

O TEATRO CONTEMPORÂNEO PORTUGUÊS

Maria Aparecida Ribeiro

Falar do teatro contemporâneo português, como de teatro de uma maneira geral, implica, necessariamente, abordar duas vertentes: a do texto dramático em si e a de sua concretização no espetáculo, com seus colaboradores que vão, desde o primeiro que escreve o texto e indica ou não rubricas, até o diretor, o cenógrafo, o coreógrafo, os atores e, algumas vezes, o público, que fazem de cada apresentação um momento inaugural. Implica também falar da censura que impede o texto de sua missão, fazendo morrer na fonte não só aquilo que o censor chamaria "idéias perniciosas", mas toda e qualquer idéia.

A este respeito vale como exemplo, e bastante atual, a peça *Fígados de Tigre*, de Gomes de Amorim. Escrita em 1857, esta planta exótica do jardim romântico português, como a chama Luís Francisco Rabello, no prefácio à edição — excelente por sinal — que a Imprensa Nacional/Casa da Moeda publicou em dezembro de 84, só agora pôde voltar aos palcos portugueses. E por quê? Fugia aos moldes de então. Era paródia dos melodramas que, na época, faziam sucesso. Subiu mesmo à cena com o nome *Melodrama dos Melodramas*. E teve público. E deu lucros ao autor, como afirma o próprio Gomes de Amorim.¹ No entanto — e vamos parafrasear o dramaturgo — nela nada havia que não fosse irônico, simulado, burlesco, zombeteiro e caricato. E, embora *Fígados de Tigre* tivesse estreado a 31 de janeiro de 1857, vésperas de Carnaval, momento de inversão, de libertação, assumir esses momentos no palco, fazer um carnaval fora do calendário não era para qualquer um. Talvez por isso Garrett tivesse desaconselhado Gomes de Amorim a que escrevesse a peça e Matos Sequeira na sua *História do Teatro Nacional*² só diga que a estréia dos *Fígados* teve "um batismo de sapateada".

Foi uma censura do próprio meio teatral, a que sofreu Gomes de Amorim. O teatro chamado "sério" impedia a autocrítica. Corroer-lhe a aura, só para o teatro de revista, olhado como marginal. A *Revista do Ano de 1858*, da autoria de Joaquim Antonio de Oliveira, teve a liberdade de dizer o que foi visto com reservas, na peça de Gomes de Amorim: "Há o Teatro de D. Maria, que se não apresenta cem quadros dá-nos em cada melodrama cem mortes, duzentas choradeiras e quatrocentos reconhecimentos." — observa a personagem Factotum ao Cometa.

Quem perdeu com tudo isso? Portugal. *Figados de Tigre* antecipa em 40 anos, o *Ubu Rei*, de Jarry, considerada o marco do teatro moderno. No entanto, ninguém sabe disso. O desmentido nunca tem o impacto da primeira notícia.

Outros exemplos de censura e desenvolvimento teatral poderiam ser dados. No entanto, não é nosso objetivo estudar os prejuízos da censura, mas alertar para o fato de que não sabemos até que ponto os portugueses não têm vocação dramática, como afirma Eduardo Lourenço, ou tiveram-na ceifada. Isso porque escrever para o teatro parece quase uma obrigação dos escritores portugueses. A exceção de Eça — que, para compensar, vem tendo seus romances adaptados ao teatro — parece terem todos em Portugal cometido o seu drama ou a sua comédia. Isso para não falar no teatro de revista, que congregou dramaturgos consagrados do chamado teatro sério, como Raul Brandão, Alfredo Cortez e Bernardo Santareno, e poetas como António Botto, José Carlos Ary dos Santos e Joaquim Pessoa.

O início do século XX — e começamos, enfim, a entrar no assunto base dessa palestra — é marcado por textos dramáticos sem linha definida. Ecoam neles o neo-romantismo, o naturalismo e o simbolismo, tendências principais do final do século XIX.

Em 1902, sob a influência das visitas de Antoine, o funcionário francês da Companhia de Gás, que começa a valorizar o papel do encenador e a organizar o teatro como empresa, mas toma emprestadas muitas idéias de Zola, inicia, em Lisboa, o Teatro Livre. No entanto, seus fundadores, que vinham de uma estética neo-romântica, não negam as raízes e, mesmo depois da adesão à nova tendência, escrevem peças na antiga linha. É verdade, tornamos a dizer, que um teatro naturalista, embora misturado com outras tendências, já existia em Portugal, nos finais do século XIX. Basta lembrar D. João da Câmara, com *Os Velhos*, e Marcelino Mesquita, com a sua *Pérola*, proibida de ser representada no Teatro Nacional D. Maria II, acusada de

imoralidade, e, na qual, apesar dos esforços, sente-se a invasão romântica.

Propunha o Teatro Livre "dar rejuvenescimento e trazer uma nova e forte seiva ao teatro português /.../ em face do rebaixamento e da decadência do teatro nacional, intimamente infestado de retrógradas idéias, onde o misticismo e a pornografia alternam em íntima camaradagem, onde a Arte, considerada um fim, tem sido relegada às inutilidades do restrito culto da forma, quando não tem descido a ignóbeis manifestações mercantis, tornando-se então um meio, não de levar ao cérebro da multidão o forte jorro de novos ideais, mas de angariar fictícias auréolas de consagração e lucrativas prebendas."³

Queriam assim os do Teatro Livre libertar-se do caráter comercial e lacrimajante do que era levado até então e resumiam seus propósitos na seguinte fórmula: redimir pela Arte e vencer pela Educação. Em 1904, montaram-se, sob a direção dos atores Luciano de Castro e Araújo Pereira, os primeiros espetáculos no Teatro do Príncipe Real: a *Tante Léontine*, de Maurice Boniface e Edouard Boudin, chamada na versão portuguesa de César Porto e Luís da Mata, *A Moral Deles*, e *Amanhã*, prólogo dramático de Manuel Laranjeira.

No seio do Teatro Livre, que veio a desaparecer em 1908, nasceu, em 1905, o Teatro Moderno, que pretendeu "representar peças educativas, sob o ponto de vista moral e social, escritas por autores novos, portugueses, mas estudiosos e inteligentes que, por não serem consagrados nem conhecidos noutras casas de espetáculos, não têm visto apreciados seus trabalhos, por muito bons que sejam."⁴

O Teatro Livre e o Teatro Moderno, empreendimentos paralelos do teatro naturalista, apesar dos enxertos românticos, representam um marco importante na evolução do teatro português, não só pela tentativa de tirar a vida teatral do mesmo e do marasmo, como também pela revelação de autores, da qualidade de Manuel Laranjeira e Ramada Curto, de atores como Luciano de Castro e Palmira Torres e de encenadores, como Araújo Pereira, a quem a imprensa conservadora e reacionária tão rudemente atacou. O que não é de estranhar, pois ele fazia parte dos grupos do Teatro Moderno e do Teatro Livre, que apoiavam o movimento republicano.

Apesar de tudo isso, entretanto, não se pode dizer, repetimos, que a virada do século e as duas primeiras décadas se marquem por uma mudança em termos de linha teatral.

O próprio Modernismo português apresenta, de autoria de Fernando Pessoa, no primeiro número de *Orpheu*, em 1915,

isto é, no seu lançamento oficial, um drama escrito em 1913: *O Marinheiro*. Nada mais era do que o preconizado por Mallarmé: a ilustração de uma idéia, não de uma ação efetiva. Pessoa diz mesmo nas suas *Páginas de Doutrina e Estética* que o teatro estático é aquele "cujo enredo dramático não constitui ação — isto é, onde as figuras não só não agem, porque nem se deslocam e dialogam sobre descolarem-se, mas nem sequer têm sentidos capazes de produzir um enredo",⁵ ou melhor, é "um processo simbólico em que o drama é a sombra, passo a passo de uma idéia".⁶ Ou ainda: "O enredo do teatro é não a ação nem a progressão e consequência da ação — mas, mais abrangentemente, a revelação das almas através das palavras trocadas e a criação de situações".⁷

Aparentemente, nada menos teatral, se pensarmos em moldes aristotélicos, que exigem caracteres, ação, envolvimento emocional do espectador com a finalidade de incutir-lhe uma idéia. No entanto, o teatro simbolista pode ser considerado um marco no percurso do teatro total.

Mas é preciso dizer que o drama estático de Pessoa ficou mesmo estático. Jamais foi representado. *O Marinheiro* singrou apenas as páginas da revista *Orpheu I*. E nele ficaram 3 veladoras sonhando, num castelo antigo, espaço que pode ser encarado como fuga à realidade por uns (talvez como o quisesse Pedro Lyra, que acaba de achar em Pessoa/Alberto Caeiro um dilema ideológico); ou como a discussão da idéia da Mensagem, num plano alegórico, tomando-se aqui alegórico no sentido que lhe empresta Walter Benjamin; ou ainda, na cisão eu/outro, mostrar que psicanálise e literatura tem tudo a ver.

Sina diferente tiveram as peças de Mário de Sá-Carneiro *Amizade*, que ele escreveu com Tomás Cabreira Júnior, foi publicada e representada em 1912. *Alma*, escrita em 1913, com António Ponce de Leão só recentemente (*Revista Cultural Portuguesa*, 1982) foi publicada e representada (1983). A primeira ainda possui ecos naturalistas. *Alma*, no entanto, dentro da estética órfica, perscruta o problema da busca da totalidade tão abordado em seus poemas. Para ele "uma obra dramática é uma obra plástica, porque para lá das suas palavras existe qualquer outra coisa, que é, nela, o principal: suscita um arcabouço, uma arquitetura. A obra-prima teatral completa lança mesmo duas arquiteturas: uma exterior, mera armadura, outra interior /.../ que é a alma, a garra de ouro, (e que) consiste no ambiente que a grande obra dramática (...) cria em torno de si: de maneira que nós temos a sensação nítida de que a sua máxima beleza não reside nem nas suas palavras, nem na

sua ação (arquitetura exterior), mas em qualquer outra coisa que não se vê: uma grande sombra que se sente e não se vê".⁸

Em termos de idéias também se pode notar a contaminação simbolista em Mário de Sá-Carneiro.

É preciso lembrar que paralelamente ao grupo de Orpheu ainda ecoava o saudosismo. Embora sem pertencer ao grupo do Integralismo Lusitano, o poeta António Patrício conferiu a seus textos um caráter saudosista: *Pedro, o Cru* (1918); *Dinis e Isabel* (1919); *D. João e a Máscara* (1924), giravam em torno da tensão trágica gerada pela saudade. Mas neles também se encontra a marca simbolista e até decadentista. O que eles mostram é sempre um regime em agonia e a ilusão de sobrevivência.

O teatro de António Patrício, ainda é, das manifestações ocorridas no início do século XX, a mais próxima da estética simbolista. Afinal, na introdução a *D. João e a Máscara*, ele diz pretender reduzir a anedota ao mínimo, ao que há de essencial no destino das personagens e das categorias convencionais de um tempo e de um espaço imediatos. A ação das peças também é reduzida ao mínimo: *Dinis e Isabel*, por exemplo, é apresentada como "o sonho de alguém que numa manhã de primavera entrasse numa igreja e adormecesse, sob a inspiração fulgurante dos vitrais".⁹ Além disso, suas personagens são intensamente líricas; de um lirismo que as torna míticas. E o autor pretende que suas peças — e mais uma vez tomamos por exemplo *Dinis e Isabel* — sejam também tragédias estéticas, sem indicações de costumes ou cenários, além dos estritamente indispensáveis para situar um drama de consciências.

Mas apesar de suas qualidades de dramaturgo, nenhum dos dramas de António Patrício teve lugar em cena, durante a vida do autor. Somente em 1931, quando da realização do Congresso Internacional dos Críticos de Teatro, se apresentaram algumas cenas do 1.º ato de *Dinis e Isabel*. E em 1971, cinquenta anos depois, a Casa da Comédia mostrou *O Fim*, que fez bastante sucesso.

Essa foi certamente uma das razões que levou um outro dramaturgo, também António — o Pedro — António Pedro, encenador por excelência a dizer que "a coisa mais parecida com o teatro em Portugal são os espetáculos de revistas".¹⁰

Esses realmente tinham vez. E davam vez aos autores portugueses. Porque, no teatro dito sério, continuava a desfilar um repertório de estrangeiros, sobretudo franceses, "leves", que agradassem à burguesia. Os portugueses, quando chegavam ao palco, eram do mesmo gênero da platéia: naturalistas,

conservadores. O interesse comercial aliado ao decreto de maio de 1927, que previa "fiscalização e repressão" — palavras textuais — em nome das "ofensas à lei, à moral e aos bons costumes", e ainda somado a partir de 1932, à censura salazarista, serviu para esvaziar, ainda mais, o gosto do público português e a realização do texto dramático no espetáculo.

Já o teatro de revista — repisemos — ia bem. Nascido em plena metade do século XIX, 1851, com a peça *Lisboa em 1850*, uma revisão dos acontecimentos do ano anterior, não parou mais. Até porque, com seu nascimento, coincidiu também a queda do regime autocrático de Costa Cabral. Tanto que *O Festejo de Um Noivado*, a segunda revista a ir à cena, da autoria de Brás Martins, que criticava, num quadro, o excesso de cordões e agulhetas dos uniformes dos militares, mesmo tendo originado reclamações, nada sofreu com a censura. Mas é verdade que nem sempre foi assim e a revista, ainda no final do século XIX, sofreu cortes e, por volta de 1860, andou caindo no mesmo. Mas recuperou-se, achou o seu espaço, participou da República e nela entrou com o "pé direito". Houve até revistas, em um ato, destinadas apenas aos dias de Carnaval, que ficaram em cartaz por muito tempo, como a que escreveram Machado Correia e o brasileiro Batista Coelho — *Num Rufo!* Isso para não falar de *O 3*, que teve 10 anos de apresentação.

A política era o mote principal dessas revistas, sempre com louvores à República. *A Traulitânia*, estreada em 1919, criticava a tentativa fracassada que teve origem no Porto para derrubar o regime republicano. Mas a revista do pós-guerra incorporou os novos ritmos: o "charleston", o "shimmy", o "fox-trot" e o "one-step", numa montagem do "music-hall". E dentro do próprio teatro logo houve reação: "Fora! Fora! Fora!/ contra esses *franchinotes*/que te querem destronar" — cantava o elenco de *Fado Corrido*.

Se esse era o clima do teatro de revista, no chamado teatro sério, como vimos, as coisas se processavam muito lentamente. A primeira manifestação teatral mais liberta dos eflúvios do século XIX vem de um artista ligado ao movimento de Orpheu: Almada-Negreiros. Artista plástico, tirava o palco das garras do texto literário, pois, para ele, "em pintura e em artes plásticas a ação é só vendo. Na música é só ouvindo. No Teatro é com todos os sentidos".¹¹ E nem podia ser diferente; Almada estava ligado ao Futurismo, que louvava a estética do "music-hall". Foi ele que, no seu "Manifesto Anti-Dantas", deitou abaixo não só o naturalismo ultrapassado e bem aceito

da *Ceia dos Cardeais*, como também as "pinoquices de Vasco de Mendonça Alves passadas no tempo da avozinha, as infelicidades de Ramada Curto, as gaitadas de Brum e os atores de todos os teatros".¹² Tão antinaturalista era Almada que chegou a escrever um dos seus apontamentos sobre teatro: "O maior estorvo para a representação da realidade é a presença da própria realidade",¹³ ou ainda "razão tiveram os gregos ao pôr máscara nas caras dos seus atores: as caras são a realidade e esta está simbolizada nas máscaras".¹⁴ No entanto, essa afirmação ainda contém um pouco da raiz simbolista que contamina Orpheu.

Mas, o que importa dizer é que pelas razões mais diversas, do teatro de Almada só foram publicadas, em vida, poucas peças (*Antes de Começar*, *Pierrot e Arlequim*, *Deseja-se Mulher*, *O Público em Cena* e dois quadros de *S O S*). E nenhuma, nenhuma mesmo, foi representada ou teve seguidores. Só em 1949, o Teatro Studio Salitre encenou *Antes de Começar* e, em 1963, subiu à cena o *Deseja-se Mulher*.

A raiz simbolista continuava e iria propagar-se na dramaturgia da Presença, conhecida às vezes pelo nome de 2.º Modernismo Português. E é no teatro de José Régio que essa influência se faz mais sentir, embora também se possa vê-la nas peças de Torga e Branquinho da Fonseca.

Os extertores da Presença (fev. 1940) apresentam, como lhe chamou José Régio, um "comediógrafo desconhecido": João Pedro de Andrade. Apesar de um grande número de peças ainda dentro do jargão naturalista — e já estamos nos anos 40 — apresenta esse autor uma peça a Pirandello: *A Continuação da Comédia*. Escrita em 31, publicada em 39, só consegue subir à cena em 1948.

Veja-se, por aí, a defasagem existente entre texto dramático e espetáculo teatral. Talvez tenha sido essa defasagem uma das razões pelas quais os anos 40 não são muito pródigos em textos dramáticos. Marcam eles o florescimento do Neo-Realismo que, se sofreu com a censura na publicação de ficções, teve impedidos de serem representados os poucos dramaturgos que produziu.

Mas, ainda assim, vale a pena chamar a atenção para Alves Redol e Romeu Correia.

Na obra do autor de *Gaibéus*, a dramaturgia é, de fato, um acidente: a *Forja* e *Maria Emília* fogem totalmente à economia teatral. A primeira, muito preocupada em transmitir idéias neo-realistas. Pretende ser uma tragédia, mas acaba por escolher para protagonistas homens tão subjugados que, sobre eles, não

há mais o que desejar. A segunda esquece dos diálogos, mas não se transforma num teatro narrativo, épico como queria Brecht, mas numa narrativa teatralizada.

Antes de falar de Romeu Correia, convém assinalar os ecos do movimento surrealista no teatro: quase nada. Fora textos de Antônio Maria Lisboa e Mário Cesariny, só se podem mencionar a fundação do grupo "Companheiros do Pátio das Comédias", por Antônio Pedro, ligado também ao experimentalismo teatral dos anos 50, juntamente com Jorge de Sena e outros, medida que foi logo condenada pelos adeptos da intervenção surrealista, porque o repertório do novo grupo incluía Gogol, Molière, Alfieri, Labiche, Feydeau, por eles considerados teatro burguês. Mas a verdade é que não havia textos surrealistas portugueses. A não ser a planta exótica do jardim romântico — *Figados de Tigre* — que também não teve vez.

Paralelamente ao movimento surrealista, surge em Portugal um novo teatro, com vocação experimental, juntamente com a criação de uma série de grupos amadores. *O Mundo Começou às 5 e 47* — peça de Luís Francisco Rebello, escrita em 46 e levada à cena em 47, pelo Teatro-Estúdio do Salitre, inaugura esse momento. Sem que a ação assumisse o centro de tudo, e sem preocupações de representar a realidade, essa peça tem um caráter nitidamente antiilusionista. Entroniza a participação do público, embora este seja ainda representado por uma personagem — a Espectadora.

O importante, no entanto, é que essa peça não foi uma tentativa isolada. A ela se seguiram outras, nessa linha, do próprio Luís Francisco Rebello: *O Dia Seguinte* (1949) e *O Fim da Última Página* (1951). Todas elas e outras que depois vieram encontraram espaço no palco. Sorte a de Luís Francisco Rebello! Talvez porque sua abordagem, apesar de inovadora, não mexa em profundidade com os temas-tabus. Talvez porque as modificações propostas por Rebello sejam apenas estéticas, não éticas.

Por que dizemos isso? Bernardo Santareno, sem dúvida o maior dramaturgo português depois de Gil Vicente, não teve a mesma sorte. E de todos, em termos estéticos, é o mais conservador. Mas é que, seguindo a linha aristotélica na maioria de suas peças, aborda temas como o sexo, a superstição, o fanatismo. E, embora não discuta no palco esses temas — ou nada teria de aristotélica a linha do seu teatro — é capaz de mostrar o outro lado que, muitas vezes, fala mais alto que a solução dada pelo autor, obediente à voz social. Exatamente por mostrar esse outro lado é que algumas peças, embora es-

treadas, foram rapidamente recolhidas. *A Promessa* (1957), por exemplo, em que o juramento da abstinência sexual é cumprido em função do milagre obtido, mas que ao mesmo tempo denuncia o absurdo de semelhante voto, encenada por Antônio Pedro no Teatro Experimental do Porto, teve de ser retirada de cena pela campanha que o clero desencadeou. *O Lugre* (1959) chegou ao Teatro Nacional sem problemas, e *O Crime de Alteia Velha* chegou a ser representada pelo Teatro Experimental do Porto. Mas a partir daí, Santareno passou a ser autor proibido. E *Antônio Marinheiro, o Édipo de Alfama* (1960), *O Duelo* e *O Pecado de João Agonia* (1961), *Anúnciação* (1962) só muito mais tarde, e assim mesmo nem todas, puderam chegar ao palco.

Aliás, os anos 60 são pródigos em textos escritos e não representados. O que é perfeitamente inteligível, se pensarmos que a maior parte delas procura desacomodar de alguma forma o espectador. O teatro de revista também sofreu e cada vez tinha menos espaço para a crítica política.

No teatro dito sério, a par de Romeu Correia que, tendo iniciado no neo-realismo, foi um inovador da cena portuguesa, buscando um teatro de participação com *O Vagabundo das Mãos de Ouro*, *Jangada* e *Bocage*, surgem novos autores e antigos nomes mudam o tratamento que vêm dando a seus temas.

Brecht, cujo trabalho já é conhecido na Europa desde os anos 40, só chega a Portugal — pelo menos aos que não atravessaram os Pirineus em busca de novas idéias — por volta dos anos 60. O que nos autoriza a afirmá-lo? Não só o fato de que a primeira peça com estrutura épica — *O Render dos Heróis* — data de 1960, como também o de Santareno, em depoimento a José de Oliveira Barata, registrado em artigo deste, na *Revista Vértice* 455, ter dito que só pudera ler o dramaturgo alemão — e assim mesmo por via clandestina — em 1961.

Em 1972, a censura liberou apenas um original português e, em 1973, nenhum. Os textos portugueses que conseguiram ser representados como *A 10.^a Turista*, por exemplo, tiveram a chancela da clandestinidade. Ficavam assim os dramas portugueses fadados à leitura e à estante, pois se *O Render dos Heróis* foi representado em 1965, outras peças não tiveram a mesma sorte.

Textos como *Felizmente, há Luar*, *Filopóbulos*, *O Indesejado*, *A Legenda do Cidadão Miguel Lino*, *O Encoberto*, *O Judeu*, questionadores do mito e da ordem, não tinham lugar.

Para ter voz e contrariar a versão oficial da História era preciso, por exemplo, estar em Paris, como Helder Costa, que já organizou o Teatro Operário, um centro de apoio ao bairro de Nanterre, e pôde levar à cena como *18 de Janeiro de 1934* e *O Soldado*, cujo caráter político ele próprio afirma.¹⁵ Ou, como Granjeio Crespo, publicar na França, como foi o caso de *O Gigante Verde*, e montar a peça em Nova Iorque (*No Futuro será a Carne*).

Somente em torno do 25 de abril é que a releitura da História pôde ganhar corpo em Portugal. Não só pelo número crescente de grupos teatrais nas diferentes regiões do País, num evidente projeto de descentralização, como também pela quantidade de peças publicadas.

A partir da Revolução dos Cravos, o texto dramático parece crescer de importância. Duzentas e dezoito peças, algumas das quais escritas antes de abril de 74, e pelas mais variadas razões fadadas ao ineditismo, são editadas. E muitas levadas à cena, sem o perigo de serem suspensas de uma hora para outra. Desse número, pelo levantamento que venho fazendo, em pesquisa para a Universidade do Estado do Rio de Janeiro, oitenta, com certeza, foram escritas após a Revolução e, em razão do próprio momento histórico que as gerou, têm preocupação diversa.

Nem todas estarão na linha do teatro épico, mas, na maioria delas, poder-se-á encontrar uma grande incidência no questionamento do passado português, mais especificamente do século XVI.

Sobre Fernão Mendes Pinto recaem as escolhas de Romeu Correia — *O Andarilho das 7 Partidas* — e Helder Costa — *Fernão, Mentos?*. Damião de Góis e suas relações com o poder são objeto da análise de *Um Homem é um Homem*, de Helder Costa. O texto vicentino é revisitado — embora, antes do 25 de Abril, Luís Sttau Monteiro já o tivesse feito — em *É Menino ou Menina?*, *Na Barca com Mestre Gil* e em *Histórias de Fidalgoes e Alcoviteiras, Pastores e Judeus, Mareantes e Tratantes, Sem Esquecer Suas Mulheres e Amantes*. Sobre Camões, lançam-se os olhares de Natália Correia — *Erros Meus, Má Fortuna, Amor Ardente*; de José Saramago — que estréia como dramaturgo, após o 25 de Abril — em *Que Farei com Este Livro?*; de Jaime Gralheiro — *Onde Vaz, Luís?*; de Helder Costa — *A Viagem; Camões, Poeta Prático*; de Luzia Maria Martins — *O Homem que Julgava ser Camões*.

Nessa revisão, Virgílio Martinho e Jaime Gralheiro retomam o movimento popular de 1383: o primeiro, na peça do

mesmo nome, e o segundo em *Arraia Miúda*. Antônio de Macedo, em *A Pomba*, põe em cena o século XVII, mais precisamente o ano de 1642, e em *A Nova Ilusão*, a primavera de 1981, com a *AD confortavelmente instalada no poder*, segundo o próprio autor. Essas duas peças formam com uma outra ainda não publicada — *O Osso de Mafoma*, que toma por base o século X — uma trilogia chamada *O Sangue e O Fogo*, exemplificativa de três momentos da confrontação político-religiosa em Portugal.

O tempo de Bocage é revisto por Luzia Maria Martins, em *Bocage — alma sem mundo* e a guerra colonial discutida em *Um Jeep de Segunda Mão*, de Fernando Dacosta e em *A Achada Grande do Tarrafal*, de Franco de Sousa.

Poder-se-iam citar ainda *A Noite*, de José Saramago tratando do próprio 25 de Abril, ou *A Como Estão os Cravos Hoje?*, de Orlando da Costa, recém-publicada, que fala não do presente ou do passado, mas do futuro, que só existirá se o povo tiver memória.

Um "teatro de intervenção e denúncia" é a intenção de Virgílio Martinho, com *O Grande Cidadão*, *A Sagrada Família* e uma série de textos curtos sobre fatos históricos, publicada em 1981 (*António José da Silva*, *O Herói Chegado de Guerra*, *Os Vampiros*, *Mulher Aqui Estou como um Cão Perdido*, *Catarina*, *Um Povo Amigo de Lutar*, *Morte em Terras de Montemor*). A idéia de intervenção existe também em Luís Francisco Rebelo (*Prólogo Alentejano* e *A Lei é a Lei*).

Carlos Coutinho parte de textos extraídos de jornal e monta peças curtas, de "circunstância", do "quotidiano", que pretendem "comunicar divertindo, agitar refletindo, perspectivar recordando",¹⁷ assim como Helder Costa, nos textos que enfeixou sob o título *Histórias do Dia a Dia*, e Jaime Salazar Sampaio, que privilegia o absurdo e o farsesco. Nessa linha política deve ainda ser mencionado António Júlio Valarinho, que se vale de elementos do teatro popular tradicional, colocando-os "a serviço da Revolução Democrática e Popular".¹⁸

Santareno, no seu *Os Marginais e a Revolução*, continua ainda em linguagem tradicional a denúncia da repressão sexual, e Augusto Abelaira permanece fiel aos temas que muito antes do 25 de Abril eram sua preocupação — o silêncio e a perda da identidade. José Cardoso Pires e Luís de Sttau Monteiro continuam a valer-se, guardadas as devidas diferenças, da corrosão farsesca para denunciar a ruína da História.

Ao lado de tudo isso, há um número enorme de adaptações teatrais e um teatro a partir de textos visuais, proposto pelos

artistas ligados à poesia experimental, como Ana Hatherly, Melo e Castro, Alberto Pimenta, Salette Tavares. Os atores, ali na hora, a partir das letras em liberdade, produzindo sons, provando que qualquer "sinal, por mais sintético que seja, conta em seu interior elementos dramáticos desejosos de tacto e corpo agitadores da imaginação."¹⁹

E há ainda *Poe ou O Corvo*, proposta de Fiama Hasse Paes Brandão, que, privilegiando o texto verbal, faz do teatro um espaço de discussão do processo de criação.

Uma olhada pelo último número do *Jornal de Letras* mostra o seguinte panorama teatral: 1 peça de Antônio Vasco, 2 de João Grosso, 1 compilação de textos de Pessoa e Sá-Carneiro feita por Mário Viegas, 2 de Raul Brandão, 1 criação coletiva do Joana Grupo de Teatro, 1 de Abel Neves e Carlos Paulo, 1 de Felipe de La Feria, 1 de Armando Dourado, Celina Cabral e Vitor Valente, 1 adaptação de Júlio Dinis, por Norberto Barroca, 1 de D. Francisco Manuel de Melo e 1 de Garrett contra 2 peças de Molière, 1 de Manuel Puig, 1 de Robert David MacDonald, 1 adaptação de Ernesto Sábato, 1 de Ruzzante, 1 de Fassbinder, 1 de Garneau, 1 de Catherine Hayes, 1 de Edward Albee, 1 de Lorca. Isto é: — e desculpem a leitura do cardápio: 12 XII — Portugal. O teatro português não carece de vocações, carece é de espaço!

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- 1 AMORIM, Gomes de. Prólogo. In: *Teatro de Francisco Gomes de Amorim*. Lisboa, s. e., 1869, 16 p.
- 2 SEQUEIRA, Matos. *História do Teatro Nacional de D. Maria II*. Lisboa, s. e., 1945, v. 1, 202 p.
- 3 REBELLO, Luís Francisco. *O teatro naturalista e neo-romântico*. (1870-1910). Lisboa, MEC/Instituto de Cultura Portuguesa, 1978, 80 p.
- 4 *Ibidem*, p. 83.
- 5 PESSOA, Fernando. *Páginas de doutrina e estética e de teoria e crítica literárias*. 2. ed., Lisboa, Ática /1973/, 112 p.
- 6 *Ibidem*, p. 115.
- 7 *Ibidem*, p. 112.
- 8 SÁ-CARNEIRO, Mário de. *O Rebate*. Lisboa, 28 de novembro de 1913.
- 9 PATRÍCIO, António. *Teatro completo*. Lisboa, Assírio & Alvim, 1982, 179 p.
- 10 PEDRO, António. Epígrafe, In: REBELLO, Luís Francisco. *História do teatro de revista em Portugal*. Lisboa, D. Quixote, 1984, v. 1, 8 p.

- 11 ALMADA-NEGREIROS, José de. *Teatro*. Lisboa, Estampa, 1973, 167 p. (Obras Completas, 3).
- 12 ————. *Textos de intervenção*. Lisboa, Estampa, 1973, p. 15 (Obras Completas, 6).
- 13 *Ibidem*.
- 14 *Ibidem*.
- 15 COSTA, Helder. *Teatro operário*. Coimbra, Centelha, 1980.
- 16 MACEDO, António de. *A nova ilusão*. Lisboa, SPA, 1984, 5 p.
- 17 COUTINHO, Carlos. *Teatro de circunstância*. Lisboa, Seara Nova, 1976, 142 p.
- 18 VALARINHO, António Júlio. *Quadros heróicos do povo em luta*. Lisboa, Vento do Leste, 1976, 29 p.
- 19 HATHERLY, Ana & CASTRO, E. M. de Melo e. *Po-Ex — textos históricos e documentos da poesia experimental portuguesa*. Lisboa, Moraes, 1981.