

CRÍTICA · VI

O TEATRO

CONTEMPORÂNEO

1942 - 1982

João Gaspar Simões

IMPRESA NACIONAL-CASA DA MOEDA

Título: Crítica . VI
O Teatro Contemporâneo
1942-1982

Autor: João Gaspar Simões

Edição: Imprensa Nacional-Casa da Moeda

Concepção gráfica: Branca Vilallonga
(Departamento Editorial da INCM)

Tiragem: 800 exemplares

Data de impressão: Novembro de 2004

ISBN: 972-27-1292-6

Depósito legal: 143 811/99

O teatro é um grande meio de civilização, mas não prospera onde a não há.

ALMEIDA GARRETT

PREFÁCIO

Na sequência da série dos meus livros — Crítica, I — A Prosa e o Romance Contemporâneos, Crítica, II — Poetas Contemporâneos, Crítica, III — Romancistas Contemporâneos, Crítica, IV — Contistas, Novelistas e Outros Prosadores Contemporâneos, e Crítica, V — Críticos e Ensaístas Contemporâneos — chega agora a vez, graças aos bons ofícios da Imprensa Nacional-Casa da Moeda, de trazer a público Crítica, VI — O Teatro Contemporâneo, de momento, o último dos tomos em que se compila o material crítico do autor que representa quase cinquenta anos de actividade na Imprensa Portuguesa. Para melhor ocasião, mas já prontos para o prelo, ficam os volumes Crítica, VII, e Crítica, VIII, em que se reúnem os trabalhos do mesmo género professados pelo mesmo autor, exausta que seja a primeira série dos vários géneros entretanto inventariados nos tomos saídos dos prelos e infelizmente alguns deles completamente esgotados.

Intitulando-se O Teatro Contemporâneo e abrangendo um período que vai de 1942 a 1982, exactamente quarenta anos, não aspira, é bem de ver, este meu novo volume de Crítica exaurir o assunto no que toca à sumarização da dramaturgia nacional ao longo dessas quatro décadas. Seja como for e exceptuando o seu «Preâmbulo», onde o autor expõe, a pretexto de comemorar o quarto centenário do nascimento de Shakespeare, as suas ideias teóricas fundamentais sobre a arte dramática, tudo nele, no presente volume, se reporta a autores que em Portugal escreveram teatro ou nele escreveram sobre teatro. Por isso mesmo as partes II e III do presente texto se intitulam, respectivamente, «O teatro contemporâneo» e «Crítica e história do teatro». Fale o autor de dramaturgos ou de comediógrafos, fale de críticos ou de histo-

riadores do nosso teatro, o problema que ele aborda é sempre o mesmo: o da viabilidade de uma literatura dramática em língua portuguesa. E, desta sorte, mesmo não abrangendo Crítica, VI, todo o teatro português contemporâneo, é do teatro português contemporâneo, entre 1942 e 1982, que ele, realmente, se ocupa. Podem outras obras estudar mais larga e profundamente a actividade dramática dos portugueses, nenhuma outra o fará, estou certo, com a diuturnidade com que o faz a presente. E se a crítica que nas suas páginas se expõe não é uma crítica doutoral, pelo menos é uma crítica atenta, uma crítica como a sabe fazer e fez, ao longo de quarenta anos, aquele que em Portugal mais diuturnamente acompanhou a produção literária pátria, fosse ela poesia, conto, novela, romance, crítica, ensaio ou teatro. Claro que em Crítica, VI, se não fala em teatro representado: fala-se em teatro escrito ou convertido em teatro impresso. Mas isso é o que antes de mais importa a quem sustenta, como o faz o autor da mesma obra, no seu estudo sobre Shakespeare e a Linguagem Dramática, que não existe arte dramática onde não exista literatura dramática. Isto é, se, para ele, representar teatro significa muito, escrever teatro, teatro representável, significa ainda mais, uma vez que não há país algum do mundo civilizado onde um teatro representado não corresponda a um teatro escrito.

Algumas lacunas se encontram neste volume: peças que não passaram pela mesa do crítico ou autores que não quiseram que ele se ocupasse das suas peças. Mesmo assim, poderá o leitor interessado encontrar nos trabalhos nele reunidos praticamente senão todas as peças, todos os autores representativos que entre 1942 e 1982 cultivaram a literatura dramática no nosso país. Sem ser história — é como que um sumário histórico de quarenta anos de literatura dramática o texto que o autor oferece hoje à crítica nacional. Oxalá ela se comporte para com o presente livro como o autor dele se comportou para com dezenas de livros que teve ocasião de ler e comentar no decurso de quarenta anos, senão com saber e competência, pelo menos com objectividade e hombridade.

Lisboa, Agosto de 1982.

J. G. S.

I

PREÂMBULO

SHAKESPEARE E A LINGUAGEM DRAMÁTICA *

I

Foi há perto de vinte anos que pela primeira vez me familiarizei com a obra de William Shakespeare. Estávamos então em plena guerra: jogava-se o destino da Grã-Bretanha e daquelas nações da Europa onde o homem queria viver liberto da tirania nazi. O autor do *Hamlet*, a mais alta glória literária da Inglaterra, adquiria, assim, aos olhos de todos a grandeza de um símbolo.

Em Lisboa acotovelavam-se nessa altura pelas ruas os foragidos da Europa espezinhada pelas tropas de Hitler. E era aqui, nesta ilha de paz no meio de um oceano de fogo, que assistiríamos à ressurreição desse símbolo eterno. Shakespeare ia ter um grande festival ao ar livre. A terra britânica martirizada revivia na glória do seu maior génio dramático. Fora-nos confiado, a mim e a um professor do Instituto Britânico, o encargo de traduzir para português a peça shakespeariana a representar. Não era fácil a empresa, mas o entusiasmo de Charles David Ley e a minha devoção levaram a cabo o espinhoso trabalho. Em poucos meses traduzíamos para a língua de Camões uma das obras-primas de Shakespeare. *The Midsummer Night's Dream* era agora *O Sonho de Uma Noite de Verão*.

Bem certo que a famosa comédia já fora vertida para português. Antiquada — romanticamente antiquada —, essa tradução parecia, contudo, pouco apta para a cena, uma vez que o velho Castilho, que se dera ao cuidado de verter, quase um século antes, a linguagem

* Conferência lida no Instituto Britânico de Lisboa em Abril de 1964.

dramática de Shakespeare, o fizera mais preocupado com o vernaculismo de um português de índole livresca do que com a flexibilidade coloquial patente ainda nas peças mais barrocas do grande dramaturgo.

Não me cabe a mim apreciar os méritos ou deméritos da tradução que levámos a cabo — o meu velho amigo Charles David Ley e eu. Traduzida a peça, ensaiado o texto pela companhia do Teatro Nacional de D. Maria II, subia à cena *O Sonho de Uma Noite de Verão* no frondoso parque de Palhavã. Foi, realmente, uma jornada memorável. Shakespeare sozinho fizera mais em Portugal numa só noite pela causa da Inglaterra que longos e eloquentes discursos de propaganda política.

Foi então, dizia, que mais de perto me familiarizei com a obra do mestre de Stratford. E se o meu conhecimento do inglês não era tão abalizado quanto seria para desejar em tarefa de tal magnitude, lá estava Charles David Ley, com a sua competência e o seu amor pelo teatro, a suprir as minhas deficiências. Fosse como fosse, a tradução resultou não só fiel, mas teatral. E nisso importa insistir, uma vez que o problema que me proponho debater nesta data comemorativa de um grande acontecimento — o nascimento de William Shakespeare — visa essa mesma teatralidade. Está em causa não só propriamente a linguagem dramática do autor do *Sonho de Uma Noite de Verão*, mas toda a linguagem dramática, a linguagem dramática em si mesma, isso a que em Inglaterra se dá o nome de «drama» e a que em Portugal chamamos muito simplesmente «teatro».

II

Existirá uma linguagem para cada género? Evidentemente que não estamos a usar o termo no seu significado estritamente gramatical. Linguagem, aqui, significa algo mais que o léxico adoptado pelo dramaturgo na composição das suas obras. Não há, evidentemente, um vocabulário para cada género. Há, sim, uma forma de expressão concreta e prática dos temas, das circunstâncias, das situações, dos problemas que competem a cada arte. Eis o que nos preocupa, visto que para nós o teatro, antes de mais nada, faz parte da literatura: é muito simplesmente um género literário.

A mera enunciação deste princípio afigura-se-nos quanto basta para tomarmos perante a linguagem dramática de Shakespeare uma

posição que não é de modo algum a de um teatrólogo como Gordon Craig, ou a de qualquer dos seus discípulos prontos a sustentar que o teatro shakespeariano foi escrito para o leitor, não para subir à cena. Essa, pelo menos, a tese defendida pelo famoso crítico inglês no seu livro *On the Art of the Theatre*.

Embora ainda não tivesse chegado até mim notícia de nenhum grande autor dramático que não fosse um grande «escritor de teatro», o certo é que determinada classe de críticos e de encenadores, orgulhosos das prerrogativas técnicas da arte cénica em que se exercitam, ousam esquecer que sem texto não existe intérprete, sem autor não há espectáculo dramático digno desse nome. Quando se chega a afirmar que a obra de Shakespeare, autor-actor, não é para representar, qualquer coisa está viciada na função em causa. Embora Gordon Craig não seja de hoje, a sua doutrina tornou-se lema de um largo sector de opinião e nunca contou tantos adeptos como nos tempos que correm. Isso nos reforça na convicção de que o teatro está em crise e que não pequena parte da responsabilidade da crise do teatro contemporâneo cabe aos críticos e homens de teatro, que desvirtuam a função da cena, desacreditando a linguagem dramática enquanto criação de um género literário individual.

III

A afirmação de Gordon Craig faz-nos cair das nuvens! Shakespeare, autor para ser lido, não para ser representado! Querem mais insólito postulado? Então que andou Shakespeare a fazer pelos palcos do seu tempo? Porque deixou ele impublicadas a maior parte das suas peças? Só em 1623, depois da sua morte, portanto, morte que ocorre em 1616 — a 23 de Abril —, se fez a primeira edição colectiva das suas obras. Se o teatro shakespeariano é para ser lido — porque o não leu ele enquanto vivo ou não o editou, deixando em paz o palco e a vida aventureira da cena? E se não é para ser representado, que teatro há aí que mereça tal consagração?

Está à vista o contra-senso de tão peregrina tese: Gordon Craig é o precursor do teatro moderno. Através de Copeau, espalhou-se em França a sua influência. A concepção de um teatro original e absoluto, com princípio e fim em si mesmo, leva, necessariamente, à desvalorização do elemento teatral implícito no texto. O encenador usurpa o lugar do autor. A encenação passa a ser o *Deus ex machina*

de toda a arte teatral. Sem a sua colaboração, o teatro não existe. É possível fazer teatro sem Shakespeare. Só com Shakespeare, o teatro não basta. Compreende-se que assim se passem as coisas, uma vez que os progressos da técnica em geral e o advento de uma arte nova, técnica cem por cento, em especial, desorientam os homens de teatro e fazem perder a cabeça aos próprios actores. Para não morrer, viu-se a arte dramática obrigada a acompanhar a evolução dos tempos. O cinema envenenara para todo o sempre o destino da dramaturgia. Em verdade, se aquela nova expressão artística triunfava graças à técnica, porque não havia o teatro, velha expressão artística, de tentar seguir-lhe os passos? E aí está o encenador a enfeudar à técnica uma arte que no tempo de Shakespeare quase não sabia o que fosse mecânica cenográfica. À nudez do tablado isabelino opõe-se agora a complicada maquinaria da ribalta. Criar no palco uma sugestão de realidade impressionante importa mais que proporcionar ao espectador a beleza de um texto literário capaz de viver por si próprio. Os projectores, os palcos rolantes, os órgãos de luz, os *trompes l'oeil* cenográficos, tudo quanto seja criação artificial de um meio cénico onde decorra a acção de uma peça explorada em todas as suas virtualidades espectaculares serve para fazer frente ao cinema. E aí está como o lado visual do espectáculo moderno, filáucia de quem tem mais olhos do que ouvidos, procura levar a melhor da nobre e antiga linguagem dramática. Anda o carro adiante dos bois. Os Gordon Craig, atrelados ao teatro, devolvem à literatura, como indesejáveis, esses monstros sagrados que se chamaram Marlowe, Shakespeare, Ibsen, Bernard Shaw, Tchekov.

IV

É muito delicada nesta emergência a posição do crítico ou do homem de teatro português. Como falar de papo de linguagem dramática quem pertence a uma nação que em quase cinco séculos de tentativas teatrais não chegou a criar uma tradição teatral que se veja? Com que direito estou eu a falar de uma arte que por assim dizer não existe no nosso país?

A 23 de Abril — fez quatrocentos anos — nascia em Stratford-on-Avon alguém que ficou conhecido pelo mais alto intérprete da linguagem que reputamos a essência de toda a arte dramática. Não estamos a celebrar, portanto, uma data apenas com interesse literá-

rio. William Shakespeare é um símbolo do teatro universal. Eis o que explica, aliás, o relevo com que o mundo inteiro celebra esta efeméride britânica. A nossa participação nesta homenagem encontra nisso mesmo a sua justificação.

Segundo Almeida Garrett, um dos mais penetrantes analistas da nossa inépcia dramática, algo nos falta como dramaturgos. Na opinião do autor de *Frei Luís de Sousa*, o português é destituído de *tête dramatique*. Assim ele o proclamou algures, mesmo em francês. Dizer-se que não temos *tête dramatique* é como que dizer-se que não dispomos dos predicados necessários para criarmos uma linguagem dramática própria. E, em verdade, de balde a procuramos há cinco séculos — desde o nascimento de Gil Vicente, em 1466. É mais velha a nossa tineta dramática que a idade do grande Shakespeare.

De facto, nascido em 1564, vinha este ao mundo vinte e oito anos depois da morte provável do nosso Gil Vicente. Oitenta e oito anos separam a estreia do *Auto da Visitação*, primeira tentativa dramática do nosso dramaturgo, da estreia da primeira peça de Shakespeare: a trilogia de *Henrique VI*. No entanto, quando lemos Gil Vicente, temos a impressão de que o autor do *Auto da Índia* pertence a uma época muitíssimo mais remota do que aquela que assinala a presença do autor do *Hamlet*. Ao pé das comédias, dos dramas, das tragédias do mestre de Stratford, os autos e as comédias de Gil Vicente não passam de rudimentares esboços de teatro. E se é verdade que nenhum outro país apresenta em fins do século XVI, princípios do XVII, arte dramática que se compare à isabelina, todos eles, inclusivamente a própria Espanha, acabaram por dispor de uma tradição teatral de que nós, Portugueses, nunca dispusemos. Porquê? Por razões de ordem política? Por razões de ordem histórica? Por razões de ordem religiosa? É possível, pelo menos, em parte. Em todo o caso, vale a pena lembrar que no tempo do próprio Shakespeare, em Inglaterra, o teatro era coisa muito mal vista. Para se subtrair à acção da justiça repressiva dos espectáculos dramáticos, tinham os actores, inclusivamente, de envergar as librés de famílias poderosas. Os teatros acolhiam-se à sombra das estalagens para, um pouco à sucapa, iludirem as interdições públicas. Um decreto do Parlamento fechava esses recintos amaldiçoados pela ira expurgadora dos puritanos. E apesar de tudo Shakespeare foi Shakespeare, o teatro inglês não soçobrou.

Almeida Garrett parece que tinha razão: falta-nos a *tête dramatique* ou, como quem diz, o génio dramático. Pois não será isso

mesmo, essa carência de génio dramático, que se nos patenteia na própria dramaturgia vicentina, em si tão invulgarmente precoce? O *Auto da Visitação*, a mais remota peça dramática da literatura portuguesa, representado, de facto, oitenta e oito anos antes da primeira obra de Shakespeare, inspira-se claramente numa forma de expressão que de dramática só tem a rudimentar distribuição em diálogos. Em cena, um só actor, o resto, comparsas, e a fala, um simples monólogo. Em verdade, na écloga, género lírico de remota ascendência greco-latina, se fundamenta o rudimentar teatro português. E isto muito quer dizer quanto aos recursos à disposição do autor nacional para levar a cabo uma empresa de carácter teatral. É certo que Shakespeare tinha atrás de si quase um século de experiências dramáticas, rudimentares também. Mas a dramaturgia medieval inglesa e as suas primeiras tragédias do século XVI baseavam-se já ou nos dramas religiosos dos séculos XIII e XIV ou no teatro clássico latino. Entretanto, o nosso pobre Gil Vicente tinha de voltar-se para a Espanha. Em Juan del Enzina encontrara um mestre e no idioma castelhano em que compõe o seu *Monólogo do Vaqueiro* vê uma escapatória para as molezas líricas da língua de berço.

V

Quando nós, Portugueses, falamos, pois, em linguagem dramática e ousamos defender as prerrogativas de uma literatura despojada do que mais legitimamente lhe pertence, não o fazemos em nome de autores habilitados a reclamarem o direito que assiste a todo o genuíno dramaturgo: ter uma linguagem sua e fazer dela o seu escudo. Não. Se ousar, se ousamos, abordar o problema, é talvez até porque, carecendo, como carecemos, de uma linguagem dramática própria, nos dói que os outros, aqueles que dela dispõem, a desdenhem como supérflua e falsa.

Almeida Garrett tinha razão. Há, de facto, povos com *tête dramatique* e povos sem *tête dramatique*. E Gil Vicente sabia muito bem o que fazia quando utilizava o castelhano para se abalançar, vestido de vaqueiro, àquele monólogo, rudemente belo, proferido diante de uma rainha que acabava de dar à luz um dos maiores inimigos da arte dramática nacional: o fanático D. João III. Assim como os Espanhóis, até meados do século XV, para se exprimirem como líricos, utilizavam o idioma português — direi melhor, galego-por-