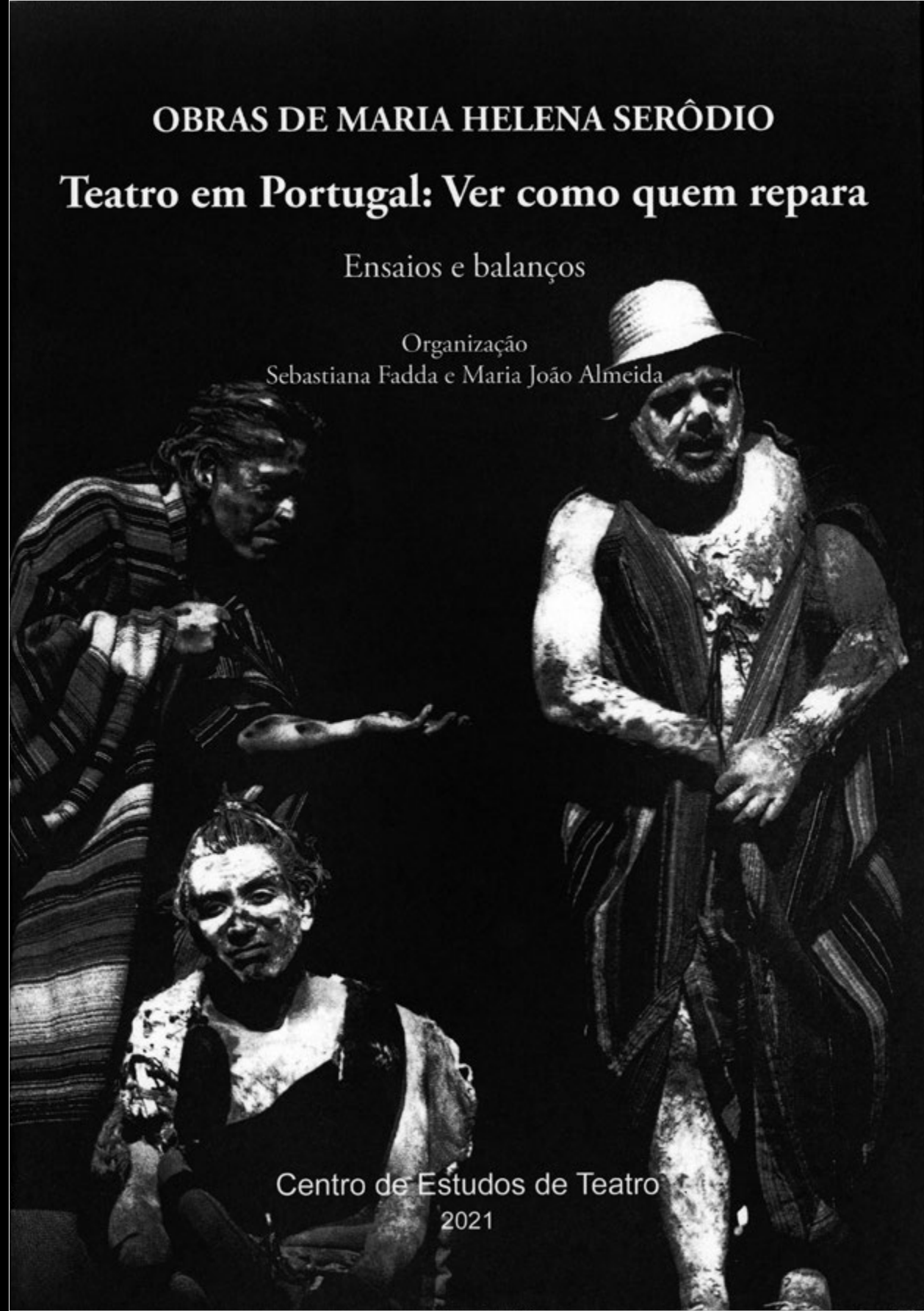




A MESTRIA DE UMA INVESTIGADORA

ANA ISABEL VASCONCELOS

CENTRO DE ESTUDOS DE TEATRO DA FACULDADE DE LETRAS
DA UNIVERSIDADE DE LISBOA (CET-FLUL)

**TEATRO EM PORTUGAL:
VER COMO QUEM REPARA. ENSAIOS E BALANÇOS
MARIA HELENA SERÔDIO**

Org. Sebastiana Fadda e Maria João Almeida. Lisboa,
Centro de Estudos de Teatro, 2021, 449 pp.

Em 2021 foi publicado o primeiro volume de “Obras de Maria Helena Serôdio”, intitulado *Teatro em Portugal: Ver como quem repara. Ensaios e balanços*, organizado por Sebastiana Fadda e Maria João Almeida, autoras da Nota prefacial. Nessas páginas iniciais, as duas investigadoras sublinham a competência e a dedicação de Maria Helena Serôdio a várias áreas do conhecimento, designadamente no que respeita ao teatro, “criando laços com a comunidade artística e académica, no país e fora dele, [e] dando visibilidade ao que por aqui se faz, e de que a sua obra é testemunho tangível” (p. 11). Essa proximidade e o profundo conhecimento de Maria Helena Serôdio em matéria de teatro em geral, e do teatro português em especial, são evidentes neste primeiro volume que reúne um conjunto de ensaios, contextualizado no quadro da evolução política, social e cultural do país entre os anos 70 do século XX e a primeira década do século XXI, havendo pontualmente menções ao período anterior. Cada artigo é acompanhado pela respetiva referência bibliográfica, o que nos permite identificar a data e origem da sua publicação, mas o essencial é a qualidade do conteúdo e a seriedade da investigação que a autora nos oferece contando-nos, com rigor e detalhe, uma História do Teatro em Portugal que, em grande parte, também viveu.

O índice organiza-se em três partes. A primeira, “Ensaios gerais”, reúne dois textos de grande fôlego, aos quais dedicaremos especial atenção. A segunda, “Outros ensaios”, compila dez artigos publicados entre 1994 e 2014, no país e no estrangeiro. A terceira, “Balanços”, centra-se na literatura dramática e na sua relação com o teatro, concluindo com a série “Livro do Ano”, dedicada às publicações dos primeiros dez anos do século XXI.

O primeiro ensaio, intitulado “The theatre system of Portugal” (1998), encontra-se articulado em secções hierarquizadas por títulos e subtítulos, o que lhe confere uma organização conteudística, acompanhada no final por representações gráficas. O texto abre com a referência ao impacto da Revolução de 25 de Abril de 1974 no panorama político e artístico português, apontando três consequências importantes: a constituição de novos partidos graças ao sistema democrático recém-instalado; a abolição da censura, que durante décadas limitara profundamente a liberdade de conceber e materializar práticas teatrais; e a criação de subsídios destinados ao setor, sinal claro do reconhecimento institucional da relevância desta arte. A década de 1980 é referida como o período de transformações culturais significativas, sobretudo após a integração de Portugal na Comunidade Europeia, em 1986, quando a abertura das fronteiras terá facilitado a circulação de artistas e ideias, ampliando o horizonte estético do nosso teatro.

A necessidade de descentralizar a prática teatral num país onde cerca de 25% da população permanecia iletrada impulsionou a criação de políticas de difusão cultural. No final da década de 1990, são já contabilizadas 17 companhias de teatro a atuar em várias regiões do território (cf. gráfico, p. 49), contribuindo de forma decisiva para a democratização do acesso às artes performativas. Deste processo, a investigadora considera que emergiram cinco tipologias de teatro. O “Teatro do Estado”, o “Teatro Municipal”, o “Teatro subsidiado”, o “Teatro comercial” e os novos grupos experimentais, designados como “outros teatros”. Após enunciar as características de cada um deles, Maria Helena Serôdio debruça-se sobre a política de subsídios ao teatro, a que é particularmente sensível. À data, competia à Secretaria de Estado da Cultura definir os respetivos critérios e procedimentos; todavia, o Teatro Nacional – enquanto espaço e companhia residente – beneficiava de um orçamento muito superior ao

montante global atribuído ao conjunto das restantes companhias (cf. as Tabelas 6 e 7, referentes aos anos 1990-1995, nas pp. 51-52).

Quanto ao apoio às artes, destacam-se diversas instituições e associações, *in primis* a Fundação Calouste Gulbenkian^[1], vocacionada não apenas para o desenvolvimento artístico, mas também para a investigação científica. Outras entidades relevantes no panorama artístico foram: a Sociedade Portuguesa de Autores (SPA), fundada em 1925 e responsável pela defesa dos direitos da propriedade intelectual; a Associação Portuguesa de Críticos de Teatro (APCT), incumbida de avaliar os espectáculos e distinguir anualmente os mais conseguidos; e ainda o Museu Nacional do Teatro, a União de Marionetistas Portuguesas, o Sindicato dos Trabalhadores do Espectáculo, o INATEL e a APOIARTE, que alcançou um meritório objetivo ao construir a “Casa do Artista” (inaugurada em 1999).

No que se refere à formação dos atores, Maria Helena Serôdio menciona as escolas existentes em Lisboa, Évora e Porto, mas o maior obstáculo enfrentado pelas companhias era o desinteresse generalizado pelo teatro, consequência de uma população que, em grande parte, não fora educada para o apreciar. Os grupos de teatro independente constituíam a “espinha dorsal” da atividade teatral portuguesa, e era neles que confluíam muitos dos seus jovens encenadores e atores, formados por cursos e workshops na Europa, munidos de ferramentas mais sólidas e atualizadas. Entre eles contam-se João Mota, Luís Miguel Cintra, Mário Barradas, José Peixoto, João Brites, João Luís e Hélder Costa.

[1] Sobre a atuação decisiva e dinamizadora da Fundação Calouste Gulbenkian em relação ao teatro é de leitura obrigatória o livro, de autoria de Maria Helena Serôdio, *Financiar o teatro em Portugal: a actuação da Fundação Calouste Gulbenkian (1959–1999)* (Lisboa: Bond Books, 2013).

A evolução desses coletivos – e das companhias que surgiram em Lisboa antes e depois da Revolução de Abril, como a Comuna, a Cornucópia, o Novo Grupo, O Bando, A Barraca ou a Companhia Teatral do Chiado – é apresentada com grande minúcia, incluindo referências a companhias sediadas fora da capital, suas práticas e especificidades artísticas. Quanto ao teatro amador e universitário, Maria Helena Serôdio contabiliza cerca de duzentos grupos, entre os quais se integram os Bonecos de Santo Aleixo, as Marionetas de Lisboa, a Lanterna Mágica, o Teatro de Marionetas do Porto, as Marionetas de S. Lourenço e demais projetos.

O subcapítulo seguinte dedica-se ao Teatro Nacional, evocando brevemente a sua história após o devastador incêndio que o destruiu. Reconstruído o edifício, as portas reabriram em 1978, com uma companhia residente dirigida por Francisco Ribeiro, embora os primeiros anos tenham sido marcados por poucos êxitos. Houve outros diretores que alcançaram resultados mais expressivos, culminados no sucesso retumbante de *Passa por mim no Rossio*, criação de Filipe La Féria, que combinava elementos de *music-hall* com sátira política, prejudicando, porém, os teatros do Parque Mayer, incapazes de competir por falta de apoio estatal.

Em novembro de 1993 realizou-se, na Fundação Calouste Gulbenkian, o Primeiro Congresso do Teatro Português, que reuniu mais de trezentos participantes. O comité organizador integrava atores, encenadores, dramaturgos, críticos, estudantes de teatro e representantes de praticamente todas as associações do setor. Os temas e problemas então debatidos, e aqui desenvolvidos, deram origem a um extenso documento final, cujas conclusões foram aprovadas por unanimidade. Todavia, no que respeitava aos textos dramáticos de autores portugueses, a publicação continuava escassa. Honrosa exceção foi

o trabalho da Sociedade Portuguesa de Autores, que desde 1970 dava à estampa peças de reconhecida qualidade. Mas, na verdade, o público pouco acorria às representações de dramaturgos portugueses contemporâneos, e as companhias independentes recorriam sobretudo aos clássicos. Acresce que poucos eram os meios de comunicação que dispensavam uma cobertura regular ao teatro (o *Público* tinha como crítico Manuel João Gomes, o *Expresso* Eugénia Vasques e João Carneiro, o *Jornal de Letras* Carlos Porto e Jorge Listopad).

Finalmente, a autora informa sobre a existência e os locais onde consultar documentação sobre a presente matéria, notando então a falta de um Centro de Documentação centralizado que facilitasse o acesso à informação. A criação, em 1991, da pós-graduação em Estudos de Teatro na Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa impulsionou a necessidade de um “banco de dados” sobre o teatro em Portugal, dando origem à CETbase, um projeto da própria Maria Helena Serôdio.

Este ensaio de abertura do livro faz uma radiografia abrangente da situação do nosso teatro em finais do século XX e, ao abordar praticamente todos os aspetos que o caracterizam, fornece um importante instrumento para entendermos e avaliarmos as mudanças ocorridas até hoje.

O segundo ensaio da Parte I, dedicado à “Dramaturgia” nacional do século XX, abre estabelecendo um paralelo entre os tradicionais prólogos que solicitavam a benevolência do público e o questionamento de intelectuais reputados, como Garrett, Eça, Fialho de Almeida, António José Saraiva, António Pedro, Gaspar Simões e Jacinto do Prado Coelho, sobre a (in)capacidade de se escrever “drama” em Portugal (cf. p. 55). Procurando fundamentar a veracidade dessas posições, a autora identifica razões concretas responsáveis pelas fragilidades apontadas, tais como a insuficiente preparação dos profissionais,

a irregularidade da produção dos dramaturgos, as dificuldades de manutenção e gestão dos teatros ou a impreparação do público, resultante de uma educação artística deficitária. A tudo isto acrescia a escassez de “escolas críticas” e a inexistência de “uma política sustentada para animar uma dramaturgia original” (p. 57), sendo necessária uma interpelação transversal para a real compreensão do fenómeno.

Posto isto, o “drama histórico” é o assunto abordado numa perspectiva diacrónica da produção dramática nacional, pelo que a autora tem de recuar até aos anos 40 do século XIX, quando muitos dramaturgos se deixavam conduzir pela construção melodramática das peças, resvalando no acentuado artificialismo e na evocação do passado. Já na transição para o início do novo século, destaca-se *O fim*, de António Patrício, peça que dramatiza o decadentismo finissecular intuindo a queda da monarquia, a que seguem obras de diversos autores concebidas em reação ao regime republicano ou resultantes de um exercício dramático assumidamente autónomo.

Várias décadas mais tarde, a partir dos anos 60, afirma-se uma outra forma de dramatizar e inquirir a história, influenciada pela “lição” de Brecht e entendida como alegoria crítica do Estado Novo. Exemplo disso são as peças *O render dos heróis*, de José Cardoso Pires, sobre a revolta de Maria da Fonte; *Felizmente há luar*, de Luís de Sttau Monteiro, sobre a prisão e condenação à morte de Gomes Freire de Andrade; *O motim*, de Miguel Franco, sobre o levantamento popular contra a Companhia dos Vinhos do Porto; e *O judeu*, de Bernardo Santareno, sobre a perseguição e morte, às mãos da Inquisição, do dramaturgo António José da Silva. A par desta, a autora identifica uma variante dramática que, apesar de partir igualmente do teatro épico brechtiano, incorpora na história tonalidades de grotesco e absurdo, evidentes em obras de Miguel Torga, Jaime Salazar Sampaio, Augusto Sobral,

Luiz Francisco Rebello, Manuel de Lima e Virgílio Martinho, entre outros (cf. p. 62), mas é a parábola satírica *A pécora*, de Natália Correia, “a peça mais complexa, bem arquitetada, brilhante na escrita e poderosa na evocação da paixão e do cinismo” (*id.*).

Outra vertente, que reflete sobre o presente, destaca-se depois do 25 de Abril, havendo duas peças que Maria Helena Serôdio considera “de grande valor dramático e historicamente marcantes”: *A noite*, de José Saramago, e *Corpo-delito na sala de espelho*, de José Cardoso Pires. A primeira decorre na redação de um jornal durante a noite de 24 para 25 de abril, acompanhando as reações de jornalistas e tipógrafos perante as notícias que vão chegando. A segunda apresenta uma construção mais elaborada, articulando cenas que focam tempos do fascismo com outras pós-revolucionárias examinando a atuação da PIDE. Relativamente a este período, a autora realça mais três peças: *Salazar – Deus, pátria, Maria*, de Maria do Céu Ricardo; *A desobediência*, de Luiz Francisco Rebello; e *O magnífico reitor*, de Freitas do Amaral. Mais um eixo temático é acrescentado pela guerra colonial, presente em peças escritas e publicadas no final do século XX (cf. pp. 66-67).

Passando à análise da estética naturalista, Maria Helena Serôdio recorda a importância de Júlio Lourenço Pinto, teorizador e observador do fenómeno que, de certa forma, “entrara já no teatro português nas ‘artes subsidiárias’ do cenário, adereços e dicção”, faltando, todavia, “o dramaturgo ‘de génio’ que cumprisse” (p. 67) o desígnio preconizado por Zola. Em vez disso, surgiram “dramas históricos neo-românticos” assinados por D. João da Câmara, Marcelino Mesquita, Henrique Lopes de Mendonça ou Júlio Dantas, autores experientes que dificilmente prescindiriam “dos lances melodramáticos que marcavam essa escrita da história” (p. 68).

Reveladora de traços vindos do naturalismo seria a dramaturgia de Alfredo Cortez, de que a autora é grande conhecedora. As mulheres das suas peças tanto podem ser fúteis e demoníacas como marginais empedernidas pelo vício ou aprisionadas num destino irreversível, “de feição romântica ou mesmo ultra-romântica” (p. 69). Os problemas sociais, a deterioração material e moral, as relações baseadas no interesse e a perda generalizada de valores são temas presentes também nos dramas naturalistas de Carlos Selvagem (*Ninho d’águas*), Vitoriano Braga (*A casaca encarnada*), António Ferro (*Mar Alto*), Ramada Curto (*O caso do dia* e *O homem que se arranjou*) ou Vasco de Mendonça Alves (*Perdida no mundo*). Houve ainda quem cultivasse uma linha de cunho regionalista ou colonial, com matizes muito específicos.

Uma produção dramática consistente, atravessada por várias estéticas, que merece justamente a atenção de Maria Helena Serôdio, é a de Luiz Francisco Rebello – amigo com quem partilhava afinidades teatrais –, nela distinguindo diacronicamente quatro etapas: a primeira reúne peças num ato, “onde um claro intuito de intervenção política se articula com uma experimentação cénica [...]”; a segunda, demarcada entre a década de 1950 e o início dos anos 1960, mantendo a orientação política, mas sustentando-a com maior densidade dramática, atenção às questões sociais e existenciais; a terceira fase abrangeria o período anterior e posterior ao 25 de Abril, dedicado à sátira política e ao “teatro de combate”; por fim, a quarta etapa abrange as duas décadas finais do século XX e o início do XXI e procede à revisão crítica da história para focar tempos precisos ou figuras marcantes.

Dando espaço às chamadas “formas de vanguarda”, a autora passa a examinar o período em que a geração do *Orpheu* introduz uma autêntica rutura estética no panorama artístico português, com incidência

particular no domínio das artes plásticas aplicadas em teatro. Fernando Pessoa defende uma cena despojada de ação, movimento ou conflito, de que é exemplo emblemático o seu “drama estático” *O marinheiro*, porém próximo do simbolismo de Maeterlinck, sendo Almada Negreiros quem mais plenamente corporiza o impulso inovador e insubmisso, assumindo-se como o criador que mais radicalmente integrou o modernismo nas artes performativas. O expressionismo encontrou reduzida adesão, destacando-se apenas em Raul Brandão, com *O doido e a morte*, e em Alfredo Cortez, com *Gladiadores*.

A partir da década de 1930, e prolongando-se até ao final do século, Maria Helena Serôdio evoca dramaturgos de grande notoriedade, acompanhados das respetivas obras e considerações críticas. Entre eles contam-se os presencistas Branquinho da Fonseca, José Régio, João Gaspar Simões e João Pedro de Andrade^[2], cabendo a Jorge de Sena um lugar de relevo pela sua originalidade.

No início da década de 1960 emerge o experimentalismo de uma nova geração de autores, entre os quais se destacam Fiamma Hasse Pais Brandão, Augusto Sobral e Maria Teresa Horta. Traços associados ao surrealismo permanecem visíveis nos dramas de pendor existencialista de Augusto Abelaira e Urbano Tavares Rodrigues, mais claramente manifestado no teatro do absurdo, cultivado por Jaime Salazar Sampaio, Hélder Prista Monteiro e, em certa medida, por Augusto Sobral. Já Vicente Sanches surge como “um caso singular no panorama português, pela persistência e pessoalidade da sua escrita” (p. 84), que explora géneros e estéticas muito diversificadas.

[2] Deve-se a este autor uma série de artigos e ensaios críticos de grande utilidade para o enquadramento do teatro coevo. Cf. João Pedro de Andrade, *Reflexões sobre o teatro português*. Introdução e ordenação de textos de Maria Helena Serôdio (Lisboa: Acontecimento, 2004).

Este informado ensaio encerra-se contemplando a comédia e o trágico. No que toca ao chamado “teatro de divertimento”, o teatro de revista e a comédia passaram a partilhar os palcos do Parque Mayer, polo de entretenimento lisboeta inaugurado em 1922. Em 1973 surgiu no Porto a companhia independente Seiva Trupe, responsável pela criação do “café-teatro”, uma prática alternativa que procurou renovar a revista. Mais mordaz e radical, numa Lisboa pós-revolucionária, apareceu o Adóque, um teatro desmontável instalado no largo do Martim Moniz, gerido por uma cooperativa e ativo até 1982. No final do século, o olhar humorístico de Luísa Costa Gomes, Teresa Rita Lopes, António Torrado e Mário de Carvalho, entre outros, revelam os modos de existência característicos desse período, sobretudo nos grandes centros urbanos, atentos a “medos, obsessões, manias, fragilidades várias no modo de relação com os outros, consigo mesmo e com a vida em geral” (p. 88).

Finalmente, no que ao trágico diz respeito, Maria Helena Serôdio destaca os nomes de Bernardo Santareno, “indubitavelmente o dramaturgo mais importante, pela espessura trágica dos seus universos” (p. 90), Jaime Rocha, “que se iniciou na escrita dramática com peças de recorte grotesco e absurdo” (*id.*), Hélia Correia, com peças que “interrogam o lugar do feminino no mundo violento dos homens” (p. 91), e Eduarda Dionísio, cuja dimensão trágica manifesta-se na “dor de viver e morrer mulher num mundo em que o poder se define pelo masculino” (*id.*). Ao teatro de Jorge Silva Melo, analisando o percurso do dramaturgo e a sua relação fértil com o universo da tragédia, a investigadora reserva dedicação especial, pelo compromisso do dramaturgo com a *pólis*.

Não sendo possível desenvolver com igual detalhe os artigos que compõem as Partes II e III desta obra, consideramos importante

dedicar algumas linhas à apresentação dos principais temas que deles emergem.

Os dez ensaios que constituem a Parte II reúnem um amplo conjunto de aspetos e momentos significativos da vida teatral portuguesa, incluindo áreas pouco exploradas ou até agora ausentes da historiografia do Teatro em Portugal. Inicia-se com uma breve caracterização do teatro em Portugal no final do século XX, prosseguindo com o estudo do teatro português no exílio, assunto construído a partir de múltiplos testemunhos de profissionais do palco, intelectuais e artistas que viveram longos anos afastados do país. Seguem-se reflexões sobre a dramaturgia portuguesa da segunda metade do século XX; sobre as perplexidades que emergem quando se discute o feminismo em contexto teatral; sobre a evocação da guerra colonial no teatro português do último quartel do século XX; sobre a história do teatro durante a Primeira República; e, entre outros, sobre o sentido e as possíveis configurações de um Teatro Nacional.

Os primeiros artigos da Parte III seguem uma linha temporal: a literatura dramática em 1992; a literatura dramática e a sua articulação com o teatro no ano de 1993; a criação dramática em 1996; e a escrita para e sobre o teatro no ano de 1997. A partir daqui são-nos apresentados oito “Balanços”, abordando cada um, crítica e analiticamente, a produção literária entre os anos 2000 e 2007. A obra conclui-se com o “Balanço de uma década instável [2000-2009]”, artigo que revisita, de forma sintética, questões políticas, sociais e culturais, destacando as difíceis e desiguais condições de apoio aos teatros, mas também sublinhando valores emergentes em diversas áreas da criação teatral.

A presente obra oferece uma leitura indispensável para quem se interessa pela história do teatro em Portugal, reunindo ensaios de uma

das mais atentas e rigorosas investigadoras do nosso panorama teatral. Não sendo possível, neste breve espaço, abarcar plenamente a riqueza e a amplitude do conhecimento aqui reunido, recomendamos vivamente a leitura integral do volume, que se afirma como referência indispensável nesta área.



SINAIS DE CENA
SÉRIE III NÚMERO 5
JUNHO DE 2026