

TENDÊNCIAS DO TEATRO PORTUGUÊS CONTEMPORÂNEO

Maria Helena Cunha (USP)

Começo por dizer que o problema do teatro português atual assenta sobre um tripé - herança de épocas anteriores -, onde uma das primeiras hastes é comum ao teatro de todas as nacionalidades e de todos os tempos, embora com matizes locais, antes e depois da revolução de 74, e as outras são só e especificamente portuguesas.

A primeira haste desse problema traz à baila uma velha convicção que afirma a ausência ou (rarefação) do teatro em Portugal. Tenho presentes, por exemplo, os julgamentos de Fidelino de Figueiredo (nas Características da literatura portuguesa), de José Bacelar (no opúsculo Da viabilidade do romance português de significação universal) e mais recente o de Jacinto do Prado Coelho (no livro Originalidade da literatura portuguesa), incisivos em denunciar a inexpressividade do teatro português em favor de uma atávica veia lírica. Mas, tenho também presente o livro de Luís Francisco Rebello intitulado Cem anos de teatro português, sobre a produção teatral dos últimos cem anos, que me leva a pensar que pelo menos, a contar-se o número dos verbetes, o teatro português é bem menos rarefeito do que se quis crer até aqui. Verdade que assente também sobre o fato surpreendente de que se todo o escritor alguma vez foi poeta mesmo não sendo, da mesma maneira foi também dramaturgo ainda que sem palco: no Corpo-delito na sala de espelhos, de José Cardoso Pires, em seu prefácio, Eduardo Lourenço chama atenção para o fato.

E isto nos leva à segunda haste do problema, esta instigante e universal: o texto x espetáculo, o texto x representação, em resumo, o texto em animação no palco, isto é, teatro. Não será por falta de textos que pecará o teatro português. Mas é o caso de perguntar se a abundância de textos - e principalmente textos não representados e não representáveis que o período da ditadura nos proporcionou apenas denuncia uma tendência ancestral muito estimulada pela censura, ou se os portugueses têm uma veia dramática inata só frustrada pelas condições adversas à "materialização em movimento", digamos assim, do texto.

Tal reflexão põe causa a última haste do tripé (como se vê nenhuma delas, como num verdadeiro tripé, sustenta-se sozinha): quer dizer, as repercussões da atividade teatral na sociedade portuguesa. E por isto, deve-se entender a reação e interesse do espectador.

Todas as questões agora levantadas são instigantes e muito polémicas.

Levaremos horas a discutir gostosamente as afirmações e deformações com que cada convicção procura traçar um perfil do teatro português.

Mas, a minha intenção primordial é levantar as tendências do teatro contemporâneo, em particular, dos últimos dez ou onze anos, quer dizer, depois da revolução de abril, com o objetivo mais de informar e dar conta de minhas investigações nesse campo aos professores brasileiros do que de polemizar.

Em qualquer hipótese a preliminar era necessária uma vez que o tripé de problemas é ponto crucial deste novo teatro.

É claro que se fala na revolução de abril como um marco. A partir daí, julga-se, nada será proibido: nem a criação artística nem a divulgação dela. Mas curiosamente houve um lastro da produção teatral relativa a 74 que permitiu aos portugueses manterem-se alertas. No Vértice, de fevereiro de 1962, lê-se a notícia de ter vindo a luz um volume intitulado Novíssimo Teatro Português com o seguinte apontamento final: "Este volume abre com um apelo de Bernardo Santareno e revela a agitação e a ânsia que se está a sentir entre os nossos jovens escritores de teatro". Do volume constam peças de Artur Portela Filho, Augusto Sobral, Fiarra Hasse Pais Brandão, Estevão Sasportes e Maria Teresa Horta.

Nove anos depois, em 1971, Carlos Porto, crítico teatral, punha o dedo na ferida na sua coluna do Diário de Notícias. Dizia: "Como já disseram alguns, fazer crítica de teatro em Portugal implica a aceitação de determinadas regras de jogo, com tudo o que isso significa de abdicação. Sabemos que a peça que vamos ver foi previamente submetida ao exame de uma Comissão de censura, - não ignoramos que o espetáculo com essa peça foi por sua vez, sujeita ao controle dessa ou doutra comissão de censura, sabemos, finalmente, que as palavras com que vamos tentar definir (bem ou mal, certa ou erradamente) esse espetáculo será por sua vez alvo da mesma vigilância condicionante. Pior ainda, sabemos que mesmo antes de as escrever, estamos já condicionados por 40 anos de uma prática constante, insidiosa de autocensura, por 40 anos de pressões, de lavagens de cérebro, de esterilização, os quais não poderão ter deixado de aniquilar, pelo menos parcialmente, a nossa espontaneidade de julgamento, a sinceridade das nossas reações, a nossa capacidade de sermos livres e de, em liberdade, julgarmos". Isto escrito três anos antes do movimento de abril e da condenação das três Marias é, de vários aspectos, corajoso. E também brilhante pelo resumo que faz da situação da arte, do artista e do crítico (e mesmo do indivíduo português) durante essa dramática e longa quarentena cultural.

Em qualquer hipótese, os 100 anos de teatro português (1984, Brasil. Ed.) vem colocar na crista da onda a antiga polémica da ausência de gênio dramático entre os portugueses, e, quiçá, desmenti-la. É importante, por isso, assinalar, a esta altura, que o número de obras arroladas neste período (pós-revolucionário de 74) e ao que imediatamente o antecedeu (digamos, num espaço aproximado de quinze anos) chega, sem dificuldade a somar mais de uma centena. E não é exaustiva. Possa alegar-se ou não improvisação de alguma, quase "flashes" outras, não é menor verdade que são numerosas as que nos obrigam à reflexão acerca da realidade de sempre e de todos os

lugares, que expõem a assimilação de novas formas de "fazer teatro", que revelam um texto de original criação e, mesmo aquelas que não se ocupam de um assunto mais do que a velocidade de rápidas cenas lhes permite, centram-se, em grande parte nos problemas do dia a dia, da sua e da nossa atualidade (ainda que projetados, por vezes, nas figuras e acontecimentos históricos) e que são tão importantes quanto os grandes dramas de exceção.

Mas, com todas essas ressalvas, é bom que se lembre e não é de surpreender que haja bons e maus textos, boas e más peças e que possam ser até em maior número as segundas. A censura parece ter-se produzido em um cômodo "bode expiatório" para alguns antes do 74, e a oportunidade de crítica e autocritica para outros depois dele. O depoimento de várias personalidades ligadas ao teatro (Fernando Gusrão, Jorge Silva Melo, Maria Arélia Neto, Fernanda Lapa, Costa Ferreira, Luzia Maria Martins, Mário Barrados e Rui Mendes) que José Barreiros intitulou "E agora sem censura?" no Expresso de 11/5/74 dá bem a idéia de como a produção teatral ficou marcada pela censura dos anos anteriores no período imediatamente posterior à revolução. E não só aqui. Do Avante, de 1 de novembro de 1974, tira-se o seguinte: "Depois de quase 50 anos de clausura, abre-se aos passos nos nossos artistas o caminho da liberdade. Não deveros estranhar que esses passos sejam hesitantes ou inseguros". O "balanço 74" que também o Expresso faria em 4/1/75, reafirma-nos, aliás, esses passos hesitantes pela indigência autoral desse período, compreensível em todos os pontos dado o longo período de alienação forçada. O "arrumar das cabeças" viria a dar frutos mais tarde.

Assim, não se representaram, nem se desenterraram imediatamente os textos portugueses até de autores já consagrados como Sttau Monteiro e Bernardo Santareno. Correu-se avidamente para os textos estrangeiros, conhecidos mundialmente, proibidos durante o período da ditadura e que garantiam a participação portuguesa num contexto cultural universal. Os Preferidos: Bertolt Brecht e Peter Weiss. Compreende-se o sucesso dos dois autores (cuja carreira em Portugal ainda não terminou) em razão da proposta de análise da realidade que ambos apresentavam através do seu texto, contundente e crítico. É o teatro épico cuja voga Portugal não poderia vivenciar por força da ditadura. Não admira, portanto, que um crítico no Expresso (6 julho 1974) destaque, sob o título Inflação de Brecht, que a seguir ao 25 de abril vários grupos anunciavam a sua intenção de levar à cena o autor até então maldito.

Em 1973 um único original português foi estreado: Filopópolis, de Virgílio Martinho, apresentado pelo grupo de Campolide. Em 1974, no irromper da revolução dos cravos, representava-se Mar, de Edward Bond, Doroteia, de Nelson Rodrigues, A menina Alice e o Inspetor, de Robert Thomas; Zoo Story, de Edward Albee; Morte de um Caxeiro Viajante, de Arthur Miller; Sábado, domingo e segunda, de Eduardo de Filippo; Uma rosa ao pequeno almoço, de Barrillet e Grédy; A Dama de Copas e o Rei de Cuba, de Tirochenko Wehbi. Todos em Lisboa. Como se vê, apesar dos brasileiros, e sem levar em conta o teatro de Revista, nenhum texto de autor português. Diz-nos Carlos Porto (em "Dez anos de teatro português", trabalho inédito, cópia xerox) que o teatro em Portu-

gal começa a alargar a sua área de atividade a partir do momento em que grupos marcados pelo desinteresse que o teatro despertava em Portugal, dominado então, pelo espetáculo empresarial, procuraram acompanhar o que se fazia lá fora, assumindo até mesmo posições vanguardistas.

Passado o impacto de primeira hora, decorrido o ano de 74, é natural que os passos hesitantes fossem substituídos pela afirmação dos grupos independentes (fora do circuito oficial) e conseqüentemente pelo estímulo que isso representava para o autor teatral. Já na decorrência imediata do movimento de abril, boa parte dos textos surgidos ainda no mesmo ano ou nos anos seguintes visaram o antigo regime, a revolução, a situação social, o poder das minorias, os anseios de mudança, a luta pertinaz pela liberdade, as perseguições, os assassinatos, as prisões, as discriminações, o medo, enfim, todas as faces de um mesmo terra: a vida sob um governo fascista. Com o correr do tempo, os temas procuraram outras fontes, mas não se pode esquecer que, de qualquer maneira, mesmo nas suas variações, representam o estigma deixado por quarenta anos de opressão. E mais: levaram o homem português a repensar a sua realidade e a sua história. Portanto, segundo levantamento das obras publicadas durante o período de dez anos julgo poder agrupá-las conforme o esquema a seguir:

1. De intervenção e crítica à realidade político-social, trazendo as expectativas, esperanças, desejos e objetivos do povo português suscitadas pela revolução de 25 de abril.
2. Da revisão de figuras e de fatos da lenda, da história e da literatura portuguesa como forma de prolongamento da autocrítica contemporânea. (e também de valorização histórica)
3. De angústia, de reflexão sobre uma sociedade minada de preconceitos, de abulia, de conformismo ancestral, uma face mais íntima (outra marginal) da realidade portuguesa.

Na verdade, esses três aspectos muitas vezes se confundem e é importante que se diga que é o espírito de profunda análise e reflexão sobre o ser e a realidade portuguesa, de hoje e de ontem, que marca o objetivo de todos os textos.

Não se pode, contudo, deixar de tratar do teatro como espetáculo.

Na verdade, o teatro como espetáculo e como atividade regular, antes de 74, achava-se praticamente nas mãos do Teatro Oficial. Grupos independentes vinham surgindo desde a década de 60, mas o incentivo à prática de teatro fora dos quadros oficiais, só se realiza a partir da revolução.

As primeiras reações à ausência da censura foi a representação de textos consagrados mundialmente e proibidos em Portugal durante o governo salazarista. Portugal tinha ficado à margem da evolução e das transformações no espetáculo, desco-

nhecia os grandes nomes e suas inovações e é, pois, natural que procurasse recuperar o que havia perdido ou o que nunca havia possuído. Compreende-se, portanto, as representações sucessivas de Brecht, de Peter Weis, de Dort, as criações coletivas, a preferência por textos da primeira hora revolucionária. Se não os havia portugueses, o texto estrangeiro preenchia as duas necessidades: era crítico e perfeitamente adaptável à realidade portuguesa, e colocava em dia o espectador português sobre o que se tinha realizado no teatro europeu.

Entretanto, o texto português começou a ser produzido. Nesta altura, talvez lembrar as palavras de um jornalista citado por L. Francisco Rebello seja oportuno: muitos grandes nomes da poesia e da ficção em prosa escreveram teatro, e daí a quantidade de produção deste período. Mas, é verdade também que surgiram autênticos dramaturgos, dedicados especialmente ao texto dramático, e até à atividade teatral. É o caso de Helder Costa, Jaime Salazar Sampaio, Prista Monteiro, Virgílio Martinho, Luzia Maria Martins, Carlos Coutinho. Bastaria a presença destes autores para afirmar a existência de um teatro pós-revolucionário em Portugal. Muito embora se possa levantar o problema da qualidade, não sei se se pode invocar o fato de não se comparar a produção teatral com a ficção em prosa ou a poesia, como lembra Luiz Francisco Rebello porque existem, realmente, muitos bons textos (e não tão poucos) e segundo, porque só alguns anos depois de 74, a produção literária em Portugal voltou a manifestar novo impulso. E o teatro sequer teve a experiência da realização do texto durante dezenas de anos.

Mas, por que não se representa o texto português? Várias vezes fiz a pergunta a várias pessoas de teatro com quem contactei e várias foram também as respostas ou as suposições: falta de público, expectativa do texto estrangeiro (que garante a afirmação do grupo) poucos textos verdadeiramente representáveis, pressões ideológicas, dificuldade e sobrevivência dos grupos, etc.

Na verdade, o incentivo ao teatro, por parte do governo, ainda hoje, como ocorre entre nós, é precário, para não dizer precaríssimo. Admiro-me mesmo como podem sobreviver com a frequência rara de espectadores e os estranhos critérios na distribuição de benefícios. Ainda causa espécie e polémica, por exemplo, a ausência, no final do ano passado, do grupo A Barraca da lista de beneficiados pelo auxílio governamental. Em todo caso, é um teatro que luta e inova, que subsiste não obstante as grandes dificuldades, que tem propostas, que começa a adquirir feição própria, que tem alguns excelentes atores, atrizes e diretores.

Há, além disso, outras duas faces desse teatro, e que têm servido de incentivo para os atores teatrais: o teatro universitário e o teatro arrabal onde o texto português tem a sua divulgação, e mercê da penetração de arcos na província, onde subsistem centenas de grupos não profissionais, o teatro conhece um público popular e interessado.

São aspectos, contudo, que estão a merecer um estudo à parte, tanto quanto o "teatro de revista" (e recentemente veio à luz uma história desse teatro) na medida em que se constituiu o único veículo de crítica social durante a vigência do

Estado Novo e, de certa forma, um dos fatores ascendentes do teatro contemporâneo.

## CONCLUSÕES

Em vista do exposto, julgo poder concluir o seguinte:

1. O teatro português contemporâneo, pós-revolucionário, revela uma vitalidade insuspeita se se considerarem o número e a qualidade dos textos escritos e publicados de 1974 a esta data. Esses textos exploram, na quase totalidade, a realidade portuguesa circundante, social e política. Observa-se o desejo primordial de rever fatores estabelecidos, até mesmo ligados à tradição histórica através de uma visão realista e até impiedosa e irreverente.
2. Desproporcionalmente ao número de textos publicados e/ou escritos, a representação desses textos é insignificante pelo teatro profissional, por razões diversas. Deve-se ao teatro arador a divulgação maior do texto português.
3. Tanto o texto quanto o espetáculo foram anulados durante a ditadura salazarista. Com a ausência da censura a partir de 74, o incremento de grupos teatrais novos e independentes trouxe ao conhecimento do público textos estrangeiros de significação universal cuja representação era indispensável à compreensão da evolução do teatro. Beneficia-se técnica, formal e tematicamente o teatro português, não obstante o pequeno aproveitamento de peças portuguesas.
4. A atividade teatral portuguesa atualmente, o sacrifício e a abnegação de grupos independentes, a constante produção de textos dramáticos e a existência de uma crítica teatral, atuante e regular permitem supor a afirmação do teatro em Portugal, e desmentir um ceticismo ancestral com relação à vitalidade e qualidade desse teatro.

Entre os textos de intervenção, apenas para citar alguns, estão A Noite, de José Saramago, Operação Branca de Neve ou a Direita não perdoa, de Alfredo Nery Paiva; Portugal, anos quarenta, de Luiz Francisco Rebello, A como estão os cravos hoje?, de Orlando Costa, As Fábulas teatrais sobre a revolução portuguesa, A achada grande do Tarrafal, Franco de Sousa; Aldeia brava, de António Lúcio Vieira, Vieram para morrer, de Jaime Gralheiro; Corpo - delito na sala de espelho, de José Cardoso Pires e Um jeep de segunda mão, de Fernando Dacosta.

Entre os que se inspiraram em figuras literárias ou históricas, devem-se citar como bons textos teatrais, Um homem é um homem, Damião de Gois, de Helder Macedo. A este autor também se devem, o D. João VI, O Fernão-Mentes?, e A Viagem; de

José Sarraço, ainda Que farei com este livro?. De Jaime Salazar Sarpaio, Fernando (talvez) Pessoa; de Jaime Gralheiro, Onde Vaz, Luis? e de José Sindi Filipe, Bocage; de Natália Correia, Erros meus, má fortuna, amor ardente.

Quanto à face mais íntima da sociedade portuguesa e dos homens não se pode deixar de citar Bernardo Santareno, aliás rebelde a classificações, com o seu Os marginais e a revolução, além do Português, escritor, 45 anos de idade, a Estratégia do Cinistro, de Carlos Coutinho; O fio, de Prista Monteiro, Conceição ou Um crime perfeito, de Jaime Salazar Sarpaio, Memórias de uma mulher fatal, de Augusto Sobral, no campo do teatro do absurdo, e o Jantar do Comissário, também de Carlos Coutinho. Uma pequena amostragem da vasta lista de peças que se publicaram entre 74 e 85.