Duarte Ivo Cruz

HISTÓRIA DO TEATRO PORTUGUÊS

VERBO

DUARTE IVO CRUZ

HISTÓRIA DO TEATRO PORTUGUÊS

Editorial VERBO

Prefácio

Esta História do Teatro Português *representa mais de 30 anos de trabalho com alguns marcos visíveis: um programa na EN/RDP, a* Introdução ao Teatro Português do Séc XX *(Editora Espiral, 1969), a* Introdução à História do Teatro Português *(Guimarães Editores, 1983) e* O Ciclo do Romantismo – do Judeu a Camilo *(Guimarães Editores, 1987). Basta ver as datas para se compreender até que ponto este livro corresponde a um vasto e reflexivo trabalho de pesquisa, actualização e criação inédita no sentido mais abrangente.*

O interesse pela História do nosso Teatro acompanha o autor desde o primeiro artigo publicado nos jornais em 1958. Serviu de fundamento principal a uma larga dezena de títulos e a outras fases importantes da vida: docência no Conservatório Nacional e na Escola Superior de Teatro e Cinema de Lisboa, Sociedade Científica da Universidade Católica Portuguesa e docência na própria UCP, Academia Portuguesa da História e Academia Luso-Brasileira de Ciências, Letras e Artes de São Paulo. Isto a par de outras absorventes actividades profissionais.

Qualquer História de Literatura e Arte envolve simultaneamente um sentido factual e um sentido crítico. Para ser minimamente interessante tem pois de conciliar critérios objectivos e subjectivos. O resultado, entretanto, responsabiliza exclusivamente o autor pelo rigor da informação e pela coerência da análise.

Esta História *é pois programadamente desigual na sua estrutura: a sistematização reflecte a conciliação dos critérios acima referidos e torna desigual a extensão dos capítulos, sobretudo – mas não só – nas épocas mais recentes. Parece inevitável esse desequilíbrio aparente: constitui, aliás, um dos factores estruturantes da obra e como tal é assumido.*

Vamos ver se haverá condições, também objectivas e subjectivas, de continuar estes estudos e estas pesquisas, que são trabalho de uma vida inteira.

Segunda Parte

O Século XX (1893 a 2000)

CAPÍTULO VII

INTRODUÇÃO E POTENCIAÇÃO DA MODERNIDADE

O século XX, no teatro português, começa na temporada de 1893-1894. Isto, pelo menos, foi precursor, e tanto na cronologia como na prioridade em relação a outras expressões estéticas de raiz e matriz nacional. Poucas vezes, aliás, encontramos uma referenciação tão claramente datada e uma origem tão claramente identificada.

Na verdade, a evolução do teatro no século XX desdobra-se ao longo de duas grandes linhas de suporte. A primeira, dominante e mais homogénea, mergulha na tradição do teatro «de actualidade» e vivifica-o dentro de uma estética realista-naturalista mais ou menos rigorosa. A segunda mergulha numa difusa tradição poética, actualiza-a através do Simbolismo e prolonga-se, até final do século, em manifestações algo dispersas e algo incoerentes de poéticas diversas e heterogéneas.

Estas duas grandes linhas estruturais são intersectadas, de forma muito irregular, por modernismos difusos, pontuais, descontínuos, mas que, a nível individual, assumem por vezes expressões de grande qualidade.

Sempre, porém, insista-se, ou quase sempre desligados de qualquer coerência de género ou escola e só esporadicamente integrados em movimentos, grupos mais ou menos homogéneos. Encontramos sinais dessa dispersão por exemplo no *Orpheu,* na *Presença,* e muito particularmente na escassez de expressão do Teatro Épico e do Teatro de Absurdo.

Tudo isto significa que o teatro português no século XX tem de ser considerado e estudado mais na sucessão de autores do que propriamente na definição de épocas, escolas e correntes, até porque a proximidade relativa, no ponto de vista da evolução histórica, tira-nos distanciamento. É certo que a espinha dorsal do Realismo é muito marcante, e que o simbolismo mostra uma certa continuidade como já procurámos noutro lado

mostrar. Mas as dramaturgias dominantes do teatro português dos últimos 100 anos são de facto heterogéneas, na medida em que assumem estéticas muito diferenciadas.

Ainda assim, podemos ensaiar uma matriz:

– Dominante realista de conteúdo social;

– Continuidade poética a partir do Simbolismo;

– Aflorações válidas mas descontinuadas de «modernismos» diversos;

– Escassa expressão do Teatro Épico e do Teatro do Absurdo.

Esta matriz, já o dissemos, desenvolve-se por forma pouco coerente, esparsa, heterogénea e personalizada, excepto em parte no que respeita ao Realismo e ao Simbolismo. Em qualquer caso, para melhor compreendermos as linhas da evolução, há toda a vantagem em analisar as dramaturgias, mais a partir dos autores do que a partir das correntes estéticas, numa simbiose de critérios de época, género e tábuas dramatúrgicas, como adiante melhor se referirá.

Com, ainda, maior detalhe nas referências, fruto da proximidade, da acessibilidade das fontes e das obras, de opções do autor – mas também, reconheça-se e com gosto se reconhece, de uma boa qualidade no teatro português do século XX[1].

Dois anos, dois autores

É nessa perspectiva que se considera a «época teatral» de 1893-1894, para utilizar uma divisão temporal comum às actividades artísticas e docentes, como iniciática do século XX no teatro português.

A concretização faz-se, ainda por cima, por dois autores extremamente diferentes e em termos contrastantes no que se refere à matriz exposta e ao modelo de aplicação a cada autor e a cada dramaturgia.

Ou, por outras palavras: em 1893, D. João da Câmara (1852-1908) cria *Os Velhos* e, nessa peça, parte para o teatro realista. Em 1894, o mesmo D. João da Câmara cria *O Pântano* e arranca para o teatro simbolista. Só que, no mesmo ano de 1894, Eugénio de Castro (1869-1944), e de forma totalmente autónoma, parte também para o teatro simbolista. Essa coincidência, pois de coincidência se trata, corresponde afinal a uma sensibilização para a renovação da nossa estética e da nossa pragmática teatral, numa época ainda por cima muito rica na produção de espectáculos.

Mesmo tendo presente o descaso da Geração de 70, a verdade é que, a partir justamente dessa época, começamos a encontrar sinais de renovação, no sentido da maior objectividade e economia dos temas e da lin-

guagem, e de uma mais perfeita e mais «moderna» arquitectura técnica e cénica.

Assim, o teatro histórico segue a tradição prolixa do Ultra-Romantismo e, em prosa ou em verso, chegará até aos nossos dias: de tal forma, que não se pode situar o tema em termos cronológicos da época, porque é recorrente ao longo do período. Mas a verdade é que, antes e depois da estreia de *Os Velhos*, a forma de abordar a História era já muito diferente: mais «científica» ou mais rigorosa, mais próxima da realidade contemporânea na linguagem, mais objectiva nos temas, mais segura na construção. Autores como o próprio D. João da Câmara (*D. Afonso VI* – 1890), Henrique Lopes de Mendonça [1856-1931 (*O Duque de Viseu* – 1886)], Marcelino Mesquita [1856-1919 (*Leonor Teles* – 1889)], mesmo escrevendo em verso, dão sinais dessa capacidade de renovo numa área «perigosa». Voltaremos ao assunto.

E, do mesmo modo, encontramos particularmente em Gervásio Lobato (1850-1895) e em Eduardo Schwalbach (1860-1946) o núcleo duro de uma geração de autores de comédia e farsa que, talvez pelo género assumido, acabam, se calhar sem o perceber, por se enquadrarem numa toada realista-naturalista de admirável feitura e eficácia. Recorde-se que Lobato se demarcou totalmente da tradição ultra-romântica «de actualidade», ao troçar – é o termo! – do *Pedro* de Mendes Leal na *Lisboa em Camisa*. Ao longo de 23 originais e dezenas de traduções, que vão da comédia à opereta, marcou o seu tempo e os tempos posteriores com um programa de comédias de crítica realista de costumes, muitíssimo bem armadas e ainda hoje muito engraçadas, que fizeram escola no teatro e no cinema – por todas, cite-se *Sua Excelência* (1884) e sobretudo o formidável *Comissário de Polícia* (1890), que foi adaptado ao cinema em 1914 pela Invicta Films e em 1953 por Constantino Esteves, e que serviu de modelo, por exemplo, a um André Brun e a tantos mais, como veremos adiante.

Schwalbach é autor de 22 textos dramáticos e de dezenas de revistas, com destaque para a comédia ou a alta comédia, como *Santa Umbelina* (1895), *Os Pimentas* (1898), *A Senhora Ministra* (1899), *A Bisbilhoteira* (1900), *Os Postiços* (1909) ou o belo *Poema de Amor* (1916).

Não é possível referir exaustivamente estas tábuas dramatúrgicas e ainda menos as dezenas de autores ainda muito ligados à estética e à dinâmica do teatro de «actualidade», que passaram do século XIX para o

[1] Cfr., além da bibliografia antes citada, Duarte Ivo Cruz, *O Teatro Simbolista em Portugal*, ICALP, 1991, e Luiz Francisco Rebello, *O Teatro Naturalista e Neo-Romântico*, ICALP, 1970.

século XX, sem acrescentar nada, note-se, à renovação do nosso teatro: Lino d'Assunção (1844-1902), Cipriano Jardim (1841-1913), Silva Pinto (1848-1911), e outros que adiante citaremos com mais destaque.

Em 1884, Júlio Lourenço Pinto publica a sua *Estética Naturalista*, onde reúne artigos publicados dois anos antes, entre eles um «Naturalismo no Teatro» que remonta às intervenções de Eça nas Conferências do Casino e, de certo modo, segundo pelo menos Guilherme de Castilho, às «tentativas de exposição e divulgação do novo credo estético literário, devido principalmente a Reis Dâmaso, Alexandre da Conceição, Silva Pinto»[2].

O grande mérito de Lourenço Pinto residirá na aproximação e compreensão estrutural de teatro como arte compósita, na medida em que exige e exemplifica a sujeição à nova *estética (naturalista)* das expressões de texto, da interpretação e da direcção, da cenografia em suma, do espectáculo teatral como um todo: «as tendências naturalistas no teatro são pois manifestas, e ninguém desapaixonadamente as pode contestar»[3] escreve numa indicação clara do debate que estas ideias, na época, suscitaram.

D. João da Câmara ou a globalidade do Teatro

Temos pois como boa a ideia de que D. João da Câmara «inaugura» com *Os Velhos* o teatro realista e, pela variedade dos projectos, dos géneros e dos títulos a que se ligou, representa, na virada do século, uma expressão feliz e acabada da globalidade da criação teatral.

Tal como noutro lado escrevemos, «não cabe aqui a análise total e exaustiva da vastíssima obra teatral de D. João da Câmara. São mais de 40 títulos que cobrem praticamente todos os géneros e registos, da revista ao drama histórico, do realismo ao verso, da comédia ao dramalhão.

«Impõe-se, entretanto, lembrar que lhe ficamos a dever, em termos estéticos, uma qualidade notável de feitura; em termos temáticos, uma profundíssima análise sócio-psicológica, numa toada tocante de bondade, ternura, solidariedade; em termos de evolução, a poderosa capacidade inovadora»[4].

Essa viagem longa e densa começa no Colégio de Campolide, onde o nosso autor estuda entre 1864 e 1868 e onde ensaia textos diversos, designadamente *O Diabo*, que se perdeu.

Fica ligado à escola, onde faz representar em 1873 *Nobreza* e *Charadas e Charadistas*, e em 1874 *Bernarda no Olimpo* e *Um Aparo Faz Um Médico*. A estreia profissional surge em 1876 com *Ao Pé do Fogão*, a que

se seguem diversas obras, com destaque para uma comédia em verso, *D. Brígida* (1888), numa toada de qualidade que aproxima a peça de um pequeno feixe de obras publicadas em 1903 (*O Auto do Menino Jesus, Os Dois Barcos, O Poeta e a Saudade*). Regista-se ainda um monólogo dito em 1885 por Augusto Rosa *(Os Gatos)* e numerosas peças inéditas ou perdidas.

Em 1890 e em 1891, D. João da Câmara, já então autor aplaudido, faz representar no D. Maria II os grandes dramas históricos em verso, respectivamente *D. Afonso VI* e *Alcácer Quibir.*

São peças de fôlego, que ultrapassam as limitações de um género envelhecido mas não morto. Certo intimismo de feitura e sobretudo as aproximações a um Simbolismo ainda não «oficialmente» introduzido entre nós conferem força e qualidade aos dois dramas e não abafam a delicadeza das situações amorosas e das psicologias, «capacidade de análise íntima, a interioridade» de que fala Eurico Lisboa[5]. *Alcácer Quibir* tem como pano de fundo a batalha: mas destaca-se um conflito amoroso que F. J. Vieira Pimentel não hesita em considerar «pungente»[6].

Mas a grande inovação de D. João da Câmara situa-se, de facto, na alternância das duas grandes linhas estruturais que inaugurou, o Realismo a partir de *Os Velhos* (1893) e o Simbolismo a partir de *O Pântano* (1894, como referimos, ano também da estreia da *Belkiss* de Eugénio de Castro).

Os Velhos, na poética intimista da sua linguagem e da situação do amor repetido através das gerações, mergulha numa poderosa realidade económica e social, transformação de interior arcaico e das suas gentes através da implantação do caminho de ferro. O engenheiro João da Câmara trabalhou na construção do ramal de Cáceres. O Alentejo de final do século, retratado na peça, é rigorosamente aquele que, nessa época, conheceu. A noção de uma economia desenvolvimentista e de uma mentalidade aberta não impede, entretanto, a beleza profunda e a ternura e sensibilidade com que os amores dos «velhos» se projectam na paixão dos «novos», um salto geracional de avós para netos.

D. João da Câmara prossegue afincadamente esta linha de renovo numa espécie de espinha dorsal realista da sua obra, através de peças em si mes-

[2] Guilherme de Castilho, introdução à *Estética Naturalista,* de Júlio Lourenço Pinto, INCM, 1996, p. 7.

[3] Júlio Lourenço Pinto, ob. cit., p. 157.

[4] Cfr. Duarte Ivo Cruz, *O Teatro Simbolista,* cit., p.18.

[5] Eurico Lisboa Filho, *O Teatro de D. João da Câmara*, 1954.

[6] Vieira Pimentel, *Tendências da Literatura Dramática nos Finais do Século* XIX, Universidade dos Açores, Ponta Delgada, 1981.

mas desiguais mas sempre interessantes. O tema da transposição dos amores de geração para geração é nuclear numa comédia menor, quase ultra-romântica, *A Toutinegra Real* (1895), à qual se seguiu uma outra comédia bem mais singela, *O Ganha-Perde* (1896). Mas *A Triste Viuvinha* (1897) e *Casamento e Mortalha* (1904) retomam a temática com outro ânimo – sobretudo a primeira, na sua morbidez também algo simbolista da fidelidade ao morto e ao pai deste.

Também não se afasta desses ecos simbolistas *A Rosa Enjeitada* (1901) na descrição cromática de certas cenas de ambiente sórdido e decadente, próprio do género. Mas a comédia vale hoje pelo pitoresco dos dois primeiros actos, de ambientação da Lisboa de início do século, numa antevisão de linhas dramatúrgicas posteriores: veja-se Botto, veja-se Mendonça Alves, veja-se Paço d'Arcos, veja-se Selvagem, ou até Santareno e Rebello... que aliás dedica a D. João da Câmara um dos seus primeiros estudos[7].

Mas veja-se antes a outra dimensão do teatro de D. João da Câmara, o Simbolismo. Em 1894 estreia *O Pântano*, exactamente no mesmo ano, como vimos, em que Eugénio de Castro publica *Belkiss*.

Deve assinalar-se um factor de actualidade nesta dupla inovação, pois apenas três anos antes Paul Fort inaugura em Paris o Teatro de Arte, considerado ponto de arranque do simbolismo teatral. De notar, então, que tanto Câmara como Castro estão ligados, por formação académica, à Bélgica e à França.

O Pântano peca hoje, entretanto, pelo excesso de ortodoxia escolar: é de tal modo se entranha a acção e as psicologias com o ambiente, que o 1.º e 4.º acto, passados longe do pântano propriamente dito, não resistem minimamente à leitura – enquanto os dois actos intermédios por tal forma se misturam com o clima sulforoso e o terror pestilento do ambiente, que resistem melhor. Como muito melhor resiste *O Beijo do Infante* (1898), luminosa evocação, ainda que algo convencional, da vertigem das Descobertas, com uma linguagem entusiástica e triunfal de boa qualidade e o de referências simbolistas – a grande fala do André no episódio identificador, pese embora o paradoxo inerente: o Simbolismo não costuma comportar nem o triunfo, nem a luminosidade...

E, precisamente, *Meia Noite* (1900) encontra uma síntese intimista e extremamente sensível da vocação subjectiva do teatro simbolista. Logo à partida, a cena, o ambiente «esfumado» do coro e dos anexos da Sé de Lisboa, onde evoluem amores severos, doídos e neurasténicos de um santeiro (Cesário) e da filha (Lucrécia) do sineiro «Sursum-Corda», com o contraponto da paixão do organista Crisóstomo por Romana, sobrinha do

Cónego. Pois apesar desta ambientação, a peça não cai numa religiosidade piegas: as paixões são calmas mas são paixões.

Trata-se, pois, de uma expressão simbolista que concilia a dimensão poética com a dinamização cénica. D. João da Câmara, ao longo de dezenas de títulos, percorrendo desde a revista ao dramalhão, conciliou sempre as duas integrantes do teatro – o texto e a cena. Por isso é um grande referencial que transcende, em muito, as suas próprias hesitações.

Eugénio de Castro ou a prioridade do texto literário

Se é certo que devemos a Eugénio de Castro, sem lugar para dúvidas, a introdução poética e doutrinária do Simbolismo na poesia portuguesa, com *Oaristos* (1890) e com o respectivo Prefácio; e se é também certo que *Belkiss, Rainha de Sabá, de Axcum e de Imar* representam, como vimos, com *O Pântano* de D. João da Câmara, a translação do género para o teatro, teremos de reconhecer ainda como indiscutível que a poética de Eugénio de Castro acomoda-se mal à cena e assume valores muito mais pujantes no texto em si.

O curioso, entretanto, é que Eugénio de Castro, ao longo de mais cinco obras dramáticas, foi fiel a uma vocação cénica indiscutível mesmo nas suas restrições. Ainda em 1894, como apenso do livro de poemas *Silva*, publica um monólogo de potencialidade dramática expressa sobretudo numa bem ortodoxa sensualidade, tão cara aos simbolistas. *A Filha do Rei Guardando Patos* compraz-se no equívoco contacto de uma virgindade quase erótica e uma «água fria» paradoxalmente tórrida da sensação e de situações caras do Simbolismo.

Esta apoteose de linguagem à volta de uma «virgindade» sensual constitui a grande linha de estrutura dos XV quadros da *Belkiss*. Mas será redutor a não consideração da potencialidade dramática e mesmo da força psicológica desta confrontação entre o decadentismo amoroso da protagonista e a paixão que conduzirá a uma loucura, alimentada pela exuberância dos símbolos, ortodoxamente alinhados: «*amor de doentes (...) amor moribundo (...) pobre flor (...) estéril gelada (...) escravos que andam pelos caminhos, apanhando os excrementos dos cavalos*» – paixão por um Salomão ele também simbolicamente cercado por «virgens»...

A decadência e a morbidez do amor constituem sinais exuberantes da

[7] Luiz Francisco Rebello, *D. João da Câmara e os Caminhos do Teatro Português*, Lx., 1962.

ÍNDICE GERAL

PREFÁCIO 9

PRIMEIRA PARTE
1193 a 1893

I – SINAIS DIFUSOS DO TEATRO PRÉ-VICENTINO 13
Formas do Teatro medieval 14
Teatro popular 15
Os goliardos 19
Teatro litúrgico 20
Teatro cortesão 24
O espectáculo medieval 27

II – GIL VICENTE E A MODERNIZAÇÃO DO TEATRO 29
Antecedentes: o *Cancioneiro Geral* 29
Um dramaturgo: Henrique da Mota 31
Gil Vicente, «o que faz os Autos a El-Rei» 33
Sinais da vida e da obra 35
Classificação em géneros – as farsas 36
As obras de devoção 37
As comédias 38
A transição 39
O Teatro post-vicentino: a escola de Gil Vicente 41
Afonso Álvares 42
António Ribeiro Chiado: sinais de espectáculo 43
Baltazar Dias 46
Mais expressões da escola vicentina 49

III – O TEATRO CLÁSSICO: OSCILAÇÕES DO TEXTO E DO ESPECTÁCULO 51
O introdutor: Sá de Miranda 51
Camões ou o hibridismo 55
António Ferreira ou a obra-prima 62
Jorge Ferreira de Vasconcellos 67
António Prestes 68
O triunfo do espectáculo 70
A queda da qualidade dos textos 72
O *Fidalgo Aprendiz* e o fidalgo sabedor 75
Pausa neolatina 77

IV – O TEATRO DA EXPANSÃO 81
Reflexo da Expansão na criação e na cultura teatral 81
A expansão do Teatro 82
Origem do Teatro brasileiro 83
O Teatro na rota da Índia 88
O Teatro em África 89

V – DOS CLÁSSICOS AOS NEOCLÁSSICOS 91
Uma perspectiva heterogénea 91
Teatro e teatros: a ópera 92
O testemunho estrangeiro 95
Uma matriz cultural 96
António José da Silva (o Judeu) 97
O Teatro de Cordel 101
A Arcádia Lusitana 105
Pedro António Correia Garção 107
Domingos dos Reis Quita 110
Manuel de Figueiredo 112
António Dinis da Cruz e Silva 115
Outros Árcades e seus contemporâneos 117
Confusões de testemunho directo 119

VI – GARRETT: ENTRE PRÉ-ROMANTISMO E ULTRA-ROMANTISMO 121
Iminência pré-romântica 121
João Baptista Gomes e outros «Inesinos» 124
Manuel Caetano Pimenta de Aguiar 126
José Anselmo Correia Henriques 127
Luís José Baiardo 128
Os dramas «lacrimosos» 128
José Agostinho de Macedo 129
Outros autores 131
Garrett ou a Fundação 132
O «pré-Garrett» de Garrett 133
As tragédias iniciáticas 134
Início da dramaturgia romântica 136
A singularidade de *Frei Luís de Sousa* 141
As comédias 144
A reforma estrutural de Garrett 147
A ideologia de Garrett 154
O equívoco do Romantismo teatral 155
Alexandre Herculano 155
António Feliciano de Castilho 158
O ciclo ultra-romântico 161
Uma matriz: Mendes Leal 162
Outros autores «historicistas» 166
O drama social 166
Ernesto Biester 167
César Lacerda 168

António Enes e Pinheiro Chagas ou a exaustão do modelo 171
A reacção ao modelo 173
Camilo Castelo Branco 177
Paradoxo sobre a Geração de 70 180
Os teatros e os actores 181
O teatro na vida de um fidalgo liberal 184

SEGUNDA PARTE
O SÉCULO XX (1893 a 2000)

VII – INTRODUÇÃO E POTENCIAÇÃO DA MODERNIDADE 189
Dois anos, dois autores 190
D. João da Câmara ou a globalidade do Teatro 192
Eugénio de Castro ou a prioridade do texto literário 195
Visão prospectiva 196

VIII – A REVISÃO DO ROMANTISMO E OS PRIMEIROS SINAIS DE MODERNIDADE 199
Um paradigma do seu tempo: Manuel Laranjeira 203
Abertura à comédia 204
Do Neo-Romantismo ao Pró-Naturalismo 205
Um caso singular 209
Raul Brandão ou a Proto-História do Teatro moderno 210

IX – ALMADA E OS OUTROS DO *ORPHEU* 213
Fernado Pessoa, dramaturgo simbolista 214
Mário de Sá Carneiro, dramaturgo frustrado 216
Almada Negreiros – A «tragédia da unidade» (1+1=1) 218
Outros do *Orpheu* e afins 221
António Ferro: uma obra para além do texto 223
Fernando Amado, um parente próximo do *Orpheu* 224
Uma síntese doutrinária 227

X – SIMBOLISMO E OUTRAS POÉTICAS 229
António Patrício ou a tragédia do amor e da morte 230
A morte e o amor 231
O saudosismo na sua globalidade estética e ideológica 233
O rei D. Carlos, Junqueiro e Pascoaes 234
O *D. Carlos,* a peça e Pascoaes 234
Um simbolista hesitante: Jaime Cortesão 235
Outros valores poéticos 236

XI – UM NÚCLEO DURO: REALISMO DE CONTEÚDO SOCIAL 239
Alfredo Cortez ou a variedade dos estilos 240
Um grande profissional: Ramada Curto 247
Vitoriano Braga ou uma obra incompleta 250

Carlos Selvagem ou os géneros revisitados 256
Joaquim Paço d'Arcos ou a perenidade dramatúrgica 263
Os neo-realistas 266
A excepção de Romeu Correia 266
Alves Redol, um neo-realista afluente 269
Outros autores próximos do Neo-Realismo 270
Uma longa viagem realista 272

XII – TEORIA E PRÁTICA DO TEATRO REGIONAL 277
O populismo urbano de António Botto 278
Vasco de Mendonça Alves ou Lisboa na heterogeneidade 280
O teatro regional rural 281

XIII – DA *PRESENÇA* E DE OUTROS MODERNISMOS 285
Um paradoxo: João Pedro de Andrade 287
Outro paradoxo: Miguel Torga 290
José Régio ou a grande intervenção teatral 291
Revivências surrealistas 296
Um «dissidente» 297
Natália Correia ou o Simbolismo Barroco 298
Jorge de Sena e a continuidade entre o Classicismo e o Surrealismo 299
Outros autores modernizantes 301

XIV – O TEATRO PORTUGUÊS CONTEMPORÂNEO: CAMINHOS E TENDÊNCIAS 303
Luiz Francisco Rebello 304
Cardoso Pires, Sttau Monteiro e um certo teatro histórico-narrativo 306
Uma síntese inesperada: Bernardo Santareno 309
David Mourão-Ferreira 311
Outros autores: razões metodológicas 313
O teatro do absurdo entre antecedentes e consequentes 314
Uma retrospectiva poética 320
Teatro de romancistas 321
Dramaturgos 323
Breve evocação da Cena 326

ÍNDICE ONOMÁSTICO 329

A «HISTÓRIA DO TEATRO PORTUGUÊS»
DA AUTORIA DE DUARTE IVO CRUZ
TEVE REALIZAÇÃO GRÁFICA DOS SERVIÇOS EDITORIAIS VERBO,
HGL E TILGRÁFICA
ACABOU DE SE IMPRIMIR EM MAIO DE 2001
N.º DE EDIÇÃO 2633
DEPÓSITO LEGAL N.º 163 856/01