

A situação do teatro português na década de 1960

Márcia Regina Rodrigues

SciELO Books / SciELO Livros / SciELO Libros

RODRIGUES, MR. *Traços épico-brechtianos na dramaturgia portuguesa: o render dos heróis, de Cardoso Pires, e Felizmente há luar!, de Sttau Monteiro* [online]. São Paulo: Editora UNESP; São Paulo: Cultura Acadêmica, 2010. 147 p. ISBN 978-85-7983-114-0. Available from SciELO Books <<http://books.scielo.org>>.



All the contents of this work, except where otherwise noted, is licensed under a Creative Commons Attribution-Non Commercial-ShareAlike 3.0 Unported.

Todo o conteúdo deste trabalho, exceto quando houver ressalva, é publicado sob a licença Creative Commons Atribuição - Uso Não Comercial - Partilha nos Mesmos Termos 3.0 Não adaptada.

Todo el contenido de esta obra, excepto donde se indique lo contrario, está bajo licencia de la licencia Creative Commons Reconocimiento-NoComercial-CompartirIgual 3.0 Unported.

1

A SITUAÇÃO DO TEATRO PORTUGUÊS NA DÉCADA DE 1960

*Apesar dos obstáculos que,
absurdamente, impedem as suas
obras de cumprir o normal destino de
todas as criações dramáticas,
que é serem interpretadas num palco,
por actores, diante de um público,
os autores portugueses continuam
inevitavelmente a escrever para
o teatro. E essa teimosa persistência
é, sem dúvida, o mais seguro penhor
de que, nas suas mãos, a gloriosa
herança de Gil Vicente, de Ferreira,
do “Judeu”, de Garrett,
não se extinguirá.
(Rebello, 1972, p.119)*

Os críticos e historiadores da arte dramática portuguesa, ao avaliarem o desenvolvimento do teatro – como um todo ou mais especificamente da dramaturgia –, afirmam o “ressurgimento” (Vilaça, 1963b), a “evolução” (Rebello, 1972), um “movimento ascensional” (Rodrigues, 1961) do teatro português após a Segunda Guerra, principalmente na década de 1960. Até no olhar analítico mais distanciado

no tempo há um reconhecimento, ainda que com emprego de termos menos entusiasmados, de um “desenvolvimento global e harmonioso” da atividade teatral portuguesa posterior a 1945 (Barata, 2001). Assim, o teatro, mesmo com a censura a estorvar-lhe o caminho, como veremos adiante, consegue não apenas resistir, mas manter suas criações dramaturgias em sintonia com as inovações estéticas do século XX, embora com algum natural atraso.

Em ensaio intitulado *Panorama do teatro português contemporâneo*, Mário Vilaça (1963b, p.219), que acompanhava no calor da hora a atividade teatral, afirma acreditar no ressurgimento da literatura dramática em seu país devido ao fato de as editoras, desde 1958, “arriscarem-se” mais a editar teatro, e de ter aumentado consideravelmente o número de autores de peças teatrais, “não porque tudo o que se tem publicado seja bom. Mas, sim, porque já alguma coisa de bom apareceu, pelo menos bastante bom”. Por outro lado, Antônio Quadros (1964, p.204, grifo nosso) aponta, na produção teatral contemporânea, a falta de dramaturgos autênticos e critica a imitação de modelos europeus de teatro: “Arremedar o teatro de Paris não é criar o teatro português, nem, afinal, teatro que como tal possa ser considerado”, mas admite que “Raul Brandão vai deixando de estar isolado na *nossa nascente dramaturgia*”. Fernando Mendonça (1971, p.16), por sua vez, acredita que o teatro assume, pelo menos em parte, a mesma função de intervenção social que o romance e o conto neorrealistas desempenhavam na década de 1940, compartilhando a mesma ideia de que se trata de um fértil momento para a produção da dramaturgia:

O decênio de 1960 é o de maior florescimento teatral, teatro escrito, entenda-se. Uma plêiade de jovens escritores aventura-se decididamente a este meio de comunicação e produz (e está produzindo) um quantitativo surpreendente de peças que, se nem sempre apresentam um elevado nível

dramático (ou épico), até porque são, de maneira geral, autores muito jovens, têm, contudo, o mérito de manter viva a literatura dramática em Portugal.

Vários novos autores nasciam na vida teatral portuguesa na década de 1960. Alguns deles eram já experientes romancistas e participavam pela primeira vez da criação teatral,¹ muitos traziam ideias novas sobre a dramaturgia e a encenação captadas em outros países. Esse surto de autores certamente favoreceu a possibilidade de experimentação; assim, nos anos de 1960, as experiências estético-teatrais proliferavam em Portugal.

Muito da dramaturgia portuguesa da década de 1960 compartilha o mesmo princípio sustentado pela companhia do Teatro-Estúdio do Salitre,² criada em 1946, que representou uma primeira tentativa de atualização do teatro em Portugal logo depois do fim da Segunda Guerra e “deu consciência à necessidade de libertar a cena portuguesa da hegemonia naturalista” (Rebello, 1972, p.107) do drama burguês.

A estética naturalista, como se sabe, visa objetivamente o efeito de ilusão de realidade no palco, de modo a trazer para a cena personagens que “vivem” o papel que desempenham, por meio de uma linguagem muito próxima da cotidiana, em cenários que procuram reconstituir a realidade. O espetáculo naturalista fornece ao público a sensação – ou a ilusão – de

1 Tanto Cardoso Pires como Sttau Monteiro estrearam na literatura dramática com as peças aqui em apreço. Antes disso, os dois escritores haviam publicado romances e contos. De Cardoso Pires destacamos *Os caminheiros e outros contos* (1949) e *O anjo ancorado* (novela de 1958); e de Sttau Monteiro, *Um homem não chora* (1960) e *Angústia para o jantar* (1961).

2 Sob a direção de Luiz Francisco Rebello, Gino Saviotti e Vasco Mendonça Alves, o Teatro-Estúdio do Salitre foi instalado em uma sala do Instituto de Cultura Italiana, que possuía um diminuto palco, característica que deu ao grupo a designação de microteatro.

estar diante de um acontecimento real, esquecendo-se, durante o tempo da encenação a que assiste, de que está, na verdade, diante de um acontecimento ficcional. Era isso que certa parcela dos artistas do teatro português começava a evitar. Assim, paulatinamente, assistia-se, “de peça para peça, a um distanciamento cada vez maior das estruturas e da linguagem tradicionais do teatro naturalista-realista” (idem, 1984, p.26).

Luiz Francisco Rebello aponta que “o experimentalismo, as preocupações sociais e a reflexão existencial” caracterizaram o teatro que se escreveu na primeira metade do período compreendido entre o fim da Segunda Guerra e o fim do regime salazarista. Do final dos anos de 1950 até 1974, “o teatro do absurdo e o teatro épico” interessaram sobremaneira os dramaturgos portugueses, pois

o recurso a uma linguagem crítica, a personagens e situações abstractas, que deformavam até ao absurdo a realidade circunstante, por um lado, e por outro a transposição do presente para factos e figuras exemplares do passado histórico, ou destas para aquele, eram as várias tentativas de dizer-se o que, directamente, a censura não consentia que se dissesse. (idem, p.25)

Além da integração de formas dramáticas do teatro épico ou do teatro do absurdo no referido período, contribuiu para a definição de um “largo movimento de evolução contemporânea” do teatro, como constata Duarte Ivo Cruz (2001, p. 303), a constância das seguintes características:

[...] concentração num temário de análise e crítica social muito marcado e politicamente empenhado; tentativa de renovação das expressões cênicas e do espetáculo; visão cultural do teatro como um todo; certa irregularidade a nível de profissionalismo, com grande ênfase dada ao experimentalismo e à descentralização por via profissional e amadora; irregularidade da frequência de público, com uma clara passagem do

teatro comercial, bom ou mau, para o teatro experimental ou culturalmente exigente, o que teve como efeito a médio prazo o desaparecimento da revista.

A incidência de temas de análise e crítica social e a busca por uma inovação dramatúrgica e cênica anti-ilusionista vão se filiar quase que naturalmente à “lição” de Brecht, ou seja, aos princípios norteadores do teatro épico brechtiano, que, como veremos, opõe-se ao teatro naturalista, criticando esse tipo de teatro em que o espectador se deixa levar pela cena apresentada, identificando-se com ela, sem proceder a qualquer julgamento ou reflexão.

A “fase nova de ressurgimento” e de “assinalável progresso” foram as características apontadas por Mário Vilaça (1963b) na dramaturgia contemporânea, muito embora o ensaísta reconhecesse que as peças esperavam pela representação no palco.

O que suprimia a dimensão cênica das peças escritas não era a falta de grupos interessados em encená-las. São registradas no referido período novas companhias teatrais, entre elas: Teatro Moderno de Lisboa (TML, 1961), Teatro Estúdio de Lisboa (TEL, 1964), Teatro do Instituto Superior Técnico (IST, 1964), Grupo 4 (1967), Teatro Experimental de Cascais (TEC, 1965). E continuavam em atividade as principais companhias criadas nos anos de 1950: Teatro Experimental do Porto (TEP, 1952, tornando-se profissional em 1957), Círculo de Iniciação Teatral da Academia de Coimbra (CITAC, 1956), Cênico de Direito (Teatro da Associação Acadêmica da Faculdade de Direito, 1954). A maioria dessas companhias de teatro teve sua origem em grupos formados na universidade e elas tinham características comuns: buscavam efetiva participação do público; objetivavam levar o espectador à análise e à crítica do contexto político-social e, principalmente, reconheciam o teatro como instrumento de intervenção e de luta política

e cultural. Graça dos Santos (2004, p.327) nos fornece uma descrição precisa dos espectadores desses teatros:

Graças ao teatro universitário (em particular o CITAC e o Cênico de Direito), surge uma nova maneira de ser espectador. Era uma assistência entusiástica e jovem, proveniente sobretudo dos meios universitários. Não eram espectadores passivos e queriam compreender o fenômeno teatral e os seus diferentes processos. Na sua maioria tinham nascido sob o salazarismo, e só tinham conhecido um Portugal em que qualquer ideia original era sufocada pela censura, qualquer comportamento não conforme aos modelos impostos pelo Estado Novo era silenciado, mas tinham uma enorme sede de ideias novas, de par da exigência de uma universidade livre.

Nesse contexto em que o teatro é vigiado de perto pelos “conservadores salazarófilos” – para usar a expressão da mesma autora acima citada –, surgem, a partir de 1960, os dramas narrativos de tema histórico, adeptos do registro épico brechtiano, uns mais outros menos bem-sucedidos: *O render dos heróis* (1960), de José Cardoso Pires; *Felizmente há luar!* (1961), de Luís de Sttau Monteiro; *Bocage* (1965), de Romeu Correia; *O judeu* (1966), de Bernardo Santareno; *Bocage alma sem mundo* (1967), de Luzia Maria Martins; *A outra morte de Inês* (1968), de Fernando Luso Soares; *Quem move as árvores* (1970), de Fíama Pais Brandão; *Antonio Vieira* (1973), de Fernando Luso Soares; *Legenda do cidadão Miguel Lino* (1973), de Miguel Franco.

A produção dramatúrgica, a publicação das peças teatrais, as experimentações e novas formas de encenação criadas e desenvolvidas pelas companhias de teatro que surgiam, tudo sofria a constante asfixia tanto da mão pesada da censura sobre os textos, quanto do olhar vigilante dos censores sobre os grupos de teatro e suas representações.

Diante disso, é importante vincular aos dados e características que aqui apontamos as formas de repressão

praticadas pela censura salazarista, que impôs sua marca na história do teatro português.

O teatro sob a mira da censura

No extremamente longo e tenso período da ditadura em Portugal, as práticas da comissão de censura³ impuseram terror e medo aos escritores, intelectuais, dramaturgos e jornalistas, pela constante proibição e apreensão de obras e pela ameaça de prisão de seus autores, impedindo muitas vezes “que os meios de comunicação social mencionassem o título de obras proibidas e o nome do seu autor” (Rodrigues, 1980, p.77). A censura evitava esclarecer ou fundamentar uma decisão publicamente, e quando era necessário fazê-lo era breve e objetiva, impondo a redação da informação a ser publicada. Um telegrama telefonado da Comissão do Exame Prévio do Porto para a imprensa, reproduzido por Graça dos Santos (1980, p.75), ilustra bem o que afirmamos:

Foi proibida uma peça de teatro, adaptação de Correia Alves, do *Arco de Sant'Ana*, no TEP (Teatro Experimental do Porto). Não dizer que foi proibida. Pode, no entanto, dizer-se que já não vai à cena. Capitão Correia de Barros.

O teatro foi um dos grandes alvos da censura, que reprimiu a produção de peças teatrais e proibiu a representação, nos palcos, de textos de autores portugueses⁴ e estrangeiros.

3 A partir de 1933, a censura passou a ser exercida por comissões. A Comissão de Censura de Lisboa exercia o papel de Comissão Central. A Comissão de Exame e Classificação dos espetáculos, que tinha o seu presidente nomeado por Salazar, passou a avaliar e a classificar as peças de teatro, autorizando-as por inteiro ou com corte, ou proibindo-as.

4 Rebello (1984, p.13) fornece-nos os números: “É significativo que, das 79 peças compendiadas entre 1926 e 1974 e aqui [no seu livro] resumidas, 27 – cerca de 35% – tenham sido banidas pela censura,

O “lápiz azul”⁵ dos censores rasurava as palavras, frases e falas das peças – era, pois, a marca concreta da censura nos textos. Nos teatros, os censores se faziam presentes nas primeiras fileiras da plateia.

A ditadura salazarista promoveu em Portugal o conformismo, a apatia, a imutabilidade diante da realidade e a censura impôs o silêncio dentro e fora do país:

Como primeiro objectivo [a censura salazarista] procurou confinar as cidadelas culturais e todo o país, todo, a um isolacionismo que lhe facilitasse a imposição violenta das suas regras. Em segundo alcance pretendeu, e com algum êxito, elaborar em silêncio fechado certas máscaras contemporâneas para publicidade exterior. Seria, numa palavra, o “petit dictateur” que à custa do segredo cultiva as impunidades do abuso e exporta uma imagem tolerável no convívio internacional. Silêncio, portanto, no exterior. *Pax intra muros*. (Cardoso Pires, 1977, p.200)

Salazar, que comumente costumava subestimar a inteligência dos cidadãos (Rodrigues, 1980), entendia a censura como um “corretivo necessário” à organização da sociedade, como explica José Cardoso Pires em uma entrevista a Artur Portela (1991, p.38): “Salazar pretendia radicar, por exemplo, a censura como um hábito social, uma prática familiar de dissuasão, por assim dizer. Chamava-lhe resignadamente ‘um mal necessário’, como toda a gente sabe”.

Na comparação entre a censura praticada durante o regime de Salazar e a aplicada pelo nazismo de Hitler, Graça dos Santos (2004, p.73) faz uma síntese esclarecedora:

das quais apenas 3 vieram a ser mais tarde autorizadas e outras tantas proibidas após a primeira série de representações”.

- 5 Os censores suprimiam palavras ou frases inteiras riscando-as por completo com cor azul, daí a expressão “lápiz azul da censura”. Às vezes, apareciam comentários, geralmente em letra ilegível, nas margens dos textos, o que impossibilitava saber por quais motivos a obra havia sido censurada.

As medidas de depuração e de destruição das obras literárias ou artísticas são, para as autoridades nazis, pretexto para grandes operações publicitárias em que o terror, o medo são exibidos. Essa é uma diferença essencial em relação ao salazarismo, que prefere confiscar discretamente as obras consideradas indesejáveis. Os esforços vão mais no sentido de abafar as resistências, tentando tudo para que não se manifestem [...]. Trata-se de evitar para não defrontar, mantendo para isso uma ilusão de harmonia, de um povo sereno e tranqüilo.

Analisando a censura sofrida pelo teatro durante o Estado Novo, Luiz Francisco Rebello (1977) aponta três tipos: censura ideológica, censura econômica e censura geográfica. A proibição de espetáculos e textos teatrais estrangeiros ou portugueses era a arma do poder ditatorial para impedir o acesso do público àquilo que, para a comissão de censura, era “perigoso”, “subversivo” ou simplesmente “suspeito”; assim, a arte coletiva por natureza, que é o teatro, sofria a censura ideológica. Os espetáculos escolhidos pelos empresários para lhes destinar patrocínio eram aqueles que agradavam ao público burguês que podia pagar o preço dos ingressos, constituindo-se, neste caso, uma forma de censura econômica. Já a censura geográfica se define, segundo Rebello (idem, p.26), pelo fato de a atividade teatral se concentrar quase que exclusivamente na capital do país, ou seja, ficava limitada “a cerca de nove décimos da população a possibilidade de assistir a espetáculos teatrais (possibilidade teórica, já que na prática a reduziam aos outros condicionamentos antes referidos)”.

Na ditadura de Salazar, a aplicação da censura empregava ainda as formas preventiva e repressiva (Santos, 2004) a todo material de comunicação a ser veiculado em Portugal. As tipografias, por exemplo, antes de pôr um livro em circulação, eram obrigadas a submetê-lo às autoridades da segurança pública, que tinham poderes para fechar as

gráficas que imprimissem material suspeito de “perturbar a segurança pública”.⁶ No caso do teatro, o procedimento da censura era complexo. Escrita a peça, o autor ou grupo de teatro deveria submeter o texto ao exame do censor, que autorizava, autorizava com cortes ou proibia a obra. Comentam os escritores que muitas vezes os cortes feitos pelo famoso lápis azul do censor eram tantos que o texto ficava horripilantemente mutilado, tornando a peça irrepresentável. Se vencida a primeira etapa, ou seja, tendo o texto o carimbo “Visado pela Comissão de Censura”, vinha a segunda: “ensaio de censura”, que consistia em uma apresentação da peça no palco – com todo o figurino, a música, o cenário, a iluminação – para a supervisão do censor. Graça dos Santos (idem, p.273) registra o depoimento do encenador Fernando Gusmão, que descreve o ensaio de censura como “controlado por mais de dez censores que, cúmulo do ridículo, seguiam o texto com lanternas de bolso a fim de verificar a conformidade do texto dito com o texto visado pela censura”. Nessa segunda etapa, também poderia haver “correções” ditadas pelo censor; então lá ia o grupo teatral fazer, em novos ensaios, as modificações exigidas, o que levava ao adiamento da estreia do espetáculo – e tempo e dinheiro eram perdidos. O sentimento que prevalecia nos autores era o do medo, além do estresse total. Por meio de suas práticas, a Comissão de Censura declarava aos artistas o domínio do poder político sobre o social:

Retrair o editor e apagar a presença social do escritor português eram dois lances do mesmo jogo que a Censura desenvolvia metódica e sistematicamente. Num conjunto de operações aparentemente dispersas, quer dificultando o apoio da imprensa ao autor, quer actuando directamente so-

6 Semelhante é o caso dos periódicos. A apresentação de provas dos jornais já paginados era obrigatória, sendo necessário fazer as alterações exigidas pela comissão em curto espaço de tempo.

bre as editoras, quer ainda inspirando pressões indirectas por intermédio de vários ministérios, procurava-se isolar o autor nacional, tornando-o inconveniente às instituições privadas, dificultoso para a indústria do livro e socialmente inoperante ou irrepresentativo. (Cardoso Pires, 1977, p.231-2)

Os processos da censura – cujo principal objetivo era o domínio da comunicação –, além de desgastantes e humilhantes, constituíam uma ameaça para a obra e para o seu autor. A peça poderia sofrer algum tipo de mutilação ou o texto ser totalmente proibido. O dramaturgo corria o risco de ser preso, sem de fato saber o porquê, pois a dita comissão era desprovida de critérios, sendo a subjetividade do censor o que guiava sua avaliação de textos e espetáculos:

Critérios?

Não é necessário adiantar muitas explicações ou aduzir exemplos. Fundamentalmente, interessava [à comissão de censura] detectar o que poderia ser menos consonante com os valores que se tinham como únicos e, por isso mesmo, susceptíveis de “pôr em risco a segurança e a tranquilidade do país”. (Barata, 1991, p.353)

O censor, devido à deficiência de sua formação cultural (Cardoso Pires, 1977), quando não entendia uma sentença ou onde achava ter algo suspeito, cortava sem se preocupar com a consequência da mutilação feita nos textos.

Na década de 1960, a censura praticada pelo Estado Novo tornou-se ainda mais intensa: o Centro Português do Instituto Internacional de Teatro foi considerado ilegal, a Sociedade Portuguesa de Escritores foi extinta,⁷ a peça

7 Em nome da Sociedade Portuguesa de Escritores, um júri, formado pelos escritores Alexandre Pinheiro Torres, Augusto Abelaira, João Gaspar Simões, Manuel da Fonseca e Fernando Botelho, concedeu o prémio da novela ao livro *Luuanda*, do escritor José Luandino Vieira,

O motim, de Miguel Franco, foi impedida de continuar em cena – exemplo claro de censura repressiva – depois de apenas cinco apresentações do espetáculo, o que resultou em protestos e abaixo-assinados⁸ de intelectuais e artistas, repudiando o silêncio ao qual o teatro português estava sendo condenado.

Além da proibição de espetáculos, do impedimento da representação de determinadas peças nacionais, o público português também foi privado da encenação de peças de autores estrangeiros. Entre as dramaturgias estrangeiras proibidas de encenação nos palcos portugueses encontramos todas as peças de Bertolt Brecht, Jean-Paul Sartre,⁹ Peter Weiss, parte da produção de Jean Anouilh, Fernando Arrabal, Friedrich Dürrenmatt, Max Frisch, Eugène Ionesco, Alfred Jarry, Sean O’Casey, Erwin Piscator, Alfonso Sastre e ainda especificamente as peças *Julio César* (William Shakespeare) e *A mandrágora* (Nicolau Maquiavel).

De acordo com Luiz Francisco Rebello (1977), mesmo com a liberação para a encenação de algumas peças portuguesas (*O pecado de João Agonia*, de Bernardo Santareno; *As mãos de Abraão Zacut*, de Luís de Sttau Monteiro; *Forja*, de Alves Redol) e de outras estrangeiras (*Quem tem medo de Virginia Woolf?*, de Edward Albee) na chamada Primavera Marcelista, a Comissão de Censura apenas

que se encontrava preso em cumprimento de uma sentença de 14 anos por ter lutado pela independência de Angola. Em represália, a sede da sociedade foi saqueada e depois extinta e os membros do júri interrogados pela Polícia Política.

- 8 O “Protesto contra a proibição da permanência nos palcos, em 1965, da peça *O motim*”, dirigido ao Ministro da Educação, é integralmente reproduzido por Rebello (1977, p.161-4).
- 9 Exceção para as peças *A Respeitosa* – no Brasil, *A prostituta respeitosa* –, de Jean-Paul Sartre, e *A alma boa de Setsuan*, de Brecht, que “só foram consentidas [em 1960] a uma companhia estrangeira (a companhia brasileira de que era directora e actriz Maria Della Costa)” (idem, p.30).

mudou de nome os seus órgãos constituintes, mantendo as suas práticas e processos:

Com a subida de Marcelo Caetano ao poder [1968], o regime afivela uma nova máscara (sorridente) – embora o rosto permanecesse imutável. Tal como a polícia política e a União Nacional mudaram de nome¹⁰ e as colónias passaram a ser “províncias ultramarinas”, a censura à imprensa crismou-se de “exame prévio” e a Comissão de censura aos espetáculos de “exame de classificação”. (Rebello, 1977, p.31)

Outros escritores tinham igual percepção sobre o sucessor de Salazar: “O consulado de Marcelo Caetano procurava adaptar a subdoutrina de Salazar a um país desautorizado por fora e por dentro” (Portela, 1991, p.40), diz Cardoso Pires em entrevista. Até mesmo o discurso de um secretário do Estado, pronunciado em 1968, no Secretariado Nacional de Informação (SNI), atestava a imutabilidade da organização oficial da censura, como regista Graça Almeida Rodrigues (1980, p.71):

Nada mudou nesta casa; nem o espírito nem a devoção a valores essenciais, nem a linha de acção. Pelo contrário, há, cada vez mais, a forte vontade de cumprir aquilo que um dia, ao criar-se o SNI, foi afirmado por Salazar – de que nós tínhamos que dar aqui testemunho da verdade.

Obviamente, a repressão imposta pela censura do Estado Novo, ou “Estado Social” como queria Marcelo Caetano, fazia-se sentir no enredo das peças de teatro, de forma

10 Em 1968, por motivo de doença, Salazar é obrigado a se afastar do poder e assume o governo Marcelo Caetano, que alterou o nome da PIDE (Polícia Internacional de Defesa do Estado) para DGS (Direcção Geral de Segurança) e da União Nacional para Acção Nacional Popular (ANP). Também rebatizou o regime (Estado Novo) de Estado Social.

indireta, pela alegoria. Uma característica da dramaturgia desse período é que não foram poucos os dramaturgos que recorreram à história documentada do país em busca de matéria para compor a fábula de suas peças, sendo essa releitura do passado um pretexto para provocar uma reflexão sobre o momento presente. Tratava-se de criar com isso mecanismos de resistência ao regime:

Os autores, não poucas vezes confrontados com um doloroso processo de autocensura, cedo se deram conta que seria necessário torner as cada vez maiores dificuldades que a censura lhes levantava. Influenciados pelas lições estéticas bebidas no exílio europeu, encontraram na fábula histórica ou – como alguns preferem na parábola histórica – uma forma (disfarçada é certo!) de recuperar as raízes populares historicamente documentadas. Assim, a releitura da nossa história permitia apresentá-la não como passado intocável e institucionalizado, que os ideólogos da ditadura erigiam como epopeia permanente em torno dos grandes mitos nacionais expostos através de conhecida retórica nacionalista. Mergulhar no passado era, antes de mais, fornecer o exemplo (ou exemplos) para, através da reflexão crítica, apelar à acção, tomando consciência de que, apesar da história não se repetir, o passado assume um enorme peso na interpretação do presente. (Barata, 1991, p.356, grifos do autor)

Pensando nos núcleos temáticos de origem histórica das peças produzidas durante o Estado Novo, Barata (*idem*) faz um levantamento de temas dos quais se apropriaram os dramaturgos desse período. Assim, encontramos o mito do sebastianismo, as revoluções – marcadamente a Revolução Liberal do Porto, em 1820 – e personalidades históricas como temas da dramaturgia portuguesa ao longo de um período de quase quarenta anos.¹¹

11 O levantamento dos temas relativos à história de Portugal, feito por

É preciso aqui esclarecer que essa retomada do passado por meio da história não deve ser confundida com a do tradicional drama histórico do século XIX,¹² que expressava o ideário romântico da busca ou do fortalecimento da identidade nacional. Diferentemente disso, a matéria histórica, principalmente se unida à estética teatral proposta por Bertolt Brecht – como era o caso de algumas dessas fábulas históricas dos anos 1960 e 1970 –, objetivava levar o espectador a refletir sobre as questões e os problemas da atualidade, posicionando-se criticamente.

Em 1960, José Cardoso Pires publica *O render dos heróis* – fábula histórica de matriz brechtiana –, abrindo o caminho para que outros dramaturgos seguissem a mesma estética de teatro “que significava afinal uma forma de resistência velada à ditadura então vigente” (Delille, 1991b). A peça sobe ao palco em 1965, pelo Teatro Moderno de Lisboa,¹³ tendo a

Barata (1991), apresenta peças publicadas desde a década de 1940 – especificamente, em 1949, a peça *El Rei Sebastião*, de José Régio – e vai até 1982 com peças de Hélder Costa, José Saramago, Luzia Maria Martins, Sínde Felipe e Romeu Correia.

- 12 Segundo Rebello (1972, p.86-7), a partir de 1886 “as peças de tema histórico multiplicam-se. Não obstante haver nelas um rigor maior na pintura dos costumes evocados e, sobretudo, na sua representação cênica, [...] bem como um evidente esforço de adesão aos princípios naturalistas, a verdade é que o modelo de quase todas continuava a ser o que, mais de meio século antes, Vitor Hugo havia traçado e Sardou repusera em uso”.
- 13 O Teatro Moderno de Lisboa (1961-1965) foi uma importante companhia dirigida por Rogério Paulo, Costa Ferreira e Fernando Gusmão. Nas palavras de Mário Vilaça (1963, p.212), o TML, ao iniciar suas atividades com a encenação da peça *O tinteiro*, de Carlos Muniz, “veio arejar a bafienta e rotineira situação do teatro profissional de Lisboa, procurando fazer um teatro mais vivo, mais actual e actuante, mais renovador”. Graça dos Santos (2004, p.307) considera a encenação, em 1965, de *O render dos heróis* um marco não só para o teatro português, mas também uma coroação do TML: “Tanto pelo texto [*O render dos heróis*] e suas ressonâncias brechtianas como pela encenação de Fernando Gusmão, esta criação não só surge

direção de Fernando Gusmão. Devido à reação positiva do público, a encenação chama a atenção dos censores,¹⁴ que se dão conta do “equivoco” em tê-la autorizado. Depois de algumas apresentações, o espetáculo fica “limitado à cidade de Lisboa, com proibição, em simultâneo, de qualquer publicidade a anunciá-lo” (Santos, 2004, p.275). Porém, nos dias em que esteve no palco, a divulgação boca a boca manteve o teatro lotado.

Felizmente há luar! foi proibida de ser encenada em Portugal pela Comissão de Censura da ditadura de Salazar. À época de sua publicação em livro, a crítica foi unânime em conferir à obra de Sttau Monteiro indiscutível qualidade estética e os críticos, talvez acreditando na força de seus elogios, pediam a encenação da peça:

Agora podemos dizer que, efectivamente, teatro temos, pelo menos um teatro em potência, uma dessas fontes dramáticas que, graças à sua enraizada trama humana na própria intra-história da inteligência portuguesa, nada poderá estancar, nem sequer a hipótese absurda de não termos actores para representar tão admirável tragédia e a não menos absurda hipótese de esta obra-prima nunca chegar a ser representada. (Simões, 2004, p.142-3)

É isso que quero registar, porque é meu dever que o faça e porque é verdadeiro e porque estes dois actos [de *Felizmente*

como momento culminante da companhia, como é paradigmática da evolução que se opera no teatro português entre a década de 1960 e a década de 1970”. O TML, por falta de recursos – não tinha apoio financeiro privado nem estatal –, foi obrigado a encerrar suas atividades em 1965 e *O render dos heróis* foi o seu último espetáculo.

14 Rebello (1977, p.38) explica que, quando a eficácia de uma encenação se mostrava consideravelmente diminuída junto ao público, a peça deixava de ter sobre si o olhar vigilante da censura. Assim, o contrário também é verdadeiro; a eficácia junto ao público chamava a atenção dos censores.

há luar!] gritam por uma encenação que ponha à prova as qualidades irrefutáveis desta peça a todos os títulos extraordinários de Sttau Monteiro. Ao ser levada à cena, a prova do palco só virá a justificar as minhas afirmações e comprovará as enormes possibilidades e a invulgar potencialidade dramática de uma peça que já nos empolga à simples leitura. (Vilaça, 1962, p.137)

Vilaça (1963b, p.220) volta a elogiar a peça de Sttau Monteiro, um ano depois, fazendo o mesmo apelo: “esta peça merece ser aqui referida e clama por uma encenação imediata e inteligente se os ventos censórios estiverem de feição”. *Felizmente há luar!* foi levada à cena – mas fora dos palcos portugueses – pelo Teatro Oficina Português de Paris, em 1969, com direção de Carlos César,¹⁵ e finalmente pôde ser encenada em Portugal¹⁶ em 1978, com direção do próprio Sttau Monteiro, no Teatro D. Maria II.

Depois da Revolução dos Cravos, *Felizmente há luar!* e *O render dos heróis* perderam alguns dos atributos tão positivos mencionados à época pelos críticos; porém, as duas peças conservam ainda hoje a força poética e a qualidade dramática.

No contexto político repressivo em que surgiram essas obras de teatro, os autores experimentavam novas formas dramatúrgicas que pudessem expressar e despertar uma

15 Carlos César, como muitos artistas e intelectuais portugueses, por motivos políticos ficou exilado até 1974 na França, onde deu continuidade à sua atividade teatral, criando o Teatro Oficina Português de Paris, cujo trabalho manifestava a clara oposição ao regime salazarista.

16 *Felizmente há luar!* teve encenações recentes nos palcos de Portugal: de 2001 a 2008, com montagem do TEP (Teatro Experimental do Porto), direção de Norberto Barroca; de 2006 a 2009, com encenação do grupo teatral A barraca, na direção de Helder Costa, tendo esta montagem participado da “III Mostra Latino-Americana de Teatro de Grupo”, realizada no Centro Cultural de São Paulo, em maio de 2008.

visão crítica do momento presente. Assim, em Portugal, a dramaturgia produzida nesse período – narrativa e anti-ilusionista – foi a que mais expressou a necessidade de analisar criticamente a realidade e, justamente por isso, a que mais se prestou à resistência ao regime político vigente, tendo sofrido, pois, a mais vigorosa censura.

A obra brechtiana em Portugal

Na primeira metade do século XX, a cada peça escrita a dramaturgia portuguesa se afastava cada vez mais da linha naturalista de teatro. Fosse pelo “experimentalismo, tributário em grande parte da técnica pirandelliana de desmontagem dos mecanismos em que se assenta a convenção teatral” (Rebello, 1984, p.25), fosse pelo teatro do absurdo ou pela teoria épica brechtiana, os dramaturgos faziam suas escolhas estéticas. Entre essas linhas, tracemos brevemente o percurso do teatro épico brechtiano em Portugal, pois é nesse registro que as peças que nos interessam se inserem.

Segundo Maria Manuela Gouveia Delille (1991a), algumas poucas informações sobre a obra de Bertolt Brecht em Portugal começam a aparecer na década de 1940,¹⁷ em um jornal da imprensa neorrealista, preocupado com o papel social da arte, e no semanário *O Diabo* (1934-1940), de crítica literária e artística, ligado a setores oposicionistas, que publica a tradução de um trecho do texto de Brecht “Cinco dificuldades ao escrever a verdade”, integrando um conjunto de artigos que tinham como tema a função do escritor no mundo. De 1945 a 1949 – ainda conforme o levantamento de Delille (idem) – não há registros sobre o conhecimento da

17 De acordo com a mesma autora, antes da década de 1940 somente há “umas brevíssimas alusões [a Brecht] feitas por Julio Dantas, em 1925” (Delille, 1991a, p.63).

obra de Brecht pelos artistas portugueses e, provavelmente, isso se deve à escassez de edições das obras brechtianas, à dificuldade com a língua alemã e à inexistência, até meados dos anos de 1950, de traduções de Brecht para o inglês e para as línguas latinas. As primeiras referências, de fato, à obra de Brecht datam de 1949, são de autoria de Luiz Francisco Rebello – grande crítico, historiador do teatro português e dramaturgo, que contava na época com apenas 25 anos de idade – e foram publicadas principalmente no periódico *Vértice* – Revista de Arte e Cultura, que evidenciava “forte empenhamento político-social de raiz marxista” (idem, p.64), fazendo, pois, oposição à ditadura salazarista.

Na segunda metade da década de 1950, os portugueses começaram a ter acesso à obra de Brecht primeiramente pela tradução francesa, e os poucos artigos então publicados em Portugal – apesar dos esforços dos apreciadores de Brecht em explicar e divulgar a teoria do teatro épico e a obra dramática do dramaturgo alemão – apresentavam certas reduções ou equívocos sobre a estética brechtiana como, por exemplo, a afirmação de que Brecht pregava a falta de emoção do ator e, por conseguinte, também do espectador.

Em 1955, José Redondo Júnior (1955, p.241) afirma estar “apaixonadamente interessado no estudo de Geneviève Serreau sobre o grande dramaturgo, encenador e teatrólogo alemão Bertolt Brecht, [...] que apresentou *Mère Courage*, a mais espantosa revelação”. Entusiasmado com a obra brechtiana, o teatrólogo e jornalista português tece, nesse mesmo artigo, algumas considerações sobre o teatro épico. No final da década de 1950, de acordo com Delille (idem), é Luiz Francisco Rebello o grande divulgador das ideias e da obra de Brecht. Rebello publica, em 1957, em seu *Teatro Moderno*, a tradução para o português da peça *A exceção e a regra*. Em 1961, Redondo Júnior publica o livro *Panorama do Teatro Moderno*, em que trata de estéticas teatrais, explica o famoso efeito-V brechtiano e apresenta a tradução – feita

a partir da versão francesa – de fragmentos das peças *Mãe Coragem e seus filhos* e *O círculo de giz caucasiano*. Além de Luiz Francisco Rebello e Redondo Júnior, Mário Vilaça também foi um importante propagador da obra de Brecht em Portugal nos anos de 1960 e publica ensaios na revista *Vértice* sobre o teatro brechtiano.

O interesse pela obra dramática e pelas teorias brechtianas de teatro aumenta consideravelmente entre 1958 e 1968, despertando cada vez mais o desejo dos artistas portugueses em levar aos palcos as peças do dramaturgo alemão. Assim, houve, por exemplo, uma tentativa da Cia. Rey Colaço-Robles Monteiro de encenar *Mãe Coragem e seus filhos*, de Brecht, mas foi sempre impedida pelo Conselho de Leitura, ou seja, censura prévia ao texto.¹⁸

Nesse tempo, o regime salazarista passava por um momento de crise, abalado pelas eleições presidenciais de 1958¹⁹ e pela formação de guerrilhas nas colônias africanas, na década de 1960, em luta pela independência. Diante da crise, a ditadura intensificou ainda mais os mecanismos de repressão no país. Como o teatro era sempre o maior alvo da Comissão de Censura salazarista, a obra dramática de Brecht continuou banida dos palcos portugueses, salvo raríssimas exceções.

Como aponta Rebello (1977), poucas encenações da obra de Brecht realizadas por companhias estrangeiras ou por grupos universitários foram autorizadas, mas nem

18 A correspondência trocada pela atriz Amélia Rey Colaço com os representantes alemães da obra de Brecht é mencionada por Graça dos Santos (2004) e registrada por Maria Manuela Gouveia Delille (1991b).

19 A candidatura de Humberto Delgado à presidência, concorrendo com o candidato do regime, Américo Tomás – que ganha as eleições –, foi um grande movimento de oposição a Salazar. É famosa a frase de Delgado em uma entrevista em que, quando perguntado sobre o que faria em relação a Salazar se ganhasse as eleições, ele imediatamente responde: “Demito-o”.

sempre lhes era permitido permanecer em cena e cumprir a prevista temporada de espetáculos. É famoso o caso da peça *A alma boa de Setsuan*, levada à cena em Portugal, no ano de 1960, pela Companhia do Teatro Popular de Arte do Brasil – também conhecida como Companhia de Maria Della Costa, atriz que fez o duplo papel de Chen Te e Chui Ta. Após cinco apresentações tumultuadas por protestos de intelectuais de extrema-direita e pela reprovação do espetáculo pela imprensa situacionista lisbonense, a encenação foi proibida pela censura. Na imprensa da época,²⁰ registraram-se demonstrações de repúdio ao “escritor comunista”, referência a Brecht, e à peça, cujos três deuses, personagens que nela aparecem, foram interpretados como uma “alusão desrespeitosa à Santíssima Trindade”. Todas as peças de Brecht continuaram proibidas de subir à cena.

Mesmo na chamada “Primavera Marcelista” – que Cardoso Pires ironizou como “Inverno Marcelista” – não houve nenhuma mudança no que se refere à proibição das obras de Brecht nos palcos lusos. O público português foi privado de conhecer encenações das peças de Brecht até 25 de abril de 1974.

Na tentativa de burlar a censura, fragmentos de obras teatrais ou poemas de Brecht eram introduzidos, sem a citação do nome do autor, em espetáculos teatrais autorizados. Não foram poucas as tentativas de levar à cena as obras brechtianas, e uma ou outra encenação de grupos universitários era possível, desde que apresentada somente a alunos. Durante a década de 1960, ficaram por conta do teatro amador ou universitário as encenações “fechadas”

20 A maior referência até o momento sobre a recepção de Brecht em Portugal é o valiosíssimo trabalho orientado e organizado por Maria Manuela Gouveia Delille (1991b). No livro, as autoras apresentam cópias dos artigos publicados na imprensa da época, referentes à encenação de *A alma boa de Setsuan* pela companhia de Maria Della Costa.

ou as representações clandestinas ou semiclandestinas de trechos da obra dramática de Brecht, que obviamente alcançavam apenas um pequeno público:

É o caso de *A exceção e a regra* em 1960, pelo Círculo de Iniciação Teatral da Academia de Coimbra (encenação de Ricard Salvat), e de cenas extraídas de diferentes peças, apresentadas pelo Grupo Cênico da Associação de Estudantes do Instituto Superior Técnico (IST), durante o ano escolar de 1968-1969, sob a direção de Mário Sérgio. É o reduzido alcance desses espetáculos, com um público muito restrito, que permitia o seu [de Brecht] esporádico aparecimento. (Santos, 2004, p.277)

A Comissão de Censura foi, entretanto, menos rígida em relação à publicação em livro da obra dramática de Brecht. Inicialmente as peças foram sendo traduzidas parcial ou integralmente e publicadas em artigos de periódicos ou em livros sobre estética teatral. No início da década de 1960, a Portugália Editora começa um projeto de divulgação da obra dramática do autor de *Mãe Coragem e seus filhos*, sendo essa peça e *A alma boa de Setsuan* integrantes do primeiro volume da série *Teatro I*, com tradução para o português de Ilse Losa,²¹ escritora alemã radicada em Portugal.

A teoria do teatro épico era de grande interesse entre os autores portugueses, que viam nos pressupostos de Brecht

21 A tradução de Ilse Losa é bastante criticada por Mário Vilaça. A tradutora publica carta em resposta às críticas do ensaísta e ele lhe responde. Mesmo sem conhecer a tradução de Losa, fica difícil não dar razão a Mário Vilaça (1963a, p.89), pois ao lermos a carta da tradutora em defesa própria encontramos muitos erros de português, fato que o ensaísta não deixa de criticar: “tenho de dizer-lhe [a Ilse Losa] que, como tradutora, tem mostrado sempre, em tudo o que escreve, que não sabe português. Por isso mesmo se chamou a atenção para os erros excessivos de português que uma simples carta sua, de quatro páginas dactilografadas, nos exhibe. Eles bastam só por si para me dar razão”.

a possibilidade de uma inovação no teatro de então e, por isso, procuravam compreender e explicar em seus artigos as técnicas brechtianas. Tornava-se claro que o teatro épico se realiza, de fato e efetivamente, na encenação, sendo a dramaturgia, o texto, apenas parte do fenômeno teatral. Por isso, os divulgadores das ideias de Brecht clamavam por encenações das peças do dramaturgo. Em realidade, as peças de Brecht – como grande parte da dramaturgia portuguesa produzida nessa época – eram conhecidas por meio do livro e não do palco. O teatro de Brecht em Portugal era lido e não encenado.

Segundo José Redondo Júnior (1961, p.45), a “reinvenção do teatro” – e para ele o efeito-V de Brecht é “um dos fatores essenciais da mais moderna reinvenção do teatro” – se dá principalmente pela ação do encenador, mais que pelo trabalho do dramaturgo, e destaca a montagem épica da peça de Friedrich Dürrenmatt, com encenação de Cayetano Luca de Tena, na temporada de 1959/60 no teatro D. Maria II, fazendo, em seu comentário, uma clara referência ao famoso esquema de Brecht que opõe a forma épica à forma dramática de teatro:

É que, em *A Visita [da Velha Senhora, de Dürrenmatt]*, está bem expressa a fórmula brechtiana: a cena *conta* a acção; torna o público *espectador* dessa acção; *desperta* a actividade do espectador; o espectador *opõe-se* à acção; o teatro funciona *por argumentos*; o homem *muda*; o ser social *condiciona* o pensamento. (idem, p.44, grifo do autor)

Mas diante da situação em que se encontrava o teatro português – silenciado nas páginas dos livros, quando muito, ou encerrado nas gavetas dos dramaturgos – a representação épica estava um tanto distante da realidade. Antes das traduções portuguesas da obra de Brecht, notícias sobre o teatro épico acabavam chegando ao país

e os meios de se obter conhecimento da obra brechtiana e assimilá-la eram os mais variados:

Quer através da leitura de traduções brechtianas francesas e/ou inglesas e de estudos sobre a nova dramaturgia, quer através de estadas mais ou menos longas na França, Inglaterra ou Alemanha, onde assistem à representação de peças de Brecht por companhias europeias célebres, alguns dos nossos mais conhecidos escritores, encenadores e actores adquirem conhecimentos seguros sobre a teoria e a prática do teatro épico, que logo procuram transpor para a criação literária ou para a *praxis* teatral próprias. (Delille, 1991a, p.73)

Obviamente, as ideias teatrais de Brecht não foram acolhidas por todos. Críticas e questionamentos aos pressupostos brechtianos de teatro apareciam aqui e ali. João Gaspar Simões, por exemplo, deixava claro em seus artigos um certo desdém pelas técnicas brechtianas, principalmente se empregadas na dramaturgia portuguesa, embora reconhecesse o mérito de peças como *O render dos heróis* e *Felizmente há luar!*. Mesmo os escritores e dramaturgos expressavam certa cautela em comentários sobre o teatro épico. O fato de esse teatro ser definido como antiaristotélico e de ter o ator como principal responsável pelo alcance do efeito de distanciamento são os questionamentos mais comuns. O que ocorre, na verdade, é que no final da década de 1960 a importância do teatro de Brecht começa a ser relativizada pelos intelectuais e artistas portugueses, apesar de ressurgir o interesse pela obra do dramaturgo alemão logo depois da Revolução de 25 de abril e suas peças passarem a ser das mais encenadas em Portugal na década de 1970.

No âmbito da recepção reprodutiva dos pressupostos brechtianos no período que nos interessa, a frequência de dramas portugueses de carácter histórico narrativo “é claro testemunho, por parte dos escritores nacionais, de leituras brechtianas ou de contacto directo com a obra do drama-

turgo alemão em palcos estrangeiros, sobretudo franceses e ingleses” (idem, p.81). Tal produção dramatúrgica filia-se a Brecht para reafirmar o seu caráter de resistência às formas repressivas do Poder instituído, em uma tentativa de libertação da expressão artística e do pensamento crítico.