é crível?

A insistente procura deste tema demonstra bem, neste como noutros casos, como a busca por parte do dramaturgo português da temática histórica é sempre pretexto para reflectir sobre o *hic et nunc* histórico. Concluindo: a traumática existência de um povo que historicamente sentiu a *alternância* entre senhor e escravo, justifica bem o incessante repensar deste mito; ou como lucidamente aponta Eduardo Lourenço: «O viver nacional que fora quase sempre viver sobressaltado, inquieto, mas confiado e confiante na sua estrela, fiando a sua teia da força do presente, orienta-se nessa época para um futuro de antemão utópico pela mediação primordial, obsessiva do passado.»

... independência e crise nacionais

O mito sebástico para além de nos envolver e comprometer com o nosso devir histórico e no nosso quotidiano real, também nos remete para outro grande núcleo a que os dramaturgos parecem dedicar particular atenção. Referimo-nos ao tema da *independência nacional*. Um dos filões, por certo, mais aflorados — o que nem sempre é sinónimo de qualidade.

Independência nacional que sempre se confronta — e defronta — com o problema, não menos importante, da nossa identidade.

À semelhança de um dos personagens de *Felizmente Há Luar* que exclama perante o sacrifício de Freire de Andrade que *há homens que obrigam os outros homens a reverem-se*, esse parece ser o objectivo dos muitos que procuraram nas guerras liberais, nas revoltas populares, por vezes, inclusive, nos pequenos levantamentos nacionais, matéria importante para *sobre ela* reflectir, levando o público a reflectir.

Obras importantes pelo seu significado no panorama do teatro português são, sem dúvida, *Felizmente Há Luar* e *O Render dos Heróis*. Nestas peças se surpreende a dinâmica de revoltas populares, e delas se procura apreender

o mecanismo que as *desencadeou* bem como assinalar — pela distanciação — os erros cometidos, as incertezas que conduziram ao insucesso.

Os pressupostos ideológicos que presidem a estas análises são claros; todavia, no caso das duas peças que referimos, nunca se chega a cair no mecanicismo simplista da interpretação dos factos, nos paralelismos fáceis. (A pesar de em algumas delas surgir a advertência preliminar de que qualquer semelhança entre as personagens e a vida real é mera coincidência!)

A atracção pelas revoluções liberais, nomeadamente pela de 1817 (de que trata o *Felizmente Há Luar*) ou das *patuleias* ou da Maria da Fonte, como em o *Render dos Heróis*, parece fácil de explicar.

Face à tese, muito divulgada entre nós, de que em Portugal nunca houve Revoluções, mas que, bem ao contrário, todos os surtos insurreccionais sempre acabaram por abortar, para logo serem recuperados em processos *regeneradores*, também os autores dramáticos parecem sintonizar por este diapasão crítico. De qualquer forma os exemplos sempre serviram para apresentar um quadro em que os referentes contemporâneos facilmente eram identificáveis. Assim e apenas como tópicos de reflexão lembraríamos algumas das situações mais insistentemente dramatizadas:

- a) apresentação de uma classe popular sem grande consciência política, analfabeta, pura nas suas crenças e intenções, mas incapaz de se auto-organizar.
- b) a constante luta entre o espontaneismo popular em que o entusiasmo se sobrepõe à capacidade organizativa; trata-se pois, de um confronto desigual quando a vontade popular enfrenta o poder instalado.
- c) o papel do Estado, da Igreja, e dos diversos mecanismos repressivos. Este tema surge quase constante e de leitura imediata para o cidadão português, espectador dos anos 40-70.
- d) o confronto entre as posições tridentinas no domínio da interpretação religiosa, e as novas leituras dos católicos progressistas influenciados pelo magistério de João XXIII e os inovadores documentos saídos do Concílio Vaticano II.
- e) o sórdido mundo dos delatores que se vendiam ao poder, à Inquisição ou ao ocupante estrangeiro, numa clara alusão à polícia política então particularmente actuante.
- f) o sentimento de independência nacional que quase instintivamente conduz à resistência — por vezes suicida — perante o invasor (como quando das invasões napoleónicas).

- g) a exaltação dos mártires que a luta desigual deixou no campo esquecido do combate, e que urge reabilitar como aviso aos presentes.
- h) a recuperação, em fase posterior, dos processos revolucionários por parte de classes que, não tendo sido de início os seus motores deles se aproveitam, evitando os riscos e colhendo os dividendos.

Enfim uma longa lista de tópicos que se poderia ainda tornar mais extensa. Presentes já em *Felizmente Há Luar* e em *O Render dos Heróis*, são estes mesmos vectores que conduzem a acção de peças como o *Motim* de Miguel Franco, *A Legenda do Cidadão Miguel Lino*, também de Miguel Franco, certos momentos de *Filopópulos* de Virgílio Martinho (clara alusão à liberalização marcelista em jeito de alegoria!)

Curiosa e sintomaticamente, também logo após a revolução de 25 de Abril, as grandes crises nacionais vão ser retomadas mas não de forma velada; pelo contrário cada vez mais os objectivos político surgem bem definidos. Neste caso se encontram peças como *Arraia-Miúda* de Jaime Gralheiro, ou *1383* de Virgílio Martinho. Em algumas destas peças a operação de identificação é tão fácil que quase se poderiam substituir os nomes das personagens retiradas à história e substituí-los por nomes de conhecidas figuras políticas do Portugal democrático.

Ainda que subtilmente, muitas vezes deparamo-nos com um problema mais universal (e para o qual nem sempre se recorreu aos processos brechtianos); refiro-me à problemática Estado/Indivíduo. Figuras como Leonor Teles, rainha mas também mulher; Inês de Castro, quase sempre posta em desassossego, contradizendo o verso camoniano; *Bocage*, o poeta, o homem, o cidadão de um país que safa do obscurantismo e bebia as luzes da Razão. Numa palavra o inconformismo do indivíduo, na sua liberdade criadora, perante a incompreensão dos Pina Maniques de todos os tempos; *D. João VI*, símbolo de *um poder sem poderes*; o rei *bobo* num país de opereta.

Temas e problemas que podemos detectar como constantes preocupações não só antes do 25 de Abril, como *depois*, lidos à luz de uma nova ideologia e em plena liberdade.

... os marginalizados

Terreno não menos fértil foi a busca dos «marginalizados»; aqueles cujo nome não figura no panteão da História, com «h» grande. A recuperação deste tema quase sempre é feita com a clara intenção de provar que

os agentes da história por vezes são gente anónima. Ou ainda que *esses* representam a face reversa da medalha da cultura oficial. Assim surgem *Zé do Telhado*, salteador, criminoso, proscrito pela sociedade, que no entanto é necessário compreender dentro dos parâmetros sociais que o impeliram para as bermas da estrada da vida; também *Fernão, Mentos?*, levado à cena no teatro da *Barraca*; neste caso trata-se de uma verdadeira re-apropriação de uma figura histórica que, na sua *peregrinação*, nos demonstra todas as contradições da política expansionista; simultaneamente, sem renegar o papel dos portugueses no período áureo do Renascimento, a figura de Fernão Mendes Pinto repõe o problema da emigração, da tradição pícara, do confronto da nossa identidade de hoje, uma vez perdido o Império que muitos Fernão Mendes Pinto ajudaram a conquistar; pequenos heróis que incomodam a história oficial. Simultaneamente a apresentação de mais um mártir do obscurantismo da época, do terror inquisitorial.

Falámos de terror inquisitorial; também este sombrio passado surge reexaminado, minuciosamente desmontado, em alguns casos tendo o dramaturgo português isolado figuras carismáticas que, pelo seu exemplo cívico e valor martiriológico, simbolizavam a oposição ao obscurantismo do Ancien Regime. E Ancien Régime não significa apenas, na mira do escritor, os séculos em que prevaleceu o Tribunal do Santo Officio e os *index* expurgatórios. Ainda aqui se convidava o espectador a relembrar o passado para assumir crítica e militantemente o presente. Pensamos que é fundamentalmente neste núcleo de peças que a lição de Brecht se torna mais evidente; não negamos todavia que em um ou outro caso (como já anteriormente referimos) a teoria brechtiana foi superficialmente reflectida.

Marco importante desta viragem que simultaneamente assinala uma decisiva entrada do teatro épico em Portugal é *O Judeu* de Bernardo Santareno, na altura saudado como verdadeira revolução na escassa literatura dramática nacional. O processo iníquo de que foi vítima António José da Silva surge dramatizado nas suas principais vicissitudes, procurando pôr-se a nu toda a brutalidade do aparelho censório. Por outro lado, a introdução de figuras como a do Cavaleiro de Oliveira representava a «voz» iluminada» que ajudava, dialecticamente, a restabelecer a verdade histórica na sua marcha para o futuro. E, se ainda quisermos determo-nos mais um pouco sobre *O Judeu* de Santareno, não se poderá ignorar a relativa inovação que era a inclusão de quadros da importante obra dramática de *O Judeu* dentro da própria peça. Mais uma vez o expediente — que não é novidade! — de utilizar o *teatro dentro do teatro*.

CONCLUSÕES

1 — A procura e descoberta dos temas históricos como fonte inspiradora de grande parte da nossa literatura dramática acompanha, em linha sincrónica, os principais momentos político-culturais do Portugal Contemporâneo. Nem sempre, todavia, o escritor, parte integrante de uma *intelligentzia* comprometida cívica e culturalmente, soube contornar na prática da escrita e na prática teatral os obstáculos que se lhe levantaram, na sua maior parte, decorrentes da falta de informação, de contacto com o mundo europeu, fonte principal das nossas importações culturais.

2 — A vitalidade da fábula histórica é comprovável em todos os seus defeitos e virtudes. Porque a leitura histórica não é unívoca, a evocação de certos episódios da nossa história serviu objectivos de luta durante a ditadura, como servirá logo após o 25 de Abril, ou mesmo ainda hoje, passados anos, sobre este importante marco da nossa mais recente história.

3 — Os resultados a nível de rentabilidade para o nosso teatro são de forma global positivos. No filão que procurámos analisar sumariamente, inscrevem-se alguns dos melhores momentos da nossa dramaturgia. Todavia, sempre que os autores não foram capazes de distinguir o essencial do accidental, de captar a dinâmica interna dos factos históricos, acabou por se cair no planfletarismo.

4 — O estudo deste núcleo-temático comprova-nos, quase com rigor cronológico, a entrada em Portugal de autores e propostas estéticas bem diversas; desde Anhouil, Sartre ou Ionesco, até Brecht, Piscator, Peter Weiss ou Gatti.

5 — Muitas das peças baseadas na fábula histórica, escritas antes de 25 de Abril perderam hoje a sua eficácia. Mais: podem ser equívocas. Nada de estranhar, uma vez que as condições que as motivaram são bem diversas. Elas constituem todavia importantes documentos para uma história da cultura portuguesa.

Já a finalizar relembremos a consagrada afirmação de Lorca quando afirma que «o teatro é o barómetro de um povo».

No ameno clima do nosso Portugal turístico, o teatro que tantas pressões conheceu e sofreu, pode hoje, finalmente, como barómetro, assinalar que a atmosfera é menos carregada e que o *tempo*, não é apenas *kronos* mas antes *temps vécu*, tempo vivido, participado em liberdade como nos ensina Minkowski.