unesp UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA
"JÚLIO DE MESQUITA FILHO"
Faculdade de Ciências e Letras
Campus de Araraquara - SP

MÁRCIA REGINA RODRIGUES

ABSURDO E CENSURA NA CENA PORTUGUESA: estudo do teatro de Prista Monteiro

ARARAQUARA – SP
2015

MÁRCIA REGINA RODRIGUES

ABSURDO E CENSURA NA CENA PORTUGUESA: estudo do teatro de Prista Monteiro

Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Faculdade de Ciências e Letras - UNESP/Araraquara, como requisito para obtenção do título de Doutor em Letras, na área de Estudos Literários.

Linha de pesquisa: Teorias e Crítica do Drama

Orientadora: Dra. Renata Soares Junqueira

Bolsa: FAPESP

ARARAQUARA – SP
2015

MÁRCIA REGINA RODRIGUES

ABSURDO E CENSURA NA CENA PORTUGUESA:
estudo do teatro de Prista Monteiro

Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Faculdade de Ciências e Letras – UNESP/Araraquara, como requisito para a obtenção do título de Doutor em Letras, na área de Estudos Literários.

Linha de pesquisa: Teorias e Crítica do Drama
Orientadora: Dra. Renata Soares Junqueira
Bolsa: FAPESP

Data da defesa: 17/04/2015

MEMBROS COMPONENTES DA BANCA EXAMINADORA:

Presidente e Orientador: Dra. Renata Soares Junqueira - FCL- UNESP / Araraquara

---

Membro Titular: Dra. Elizabete Sanches Rocha - FCL-UNESP / Araraquara

---

Membro Titular: Dra. Flávia Nascimento Falleiros - IBILCE – UNESP / São José do Rio Preto

---

Membro Titular: Dra. Maria Lúcia Outeiro Fernandes - FCL – UNESP / Araraquara

---

Membro Titular: Dra. Sonia Aparecida Vido Pascolati - UEL – Universidade Estadual de Londrina

Local: Universidade Estadual Paulista
Faculdade de Ciências e Letras
UNESP – Campus de Araraquara

Aos meus sobrinhos Tiago, Lucas, Maria Luisa e Bruno.

AGRADECIMENTOS

À minha orientadora, Renata Soares Junqueira, que sempre comentou todos os meus textos, atendeu às minhas solicitações de reunião e promoveu discussões aprofundadas e prazerosas acerca deste trabalho.

Aos meus professores, em especial a Maria Lúcia Outeiro Fernandes, pela valiosa atenção; a Elizabete Sanches Rocha, Sylvia Telarolli, Jorge Valentim, Milca Tscherne, Sonia Aparecida Vido Pascolati e Alcides Cardoso dos Santos, que muito contribuíram para o desenvolvimento do meu doutorado, debatendo o projeto de pesquisa, avaliando as minhas monografias ou integrando a banca do meu Exame de Qualificação; também às professoras Flávia Nascimento Falleiros, Isabelle Amorim e Michelle Voltarelli Barbon, leitoras críticas que integraram a banca examinadora deste trabalho.

Ao Centro de Estudos de Teatro da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, nomeadamente às professoras Maria João Brilhante – pela supervisão do meu estágio de pesquisa em Portugal –, Sebastiana Fadda, Maria João Almeida e Maria Helena Serôdio.

A José Carlos Alvarez, Victor Pavão e Sofia Patrão, do Museu Nacional de Teatro, em Lisboa.

A Pedro Miguel Pinto Prista Monteiro e a Helena Pinto Prista Monteiro, pela atenção, gentileza e pelo valioso material de pesquisa que me concederam.

Aos funcionários da FCL: a todos da biblioteca; a Rita Torres, da secretaria de pós-graduação, e a Selma de Fátima Chicareli, do escritório de pesquisa.

A todos os meus colegas da Pós-Graduação em Estudos Literários.

À Cia. Paidéia de Teatro e aos companheiros Aglaia Pusch e Amauri Falsetti, pelo apoio de sempre.

Aos amigos Carlos Manuel Pimenta, Juliana Fonte, Marco Aurélio Rodrigues, Cris Guzzi, Mariana Bravo, Clemie Blaud e Claudia Cavicchia que muito me ampararam, nos vários momentos do percurso.

À Mónica Raleiras, pelo afetuoso cuidado.

À minha família, que sempre acreditou nos meus projetos.

E finalmente à Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP) pelas bolsas concedidas em Portugal e no Brasil, e também à Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES) pela bolsa com a qual iniciei os meus estudos sobre o teatro de Prista Monteiro.

Todos los hombres, en algún momento de su vida, se sienten solos; y más: todos los hombres están solos. Vivir, es separarnos del que fuimos para intentarnos en el que vamos a ser, futuro extraño siempre. La soledad es el fondo último de la condición humana
(Octavio Paz, 1992, p. 82).

RESUMO

Depois do término da Segunda Guerra, o teatro português, tendo como meta a negação do naturalismo, inicia um processo de renovação da dramaturgia e da cena; no entanto, as atividades da arte dramática eram totalmente controladas pela censura imposta pelo regime político ditatorial (1926-1974), forçando dramaturgos e encenadores a buscar formas teatrais que fossem ao mesmo tempo inovadoras do panorama cênico e autorizadas pela censura.

No final dos anos de 1950, o teatro épico-brechtiano e o teatro do absurdo constituíram as duas principais tendências teatrais que interessaram sobremaneira os dramaturgos portugueses; o primeiro foi intensamente interditado pela censura e o segundo alcançou os palcos a partir de 1959, influenciando a criação dramatúrgica dos novos autores que surgiam, dentre eles Helder Prista Monteiro (1922-1994), que teve algumas de suas peças encenadas durante a ditadura e foi considerado pela crítica um dos expoentes do teatro do absurdo em Portugal.

Considerando os pressupostos do teatro do absurdo, as relações desse teatro com a censura e as questões discutidas no âmbito da crítica acerca das formas teatrais em voga no país, a obra dramática de Prista Monteiro constitui o *corpus* da presente tese, cujo principal objetivo é a análise das peças escritas antes da Revolução dos Cravos, com o intuito de lançar uma nova luz sobre a dramaturgia do autor e comprovar que nela estão refletidas as tentativas de renovação teatral e de objeção ao regime político vigente na altura de sua produção.

Palavras-chave: Dramaturgia portuguesa; Teatro do absurdo; Teatro e Censura; Prista Monteiro.

ABSTRACT

After the end of World War II, portuguese theater refused the conventions of naturalism theater and started a renewal process of dramaturgy and scene. These Dramatic Art activities, however, were totally controlled by the censorship practiced by the dictatorial political regime (1926-1974), thus forcing playwrights and directors to quest for theatrical forms that could at the same time innovate the theatrical background and be approved by the censorship committee.

By the end of the 1950's, the Brechtian epic theater and the theater of the absurd were the two main theatrical tendencies that interested portuguese playwrights. While the first one was sorely forbidden by the censors, the second one reached the stage since 1959, influencing the dramaturgical creations of new emerging playwrights. Among them was Helder Prista Monteiro (1922-1994) who had some of his plays presented during the dictatorial period and was considered by critics one of the exponents of the theatre of the absurd in Portugal.

Considering the assumptions of the theater of the absurd, the relationship of that theater with censorship and the issues discussed by critics about the theatrical forms in vogue in the country, the theatrical work of Prista Monteiro constitutes the *corpus* of this thesis. Its main goal is to analise the plays written before the Carnation Revolution, with the intention of shedding a new light over the dramaturgy of this author and to prove that on it are reflected the attempts of a theatrical renewal along with the opposition to the political regime present on the time of its production.

Keywords: Portuguese dramaturgy; Theater of the absurd; Theater and censorship; Prista Monteiro.

LISTA DE FOTOS

Foto 1 – Capa do Boletim do CITAC, com cena de *A rabeca* [Doc. MNT]..... 49
Foto 2 – Maria Della Costa no papel de Chen Te (a alma boa)..... 54
em *A alma boa de Setsuan*
Foto 3 – Maria Della Costa no papel de Chui Ta (primo vivido por Chen Te) 54
em *A alma boa de Setsuan*
Foto 4 – *À espera de Godot*, encenação de Francisco Ribeiro, 1959 [Doc. MNT] 56
Foto 5 – Solicitação do CITAC à Inspecção Geral dos Espectáculos para a 96
autorização da peça *A bengala*, de Prista Monteiro [Doc. MNT – 6307]
Foto 6 – Parecer de um dos censores (1961) da peça *A bengala* [Doc. MNT – 6307] 98
Foto 7 – Solicitação do empresário Vasco Morgado (1973) ao Director dos Serviços de 100
Espectáculo para a autorização da peça *A bengala* [Doc. MNT – 6307]
Foto 8 – Carta manuscrita de Prista Monteiro (página 1) à Direcção dos Serviços de 102
Espectáculos Doc. MNT – 6307]
Foto 9 – Carta manuscrita de Prista Monteiro (página 2) à Direcção dos Serviços 103
de Espectáculos [Doc. MNT – 6307]
Foto 10 – Parecer de um dos censores (1973) da peça *A bengala* [Doc. MNT – 6307] 104
Foto 11 – Helder Prista Monteiro [Coleção do autor] 109
Foto 12 – Programa do espetáculo *A rabeca*, *O meio da ponte* e *O anfiteatro,* 110
1966, Teatro Estúdio de Lisboa - [Doc. MNT – 13524]
Foto 13 – Cena da peça *De graus*, encenação de Joaquim Benite e Victor Gonçalves 111
[Doc. MNT]
Foto 14 – Anúncio de *O candidato*, RTP [*Diário de Lisboa*, 09/10/1976] 112
Foto 15 – Solicitação da RTP para a autorização da peça *A rabeca*, 1970 113
[Doc. MNT 5980]
Foto 16 – Licença de representação pela RTP da peça *A rabeca*, 1970 114
[Doc. MNT 5980]
Foto 17 – Programa do espetáculo do CITAC, 1961 [Doc. MNT – 205669]..... 130
Foto 18 – *O anfiteatro*, de Prista Monteiro, direção de Luzia Martins, 1966 167
[PRISTA MONTEIRO, 1970, p. 6]

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO 10

1. DO TEATRO DA NEGAÇÃO AO TEATRO DO ABSURDO 17
1.1 O sentido destruidor e a função criativa da vanguarda 22
1.2 Tendências teatrais em debate 28
1.3 O teatro do absurdo 33

2. A CENA PORTUGUESA E A BUSCA DE CAMINHOS RENOVADORES .. 47
2.1 Caminhos estéticos 52
2.2 Duas tendências teatrais: faces da mesma moeda? 58
2.3 A dramaturgia e a alternância na linguagem 63

3. CENSURA: PERPÉTUA VIGILÂNCIA AO TEATRO 69
3.1 A imprecisão dos critérios da censura 70
3.2 Mecanismos e aplicações da censura à atividade teatral 76
3.3 Beckett e Ionesco nos palcos: abrandamento censório? 80
3.4 Resistência e renovação 86
3.5 *A bengala*, de Prista Monteiro: absurdo e censura 90
3.5.1 Absurdo 91
3.5.2 O processo de censura..... 95

4. A DRAMATURGIA DE PRISTA MONTEIRO..... 107
4.1 A experiência tragicômica do absurdo em *Os imortais*..... 116
4.1.1 Dupla cômica 119
4.1.2 A infiltração da melancolia..... 122
4.1.3 O absurdo 127
4.2 Ecos beckettianos da incomunicabilidade em *A rabeca* 129
4.3 *O colete de xadrez*: a inversão do mito e a impossibilidade da relação conjugal 136
4.4 *Folguedo do rei coxo*: alegoria e pantomima narrativa 146
4.5 O absurdo em *O anfiteatro*..... 157
4.6 A marca do absurdo nos diálogos de *O meio da ponte*..... 168
4.7 *O candidato*: aflição e alívio 176

CONSIDERAÇÕES FINAIS 184

REFERÊNCIAS 193

BIBLIOGRAFIA GERAL 203

ARQUIVOS, BIBLIOTECAS E CENTROS PESQUISADOS 222

INTRODUÇÃO

> Se desejássemos uma palavra que definisse com propriedade o que se está passando no mais recente teatro português, essa palavra seria *absurdismo*, *absurdismo para uma realidade*, absurdismo como lição, como revelação da realidade apta para a metamorfose (MENDONÇA, 1971, p. 21-22).

I.

A produção teatral da segunda metade do século XX em Portugal, seja a dramatúrgica ou a cênica, é marcada pelas relações que autores, peças, companhias e artistas de teatro tiveram com a censura do regime ditatorial de António de Oliveira Salazar e de seu sucessor Marcelo Caetano até o ano de 1974, quando a Revolução dos Cravos instaurou a democracia no país. Durante a ditadura salazarista / marcelista, os dramaturgos eram obrigados a considerar a impossibilidade de suas peças serem encenadas, devida à ação da censura, e muitas vezes se viam num processo de autocensura durante a criação das suas obras.

As práticas da censura incorriam em todas as etapas de produção e execução do espetáculo teatral, do texto à montagem da peça no palco; além disso, as apresentações públicas podiam ser interditadas a qualquer momento, bastava uma pateada para que os censores considerassem perturbação da ordem pública e motivo de proibição do espetáculo. Insistir na escrita dramatúrgica ou na encenação e noutras atividades da arte teatral durante o regime era, muitas vezes, sofrer a frustração de ver o trabalho inteiramente perdido: o palco vazio e o texto da peça engavetado.

Com a censura a vigiar tudo e todos, os artistas e intelectuais, pelas mais variadas formas, esforçavam-se para entrar em contato com o que estava sendo discutido fora do país, fosse por meio do exílio – em geral o destino era a França e o Brasil –, fosse através das obras que clandestinamente circulavam, ou, ainda, pela breve relação com estrangeiros que visitavam Portugal, a fim de diminuir o atraso estético ao qual o teatro estava condenado a cada ano que passava. Apesar da censura, no decorrer dos anos de 1950 as principais cidades do país viram surgir novos grupos e companhias de teatro, novos dramaturgos, encenadores e atores, cujas atividades aconteciam nos teatros-estúdios e nos teatros universitários, que se tornaram importantes promotores e divulgadores do teatro, dando início a uma transformação do panorama cênico e dramatúrgico português, ainda que a passos lentos.

Nesse período, a cena contava com experimentações formais e a dramaturgia com a temática social e a problemática existencial que se aproximavam do teatro épico brechtiano ou

do teatro do absurdo, duas tendências teatrais que interessaram sobremaneira os dramaturgos como formas de negação do naturalismo, cuja hegemonia vinha sendo recusada pelo teatro português, desde 1946, com a criação do Teatro-Estúdio do Salitre (1946-1950), que concretamente havia iniciado o processo de renovação teatral, levando ao seu pequeno palco obras de autores estrangeiros e nacionais nunca antes encenadas no país.

As peças de cariz épico-brechtiano sofreram intensamente a interdição censória, tendo sido proibida a encenação das peças de Bertolt Brecht – exceção apenas para a peça *A alma boa de Setsuan*, que chegou a subir à cena em Lisboa, pela companhia brasileira de Maria Della Costa, em 1960, mas depois de algumas apresentações a continuação da temporada foi proibida pela censura. Como uma espécie de paliativo[1], as peças de Brecht começaram a ser traduzidas para o português na década de 1960 por iniciativa da Portugália Editora, sendo *Mãe Coragem e seus filhos* e *A alma boa de Setsuan* integrantes do primeiro volume da série, *Teatro I*, com tradução de Ilse Losa, mas a encenação permaneceu completamente proibida até o 25 de Abril, o que fez aumentar ainda mais o interesse dos jovens artistas pelo dramaturgo alemão.

Em comparação com o teatro épico no que diz respeito às relações com a censura, as peças pertencentes ao designado teatro do absurdo – por se ter entendido que esse teatro, ao enfatizar os problemas da existência humana, desprende-se de pretensões políticas e preocupações sociais – conseguiram alcançar mais os palcos, o que não significa que muitas delas não tenham também sofrido com a censura. As primeiras peças dos expoentes do teatro do absurdo, Eugène Ionesco (*A cantora careca, A lição* e *As cadeiras*) e Samuel Beckett (*À espera de Godot*), foram encenadas nos palcos portugueses a partir de 1959 e logo despertaram o interesse dos novos dramaturgos que surgiam, dentre eles Helder Prista Monteiro (1922-1994), que deu início à sua carreira dramatúrgica nesse mesmo ano.

Em 1972, o historiador, crítico de teatro e também dramaturgo Luiz Francisco Rebello assinalava que, dentre os autores portugueses "cuja obra se situa na esfera do que se convencionou designar por 'teatro do absurdo'", Prista Monteiro era o "único que [havia tido] acesso aos palcos profissionais". É que Prista Monteiro teve três de suas peças encenadas ainda durante a ditadura, na década de 1960, antes mesmo de serem publicadas – fato raro, considerando-se o contexto político no qual se desenvolvia o teatro. Assim, um importante grupo de teatro universitário – o Círculo de Iniciação Teatral da Academia de Coimbra (CITAC) – e uma companhia profissional – Teatro Estúdio de Lisboa – obtiveram a autorização da

[1] As traduções foram possíveis porque não havia censura prévia ao livro; no entanto, a comissão tinha poderes para interditar a distribuição de uma obra, proibindo-a de circular em território nacional.

censura para a encenação de *A rabeca*, *O meio da ponte* e *O anfiteatro*, mas o mesmo não se deu com a peça *A bengala*, que foi proibida.

Do conjunto da produção teatral de Prista Monteiro (entre 1959 e 1994, ano da sua morte), as peças que foram escritas durante a ditadura, portanto entre 1959 e 1974 – *Os imortais*, *A rabeca*, *O meio da ponte*, *O anfiteatro*, *A bengala*, *O candidato*, *Folguedo do rei coxo*, *O colete de xadrez* –, constituem o *corpus* da presente tese, que tem como principal objetivo a análise dessas peças com o intuito de lançar uma nova luz sobre a dramaturgia do autor, considerando o teatro do absurdo na conceituação de Martin Esslin (1968), as relações do teatro com a censura do referido período e as questões sobre as tendências teatrais que ocupavam a cena e a dramaturgia nos anos de 1960 como tentativas de renovação do teatro português empreendidas pelos homens de teatro.

Assim, esta tese abrange as tendências teatrais que se desenvolveram na segunda metade do século XX − nomeadamente o teatro do absurdo −, a historiografia do teatro português no contexto do regime político ditatorial e a análise da obra de teatro, especificamente da dramaturgia pristamonteiriana.

II.

Helder Prista Monteiro (1922-1994) era médico de formação e a essa carreira se dedicou ao longo de sua vida, mantendo paralelamente a atividade de dramaturgo a partir de 1959, ano da escrita de sua primeira peça, *Os imortais*. No conjunto de sua obra aparecem algumas marcas da sua profissão de formação: "Primeiro, embora não principalmente, é preciso não esquecer a minha profissão de médico", disse o dramaturgo em entrevista concedida à pesquisadora Sebastiana Fadda (1998, p. 495). De fato, com frequência aparecem em suas peças referências que remetem à medicina – ou como afirmou Manuel João Gomes (1994b), "temas clínicos" –, como questões relativas a doenças, mesmo porque também é comum a presença de personagens idosos, cuja saúde debilitada remete a algum achaque[2].

[2] Nas peças *O mito*, *Não é preciso ir a Houston* e *Auto dos funâmbulos* problemas relativos a doenças são centrais; na primeira o protagonista é denominado "O Doente", e ele está de fato gravemente enfermo e precisa de um transplante de rim; no título da segunda há uma referência a um dos maiores complexos de investigação médica situado em Houston, nos EUA, mencionado na peça; e finalmente *Auto dos funâmbulos* – última peça do autor, escrita num período em que ele próprio tinha a saúde debilitada – traz um enredo de caráter autobiográfico, apresentando a experiência do coma do protagonista.

Desde a sua primeira peça, Prista Monteiro buscou inspiração no universo dramatúrgico vinculado ao teatro do absurdo e nas entrevistas que concedeu afirmou confessadamente que sua criação dramática foi influenciada pelas obras de Eugène Ionesco, Harold Pinter, Samuel Beckett: "*À espera de Godot* representou uma grande vivência, de tal maneira que mudou completamente a minha vida" (PRISTA MONTEIRO, 1990, p. 50), declarou o dramaturgo. Com efeito, as personagens maltrapilhas de *A rabeca*, por exemplo, têm muito a ver com os vagabundos beckettianos, Vladimir e Estragon, de *Esperando Godot*, personagens solitárias em cujas falas e atitudes transparecem a incomunicabilidade, a fragilidade das relações, a inadaptabilidade do indivíduo ao meio social; e em *O meio da ponte* é notória a afinidade com a dramaturgia de Pinter e Ionesco.

Considerado pela crítica um dos representantes do teatro do absurdo produzido em Portugal, Prista Monteiro logo obteve o reconhecimento junto a um círculo de escritores, intelectuais e artistas de teatro do qual faziam parte José Régio, Luís de Lima, António Pedro, Luiz Francisco Rebello, Bernardo Santareno, Luzia Maria Martins, Helena Félix, dentre outros. O dramaturgo também esteve engajado nas discussões sobre teatro e literatura, tendo sido, em 1976, um dos sócios fundadores da Associação Portuguesa de Escritores – antiga Sociedade Portuguesa de Escritores, destruída pela polícia política do regime ditatorial, a PIDE (Polícia Internacional de Defesa do Estado) – e, de 1974 a 1990, foi secretário geral da Sociedade Portuguesa de Escritores Médicos.

Além de dezessete peças de teatro, Prista Monteiro tentou a escrita narrativa, mas sem grande alcance ou expressividade; escreveu três contos: "Não é proibido morrer" (1973), publicado no jornal *Expresso*; "Vida e morte do meu carro", publicado na *Revista do Auto-Clube Médico Português*; e, em 1990, "O quarto", conto que não chegou à publicação. O dramaturgo também publicou ensaio – "Régio, verso e anverso", no *Jornal de Letras*, em 1990 – e apresentou em congressos comunicações sobre literatura, dramaturgia, censura: "A literatura durante o fascismo: censura, autocensura, etc.", no II Congresso dos Escritores Portugueses; "A literatura na viragem do século", no III Congresso de Escritores Portugueses; "Utopias. Um bem ou um mal?", no 37º Congresso da União Mundial dos Escritores Médicos; "Ser ou não ser dramaturgo", no I Congresso de Teatro Português.

Embora as primeiras peças de Prista Monteiro tenham sido levadas à cena ainda durante o período ditatorial – mesmo que por companhia teatral universitária, como foi o caso da montagem de *A rabeca*, em 1961, pelo Círculo de Iniciação Teatral da Academia de Coimbra –, o dramaturgo viu a tentativa de encenação de sua peça *A bengala* frustrada pela proibição da comissão censória em 1961 e em 1973. Prista Monteiro era crítico a respeito dos impedimentos

censórios ao teatro e, assim como grande parte dos escritores de seu tempo, sabia o quanto a autocensura – prática à qual os autores recorriam a fim de manter a sua produção literária ou teatral – prejudicava o engenho e arte das obras artísticas como um todo. O dramaturgo insistiu na montagem de *A bengala* e, numa segunda tentativa de requerer a autorização junto à comissão de censura, escreveu e enviou uma carta de próprio punho à *Direcção de Serviços e Espectáculos*, argumentando em favor da encenação, mas sem obter o resultado desejado. A atitude de Prista Monteiro mostra que os escritores de sua geração, além de terem que lutar para a publicação de seus textos, precisavam de alguma forma enfrentar as imposições censórias do regime político a fim de pelo menos tentarem ver as suas obras chegarem ao destino para o qual tinham sido produzidas.

Prista Monteiro foi um dramaturgo de seu tempo, assumiu a influência de autores estrangeiros na sua produção teatral, construiu no entrecho de suas peças o microcosmo da família pequeno-burguesa como instituição que surgia falida no Portugal sob a ditadura e, como pôde, questionou as práticas censórias do regime político ditatorial. Pouco antes da sua morte, em outubro de 1994, o autor de *Os imortais* publicou a sua última peça, *Auto dos funâmbulos,* e em maio desse mesmo ano, com a saúde já bem debilitada, pôde assistir na França à adaptação para o cinema de sua peça *A caixa;* o filme homônimo, dirigido pelo realizador Manoel de Oliveira, foi exibido no Festival de Cannes.

III.

Teatro do absurdo é a designação dada no âmbito da crítica inglesa ao teatro que se desenvolveu na França a partir de 1950. O termo foi cunhado pelo crítico Martin Esslin (1918-2002), que, em 1961, publicou o livro *O teatro do absurdo*, no qual define, contextualiza e nomeia esse tipo de teatro e analisa peças dos dramaturgos considerados por ele expoentes do gênero: Eugène Ionesco, Samuel Beckett, Arthur Adamov, dentre outros. Depois desse ensaio, novos trabalhos apareceram com outras designações para este teatro, sendo os mais importantes: Teatro de vanguarda (Léonard Pronko, 1962) e Teatro de derrisão (Emmanuel Jacquard, 1974); porém o termo *teatro do absurdo* se manteve, especificamente em Portugal (FADDA, 1998; FIRMO, 2013), e em revisão recente na França, onde ele surgiu (PRUNER, 2003). Nos estudos sobre o teatro do absurdo português, a referência é o portentoso trabalho da pesquisadora Sebastiana Fadda (n. 1961), *O teatro do absurdo em Portugal*, que historiou a

dramaturgia vinculada ao teatro do absurdo produzida no país Ae as peças dos dramaturgos do absurdo apresentadas nos palcos portugueses.

As obras de Esslin (O *teatro do absurdo*, 1968) e de Fadda (*O teatro do absurdo em Portugal*, 1998) constituem a nossa base teórica e historiográfica para a abordagem do teatro do absurdo e para a análise das peças de Prista Monteiro apresentadas nesta tese, o que não nos impede, obviamente, de considerar outros estudos sobre o teatro em questão, como, por exemplo, *The absurd* (1981), de Arnold P. Hinchliffe; *Les théâtres des absurds* (2003), de Michel Pruner, além da bibliografia referente às teorias teatrais e à história do teatro português, nomeadamente as obras do crítico e historiador Luiz Francisco Rebello, que, como bem observou Maria João Brilhante (2009, p. 126), acompanhou "exaustivamente a produção dramatúrgica (sendo ele próprio dramaturgo) e a atividade teatral desde final dos anos 30 [e] fez assentar a sua história do teatro português nas características literárias, temáticas e ideológicas das peças de teatro produzidas".

A contextualização da censura ao teatro no período ditatorial impõe-se, uma vez que essa relação foi determinante para a produção cênica e para o debate acerca das ideias teatrais nos anos de 1960 no Portugal salazarista / marcelista. Para o estudo da censura, contamos fundamentalmente com a pesquisa de Graça dos Santos (2004), cujo livro, *O espectáculo desvirtuado: o teatro português sob o reinado de Salazar (1933-1968)*, constitui trabalho preciso e aprofundado das relações entre teatro e censura no período ditatorial; e consideramos também os processos censórios a peças teatrais, nomeadamente o processo referente à proibição da peça *A bengala*, de Prista Monteiro, consultado durante o nosso estágio de pesquisa em Portugal.

Estruturalmente a presente tese está subdividida em quatro seções. Na primeira delas, tratamos do teatro do absurdo a partir de suas principais caracterizações – antiteatro, teatro de vanguarda – até a conceituação de Martin Esslin (1968), sobre a qual discorremos, considerando as particularidades dessa tendência dramática surgida nos anos de 1950. Na segunda seção, a abordagem é especificamente acerca da trajetória do teatro português que, logo depois do término da Segunda Guerra, desenvolve uma busca de renovação cênica e dramatúrgica, negando as convenções do naturalismo e experimentando novas formas, produzindo, no entanto, certa alternância na linguagem teatral, como aponta Fernando Mendonça (1971). Cumpre notar que muitas das tentativas de experimentação dramatúrgica e cênica estiveram vinculadas a um desejo dos artistas de renovar o teatro, mas também a uma forma de objeção ao regime político vigente. É por essa razão que a terceira seção trata especificamente das relações entre teatro e censura em Portugal e nela se insere a análise da peça de Prista Monteiro

proibida pela mesa censória, *A bengala*, cujo processo nós pudemos examinar e comentar. Na abertura da quarta e última seção, traçamos o percurso do teatro de Prista Monteiro e a caracterização, em linhas gerais, das suas personagens com o objetivo de apresentar o autor e a sua obra; na sequência, analisamos cada uma das peças do dramaturgo, produzidas antes da Revolução dos Cravos, a partir da conceituação essliana do teatro do absurdo, mas também especificando as características estéticas autorais da obra pristamonteiriana.

Assim, esta tese estabelece relações entre o teatro produzido em Portugal desde o final dos anos de 1950 até a Revolução dos Cravos, considerando as questões teóricas e estéticas discutidas na altura, especificamente aquelas que dizem respeito ao teatro do absurdo, a fim de caracterizar a dramaturgia de Prista Monteiro no âmbito desse teatro e no contexto do regime ditatorial no qual se deu, sob a mira da censura, a sua produção.

1. DO TEATRO DA NEGAÇÃO AO TEATRO DO ABSURDO

> O drama transformou-se no anti-drama. Substituída por um
> caos elementar, ou por uma ausência generalizada,
> a cena burguesa eclipsou-se (DORT, 1970, p. 161).

A importância dada à figura do encenador e à prática da encenação marca o teatro ocidental especialmente desde o final do século XIX e contribui para a conscientização da representação teatral e para a formulação das novas ideias teatrais do século seguinte. Como observa Lidia Fachin (2000, p. 273-274), "quando o Simbolismo se afirma, o Naturalismo está em pleno vigor. Nesse momento a representação teatral está vinculada a uma espécie de conscientização" e "o espaço da representação constituirá uma das grandes questões do teatro moderno". Fruto disso é, essencialmente, a recusa da *pièce bien faite*, modelo consagrado pelo teatro de *boulevard*, direcionado a um público pequeno-burguês. O teatro passa, então, a negar principalmente a lógica da ação e os princípios da ilusão teatral, sendo o prefixo *anti* a marca da produção teatral do século XX: antinaturalista, antidramático, anti-ilusionista, anti-aristotélico, antiteatral.

Na década de 1950, Eugène Ionesco, como se sabe, na estreia de *A cantora careca* anunciava-a como *antipeça*; o dramaturgo, completamente consciente de que "o processo criador precisaria renovar-se (...), se [esquivava] dos gêneros tradicionais" (MAGALDI, 2001, p. 331). Luiz Francisco Rebello (1961, p. 167, grifo do autor), em 1959, avaliava *A lição* e *As cadeiras*, do dramaturgo romeno, como "duas obras-primas daquilo a que se convencionou chamar, em reacção contra as normas convencionais de teatro, o 'antiteatro'".

Inerentes ao termo antiteatro são, portanto, a *negação* e a *rejeição* (PUCHNER, 2013, p. 14), mas não como um aniquilamento do teatro, pois "a resistência registrada no prefixo *anti*, por conseguinte, não descreve um local fora do horizonte do teatro, mas uma variedade de posturas através das quais o teatro é mantido ao alcance da mão e, no processo de resistência, absolutamente transformado".

Segundo Léonard Pronko (1963, p. 141-142)[3], o termo antiteatro constitui uma moeda de duas faces, mas em ambos os lados há a imagem da revolta:

---

[3] No presente trabalho utilizamos a tradução francesa (1963) da obra: *Avant-Garde, the Experimental Theatre in France* [*Vanguarda, o teatro experimental na França*], de Léonard Pronko.

> *D'un côté, il [l'anti-théâtre] suggère que le nouveau drame est fondamentalement différent de tout autre théâtre que nous connaissions, et comme tel représente ou bien une perversion antidramatique désespérée, ou l'exploration fascinante d'un territoire inconnu. D'autre part, "anti-théâtre" suggère un essai de retour aux racines du drame, un essai de libération par rapport à ce que les promoteurs de ce genre de théâtre considèrent comme éléments superflus et inauthentiques.*[4]

O termo antiteatro, no entanto, é muito genérico, como bem observa Pavis (2007, p.16, grifo do autor), e por isso acaba por constituir "uma denominação 'guarda-chuva', mais jornalística que científica. Debaixo dela, cabem tanto formas épicas quanto o teatro do insólito e do absurdo". Além disso, antiteatro não é por si só uma estética, com pressupostos demarcados e definidos, mas um posicionamento, uma crítica ao modelo vigente. Como "protesto formal" (PAVIS, 2007), demonstra a busca por uma renovação das formas teatrais que se constituiu e se consolidou em alguns casos, como no teatro épico de Brecht; em outros se delineou, como no teatro do absurdo; e em outros não passou de um projeto apenas como o aspirado pelos futuristas, dadaístas e surrealistas. Ainda segundo o autor de *Dicionário de teatro* a atitude de negação absoluta leva a um caráter "idealista do antiteatro, o que, em última instância, regenera a forma teatral tradicional que o absurdo e as vanguardas históricas pensavam estar liquidando" (PAVIS, 2007, p. 16); muito embora, no caso do teatro do absurdo, Martin Esslin (1968) admita um retorno à tradição teatral, como veremos adiante.

As peças que surgiram na França nos anos de 1950, a partir de *A cantora careca* de Ionesco, encenadas nos pequenos teatros parisienses a um público restrito – os chamados teatros de bolso[5] –, são exemplos de antiteatro: "*Beckett et Ionesco, pouvons-nous conclure, font de l'anti-théâtre si nous les comparons aux dramaturges traditionnels*"[6] (PRONKO, 1963, p. 159). No âmbito da crítica inglesa, Martin Esslin (1968) empreendeu uma *tentativa de definição* desse novo *tipo de convenção teatral* – a base filosófica para o seu estudo foi o ensaio de Albert Camus, *O mito de Sísifo*, de 1942 – e cunhou o termo no seu livro, publicado em 1961, *O teatro*

---

[4] "Por um lado, ele [o antiteatro] sugere que o novo drama é fundamentalmente diferente de qualquer outro teatro que conhecemos, e como tal representa uma perversão antidramática desesperada, ou a exploração fascinante de um território desconhecido. Por outro lado, 'antiteatro' sugere uma tentativa de retorno às raízes do drama, uma tentativa de liberação em relação àquilo que os defensores desse gênero de teatro consideram como elementos supérfluos e inautênticos". São nossas as traduções (livres) dessa e de todas as citações em língua estrangeira.

[5] Segundo Leo Gibson Ribeiro (1965, p. 159), os teatros de bolso se definem por "casas de espetáculos sem suntuosidades e que levam uma existência financeira precária (...). Esses fatores econômicos influenciam até mesmo a concepção da peça: devem-se utilizar poucas personagens, o cenário deve ser pobre e fácil de realizar"; de acordo com Barthes (2007, p. 296), esses teatros de "salas de vanguarda" muito pequenas e "situadas principalmente na *Rive Gauche* nunca comportam mais que cem ou duzentos lugares". Rebello (1961, p. 184), sobre o fechamento, em 1954, do *Théâtre de Babylone* – onde estreou *En attendant Godot* – comentou: "Nem sempre é fácil a vida destas pequenas salas, tantas vezes vítimas das contingências comerciais a que se recusam a ceder – mesmo em Paris..."

[6] "Beckett e Ionesco, podemos concluir, fazem antiteatro se os comparamos aos dramaturgos tradicionais".

do absurdo, no qual analisa peças de Beckett, Ionesco, Adamov, Tardieu e Genet, dentre outros.[7] Na mesma década e na seguinte, outros críticos denominaram o teatro produzido por esses autores como *teatro de vanguarda* (PRONKO, 1962); *teatro de derrisão*[8] (JACQUART, 1974); *geração dos anos 50* – designação um tanto vaga, como a considerou Hinchliffe (1981); *escola de Paris*, por se constituir numa reunião de autores expatriados na capital francesa: Adamov, russo; Beckett, irlandês; Ionesco, romeno. Independente da designação que se atribua às obras de Beckett e Ionesco principalmente, os estudiosos estão de acordo quanto a tratar-se de um teatro da negação, da recusa, um antiteatro, portanto. O capítulo sobre o autor de *A lição* Esslin (1968) intitula "Eugène Ionesco: Teatro e Antiteatro", considerando, claro, as declarações do próprio dramaturgo; Pronko (1963) dedica um capítulo inteiro de seu livro ao tema "Teatro e Antiteatro" e Jacquart (1974) discorre sobre "*Les refus de L'Anti-théâtre des années cinquante*"[9]. Acerca da caracterização do teatro do absurdo como antiteatro, Eudinyr Fraga (1988, p. 29-30, grifo do autor) esclarece que:

> Teatro do Absurdo é um antiteatro, no sentido de que recusa, conscientemente, qualquer mecânica de uma peça tradicional, progressão da ação visando atingir um clímax, e onde os espectadores se identificam com o que se passa na cena. Não há conflito, se entendermos conflito como o choque de vontades livres. É uma tentativa de "teatro puro" onde o palco não se transforma em tribuna ou central de correios enviando mensagens...

A comparação com o teatro tradicional também aparece em Jacquart (1974, p. 153, grifo do autor) que, ao afirmar que o teatro de derisão [*théâtre de dérision*] é, em certo sentido, um antiteatro, estabelece uma comparação entre o teatro tradicional e o teatro de derrisão, formulando um esquema à maneira de Brecht – que criou o famoso quadro para diferenciar a forma dramática da forma épica de teatro – a fim de mostrar uma *oposição radical* "*sur des questions essentielles, questions de logique, d'esthétique, de métier et de* Weltanschauung. *Les deux systèmes dramatiques se situent à deux pôles opposés*"[10]. Também para Michel Pruner (2003, p. 85), que adota a designação teatro do absurdo de Esslin, a produção dramatúrgica absurdista tem o caráter de ruptura que engloba o sentido de antiteatro:

---

[7] Em *O Teatro do Absurdo*, Esslin dedica um capítulo a cada autor: começa com Beckett, seguido por Adamov, Ionesco, Genet e, no capítulo "Paralelos e Prosélitos", comenta ainda peças de Jean Tardieu, Dino Buzzati, Fernando Arrabal, Max Frisch, Günter Grass, Harold Pinter, Edward Albee etc.

[8] É na declaração de Ionesco (1966, p. 192) – "*Je puis dire que mon théâtre est un théâtre de la dérision.* [Posso dizer que meu teatro é um teatro da derrisão] – que Jacquart (1974) baseia a sua designação "teatro de derrisão".

[9] "A recusa do antiteatro dos anos de 1950".

[10] "sobre questões fundamentais, questões de lógica, estética, técnica e de *Weltanschauung* [al.: visão de mundo]. Os dois sistemas dramáticos se situam em dois pólos opostos".

> *Les théâtres de l'absurde se revendiquent comme théâtres de rupture, "anti-théâtres"(...) ils font table rase des procédures théâtrales en vigueur et des structures dramatiques de la rupture reposant plus sur un ensemble de refus que sur une esthétique commune*.[11]

Obviamente ruptura sugere vanguarda, mas Esslin vê nas peças que analisa *um dos caminhos do teatro contemporâneo* e observa que o teatro do absurdo deve ser diferenciado do *teatro de vanguarda poética* do mesmo período. Segundo o crítico, há pontos em comum entre eles: ambos preocupam-se com "o absurdo e a incerteza da condição humana"; porém, o teatro de vanguarda poética cria peças que são verdadeiros poemas e o teatro do absurdo, por sua vez, "tende para uma desvalorização radical da linguagem, para a poesia que deve emergir das imagens concretas e objetivas do próprio palco" (ESSLIN, 1968, p. 22), sem aprofundar muito essa distinção. Já Léonard Pronko, em 1962, utiliza o termo teatro de vanguarda para definir e caracterizar a produção teatral dos mesmos dramaturgos analisados em *O teatro do absurdo* e ainda as peças de outros autores considerados por Esslin representantes do teatro de vanguarda poética.[12]

Tanto Pronko como Esslin não consideram nessa produção o teatro existencialista de Sartre e Camus. Esslin (1968, p. 21, grifo do autor) observa que o teatro do absurdo, diferentemente do teatro existencialista de Camus e Sartre, "desistiu de falar *sobre* o absurdo da condição humana; ele apenas o *apresenta* tal como existe – isto é, em termos de imagens teatrais concretas". Conforme Pronko (1963, p. 31), o teatro francês havia se voltado para a questão da condição humana desde 1935 e os principais dramaturgos do período – Anouilh, Sartre, Camus, Montherlant, Salacrou –, sem rejeitar a estrutura dramática convencional "*traitent de problèmes sérieux, et même métaphysiques, mais ne s'écartent guère des conceptions réalistes du théâtre"*[13].

O teatro do absurdo, além de ser "parte do movimento 'antiliterário'" (Esslin, 1968), antiteatral, antiaristotélico – tal como outras propostas teatrais do século XX; por exemplo, o teatro épico brechtiano –, foi também parte do movimento teatral de vanguarda, com toda a carga de significação que o termo implica, provocando a aceitação ou a recusa desse teatro

---

[11] "Os teatros do absurdo se declaram como teatros de ruptura, 'antiteatros' (...) eles fazem tábua rasa dos procedimentos teatrais em voga e estruturas dramáticas de ruptura repousam mais sobre um conjunto de recusas que sobre uma estética comum".

[12] Pronko (1962), em *Avant-Garde, the experimental theater in France,* analisa – depois das obras de Beckett, Ionesco, Adamov, Genet, Tardieu – peças de autores como Michel de Ghelderode, Jacques Audiberti, Georges Schehadé, Henri Pichette e Jean Vauthier, estes últimos considerados por Esslin (1968, p. 21) como autores do teatro de vanguarda poética.

[13] "lidam com problemas graves, e mesmo metafísicos, mas sem se distanciarem das concepções realistas de teatro".

como algo de novo na dramaturgia e na cena. Afirmar na altura que o teatro dos anos de 1950 produzido na França constituía uma "convenção dramática nova" talvez fosse demasiado, até mesmo para o próprio Esslin (1968, p. 13), que no prefácio do seu livro escreveu:

> Ainda é muito cedo para discernir claramente se o Teatro do Absurdo dará lugar a um tipo independente de drama, ou se algumas de suas descobertas formais e linguísticas se fundirão eventualmente com uma tradição maior, enriquecendo o vocabulário e os meios de expressão do teatro em geral. Seja qual for o caso, merece séria atenção.

A genialidade da obra teatral de um Beckett, por exemplo, não demorou muito a ser reconhecida, mesmo por aqueles que viram nele e noutros dramaturgos do absurdo um pessimismo exacerbado, num momento – pós-guerra – em que o que não era preciso era uma espera infinita por um *Godot* que nunca veio nem nunca virá. Ou, como escreveu Bentley em 1960: "Enquanto o artista de nosso tempo se limitar a ficar sentado meditando, escreverá *Esperando Godot* e *As cadeiras"* (BENTLEY, 1969, p. 126). E Dort, em 1955, concluiu assim um artigo no qual comenta a obra do autor de *A cantora careca*:

> (…) ao mesmo tempo em que nos proporia a imagem de um mundo absurdo, Ionesco procuraria significar também a fatalidade quase psicológica deste absurdo. Então não passaria de um Strindberg de três vinténs: um autor "moral" reduzido a mimar o inevitável afogamento do Homem solitário na ordem das essências malditas do sexo e da morte (DORT, 2010, p. 224, grifo do autor).[14]

Ainda no que respeita à designação, a vanguarda abrange de partida um sentido destruidor, o que constituiu a base da crítica dirigida ao teatro do absurdo – visto como teatro de vanguarda, desprendido de pretensões políticas e preocupações sociais –, de modo a dividir as opiniões e, por isso mesmo, a enriquecer os debates sobre o teatro que então se produzia.

Aceitando a designação *teatro do absurdo*, mas considerando que no momento em que surgiu esse teatro assumiu um impulso vanguardista, as questões que envolvem o sentido e a função da vanguarda, bem como o debate que o seu impulso pode provocar parecem-nos pontos pertinentes antes de caracterizarmos o teatro do absurdo segundo a conceituação de Martin Esslin.

---

[14]O artigo de Dort, "*Ionesco: de la révolte a la soumission?"* ["Ionesco: Da revolta à submissão?"], foi publicado originalmente em *France-Observateur,* 20/10/1955 (*Théâtre Public*). Usamos a tradução do artigo de Dort constante da reunião de textos do autor em *O teatro e sua realidade,* São Paulo: Perspectiva, 2010.

1.1 O sentido destruidor e a função criativa da vanguarda

> O dramaturgo do teatro de vanguarda, arvorando-se em destruidor do mundo, cria, por outro lado, a partir de convenções que são o produto exclusivo de sua própria lavra; as suas personagens movem-se em um mundo completamente estranho à mentalidade normal (BORNHEIM, 1992a, p. 44).

O teatro sofreu influências dos movimentos das vanguardas literárias, que proclamavam, alguns mais outros menos, ideias acerca da arte dramática. A vanguarda "caracteriza o período literário que se estende dos últimos anos do século XIX ao aparecimento do surrealismo, em 1924", lembrando que o surrealismo tem uma reaparição efêmera em 1946, graças a um esforço de Breton, fazendo com que alguns críticos e "historiadores dêem como final do período vanguardista a Segunda Guerra Mundial" (TELLES, 1997, p. 28). Futuristas, dadaístas, expressionistas, surrealistas tinham visões semelhantes, como a de que o teatro não deve ser uma fotografia da realidade,[15] mas sim assumir seus próprios meios artísticos, isto é, cênicos; portanto rejeitavam o naturalismo que havia consagrado o teatro ilusionista, erigindo a quarta parede[16] que será derrubada pela vanguarda. É importante lembrar aqui a observação de Peter Szondi (2001, p. 54-55) de que o naturalismo teve uma "direção conservadora" na dramaturgia: "No fundo importava-lhe [ao naturalismo] preservar a forma do drama tradicional", forma essa que será recusada no teatro que se desenvolve ao longo do século XX.

Considerada o marco da vanguarda no teatro da virada do século, a peça *Ubu rei*, de Alfred Jarry, foi "a primeira a fixar desafiadoramente, bombasticamente, com toda a virulência antifarisaica e antiburguesa do humor boêmio exacerbado até o grotesco, a revolta do escritor contra a sociedade e contra as formas consagradas" (GUINSBURG, 2001, p. 75), atitude que irá perdurar na dramaturgia do século seguinte, sendo Jarry, proclamado pelos dadaístas e surrealistas, o patriarca desses movimentos. A estreia em 1896, em Paris, de *Ubu* Rei,[17] chocou e escandalizou os espectadores:

---

[15] Para Vladimir Maiakóvski – como se sabe, o representante do teatro futurista russo – o cinema havia provado sua eficácia em retratar a realidade, portanto libertava o teatro dessa função.

[16] Jean Jullien (1854-1919), um dos dramaturgos de Antoine, é o autor dos ditos mais famosos sobre o teatro naturalista, como "Uma peça é uma fatia de vida colocada no palco com arte" ou "a abertura do proscênio deve ser considerada 'uma quarta parede, transparente para o público, opaca para o ator'" (JULLIEN apud CARLSON, 1997, p. 273-274).

[17] Entre os presentes na estréia de *Ubu Rei* estavam Arthur Symons, Jules Renard, W. B. Yeats, Mallarmé e Jacques Copeau, este com apenas dezessete anos de idade; "Yeats intuiu corretamente que o escandaloso espetáculo a que havia assistido marcava o fim de uma época na arte" (ESSLIN, 1968, p. 308) e Mallarmé, em carta a Jarry, escreveu: "Ele [Ubu] entrou no repertório do mais alto gosto e me perturba" (MALLARMÉ apud ESSLIN, 1968, p. 309).

> O público ficou realmente estupefato. Tão logo GÉMIER, que interpretava Ubu, pronunciou a fala inicial, "Merdre!", desencadeou-se a tempestade. Passaram-se quinze minutos antes que se conseguisse fazer silêncio novamente, e as demonstrações de pró e contra continuaram durante todo o espetáculo. (...) E assim a peça que só teve dois espetáculos em sua primeira temporada, e que provocou verdadeira torrente de insultos, revelou-se, à luz de acontecimentos subsequentes, um marco e uma obra pioneira (ESSLIN, 1968, p. 307).

Depois de *Ubu Rei*, outras e novas ideias teatrais surgiram, provocando profundas transformações no teatro que então se produziu – daí, a partir de novos temas, novas formas cênicas e dramatúrgicas foram propostas, praticadas e discutidas. Para Esslin (1968), Jarry projetou no palco uma imagem do aspecto sombrio do homem, que mais tarde se provou ser verdadeira. É que a figura cruel, impiedosa e brutal de Ubu foi vista como um "monstro que, em 1896, parecia ridiculamente exagerado, mas que havia sido superado de longe pela realidade quando chegamos a 1945" (ESSLIN, 1968, p. 306). São da *estirpe de Ubu Rei* – para usar a expressão de Jacó Guinsburg (2001) – os dramaturgos que apareceram em Paris, a partir da década de 1950,[18] como Samuel Beckett, Eugène Ionesco e o Jean Tardieu, Jean Genet, dentre outros.

Há diferenças significativas entre os movimentos de vanguarda do início do século XX – por exemplo, a veneração dos futuristas pela máquina moderna e o entusiasmo pelo conflito bélico jamais foram compartilhados pelos expressionistas, que acreditavam que o espírito humano estava sendo destruído pelas novas invenções e pela guerra. Tanto as semelhanças quanto as diferenças fizeram com que os dramaturgos desse período tivessem afinidades com determinados aspectos de um e de outro grupo, tornando-se difícil estabelecer fronteiras entre eles. Carlson (1997, p. 339) cita como exemplo disso a obra de Ivan Goll (1891-1950), "cuja carreira confinou tanto com o dadá e o surrealismo quanto com o expressionismo". Em 1920, Goll publicou duas peças[19] com o subtítulo de superdramas e no prefácio ele afirmava que "O realismo puro foi o maior lapso de toda a literatura" (GOLL apud ESSLIN, 1968, p. 321) e ainda que o teatro não pode deixar o público burguês confortável; deve, ao contrário, chocá-lo por meio da representação grotesca da figura humana. Para Esslin (1968, p. 322), esse prefácio de Goll é um "manifesto impressionante, que descreve com precisão vários dos aspectos e objetivos do Teatro do Absurdo".

---

[18] Telles (1997, p. 28) observa que "o ressurgimento de experiências vanguardistas na década de cinquenta nos permite falar hoje em neovanguarda e até em antivanguarda, como as tendências da pop-art e do kitsch".

[19] As peças de Goll são *Die Unsterblichen* (*Os Imortais*) e *Der Üngestorbene* (*O que ainda não morreu*) (ESSLIN, 1968).

Brustein (1967, p. 393) observa que a linguagem à qual se dedicava o movimento dadaísta "é um dos fundamentos do que Martin Esslin chama 'o teatro do absurdo' e influi particularmente na obra de Ionesco, cuja aversão às convenções e ideais da classe média é canalizada para o burlesco inspirado e a farsa brutal". A classe burguesa também foi alvo da crítica do surrealismo, segundo Brustein (1967, p. 393), só que de forma mais coerente e os dramaturgos com "inclinações surrealistas – Jean Cocteau, por exemplo – empregarão estratégias cênicas muito semelhantes às de Apollinaire, ampliando suas ideias teatrais mediante a modernização da mitologia homérica". Eudinyr Fraga faz uma síntese interessante sobre a diferenciação entre esse movimento de vanguarda e o teatro do absurdo:

> Enquanto o Teatro do Absurdo mostra um mundo mesquinho e egoísta, e a progressiva perda dos valores humanos por uma sociedade que se automatiza cada vez mais, o Surrealismo procura uma integração do homem ocidental com o universo. Essa integração foi perdida momentaneamente e é passível de ser recuperada, quando desaparecer a dualidade: realidade visível e realidade perceptível. No Surrealismo, o homem não *está sendo* mas *pode ser*, porque o universo não é vazio de significações: no Teatro do Absurdo o homem não *está sendo* porque *jamais* poderá ser (FRAGA, 1988, p. 105-106, grifo do autor).

Dos movimentos da vanguarda literária, de grande importância para o desenvolvimento do teatro foi o expressionismo que, como observa Lídia Fachin (2000, p. 277), "provocou uma revolução cênica" e, no que se refere à encenação, "opondo-se ao palco à italiana, [empreendeu] experiências com vistas a superar a separação entre plateia e palco".[20] As características dominantes do expressionismo são a introspecção e a apresentação de imagens representativas do sonho e do pesadelo como na dramaturgia de August Strindberg, cujas peças – principalmente as últimas que ele escreveu, como *O sonho* (1901) – muito influenciaram os dramaturgos do absurdo (ESSLIN, 1968). Segundo Peter Szondi (2001, p. 59-60),

> Ao dramaturgo da subjetividade [Strindberg] importa em primeiro lugar isolar e intensificar seu personagem central, que na maioria das vezes incorpora o próprio autor. A forma dramática, cujo princípio é encontrar sempre de novo o equilíbrio do jogo intersubjetivo, não pode satisfazê-lo sem que ela desabe.

Na dramaturgia expressionista, da renúncia às relações intersubjetivas – daí a obra de Strindberg ser denominada *dramaturgia do eu* – resulta a "recusa da forma dramática, que para o dramaturgo moderno se nega a si mesma porque aquelas relações [intersubjetivas] se tornaram

[20] Vejam-se os cenários em três dimensões sugeridos por Adolphe Appia e a cenografia estilizada e simbólica de Gordon Craig com objetivo de quebrar a quarta parede (FACHIN, 2000).

frágeis" (SZONDI, 2001, p. 127). Para Esslin (1978), Strindberg e Wedekind, ambos naturalistas, perceberam que era preciso contar o outro lado da vida, não apenas o mundo exterior, mas também a forma pela qual o mundo é experimentado pelo indivíduo; por isso Strindberg buscou representar o sonho – seguido por Wedekind – e, ao fazê-lo, retratou figuras caricaturadas, um tanto grotescas, como no expressionismo.

Para o teatro da segunda metade do século XX, o termo vanguarda significa recusa e negação, isto é, ela rejeita incondicionalmente a estrutura dramática do teatro naturalista burguês e põe em questão o próprio drama, cuja forma, de acordo com Szondi (2001, p. 91), entra em crise no final do século XIX, "em razão da transformação temática que substitui os membros [da] tríade conceitual [fato (1) presente (2) e intersubjetivo (3)] por conceitos antitéticos correspondentes". Ao pôr em voga processos como "a pulverização da linguagem, desacreditada no objetivo de comunicar, o absurdo do mundo em que o homem é expulso pelos objetos, o desmoronamento das situações convencionais, o alogicismo e a recusa da continuidade cronológica" (MAGALDI, 1998, p. 102), a vanguarda ataca os pressupostos do teatro naturalista, que tem como principal característica, como se sabe, tornar o palco um retrato fiel da realidade. Assim, a negação do conflito dramático, fundamentado no diálogo, e de personagens-tipo, "cujo choque ou atracção recíproca constituem o drama" (DORT, 1970, p. 155), transforma o drama em antidrama, a peça em antipeça e o teatro em antiteatro.

A vanguarda, no que se refere ao caráter, é comumente associada à agressividade, à revolta contra a estética dominadora e, como defende e assimila um processo de destruição das regras e estruturas vigentes, num primeiro momento recebe críticas de todos os lados, sendo a maior parte delas negativa, pois esse teatro pode ser visto como um movimento da moda, e por isso efêmero, além de dotado de certa irresponsabilidade ou imaturidade de seus criadores que parecem apenas querer destruir a tradição e no lugar dela incluir algo escandaloso para a razão e por isso mesmo desmerecedor de atenção (BORNHEIM, 1999a).

No caso dos dramaturgos dos anos de 1950, no momento em que as respectivas obras foram lançadas a escrita para eles não era apenas ação provocativa característica da juventude, mesmo porque a maior parte deles já tinha passado dos quarenta anos de idade (PRUNER, 2003); consistia, portanto, numa dramaturgia produzida na maturidade, que tinha como objetivo principal recusar o teatro naturalista.

É fato, no entanto, que o sentido da vanguarda está sempre associado à provocação; mas a vanguarda "nunca é completamente subversiva: o escritor de vanguarda está numa situação contraditória, cujo paradoxo o envolve e limita: pois, de um lado, rejeita violentamente a

estética acadêmica de sua classe de origem, mas, de outro lado, tem necessidade de fazer dela seu público" (BARTHES, 2007, p. 297).

Se a vanguarda "ataca o postulado fundamental do teatro burguês" (DORT, 1970, p. 155), instaura-se o paradoxo do qual fala Barthes, porque é exatamente desse público burguês que o dramaturgo e a companhia teatral, com todos os seus atores e técnicos, dependem; por isso o ataque e a provocação podem se diluir. É justamente a partir desse ponto que o escritor e dramaturgo português Fernando Luso Soares (1973, p. 136, grifo do autor) desenvolve a sua crítica à vanguarda teatral:

> Se o escritor o que deseja é salvaguardar uma independência anárquica *só revoltada*, a burguesia começa por aceitar "paternalmente" as suas insolências, as suas extravagâncias, para ao mesmo tempo "demonstrar" a liberdade de cultura que declara dispensar a todos os intelectuais. E assim vai procedendo, com uma abandonada complacência, até o anexar ou abafar.

Para Luso Soares, a questão leva à diferenciação entre *teatro de revolta* e *teatro de revolução* e, apesar de não dizer com todas as letras, inferimos tratarem essas duas designações respectivamente do teatro do absurdo – cujos dramaturgos o autor classifica como sendo de vanguarda – e do teatro épico brechtiano, ao qual, como se sabe, preside a ideia de transformação da sociedade. Numa crítica ácida aos dramaturgos ditos de vanguarda, especialmente Ionesco que declarava publicamente a sua rejeição ao teatro proposto por Brecht, escreve o autor português:

> Como o seu confrade Samuel Beckett, Ionesco entrega-se à constatação (para nós falsa) de um "beco sem saída" na existência humana, simbolizado no mensageiro mudo que remata *As cadeiras*. Entrega-se circunstancialmente à anormalidade das situações, ao ilogismo dos acontecimentos, à onírica extravagância, à excepcionalidade física dos personagens. Nas suas peças desfilam os homens sem cabeça, os cadáveres que crescem, mulheres que têm três narizes, tudo num pandemônio infernal, conducente à especulação dos protestos ineficazes (falsa especulação também). E por fim entrega-se Ionesco ainda à tese (igualmente falsa) da impotência do Teatro como meio ou instrumento para a transformação social do homem (LUSO SOARES, 1973, p. 144-145).

Esse posicionamento de Luso Soares ilustra a ideia que, no Portugal salazarista, culminou na oposição entre o teatro épico brechtiano e o teatro do absurdo. A base dessa oposição não se constitui apenas pelas declarações polêmicas de Ionesco a criticar o teatro brechtiano, mas pelo caráter de vanguarda que logo foi atribuído ao teatro designado por Esslin

como teatro do absurdo, caráter esse que implica por um lado um sentido negativo ou destruidor e, por outro, positivo ou criativo de qualquer movimento de vanguarda (BORNHEIM, 1999a).

Em um artigo de 1961, Barthes (2007, p. 305-306) – que defendia a necessidade de um teatro político –, ao fazer um balanço sobre o teatro de vanguarda francês, afirmava:

> O teatro de vanguarda de que acabei de falar trouxe ao palco francês uma ampla emancipação de suas técnicas e de sua linguagem (…) Mas o que se pode desejar, entretanto, é que a essa linguagem nova o teatro novo saiba submeter pensamentos novos, e que a liberação da linguagem teatral seja acompanhada de uma reflexão sobre nosso mundo real, e não sobre um mundo vão.

O reconhecimento do sentido positivo da vanguarda – "incontestavelmente positivo" – dá-se para o crítico francês apenas no plano da estrutura, da técnica. Na mesma linha de reflexão, Magaldi (1998, p. 102) observa que alguns vanguardistas, "evoluindo para uma lúcida crítica das forças sociais, renegam os aspectos negativistas do movimento, a destruição do mundo, que, na prática, resulta apenas na preservação do mundo burguês"; por outro lado, o crítico teatral e ensaísta brasileiro reconhece que "o esmiuçamento de problemas teatrais, provocado por alguns vanguardistas, tem sido útil para a fundamentação de uma estética revolucionária". Já Luso Soares (1973, p. 191) não vê nada de revolucionário, não exatamente em termos estéticos, porque de acordo com sua visão a vanguarda apenas retoma a tradição; mas o autor português observa uma "eficácia relativa" na vanguarda como "antecessora da transformação qualitativa da sociedade político-cultural", ou seja, a vanguarda apenas instiga a revolta, porém sem chegar a concretizar uma ação revolucionária.

Seja como for, a visão positiva sobre a vanguarda no teatro se dá no sentido de que ela expressa o todo cultural, marca uma situação histórica e se torna importante para a reflexão sobre o novo, pois esse teatro "é destruidor no sentido de que ataca, com a imaginação fabuladora, o mundo das convenções esclerosadoras do humano. E libertando o humano, abre o caminho para uma função criadora e construtiva" (BORNHEIM, 1992a, p. 61).

O teatro do absurdo constitui uma tendência teatral de ruptura, nesse sentido de caráter vanguardista, e mesmo que se recuse a "validade filosófica do Absurdo" (FRANCIS, 1968) cumpre reconhecer uma validade estética nesse teatro, até porque, como assinala Carlson (1997, p. 400),

> Beckett, Ionesco, o jovem Adamov estavam na verdade unidos menos por uma postura filosófica comum do que por aquilo que rejeitavam: as convenções aceitas do teatro francês tradicional, a ênfase na palavra, o vínculo de causa e efeito, a tendência ao realismo e o desenvolvimento psicológico do caráter.

A designação de Martin Esslin para o teatro surgido na França nos anos de 1950 ao mesmo tempo em que nomeia a nova tendência teatral retira-lhe o caráter frágil e efêmero contido na significação do termo vanguarda, pois reconhece a validade desse teatro atestada pelo público, de modo que o teatro do absurdo constitui uma novidade cênica e dramatúrgica que se desenvolve na segunda metade do século XX e se consolida na história do teatro.

1.2 Tendências teatrais em debate

> Exatamente como Brecht colocava sob os refletores as ações humanas para que elas fossem julgadas. Ionesco e Beckett colocam em cena *as palavras* por meio das quais os seres humanos agem e se comunicam – ou mais precisamente por meio das quais eles *não* se comunicam, ilhados em sua solidão invencível. A palavra passa a ser o espetáculo em si (RIBEIRO, 1965, p. 163, grifo do autor).

O escritor, ensaísta e dramaturgo espanhol Alfonso Sastre nomeava, em 1963, três tendências do teatro ocidental da atualidade: teatro épico de Brecht, teatro dramático (Sartre e Miller) e teatro de vanguarda, referindo-se esta última mais especificamente a Samuel Beckett. Por tendência entende-se "*algo que tiende al futuro, aunque se agote en ese 'tender' y desaparezca asumido – no consumido – por las nuevas tendencias*"[21] (SASTRE, 1963, p.7). Sastre assume a designação *teatro de vanguarda* para a dramaturgia surgida na França nos anos de 1950 e afirma que "*de un modo u outro, la demolición del naturalismo es un hecho felizmente consumado par las tres tendencias*"[22] (SASTRE, 1963, p. 8); o artigo elogia equilibradamente a dramaturgia tanto de Beckett quanto de Brecht.

Adotamos aqui o termo usado por Sastre – *tendência* –, pois nos parece que a designação serve muito bem ao contexto do final da década de 1950 e início de 1960, quando críticos e artistas – portugueses, inclusive – procuravam designar o novo teatro que surgira havia pouco em França e tinham como termo de comparação o teatro épico brechtiano[23]. Por esta razão, tomemos as duas *tendências teatrais* que então nos interessam e que marcaram a dramaturgia

[21] "algo que tende ao futuro, ainda que se esgote nesse 'tender' e desapareça assumido – não consumido – pelas novas tendências"

[22] "de um modo ou de outro, a demolição do naturalismo é um fato felizmente consumado pelas três tendências".

[23] De acordo com Roubine (2003, p. 155), "o brechtianismo se impõe nos palcos franceses dos anos de 1955-60, concomitantemente – mas a coincidência talvez seja significativa – ao simbolismo atemporal e apolítico do teatro dito do absurdo, que combinava paródia e metafísica (Beckett e Ionesco)". Segundo Rebello (1961, p. 175), na França, em 1960, *A cantora careca* e *A lição* ocupavam o palco da "Huchette" e *Mãe coragem*, de Brecht, o Teatro Nacional Popular.

produzida no século passado e se fixaram na história do teatro ocidental: o teatro épico de Brecht que, como se sabe, propôs e consolidou inovações cênicas e dramatúrgicas, e o teatro do absurdo, que, de acordo com Pavis (2007, p. 2), "continua a influenciar a escritura contemporânea".

É preciso lembrar que tanto o teatro épico quanto o teatro do absurdo, além de negarem as fórmulas do teatro naturalista, reivindicam o prefixo da negação nas suas propostas de teatro (antiteatro, Beckett / Ionesco; teatro antiaristotélico, Brecht) e que, fato bastante importante que deve ser levado em conta, as suas obras chamaram a atenção do público e da crítica abrindo espaço para o debate e a reflexão sobre estética teatral, ainda que causando divergências ideológicas e preferências ou escolhas por uma ou outra tendência no final dos anos de 1950. É que entre as duas tendências teatrais viu-se uma oposição. Desprovido de pretensões políticas perceptíveis, o teatro do absurdo foi interpretado pelos adeptos do teatro brechtiano como uma afronta no período pós-guerra (e também nos países onde reinava o regime político ditatorial, repressivo), com o mundo por ser reconstruído e a necessidade de deixar sobressair o social ao individual / pessoal.

Um dado a observar é que o teatro do absurdo foi assim designado no âmbito da crítica inglesa, sendo que para muitos a produção dos anos de 1950 foi classificada como teatro de vanguarda e é justamente nesse ponto que começa a divergência. A polaridade (positivo / negativo) que a vanguarda intrinsecamente guarda na designação do termo justifica a desconfiança da eficácia desse teatro e da validade da forma em que ele assenta. No debate, as opiniões de Ionesco sobre a criação teatral e os ataques do dramaturgo romeno ao teatro de Brecht, Sartre, dentre outros, contribuíram para acirrar as divergências de opiniões. Jacquart (1974, p. 55) observa que Ionesco "*ne cesse de clamer son engagement pour le non-engagement*"[24]. Em uma de suas muitas declarações polêmicas, Ionesco (1966, p. 143) afirma que

> *Aucune société n'a pu abolir la tristesse humaine, aucun système politique ne peut nous libérer de la douleur de vivre, de la peur de mourir, de notre soif de l'absolu. C'est la condition humaine qui gouverne la condition sociale, non le contraire.*[25]

[24] "não cessa de clamar seu engajamento pelo não engajamento".
[25] "Nenhuma sociedade pôde abolir a tristeza humana, nenhum sistema político pode nos libertar da dor de viver, do medo de morrer, da nossa sede de absoluto. É a condição humana que governa a condição social, não o contrário".

Ficou famosa a polêmica, em 1958, envolvendo Ionesco e o crítico inglês Kenneth Tynan, um defensor do engajamento da arte[26]. Tynan acusou Ionesco por ser um defensor do antiteatro, para quem tanto as palavras não têm sentido como a comunicação entre os homens é impossível; e nos artigos que se seguiram, dentre outros ataques, recriminou o dramaturgo por ser formalista e afastar-se do realismo social. No debate público que se seguiu, Ionesco respondeu às acusações: "*M. Tynan semble m'accuser d'être délibérément, explicitement antiréaliste; d'avoir déclaré que les mots n'ont pas de sens et que tout langage est incommunicable (...) Je prétends seulement qu'il [langage] est difficile de se faire comprendre, non point absolument impossible*"[27]. E disse que escritores como Sartre, Osborne, Miller, Brecht etc. – autores citados por Tynan como exemplos de escritores realistas[28] – "*sont les nouveaux 'auteurs du boulevard', représentant un conformisme de gauche qui est tout aussi pitoyable que celui de droite. Ces écrivains n'offrent rien que l'on ne connaisse déjà, par les ouvrages et discours politiques*"[29] (IONESCO, 1966, p. 141-142).

Nas réplicas a Tynan, Ionesco (1966, p. 144-145) defende que o papel do dramaturgo é escrever peças que podem representar um testemunho e não um ensinamento ou ideologia: "*L'idéologie n'est pas la source de l'art. C'est l'œuvre d'art qui est la source et le point de départ des idéologies ou philosophies à venir (car l'art est la vérité et l'idéologie n'en est que l'affabulation, la morale)"*[30].

O conflito criado, entre os que defendem que o teatro deve ter a função de transformação da sociedade, ser engajado politicamente, e os que, por outro lado, acham que ele deve expressar somente preocupações estéticas e por isso manter-se neutro nas questões político-sociais, representa, na verdade, "ecos de antigos debates", como observa Carlson (1997, p. 402): "os

---

[26] Os textos de Ionesco sobre a sua criação dramatúrgica e suas ideias sobre teatro publicados na imprensa francesa foram reunidos no livro *Notes et contre-notes*, de 1962; o debate com Kenneth Tynan encontra-se no capítulo "*Controverse londonienne*", IONESCO, *Notes et contre-notes*, Gallimard, 1966, p. 137-164.

[27] "M. Tynan parece me acusar de ser deliberadamente, explicitamente antirrealista; de ter declarado que as palavras não têm sentido e que toda linguagem é incomunicável (...) Afirmo apenas que ela [a linguagem] é difícil de se fazer compreender, mas não absolutamente impossível".

[28] Para Tynan (TYNAN apud IONESCO, 1966, p. 138), "*une pièce réaliste se définit, en gros, par le fait que personnages et incidents sont visiblement enracinés dans la vie… Gorki, Tchékhov, Arthur Miller, Tennesse Williams, Brecht, O'Casey, Osborne et Sartre ont écrit des pièces réalistes […] on y exprime une vue humaine du monde avec les mots de tout le monde que nous pouvons tous reconnaître",* ["uma peça realista se define, grosso modo, pelo fato de personagens e incidentes serem visivelmente enraizados na vida... Gorki, Tchékhov, Arthur Miller, Tennesse Williams, Brecht, O'Casey, Osborne e Sartre escreveram peças realistas… […] exprime-se aí uma visão humana do mundo com palavas que todos nós podemos reconhecer"].

[29] "são os novos autores de boulevard, representando um conformismo de esquerda que é tão lastimável quanto o de direita. Esses escritores não oferecem nada que já não se conheça pelas obras e discursos políticos".

[30] "A ideologia não é a fonte da arte. É a obra de arte que é a fonte e o ponto de partida das ideologias ou filosofias futuras (pois a arte é a verdade e a ideologia não é mais que a fabulação, a moral)".

críticos marxistas contra os chamados por eles de formalistas; os realistas socialmente engajados do século XIX contra os paladinos da arte pela arte".

O fato é que, na comparação entre o teatro do absurdo e o teatro épico, os termos ficaram em torno da falta de ação das peças do absurdo e a fábula brechtiana – nesse ponto Brecht concordava com Aristóteles em que *a fábula é o cerne do drama*[31] –, cujos temas aprofundam os problemas sociais e da qual se pode depreender que o homem é capaz de modificar a história, muito se diferindo da fábula das peças dos dramaturgos do absurdo – se é que o termo fábula se aplica a esse tipo de teatro, cujas ações das personagens, mais que interrompidas (como ocorre no teatro épico) são desprovidas de motivações, muitas vezes sem nexo ou fundamento no conjunto da peça, e que, em geral, não contribuem (as ações) para a progressão dramática.[32] Por outro lado, tanto no teatro épico como no teatro do absurdo, as peças apresentam perguntas, de forma direta (*A alma boa de Setsuan*, de Brecht, é um exemplo) ou indireta (*Esperando Godot*, de Beckett; *As cadeiras*, de Ionesco), mas em nenhuma dessas duas tendências teatrais são oferecidas respostas ao espectador. A esse respeito, são esclarecedoras as observações de Roubine (2003, p. 154) acerca do teatro épico brechtiano:

> Embora sugira que é preciso agir, [o teatro brechtiano] não diz nunca como. Não propõe modelo a ser imitado. Não enuncia doutrina moral. Visa apenas permitir ao espectador tomar consciência de sua própria condição histórica e dela tirar as consequências que considera justas quanto a seu comportamento no seio de uma situação específica sua, e somente sua.

A história da teoria teatral mostra que "o interesse marxista nas dimensões históricas e sociopolíticas do teatro apontou o caminho para um estudo mais geral do teatro como fenômeno sociológico, abordagem teórica que aumentou muito de importância na segunda metade do século XX" (CARLSON, 1997, p. 415);[33] daí a alegação, por parte dos "brechtianos" (e marxistas), de que o teatro do absurdo, designado quase sempre como teatro de vanguarda, não expressa e nem provoca uma reflexão política sobre a realidade, sendo essa a acusação mais difundida na polêmica que se criou entre os partidários das duas tendências. Esslin (1968, p. 368, grifo do autor), ciente da problemática, procurou dar uma resposta à questão, afirmando

---

[31] De acordo com Brecht (2005, p. 159) "Tudo depende da 'fábula', que é o cerne da obra teatral. São os acontecimentos que ocorrem entre os homens que constituem para o homem matéria de discussão e de crítica, e que podem ser por ele modificados". Para a definição de fábula ver ainda: PAVIS, 2007, p. 157-161; UBERSFELD, 2010, p. 53.

[32] Para Lehmann (2007, p. 87-88), no entanto, no teatro do absurdo há "a totalidade de uma 'ação' por mais grotesca que ela seja" e ainda "o teatro do absurdo, assim como o de Brecht, pertence à tradição dramática".

[33] Carlson (1997) historia as principais abordagens do teatro visto como fenômeno sociológico, por exemplo: "Sociologia do teatro" (1855), ensaio de Georges Gurvitch; *Sociologia do teatro* (1963), de Jean Duvignaud.

que não há contradição entre o teatro que expressa a realidade objetiva e o que expressa a realidade subjetiva e completa:

> Ambos são igualmente realistas, mas apenas preocupados com aspectos diferentes da realidade em sua vasta complexidade. Isso também resolve o aparente conflito entre um teatro ideológico, politicamente orientado, e o Teatro do Absurdo, aparentemente apolítico, antiideológico. (...) Uma peça de tese escrita por um grande poeta como Brecht é tão verdadeira quanto a exploração de pesadelos particulares como *As cadeiras*, de Ionesco. E paradoxalmente uma peça de Brecht na qual a verdade do poeta tenha sido mais forte do que a tese que ela apresenta poderá ser *politicamente* menos eficaz do que aquela mesma peça de Ionesco, que ataca os absurdos da sociedade polida e da conversa burguesa.

O impacto que as primeiras peças do absurdo provocaram no teatro estendeu-se para o âmbito da crítica jornalística teatral, fazendo com que os críticos – e não só, mas também escritores e intelectuais interessados pelo teatro – se acautelassem nos seus comentários interpretativos sobre as peças que surgiam nos palcos. Sobre a encenação de *À espera de Godot*, no teatro da Trindade em Lisboa, em 1959, o escritor português Augusto Abelaira (1959, p. 127), em artigo da revista *Seara Nova*, escreveu:

> Gogo e Didi (...) simbolizam os homens que no nosso tempo crêem que as coisas se fazem por si mesmas e se entregam a uma conversa fiada e ininteligível, totalmente desinteressados de achar uma solução (desde que isso dê trabalho e implique sacrifícios) e de pensar com rigor sobre os dados concretos. Niilista, desesperada, esta peça? Não creio. *À espera de Godot* é um espelho extraordinariamente realista de alguns de nós, não de todos. (...) Imagem de alguns – aqueles que não se atrevem a construir o futuro e que esperam por um milagre que nunca virá – esta peça encerra uma sábia moralidade: nada acontecerá àqueles que se entregam a uma inútil espera. Mas muitas coisas aconteceriam se os Gogo e os Didi se revoltassem contra a desumanidade de um Pozzo, fossem capazes de um gesto libertador, arriscado e fecundo.

É possível perceber hoje que na referida polêmica, a crítica ao teatro do absurdo – segundo a qual esse teatro se exime de questionamento político –, em geral, não reconhece o termo cunhado por Esslin e classifica as peças de Beckett e Ionesco como pertencentes ao teatro de vanguarda; nesse sentido, essa crítica assevera não apenas o caráter *destruidor* do termo vanguarda como também certo caráter niilista que apresentam as peças do absurdo. Paulo Francis (1968, p. 8), no prefácio da obra de Esslin, chama a atenção para esta última característica:

> O Absurdo não pode ser um caminho definitivo para o teatro, porque representa uma filosofia de negação. Lukács observou com razão que esses dramaturgos confundiram o fim de *seu* mundo burguês com o fim do mundo em geral (...), o pensador marxista tem razão. O Absurdo é quando muito um meio, nunca um fim, nunca um objetivo a ser alcançado pela espécie humana, a menos que a última tenha desistido de sobreviver.

A polêmica sobre o assunto persistiu ainda durante muito tempo. No ano de 1988, Maria Helena Serôdio relata, em artigo da Revista *Vértice*, as questões acerca do tema "O fim do absurdo?" em simpósio ocorrido em Londres, em abril daquele mesmo ano, do qual ela participou, e que contou com a presença de Ionesco e Esslin que, na *reedição da polêmica,* fortaleceram a defesa do absurdo, "aludindo a um eventual vínculo antifascista deste teatro". A questão sobre o fim do absurdo já corria no âmbito da crítica; Hinchliffe (1981) comenta que isso não seria uma surpresa, já que o homem não pode viver numa situação extrema. Mas no referido simpósio, "uma vez mais", relata Serôdio (1988, p. 118), foram os pressupostos brechtianos que constituíram "a base mais convincente para a contestação do absurdo, animando-se assim um debate que, para além de discutir concepções dramatúrgicas ou modismos estéticos, punha também em causa, obviamente, visões de mundo".

As discussões acerca dessas questões envolvendo o teatro do absurdo, especialmente na comparação com o teatro épico, não poderiam passar despercebidas no teatro português do final dos anos de 1950, que ávido de novidades e disposto a experimentações lutava por sair do isolamento e participar dos debates, ainda que fechado em território nacional.

1.3 O teatro do absurdo

> E a questão que agora se coloca é saber se neste mundo em declínio, que está se suicidando sem perceber, haverá um núcleo de homens capazes de impor essa noção superior do teatro, que devolverá a todos nós o equivalente natural e mágico dos dogmas em que não acreditamos mais (ARTAUD, 2004, p. 30).

Um dos fundamentos para as reflexões de Martin Esslin sobre o teatro do absurdo encontra-se no ensaio filosófico de Albert Camus, *O mito de Sísifo,* escrito em 1940 e publicado em 1942. Camus (2004, p. 20) define o *sentimento do absurdo* essencialmente como o *divórcio*, a contradição, entre o desejo humano de unidade e o mundo disperso que decepciona. A questão central de Camus pode ser sintetizada na pergunta que ele próprio coloca ao fim da seguinte proposição:

> As pessoas se matam porque a vida não vale a pena ser vivida, eis uma verdade incontestável – infecunda, entretanto, porque é um truísmo. Mas será que esse insulto à existência, esse questionamento em que a mergulhamos, provém do fato de ela não ter sentido? Será que o absurdo exige que escapemos dela, pela esperança ou pelo suicídio? (CAMUS, 2004, p. 22).

Esse questionamento, aliás, repetido ao longo do ensaio[34], é o despertar do homem para a consciência humana que perante a condição existencial traz como consequência a ideia de *suicídio* ou de *restabelecimento*. Mas, embora se apresente como uma possível saída, o suicídio não é, para Camus, a solução para o absurdo. Como bem observou Hélder Ribeiro (1996, p. 174) no seu livro sobre a visão de mundo camusiana, "O homem absurdo não se suicidará. (...) O homem absurdo afirma-se na revolta", ou seja, Camus (2004, p. 66) funda a revolta como enfrentamento do absurdo:

> Viver é fazer que o absurdo viva. Fazê-lo viver é, antes de mais nada, contemplá-lo. Ao contrário de Eurídice, o absurdo só morre quando viramos as costas para ele. Por isso, uma das poucas posturas filosóficas coerentes é a revolta, o confronto perpétuo do homem com sua escuridão.

É, então, de se enfatizar que o absurdo está intrinsecamente relacionado com a tomada de consciência a partir da percepção da condição humana e de que a morte é a única realidade; assim, todas as outras questões que envolvem a existência, como a liberdade e o projeto de futuro, perdem significação. Num comentário sobre a figura de Don Juan, Camus explica que o homem absurdo – e Don Juan é exemplo[35] – "rejeita a nostalgia, essa outra maneira de esperança" (CAMUS, 2004, p. 86); no lugar da nostalgia prefere a coragem e o seu raciocínio – a coragem ensina o homem a "viver sem apelo" e o raciocínio lhe ensina seus limites –, e, se não lhe interessa o passado e não lhe importa o futuro, o homem absurdo vive o presente.

Já a consciência do herói absurdo, no mito, manifesta-se na hora em que ele regressa à planície para buscar a pedra que havia levado até o cume da montanha e que, assim que ele se aproxima do topo, volta a terra novamente:

> Sísifo, proletário dos deuses, impotente e revoltado, conhece toda a extensão de sua miserável condição: pensa nela durante a descida. A clarividência que deveria ser o seu tormento consuma, ao mesmo tempo, sua vitória. Não há destino que não possa ser superado com o desprezo (CAMUS, 2004, p. 139).

---

[34] Esta pergunta é repetida de forma diferente a seguir: "Será preciso morrer voluntariamente, ou pode-se ter esperança apesar de tudo?"; e depois "É preciso saber se se pode viver nele ou se a lógica manda que se morra por ele" (CAMUS, 2004, p. 30; p. 62).

[35] D. Juan "é um sedutor comum. Com uma diferença: é consciente, e portanto é absurdo. Um sedutor que adquiriu lucidez não mudará por isso. Seduzir é sua condição" (CAMUS, 2004, p. 85).

E completa o autor: “as verdades esmagadoras desaparecem ao serem reconhecidas”; assim, Sísifo, consciente da sua condição – ou do absurdo da sua condição – vence, vence a rocha que empurra, é a *vitória absurda*, segundo Camus (2004, p. 140), é a mesma de Édipo, de Sófocles, cuja alma, apesar de tudo, julga estar *tudo bem*, porque indica “que nem tudo foi experimentado até o fim”; Sísifo também acha que está tudo bem, “a própria luta para chegar ao cume basta para encher o coração do homem. É preciso imaginar Sísifo feliz”.

Nessa última frase do ensaio – “imaginar Sísifo feliz” – está contida a asserção feita anteriormente por Camus a respeito do homem absurdo, explicando-o a partir do mito:

> Toda a alegria silenciosa de Sísifo consiste nisso. Seu destino lhe pertence. A rocha é sua casa. Da mesma forma, o homem absurdo manda todos os ídolos se calarem quando contempla seu tormento. (...). Não há sol sem sombra e é preciso conhecer a noite. O homem absurdo diz que sim e seu esforço não terá interrupção. (...). De resto, sabe que é dono de seus dias (CAMUS, 2004, p. 143).

Assim, apesar de seu tormento ao perceber o absurdo da sua condição, o homem se esforça, vive – e não se suicida –, não porque tem esperança em qualquer coisa, mas porque tem plena consciência do seu real estado.

Sobre o ensaio camusiano, Martin Esslin (1968, p. 19-20) afirma que “Numa das grandes e seminais auto-indagações de nosso tempo, O *mito de Sísifo*, Camus tentou diagnosticar a situação humana num mundo de crenças destroçadas” e que a “sensação de angústia metafísica pelo absurdo da condição humana” é tema das peças analisadas em *O teatro do absurdo*.

De acordo com o crítico inglês, o teatro do absurdo não se define apenas pelos temas que aborda, mas especificamente pela tentativa de experimentação “original” de uma nova forma para os novos temas. É nesse ponto que o pensamento de Esslin, a nosso ver, encontra o do autor de *O mito de Sísifo*, pois na reflexão de Camus sobre a obra de arte aparece como característica a forma indireta de expressão. “É possível uma obra de arte absurda?”, pergunta Camus (2004, p. 112-114), e afirma que o pensamento mais lúcido deve estar inserido na obra absurda, mas ela precisa demonstrá-lo indiretamente; e completa a seguir, afirmando que a obra absurda “põe as aparências em movimento e cobre com imagens o que carece de razão. Se o mundo fosse claro, não existiria arte”. Na argumentação camusiana, a “diversidade é o lugar da arte”, e por isso não cabem aí os romances de tese, que buscam uma unidade, querem provar algo e inspiram-se num “pensamento *satisfeito*”; e conclui: “Não mais a fábula divina que

diverte e cega, mas o rosto, o gesto e o drama terrenos em que se resumem uma difícil sabedoria e uma paixão sem amanhã" (Camus, 2004, p. 133).

Nas considerações de Esslin, o teatro do absurdo representa o reflexo de uma época marcada pelo abalo das certezas absolutas, quando o homem – logo depois da Segunda Guerra – viu-se abandonado, sem crença na humanidade, completamente perdido em um mundo que se desvendava sem sentido, absurdo; tempos que Adorno (2003, p. 273) resumiu da seguinte forma: "*la humanidad sigue vegetando, arrastrándose, tras sucesos a los que realmente ni siquiera los supervivientes pueden sobrevivir, sobre un montón de escombros que hasta ha perdido la capacidad de autorreflexión sobre la propia destrucción*"[36].

Em Paris, nos anos da ocupação nazista na França, década de 1940, surge o *existencialismo* de Sartre, Camus e Merleau-Ponty, teorizado "em torno de princípios como o absurdo da vida humana, a alienação do homem em coisa, fonte da náusea, a incomunicação da linguagem e a solidão humana, a inexistência de uma natureza humana em geral e a necessidade de escolher-se" (GUINSBURG, 2001, p. 76). Antes de seu encontro com o absurdo, o homem cotidiano tinha a ilusão de ser livre; "depois do absurdo tudo fica abalado", escreve Camus (2004, p. 68), pois tudo "acaba sendo desmentido de maneira vertiginosa pelo absurdo de uma morte possível", de modo que fica difícil, para o homem, crer num amanhã. É, pois, nesse contexto que nasce o teatro do absurdo: "o mundo ambíguo e despedaçado que a última guerra nos transmitiu encontrava, finalmente, um teatro à sua imagem e semelhança" (REBELLO, 1964, p. 503). O que vemos nas peças é "o homem despido das circunstâncias acidentais da posição social ou do contexto histórico, em confronto com escolhas básicas, nas situações básicas de sua existência" (ESSLIN, 1968, p. 347-349).

A expressão desses princípios, definidores do sentimento do homem de então, manifesta-se num teatro (ou antiteatro), sobretudo do *nonsense,* que tem como objetivo desiludir, desmistificar, e não criar um mundo mágico de ilusões; portanto, num teatro anti-ilusionista, que já não se estrutura em formas dramáticas convencionais. É o teatro da negação. O que se vê no palco é um conjunto de negações, que por vezes nega o próprio teatro; são peças que saem da pena de um Ionesco, com seus rinocerontes, e de um Beckett, com seus vagabundos de uma eloquência absurda, suas personagens debilitadas fisicamente, presas em montanhas de terra, em latas de lixo como denúncia do inumano, como observou Adorno (2003, p. 279) na sua análise de *Fim de partida:*

[36] "depois de acontecimentos aos quais nem mesmo os sobreviventes realmente podem sobreviver, a humanidade continua vegetando, rastejando em uma pilha de escombros, tendo perdido até a capacidade de auto-reflexão sobre a própria destruição".

> *Ningún choro funde la coraza, sólo queda el rostro en que se han secado las lágrimas. Eso es lo que se encuentra en el fundo de um comportamiento artístico que denuncia como inhumano aquellos cuya humanidad ya se ha convertido en un anuncio publicitario de lo inhumano, aunque todavía ni se lo imaginan*[37].

Para Esslin (1968), o teatro do absurdo tem por objetivo tornar o seu público consciente da posição do homem no mundo; por isso se preocupa em mostrar a situação básica do indivíduo. Neste ponto, é importante ressaltar que o teatro do absurdo não defende uma tese sobre o absurdo da condição humana (como o teatro de Sartre e Camus), pois "não é um discurso sobre alguma coisa, é a própria coisa referenciada" (FRAGA, 1988, p. 28). Trata-se, pois, de um teatro que utiliza uma linguagem que se baseia na representação de imagens construídas pelas personagens, mais do que pelo confronto de argumentos ou discursos; apresenta uma *sensação* (ou *intuição*) de existência e por isso não põe em cena uma questão ou problema para ser resolvido. Por essa razão, é comum na peça *absurda* a falta de conflito – como em *Esperando Godot*, que apresenta a situação estática da espera.

Assim sendo, comumente a ação não conta uma história com começo, meio e fim: apenas comunica um conjunto de imagens poéticas. Por essa razão o teatro do absurdo pode ser equiparado ao poema simbolista (ESSLIN, 1968), que se compõe por imagens em estruturas independentes, e o "palco assume-se como um espaço privilegiado para a transposição de símbolos" (FADDA, 1998, p. 21). A falta de intriga comum na peça absurda promove outro e novo tratamento formal e "a cena renuncia a todo mimetismo psicológico ou gestual, a todo efeito de ilusão, de modo que o espectador é obrigado a aceitar as convenções físicas de um novo universo ficcional" (PAVIS, 2007, p. 2) em que a progressão dramática fica comprometida pela falta de intriga e / ou pela ausência de motivação das personagens.

Em geral, em contraste com a ação, a linguagem verbal é reduzida a uma série de ruídos sem nexo porque a lógica discursiva é abandonada para dar lugar à lógica *poética da associação ou da assonância*, banalizando ou criticando a linguagem. Nas palavras de Eudinyr Fraga (1988, p. 30), há "uma total desintegração da linguagem que perde sua força denotativa e se transforma em mero veículo, de imagens concretas, tornando-se a mensagem o próprio meio".

As falas das personagens, quando constituem sentenças desconexas, deformadas, pronunciadas reiteradas vezes, tornam-se tiques ou *gags* que por sua vez desintegram as

[37] "Nenhum choro derrete a couraça, o rosto em que as lágrimas secaram resta sozinho. Isso é o que se encontra no fundo de um comportamento artístico que denuncia como inumano aqueles cuja humanidade já se converteu em um anúncio publicitário do inumano, ainda que não o imaginem".

possibilidades de comunicação efetiva entre aqueles que comparecem em cena, como podemos notar nas peças de Ionesco e Beckett:

> **BOMBEIRO** – "O resfriado". Meu cunhado tinha, do lado paterno, um primo-irmão cujo tio materno tinha um sogro cujo avô paterno se casara em segundas núpcias com uma jovem indígena cujo irmão conhecera, numa viagem, uma moça pela qual se apaixonara e com quem teve um filho que se casou com uma intrépida farmacêutica que não era senão a sobrinha de um cabo desconhecido da Marinha britânica e cujo pai adotivo tinha uma tia que falava fluentemente espanhol e que talvez fosse uma das netas de um engenheiro, que morreu moço, ele próprio neto de um proprietário de vinhas das quais se extraía um vinho ordinário, mas que tinha um priminho, ajudante de caseiro, cujo filho havia se casado com uma jovem muito bonita, divorciada, cujo primeiro marido era filho de um sincero patriota que soubera criar, no desejo de fazer fortuna, uma de suas filhas que conseguiu se casar com um caçador que conhecera Rothschild e cujo irmão, após haver mudado várias vezes de profissão, casou-se e teve um filho cujo bisavô, muito mesquinho, usava óculos, que lhe haviam sido dados por um primo, cunhado de um português, filho natural de um moleiro, não muito pobre, cujo irmão de leite tomara por esposa a filha de um antigo médico do interior, ele mesmo irmão de leite do filho de um leiteiro, ele mesmo filho natural de outro médico do interior, casado três vezes e cuja terceira mulher... (...) Eu estava dizendo: ... cuja terceira mulher era filha da melhor parteira da região, que ficou viúva muito cedo... (...) ... se casara outra vez com um vidraceiro, muito animado, que fizera um filho na filha de um chefe de estação, que soubera trilhar a estrada da vida. (...) E se casara com uma verdureira, cujo pai tinha um irmão, prefeito de uma cidadezinha, que tomara por esposa uma professora loira cujo primo, que gostava de pescar... (...) tomara por esposa uma outra professora, que também se chamava Maria, cujo irmão se casara com uma outra Maria, também professora e loira... (...) e cujo pai fora criado no Canadá por uma velha que era sobrinha de um padre cuja avó às vezes pegava, no inverno, como todo mundo, um resfriado (IONESCO, 1993, p. 109-112).

> **LUCKY** (*exposição monótona*) – Dada a existência tal como se depreende dos recentes trabalhos políticos de Poiçon e Wattmann de um Deus pessoal quaquaquaqua de barba branca quaqua fora do tempo e do espaço que do alto de sua divina apatia sua divina athambia sua divina afasia nos ama a todos com algumas poucas exceções não se sabe por quê mas o tempo dirá e sofre a exemplo da divina Miranda com aqueles que estão não se sabe por quê mas o tempo dirá atormentados atirados ao fogo às flamas às labaredas que por menos que isso perdure ainda e quem duvida acabarão incendiando o firmamento a saber levarão o inferno às nuvens tão azuis às vezes e ainda hoje calmas tão calmas de uma calma que nem por ser intermitente é menos desejada mas não nos precipitemos e considerando por outro lado os resultados da investigação interrompida não nos precipitemos a investigação interrompida mas consagrada pela Academia de Antropopopometria de Berna-sobre-Bresse de Testu e Conard ficou estabelecido sem a menor margem de erro tirante a intrínseca a todo e qualquer cálculo humano que considerando os resultados da investigação interrompida interrompida de Testu e Cunard ficou evidente dente dente o seguinte guinte guinte a saber mas não nos precipitemos não se sabe por quê acompanhando os trabalhos de Poiçon e Wattmann evidencia-se claramente tão claramente que à luz dos

> esforços de Fartov e Belcher interrompidos não se sabe por quê de Testu e Conard interrompidos evidencia-se que o homem ao contrário da opinião contrária que o homem em Bresse e Testu e Conard que o homem enfim numa palavra que o homem numa palavra enfim não obstante os avanços na alimentação e na defecação está perdendo peso e ao mesmo tempo paralelamente não se sabe por quê não obstante os avanços na educação física na prática de esportes tais quais quais quais o tênis o futebol a corrida o ciclismo a natação a equitação a aviação a conação o tênis a camogia a patinação no gelo e no asfalto o tênis a aviação os esportes os esportes de inverno de verão de outono de outono o tênis na grama no saibro na terra batida (...) (BECKETT, 2005, p. 85-86).

As longas citações se justificam como comprovação, como se nota, da eloquência dessas personagens; *falar* aí não significa *dizer*; as frases de uma e de outra personagem parecem adquirir sentido, mas logo o perdem, como se, de repente, fossem desconectadas do conjunto, desmontando-o, levando-o, ao fim e ao cabo, ao nada. Antonin Artaud antevia no teatro um esvaziamento do diálogo capaz de convertê-lo em silêncio. O que vemos nessas peças de Ionesco e Beckett é a eloquência, mas com o mesmo fim: o de esvaziamento e de impossibilidade de expressão pela palavra.

É como sintetiza Luiz Francisco Rebello (1964, p. 504): "Despojadas as palavras de sentido, como uma linguagem cifrada cuja chave se houvesse perdido, o diálogo deixa de ser possível"; assim, o diálogo fica destruído ou estilhaçado no interior da conversação; por isso, mesmo quando há personagens que falam o tempo todo, a peça absurda apresenta o nada ou o vazio da condição humana, representado por uma fala que não diz; nesse sentido, opõe-se completamente à "peça de conversação"[38].

Mas a conversa desconexa, desordenada, em um texto sem enredo ou narrativa pode ser encontrada sem nenhum estranhamento entre cômicos da tradição teatral. No teatro do absurdo há, portanto, um retorno às formas teatrais não verbais como os mimodramas de Beckett e Arthur Adamov ou as experimentações de Jean Tardieu em torno de um teatro constituído apenas pelo movimento e pelo som (ESSLIN, 1968). Há também uma reapropriação de elementos da *commedia dell'arte*, da comédia muda do cinema, do mito e do sonho, dos poemas de *nonsense* em forma de diálogo cultivado pelos dadaístas, bem como uma tendência em externar realidades interiores como os expressionistas e influências das obras de August Strindberg e James Joyce.

---

[38] De caráter exemplarmente dramático, a "peça de conversação" dominou a dramaturgia da França (*pièce bien faite*) e da Inglaterra (*well-made-play*) na segunda metade do século XIX e constituiu no início do XX a norma da dramaturgia (PAVIS, 2004). Para Szondi (2001, p. 105), "ela comprova suas qualidades dramatúrgicas, ocultando desse modo o que ela é no fundo: a paródia involuntária do drama clássico".

Apesar de a dramaturgia do absurdo recusar a estrutura da peça bem-feita não significa que ela negligencie toda a construção dramática (PRUNER, 2003); há um conjunto de falas ou de situações cuja sucessão não se explica de forma lógica e o que se passa no palco do teatro do absurdo muitas vezes transcende ou contradiz as palavras ditas pelas personagens. Na visão de Célia Berrettini (2004, p.83), a dúvida e a desconfiança sobre o poder da linguagem de captar a realidade dão origem a uma "atitude de derrisão. Derrisão da linguagem verbal, paralela à da condição humana", ou seja, não existe por parte dos dramaturgos – principalmente por parte de Beckett[39] – nenhum otimismo em relação à linguagem verbal, o que leva à produção de um antiteatro.

No que se refere à construção temporal, a negação da sequência lógica do tempo em geral desencadeia a profusão de falas contraditórias; nesse sentido, a peça se aproxima da estrutura confusa do sonho – "*Le passé, le présent et le futur se bousculent sans cohérence, dans une confusion analogue à celle qui gouverne l'univers du revê"* (PRUNER, 2003, p. 105)[40]. Como característica do universo onírico – ou semelhante a ele – é a repetição, que pode gerar uma estrutura dramática circular como a que encontramos nas peças dos autores expoentes do teatro do absurdo: *A cantora careca* termina como começou, os vagabundos beckettianos começam e terminam na espera... Tal circularidade, observa Fraga (1988, p. 86), "ilustra perfeitamente o beco sem saída ao qual o homem foi conduzido" e expressa a conscientização do *nada*, o que "leva o dramaturgo a dimensioná-la cenicamente, valendo-se de todos os recursos que o teatro lhe proporciona, dentro de uma rigorosa elaboração estética"; por outro lado essa mesma técnica produz na cena um efeito cômico, como apontou Pronko (1963).

Ao optar pela estrutura circular, o dramaturgo é obrigado a condensar em pouca extensão a duração dramática; por isso são sempre peças curtas, em ato único ou dois atos, sendo que o segundo reprisa estruturalmente o primeiro. A observação de Jacquart (1974, p. 155) sobre a estrutura circular no *teatro de derrisão* – lembrando que é essa a designação que ele dá ao teatro do absurdo – é interessante: mesmo quando a situação final leva à situação inicial, alguma coisa se passou e mesmo "*si la marche des événements manque de continuité et d'unité, la progression existe (...), refuser l'action c'est trouver un nouveau type d'action"*[41].

[39] Berrettini (2004) lembra que Beckett já cultivava nos seus romances essa desconfiança do poder da linguagem verbal como meio de comunicação e expressão da realidade.
[40] "O passado, o presente e o futuro se chocam sem coerência, numa confusão análoga àquela que governa o universo do sonho".
[41] "se a marcha dos acontecimentos carece de continuidade e unidade, a progressão existe (...), recusar a ação é encontrar [buscar] um novo tipo de ação".

A repetição inerente à circularidade atinge as *dramatis personae*, de modo que a reiteração de falas, de gestos, de movimentos – que muitas vezes podem resultar num comportamento obsessivo das personagens, como acontece com as personagens pristamonteirianas – transforma-as em figuras com as quais o público não quer se identificar. São personagens que beiram o grotesco, fragmentadas, à margem, contraditórias, muitas vezes com uma aparência de seres comuns, mas desprovidas de identidade e por isso não têm necessariamente um nome que as identifique – um pouco à maneira do teatro expressionista –; são designadas por uma função (professor, aluna, criada etc.), pelo gênero (homem, mulher), pela idade (velho, velha), pelo estatuto familiar (mãe, pai, filho), de modo que esse procedimento sugere "*un personnage sans référent dont l'existence se limite au temps de la représentation"* [42] (PRUNER, 2003, p. 113).

Em Beckett, por exemplo, deparamo-nos com personagens que já não têm mais habilidades físicas, que não aparecem de corpo inteiro, num enquadramento cênico que demonstra a perda ou paralisação de suas funções. Seguem-se com frequência os gestos repetitivos, um tanto mecanizados, tornados infantis e / ou cômicos; personagens cujos corpos muitas vezes aparentam ou apresentam alguma debilidade. Essas características do corpo e do comportamento físico são, em geral, bem expressivas e contribuem ainda mais para a composição de figuras mal desenhadas das quais o espectador mantém-se distante. Podemos dizer que são personagens que guardam um parentesco com o pai Ubu, de Jarry.

De acordo com Esslin, além de Alfred Jarry, há um elenco de autores cujas obras ou ideias acerca do teatro tiveram alguma influência sobre a produção dramatúrgica do absurdo, mas o principal deles é Antonin Artaud, muito mais importante que a produção teatral do movimento surrealista[43] do qual ele fez parte:

> Diagnosticando a confusão de sua época (...) e rejeitando o teatro psicológico e narrativo (...), Artaud clamava apaixonadamente pelo retorno do mito e da mágica, pela implacável denúncia dos mais profundos conflitos da mente humana. (...) Confrontando o público com a verdadeira imagem de seus conflitos interiores, um teatro mágico e poético traria real libertação e purificação (ESSLIN, 1968, p. 332).

Em concordância com Esslin, Brustein (1967, p. 406, grifo do autor) observa que o teatro do absurdo recorre à ideia de *homem total* de Artaud: "Afeiçoando suas peças à forma de

---

[42] "uma personagem sem referente cuja existência se limita ao tempo da representação".

[43] Esslin (1969) observa que a teoria artaudiana é mais importante para o teatro do absurdo do que as peças de Roger Vitrac (1899-1949) – maior dramaturgo do movimento surrealista, autor da peça *Victor ou as crianças no poder* (1924) –, com quem Artaud fundou o Théâtre Alfred Jarry em 1927.

um sonho, de uma fantasia ou de um pesadelo, o dramaturgo absurdista tenta evocar o aspecto metafísico da experiência, usando o terror como seu motivo constante".

Em *O teatro e seu duplo* – obra considerada por Jean-Louis Barrault o que de mais importante se escrevera sobre o teatro do século XX (BARRAULT apud PRONKO, 1963; BARRAULT apud JACQUART, 1974) –, Artaud (2004, p. 24) afirma que "só pode haver teatro a partir do momento em que realmente começa o impossível e em que a poesia que acontece em cena alimenta e aquece símbolos realizados." Com efeito, suas ideias teatrais formulam tendências primordiais desenvolvidas mais adiante pelos dramaturgos do absurdo, como a descentralização do diálogo em função de outra e nova linguagem:

> (...) importa antes de tudo romper a sujeição do teatro ao texto e reencontrar a noção de uma espécie de linguagem única, a meio caminho entre o gesto e o pensamento. Essa linguagem só pode ser definida pelas possibilidades da expressão dinâmica e no espaço, em oposição às possibilidades da expressão pela palavra dialogada (ARTAUD, 2004, p. 102).

É consenso entre os críticos que a teoria artaudiana influenciou a obra dos grandes nomes do teatro do absurdo como, por exemplo, Jean Genet e Ionesco, mas Roger Blin – colaborador e discípulo de Artaud (REBELLO, 1961) e o maior encenador de Genet – negou tal influência; Brustein (1967, p. 406) ironicamente comenta: "Se Artaud não exerceu uma influência direta e duradoura em Genet, devemos então considerar o caso uma das mais extraordinárias coincidências de história literária". Curiosamente é o mesmo que diz Ionesco, em entrevista concedida ao *Diário de Lisboa*, em 1959, a respeito de algumas de suas ideias de teatro apenas *coincidirem* com aquelas propostas pelo autor de *O teatro e seu duplo*:

> Quanto a Artaud, dá-se um caso curioso. Eu ainda não tinha podido encontrar o *Théâtre et son Double*, obra esgotadíssima, quando escrevi um ensaio em que expus toda uma concepção de teatro. Todos quiseram ver nesse trabalho uma continuação das ideias definidas por Artaud. Em arte, acontece, por vezes, como na ciência; dois criadores, com total ignorância um do outro, realizam obras similares sobre os mesmos temas. A história da ciência está cheia dessas coincidências. Há coisas que andam no ar e são captadas por diversas pessoas ao mesmo tempo (IONESCO, 1959, p. 6).

As afirmações de Artaud (2004, p. 41 e 131) sobre o desmantelamento do diálogo – "o teatro não se baseará mais no diálogo", escrevia –; a transformação da linguagem; a recusa da apresentação e resolução de conflitos – "mas quem disse que o teatro é feito para elucidar um caráter, para resolver conflitos de ordem humana e passional (...)?", perguntava ele – são características que estão evidentes em boa parte das peças dos dramaturgos do absurdo.

Na França, na década em que surgiram as primeiras peças do absurdo, evidenciava-se nos palcos o interesse pelo teatro de Brecht, que não escapou da comparação com o autor de *O teatro e seu duplo*; no entanto, a oposição que se quis fazer entre Brecht e Artaud pareceu um tanto arbitrária, na visão de Odette Aslan (1994, p. 252):

> Durante trinta anos, os dois (Artaud e Brecht) foram ignorados na França. Depois foram recuperados, projetando em sua tentativa de ontem as preocupações de hoje. Chama-se abusivamente "artaudiano" a um espetáculo em que os atores gritam e se arrastam no chão. Qualifica-se de brechtiano um espetáculo em que o raciocínio ralenta o tempo.

De todos os autores que tiveram *um impacto no teatro do absurdo*, além de Jarry, Artaud e outros como Strindberg, Joyce, Dostoiveski e Kafka, da lista de *antepassados* do teatro do absurdo de Esslin (1968) interessa-nos justamente o nome de Bertolt Brecht. Esslin (1968, p. 327) refere-se à dramaturgia de Brecht, especialmente a da sua primeira fase (expressionista), e à sua rejeição de efeitos cênicos que pudessem levar à identificação do público com as personagens ou com as cenas apresentadas – daí o caráter anti-aristotélico da sua dramaturgia, que culminou na proposição do *Verfremdungseffekt*[44] –, e afirma que "Brecht foi um dos primeiros mestres do Teatro do Absurdo".

Segundo o crítico inglês, como o teatro do absurdo não apresenta ao público fatos sociais ou exemplos de comportamento político, mas um mundo desintegrado, sem nexo, absurdo, ele é representado por personagens com as quais o público não se deixa identificar. Nesse sentido, há uma distância entre o que é apresentado no palco e o espectador, fazendo-o fugir ou atraindo-o para entender aquela experiência, tentando integrar os elementos desconexos num panorama total significativo. Assim, o espectador se vê diante de um esforço de interpretação e, "ao ser obrigado a ver que o mundo se tornou absurdo, tem de reconhecer o fato de que a primeira coisa a fazer é conhecer a realidade" (ESSLIN, 1968, p. 359), buscando, pois, entender o presente. Brecht, como se sabe, pretendia que o espectador, no lugar de se identificar com a cena, dela se distanciasse a fim de possibilitar o desenvolvimento do senso crítico perante a realidade[45]. Para

---

[44] A tradução mais recorrente para o termo *Verfremdungseffekt* é "distanciamento", mas encontramos também "efeito de distanciação", "estranhamento", "efeito-V" e "alienação" (termo advindo de algumas traduções francesas). No Brasil, Anatol Rosenfeld (2006) traduz como "efeito de distanciamento (*Verfremdunsgeffekt* = efeito de estranheza, alienação)" e Gerd Bornheim (1992b) também utiliza o termo "distanciamento". Já "em Portugal, Renato Correia (1985), ao defender o termo *estranhamento* como o melhor para a tradução para o português, criou um debate em torno do assunto, sendo contestado por António Sousa Ribeiro (1985). Maria Manuela Gouveia Delille (1991) utiliza o termo "estranhamento". Mário Vilaça (1966) prefere a tradução "efeito de estranhamento ou efeito de alheamento" (RODRIGUES, 2010, p. 49, nota 5).

[45] Carlson (1997, p. 403) nos dá conta de que o dramaturgo alemão Wolfgang Hildesheimer, em 1960, ao escrever sobre o teatro de Ionesco afirmava que as peças do dramaturgo romeno fazem perguntas sem jamais dar as respostas; sendo assim, o dramaturgo do absurdo teria que "sentir esse absurdo para escrever sobre ele" e para o

Esslin (1968, p. 336), também o teatro do absurdo, ao mostrar no palco um retrato completamente grotesco e distorcido do mundo, acaba por afastar o espectador da cena apresentada:[46]

> É uma terapêutica de choque que atinge o que a doutrina do "efeito de alienação" [ou de *distanciamento*] de Brecht propôs em teoria, mas não conseguiu realizar na prática, ou seja, a inibição da identificação do público com os personagens do palco (que é o antiquíssimo e extraordinariamente eficaz método do teatro tradicional), substituindo-a por uma atitude desligada e crítica.

Com efeito, os exageros apresentados nas peças de Ionesco e as situações extremas dadas por Beckett provocam o distanciamento, "*mais nous ne sommes pas repoussés ici par la morale trop évidente d'un évangile social. Nous sommes plutôt attirés dans la pièce par les nombreux modes, fascinants et subtils dont ses thèmes nous sont présentés*[47] (PRONKO, 1963, p. 163).

Ainda, Brecht introduz métodos de *clown*, do humor do *music hall* e a questão da identidade ou da multiplicidade do eu em suas primeiras peças, as quais, para Esslin, "chegam muito perto do Teatro do Absurdo": *O casamento*, de 1923; *Na floresta das cidades*, de 1921-23; *Homem por homem*, de 1924-25; *O filhote de elefante* – escrita para ser apresentada no intervalo de *Homem por homem*. Em *Na floresta das cidades*, por exemplo, o crítico inglês (1968, p. 325) vê "uma perfeita antevisão do Teatro do Absurdo em sua deliberada rejeição de motivação", pois essa peça "trata não apenas da impossibilidade de se ter conhecimento das motivações dos homens em seus atos (o que antecipa as técnicas de Pinter), mas também do problema da comunicação entre os seres humanos, que tanto preocupou Beckett, Adamov e Ionesco".[48]

---

autor de *Teorias do Teatro* essa característica se estende ao ator que, por sua vez, "precisa sentir e exprimir o mesmo estranhamento, na interpretação, que existe no texto, e até um estranhamento mais radical que o perseguido por Brecht no seu teatro épico".

[46] A esse respeito, Arnold Hinchliffe (1981, p. 5) concorda com o autor de *O teatro do Absurdo*: "*Esslin is once more plausible when he suggests that the A-effect* [efeito de alienação, o distanciamento brechtiano] *happens in Absurd Drama more completely than in Brecht's own plays*" ["Esslin é mais uma vez plausível quando sugere que o efeito de distanciamento acontece no drama absurdo de modo mais completo que nas peças de Brecht"].

[47] "mas não somos repelidos aqui pela moral demasiadamente óbvia de um credo social. Antes disso, somos atraídos na peça pelos numerosos modos, fascinantes e sutis pelos quais os temas nos são mostrados".

[48] Tendemos a concordar com o crítico inglês e incluímos nessa lista de obras brechtianas que se aproximam do teatro do absurdo a peça didática *Quanto custa o ferro?*, na qual as personagens, diante da iminência da guerra – simbolizada pela chegada do cliente ao lugarejo onde a cada dia ele compra uma barra de ferro e mata cada uma das pessoas que não compartilham das suas ideias –, deparam-se com o absurdo da sua condição, absurdo que se estende simbolicamente a toda a humanidade.

Contudo, enquanto o teatro épico, como o próprio termo indica, enfatiza o narrativo, o teatro do absurdo funda-se na lírica e na poética.[49] Em *Uma anatomia do drama*, Esslin (1978, p. 72) reafirma essa diferenciação e complementa:

> Na peça realista convencional, a ênfase principal recai sobre o enredo e os personagens; na peça épica brechtiana ela recai sobre a demonstração de esquemas de comportamentos humanos; e na peça do absurdo os meios usados para transmitir a sua significação e causar efeito são a imagem e a metáfora.

Isso porque na peça absurda, como temos referido com base nas proposições de Esslin, o diálogo está destituído de significação; a ação não apresenta progressão, ainda que avance na duração, e nem um conflito a ser solucionado; o que prevalece é o conjunto de imagens. A composição de imagens, portanto, está acima, em termos de significação, do discurso verbal; a palavra perde a importância, como queria Artaud. Muito embora as personagens falem o tempo todo, as cenas são constantemente impregnadas de pausas e silêncio, persistindo mais que tudo a configuração de imagens.

Se o teatro do absurdo retoma elementos da tradição teatral, o que há nele de realmente novo? É uma questão que o próprio Esslin (1968, p. 344) coloca e ele mesmo responde:

> O Teatro do Absurdo é parte de uma tradição rica e variada. Se há qualquer coisa nele de realmente novo é apenas a maneira inusitada pela qual várias atitudes familiares da linguagem, da mente e da literatura foram entretecidas. Acima de tudo, o que ele tem de novo é o fato de, pela primeira vez, esse tipo de atitude ter encontrado eco num público mais amplo.

Assim, uma peça como *A cantora careca* – cujas personagens e também o cenário configuram o ambiente burguês e na qual o diálogo é ilógico, sem sentido e, diga-se de passagem, sem a presença de qualquer cantora careca como personagem – só pode ser vista como incompreensível, desagradável e estranha se o referencial do público for a forma naturalista de teatro. No entanto, a incomunicabilidade, mostrada pelos diálogos sem sentido dos casais, por exemplo, revela a situação básica do indivíduo: a sua solidão mesmo quando está reunido com seus pares em um cenário que parece imitar uma cena da realidade, mas *"Quelques moments d'attention suffisent pourtant à nous convaincre que nous sommes loin du*

[49] Convém notar que todo teatro contém elementos dramáticos, líricos e narrativos; o de Brecht enfatiza o narrativo e insere o lírico nas canções, interrompendo a narrativa (ESSLIN, 1968), ou seja, muito frequentemente as canções não têm tanto uma função meramente lírica (musical) quanto o intuito de narrar ou comentar o que em cena se narra.

réalisme, et que l'auteur utilise une exagération grossière de la réalité pour nous amuser et nous révéler certaine vérité sur les gens et la société"[50] (PRONKO, 1963, p. 240).

Os primeiros dramaturgos do absurdo não se diziam pertencentes a nenhum movimento teatral ou artístico; cada um se considerava um autor "isolado em seu próprio mundo particular". E se esses autores apresentam algo em comum "é porque suas obras, com excepcional sensibilidade, espelham e refletem as preocupações e angústias, as emoções e o pensamento de muitos de seus contemporâneos no mundo ocidental" (ESSLIN, 1968, p. 18).

O fato é que as peças de Beckett, de Ionesco, inicialmente, e também as de Tardieu, Adamov, Genet, ganharam o mundo, atraindo não só a atenção do público, mas também de dramaturgos – que viram nas obras desses autores uma grande e nova possibilidade de expressão dramática – e da crítica, jornalística e teatral, que, desempenhada muitas vezes também pelos artistas, acabou por provocar interessante debate acerca do novo teatro.

Em Portugal, um pouco semelhante ao que ocorreu na França, onde o interesse pelo teatro épico brechtiano estava na ordem do dia quando surgiram nos palcos as primeiras representações de peças absurdas, o debate sobre as duas tendências teatrais se propagou entre os artistas e a intelectualidade portuguesa, que também estabeleceu comparações entre as duas tendências; a grande diferença na abordagem do fenômeno teatral entre os dois países é que na França o "brechtianismo", como referiu Roubine (2003), impôs-se nos palcos parisienses e o mesmo ocorreu com as peças absurdistas; no caso do teatro português, o impedimento censório das encenações, especialmente das peças de linha épica-brechtiana, estorvou consideravelmente a práxis teatral e quase silenciou o teatro como um todo, salvo pela insistência dos dramaturgos em produzir peças e dos artistas de teatro pela busca do novo.

[50] "Alguns momentos de atenção são suficientes para nos convencer que estamos longe do realismo, e que o autor usa um exagero grosseiro da realidade para nos divertir e nos revelar certa verdade sobre as pessoas e a sociedade".

2. A CENA PORTUGUESA E A BUSCA DE CAMINHOS RENOVADORES

> E assiste-se, de peça para peça, a um distanciamento cada vez maior das estruturas e da linguagem tradicional do teatro naturalista-realista, quer pela inseminação de elementos oriundos do arsenal vanguardista (experimentalismo dos anos 50, absurdismo dos anos 60), quer pelo crescente fascínio exercido pela concepção épica da dramaturgia brechtiana (REBELLO, 1984, p. 26).

Em Portugal, depois da Segunda Guerra, começa a se definir no teatro uma *trajetória coerente* "com uma clara passagem do teatro comercial, bom ou mau, para o teatro experimental ou culturalmente exigente" (CRUZ, 2001, p. 303). Na ordem do dia estava a novidade do teatro experimental, cuja definição, proposta por Patrice Pavis (2007, p. 388, grifo nosso), parece se encaixar perfeitamente no contexto português: "mais que um gênero, ou um movimento histórico, [o teatro experimental] é uma *atitude* dos artistas perante a tradição, a instituição e a exploração comercial".

O marco dessa *atitude* dos artistas do teatro português é a criação do Teatro-Estúdio do Salitre, em 1946, que – instalado numa sala do Instituto de Cultura Italiana e dirigido por Luiz Francisco Rebello, Gino Saviotti e Vasco Mendonça Alves – deu início a um movimento experimental na tentativa de libertar o teatro da *hegemonia naturalista*, com a montagem de peças de Almada-Negreiros, Branquinho da Fonseca, João Pedro de Andrade e José Régio, além da encenação de outras de novos autores nacionais de então, dentre eles o próprio Rebello, Alves Redol, Pedro Bom e David Mourão-Ferreira (REBELLO, 1972a). É a partir desse movimento que surge o moderno teatro português, como afirma Mendonça (1971), sendo o segundo espetáculo do Salitre, *O mundo começou às 5 e 47,* de Luiz Francisco Rebello, a primeira manifestação de antiteatro e um "ataque aos dogmas naturalistas" (RODRIGUES, apud FADDA, 1998, p. 229). De acordo com Milca Tscherne (2010, p. 88), *O mundo começou às 5 e 47*:

> Surpreendente por várias razões − na forma: um único ato, o jogo metateatral, a ausência de protagonista, o cenário minimalista, as personagens anti-realistas e sem qualquer individualização; no conteúdo: a mensagem político-social, buscando trazer à consciência dos espectadores a manipulação operada pela classe dominante, revelando que sobre o oprimido existe um opressor que é seu igual −, a peça é construída, visivelmente, sobre utopias que parecem ligar-se às do expressionismo, ou seja, de caráter salvífico e arrebatador. A linguagem provocadora de reações, formada sobre discursos com ênfase na coletividade e, sobretudo, a quase ausente ação dramática das personagens compõem, com o uso do espaço e do tempo, um teatro que, nitidamente, encontra no expressionismo e no teatro épico as características para a sua composição.

Depois do Salitre, outras companhias teatrais surgiram como o Pátio das Comédias (1948), em Lisboa, e o Teatro Experimental do Porto, o TEP (1952), grupos que no pós-guerra conseguiram traduzir "a nítida consciência de que o teatro não poderia ficar confinado às páginas do texto" e empreenderam a "renovação do teatro português" (BARATA, 1991, p. 350-351). É como afirma Luiz Francisco Rebello:

> Todo este movimento, circunscrito forçosamente à esfera da literatura, de aspiração a um teatro desvinculado de compromissos comerciais degradantes e de criação de uma linguagem e um estilo dramáticos alheios à estética naturalista, veio a cristalizar-se em volta do 'Estúdio do Salitre' e dos diversos grupos experimentais que, na sua esteira, se formaram (REBELLO,1972a, p. 110).

Os grupos experimentais contribuíram tanto para a formação de público – constituído a partir de então por jovens interessados e entusiasmados pelo teatro – quanto para uma nova perspectiva da crítica teatral, que se tornava aos poucos menos *noticiosa* e passava "a abordar e a discutir em profundidade problemas de estética e técnica teatral" (REBELLO, 1972a, p. 111). Paralelamente aos grupos experimentais é de se destacar a importância dos grupos universitários como o Teatro dos Estudantes da Universidade de Coimbra (TEUC), fundado em 1938, cujo repertório era especializado em encenações de peças clássicas portuguesas e estrangeiras;[51] para Mário Vilaça (1963, p. 208), o TEUC e o Salitre "constituem os pioneiros e os primeiros fulcros impulsores da renovação e da intensificação teatral portuguesa desde a última guerra".

Em 1955, o *Diário de Lisboa*[52] dava notícias das aspirações de um grupo de universitários de Coimbra que, querendo mostrar que o teatro não havia parado em Gil Vicente, pretendia fazer teatro experimental e, para isso, os estudantes estavam em Lisboa a fim de entrarem em contato com o diretor Gino Saviotti, uma referência no que dizia respeito ao teatro *moderno*. No ano seguinte, iniciam-se as atividades do Círculo de Iniciação Teatral da Academia de Coimbra (CITAC), de cariz mais vanguardista, que encena as peças *Nau Clarineta,* de Egito Gonçalves, e *Encontro*, de Alexandre Babo, e em seguida *Judas*, de António Patrício. No plano de atividades do primeiro ano do CITAC constava ainda a encenação de *Calígula*, de Camus, *O doido e a morte*, de Raul Brandão e *A vida é sonho,* de Calderón de La

[51] Dirigido por Paulo Quintela, o TEUC, "sempre o mais fiel intérprete da prodigiosa obra vicentina, divulgará ou revelará ainda, geração após geração, autores modernos portugueses como Raúl Brandão, José Régio e Miguel Torga" (VILAÇA, 1963, p. 208), além de encenar tragédias de Sófocles e Eurípides e peças dos espanhóis Calderón de La Barca e García Lorca.

[52] "Os estudantes de Coimbra querem fazer teatro experimental", *Diário de Lisboa*, 16 de março de 1955, p. 3; notícia referida também por Oliveira Barata (2009).

Barca, além de conferências sobre teatro proferidas por Luiz Francisco Rebello, Paulo Quintela e António Pedro, dentre outros. Logo o CITAC torna-se "o espaço disponível para [o] diálogo com novas dramaturgias (...) ao serviço de novas experiências" (BARATA, 2009, p. 169); realiza Ciclos de Teatro e publica Boletins de Teatro com regularidade e, em 1959, consegue subsídio da Fundação Calouste Gulbenkian, que irá acompanhar o futuro do jovem círculo teatral.

Depois de um espetáculo não muito bem sucedido,[53] o CITAC inicia o ano de 1960 com uma nova direção organizada e coesa: "Sintonizados com o epicentro estético parisiense, receptivos à lição existencialista, o grupo representava uma elite cultural e uma 'aristocracia de bons alunos' que congregava elementos de vários quadrantes políticos" (BARATA, 2009, p. 180); é essa direção, encabeçada por Rui Vilar, que contrata como encenador do Círculo de Iniciação Teatral o diretor e ator Luís de Lima, que, devido à sua carreira de artista internacional, dá "um impulso definitivo às realizações do CITAC" (SANTOS, 2004), definindo uma práxis teatral eficiente, a par das técnicas cênicas desenvolvidas em outros países; ele dirige peças de autores da contemporaneidade como Tardieu (*Conversação Sinfonieta*), Adamov (*O professor Taranne*) e Prista Monteiro (*A rabeca*), e mais tarde outras obras dos absurdistas (de Beckett, *A última gravação*; de Ionesco, *A lição*).[54]

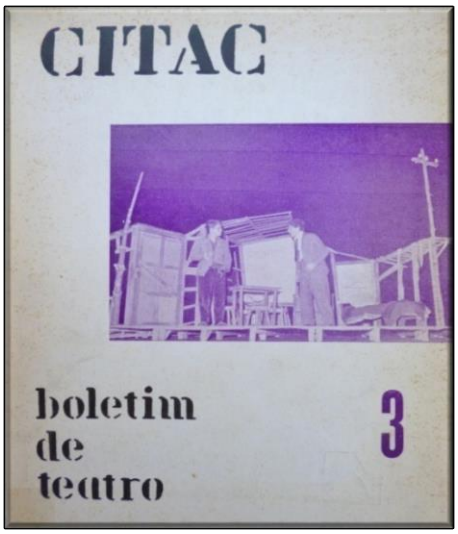


Foto 1 - Capa do Boletim do CITAC, com cena de *A rabeca* [Doc. MNT]

[53]A encenação da peça *Dulcineia ou a última aventura de D. Quixote*, de Carlos Selvagem, direção de António Pedro, não agradou a crítica, estremecendo consideravelmente as relações entre os membros integrantes do CITAC.

[54] O Círculo de Iniciação Teatral contou com a direção artística de vários nomes importantes do teatro como António Pedro, Jacinto Ramos, Carlos Avilez, Victor Garcia e Ricardo Salvat.

Além do CITAC e do TEUC, outros grupos universitários de teatro foram importantes como o Cénico de Direito (Faculdade de Direito da Universidade de Lisboa), de 1954-1955; o teatro do Instituto Superior Técnico (1964) e o Grupo da Faculdade de Letras de Lisboa (1964/1965). Na observação de Graça dos Santos (2004, p. 305), o teatro universitário "foi o grande dinamizador dos palcos portugueses, que continha em si o germe da independência do teatro em Portugal e anunciava já Abril de 1974". Aos contributos dos grupos experimentais e universitários acrescentam-se também a busca por acompanhar de perto as novas tendências da arte dramática praticada fora de Portugal; o interesse pela formação de atores, no sentido de desvinculá-la de uma técnica ultrapassada[55]; a participação desses grupos em festivais internacionais e a promoção de profícuos debates acerca das questões teatrais de todos os tempos, a fim de um aprofundamento das experiências dos integrantes bem como de uma aproximação mais efetiva do público:

> 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 (…), mas tinham uma enorme sede de ideias novas, a par da exigência de uma universidade livre (SANTOS, 2004, p. 327).

Ainda que por razões distintas das dos grupos experimentais e universitários, a renovação do repertório na direção de uma *atualização* do teatro praticado no país tornou-se uma das preocupações das companhias profissionais como a do Teatro Nacional D. Maria II e a dos Comediantes de Lisboa (1944-1950), fundada por Francisco Ribeiro,[56] que, em 1959, levou ao palco do Teatro da Trindade de Lisboa a peça de Beckett, *À espera de Godot*, pela companhia do Teatro Nacional Popular, dirigida por ele entre 1957-1960. Diferentemente dessas companhias, frequentemente subsidiadas, outras igualmente profissionais e em luta constante para manter as portas abertas ao público também deram válida contribuição para a *modernização* do teatro, sendo as mais importantes o Teatro Moderno de Lisboa. O Teatro

[55] Ainda em 1970, o diretor argentino Adolfo Gutkin (1970, p. 775-776), que dirigira o Cénico de Direito, afirmava, em entrevista à Revista *Vértice*, que "os teatros universitários [produziam] habilmente os melhores espectáculos" e que os seus atores, "em comparação com os atores profissionais demasiado tradicionais e, em geral, pouco ou incorrectamente preparados, [apresentavam] uma frescura e uma audácia desusadas no sector profissional".

[56] Francisco Ribeiro (1911-1984), conhecido por Ribeirinho, foi diretor e também ator da peça *À espera de Godot*, assim como Roger Blin (1907-1984) que, além de dirigir a primeira encenação de *En attendant Godot* em Paris, também nela atuou como ator.

Experimental de Cascais e o Teatro Estúdio de Lisboa. Esta última, com direção de Luzia Maria Martins e Helena Félix, foi responsável pela montagem de três peças de Prista Monteiro, como veremos adiante.

A cena teatral que se desenvolvia no pós-guerra, ainda que a passos reprimidos pelos impedimentos censórios, animava os artistas por um lado e, por outro, exigia mais eficiência crítica e aprofundamento teórico para se tomar posição frente às decisões e participar dos debates que aos poucos iam decorrendo nos grupos, companhias, na imprensa. O crítico Mário Vilaça, da importante revista *Vértice*, de Coimbra, em 1963 chega à seguinte conclusão sobre a recente atividade teatral no país:

> Com este apressado relance de olhos retrospectivo se poderá facilmente concluir que, não obstante desamparadamente e sem sensíveis apoios ou planificações oficiais, num ambiente social onde o nível cultural e económico não é nada propício ou favorável, sem escolas dramáticas actualizadas[57], a actividade cénica portuguesa dos últimos vinte anos tem vindo, a tropeções é certo, a avançar para um maior desenvolvimento e uma mais salutar actualização que, creio bem, hoje estamos a procurar atingir (VILAÇA, 1963, p. 212).

Em termos estéticos, a historiografia do teatro (REBELLO, 1972; BARATA, 1991; CRUZ, 2001; FADDA, 1998; DELLILE, 1991; SANTOS, 2004) aponta no referido período o interesse dos dramaturgos e artistas do palco pelo teatro épico e pelo teatro do absurdo, duas tendências que no contexto português tiveram distintas relações com a censura. O teatro do absurdo, muito provavelmente pela sua característica de antiteatro, focado na subjetividade, passava mais despercebido pela comissão censória, diferentemente do teatro brechtiano, este assumidamente político e, justamente por isso, proibido em Portugal durante a ditadura. Apesar da censura, o teatro épico-brechtiano e o teatro do absurdo constituíam tentativas de tornar válido um *teatro* que, na concepção de Rebello,

> Um teatro moderno, autenticamente moderno, sê-lo-á apenas aquele que assumir uma consciência rigorosa das responsabilidades existenciais e históricas que um destino comum e indistintamente exige de todos nós, homens que partilhamos as mesmas angústias e os mesmos sonhos, que nos debatemos entre as mesmas dúvidas e certezas e esperamos um Godot que não virá ou que aspiramos a uma bondade que a ordem imediata do mundo não consente (REBELLO, 1961, p. 9).

[57] Segundo Rogério Paulo (1960, p. 37), na década de 1960 os programas na seção de teatro do Conservatório Nacional datavam de 1913, ou seja, não tinham sofrido nenhuma atualização até então.

Da práxis à crítica, essas *tendências teatrais* – para usar a expressão de Alfonso Sastre – interessaram às gentes de teatro nos anos de 1960, muito embora a prática fosse mais *intuitiva* que *reflexiva*, como apontou Rebello (1961); o fato é que essas tendências fizeram parte de um verdadeiro empenho dos artistas em desenvolver e repensar a atividade teatral no país.

A seguir veremos que em Portugal, a partir da negação do teatro naturalista e, por conseguinte, da busca de inovação da cena, propagou-se o debate acerca das tendências da arte dramática que então entravam em voga, o que levou ao estabelecimento de uma oposição entre as duas formas teatrais – discussão ocorrida também noutras partes, como a aqui já comentada polêmica de Ionesco e Tynan. Tendo a censura proibido a encenação das peças de Brecht, o teatro do absurdo acabou por se fazer mais presente na cena portuguesa – se comparamos o número de espetáculos autorizados –, muito embora, em algumas peças, apareçam traços das duas tendências.

No que diz respeito ao teatro do absurdo, veremos, especificamente na análise das peças de Prista Monteiro, que a obra do dramaturgo apresenta características dessa tendência teatral, conforme a conceituação de Martin Esslin (1968), mas também ele não escapou da tentação épica-brechtiana, fruto proibido pela censura.

2.1 Caminhos estéticos

> Coincidentemente, e um pouco por todo o país, nasciam pequenos grupos de teatro, em torno dos quais se agregavam jovens actores, escritores e encenadores que pareciam querer prolongar as pioneiras experiências do Salitre (...). Simultaneamente, despertava-se para caminhos estéticos inovadores que decididamente rompiam com o realismo e naturalismo até então dominantes (BARATA, 1991, p. 361).

No espetáculo inaugural do Salitre – *O homem da flor na boca*, de Pirandello; *O beijo do infante*, de D. João da Câmara; *Maria Emília*, de Alves Redol e *Viúvos*, de Vasco de Mendonça Alves – lia-se no "Manifesto do essencialismo teatral", distribuído na ocasião, a proposta de "encontrar de novo, nas palavras do texto, no jogo das cenas, nos gestos dos actores, nos agrupamentos, nas cores, nas luzes e na atmosfera cenográfica, o ritmo, o estilo, a poesia de representação", termos que, segundo Rebello (1972b, p. 4), foram "deturpados em longos anos de submissão a uma estética naturalista que, esvaziada do seu primitivo impacto revolucionário, era já incapaz de satisfazer o interesse de um público novo, para o qual o teatro não podia ser apenas o entretém de ócios burgueses".

Em 1946, o panorama cênico começa a mudar a partir das experimentações e atualização do repertório teatral posto em cena pelo Salitre, despertando uma nova consciência a respeito do teatro como um todo, que passava a considerar a importância da encenação e uma nova formação do ator para a concretização do fenômeno teatral. A pretensão do naturalismo de produzir em cena uma ilusão da realidade era finalmente posta em questão na cena portuguesa; o trabalho era imenso porque atingia todas as facetas da produção teatral; muito embora, na dramaturgia, novas experimentações tivessem sido verificadas nas propostas de um Almada Negreiros, por exemplo, e prolongadas pelos criadores da revista *Presença,* nomeadamente Branquinho da Fonseca, tendo se desenvolvido paulatinamente ao longo da primeira metade do século XX. O que ocorreu é que muitas das peças desses autores, que apresentavam formas e estruturas renovadoras, foram sistematicamente ignoradas "por empresários e directores, receosos de pôr em cena tudo o que se desviasse da linha naturalista dominante" (REBELLO, 1972b, p. 7).

Ainda que integrassem a classe teatral artistas com posturas políticas e ideológicas diferentes e que defendiam estéticas dramáticas distintas, o que havia em comum era o objetivo de desbancar dos palcos a estética naturalista, o que resultou também numa preocupação, por exemplo, com a preparação dos atores e encenadores, trabalho que, obviamente, demanda tempo para uma nova formação. Acerca da encenação, o Teatro Experimental do Porto (TEP), dirigido por António Pedro, foi, no panorama cênico, uma escola de atores e de cenógrafos, que trabalhava seriamente a ideia de grupo (SANTOS, 2004), sendo o TEP uma companhia exemplar para as que começavam como, por exemplo, para o CITAC, que se inspirava nas experiências do grupo portuense. Em uma conferência proferida no Porto, em 1959, com o sugestivo título "A encenação e a maioridade do teatro", Redondo Júnior (1959, p. 26, grifo do autor) reiterava e advertia: "O actor e a maioria dos encenadores continuam, desesperadamente – e erradamente – em busca de NATURALIDADE, convencidos de que ela pode existir no palco (a negar uma concepção de Arte) como a encontram com tanta facilidade no cinema".

No que se refere ao experimentalismo, buscou-se inicialmente a desestruturação da convenção teatral a partir da *técnica pirandelliana,* mas, no conjunto, viam-se peças ainda aliadas ao realismo-naturalismo, embora se permitindo adotar alguns elementos de um teatro mais vanguardista – por exemplo, *O crime da velha aldeia* (1959), de Bernardo Santareno –; aos poucos os dramaturgos apropriavam-se de outros caracteres que iam afastando as peças da proposta naturalista. Em síntese, especificamente no que se refere à dramaturgia, nos anos de 1950 o teatro torna-se adepto de certo experimentalismo e, na década seguinte, do absurdismo

e, ao mesmo tempo, vê-se um "crescente fascínio exercido pela concepção épica da dramaturgia brechtiana" (REBELLO, 1984, p. 24).

Referências cênicas relativas a essas duas tendências teatrais são *À espera de Godot*, de Samuel Beckett, dirigida pelo ator e encenador português Francisco Ribeiro, em 1959; no mesmo ano, o *Festival Ionesco*, com as peças *A cantora careca*, *A lição* e *As cadeiras*, com encenação de Luís de Lima, diretor que revelou o dramaturgo romeno ao público português e, em 1960, *A alma boa de Setsuan*, de Bertolt Brecht, levada à cena em Portugal pela companhia de Maria Della Costa.[58] Especialmente *Godot* e *A alma boa* resultaram numa agitação do público e da crítica na estreia e nos dias que se seguiram.

Fotos 2 e 3 – Maria Della Costa no papel de Chen Te (a alma boa) e Chui Ta (primo vivido por Chen Te), em *A alma boa de Setsuan*, de Bertolt Brecht, 1958-1960.[59]

A alma boa de Setsuan foi proibida pela censura depois de algumas apresentações e "criou um particular simbolismo em torno de Brecht em Portugal – o dramaturgo alemão estará, aliás, muito presente na reflexão dos grupos universitários" (SANTOS, 2004, p. 315); já o *Godot* de Ribeirinho provocou as mais variadas reações no público como relata a imprensa da

[58] De acordo com os registros da base de dados do Centro de Estudo de Teatro (CET-Base), *À espera de Godot* foi apresentada a partir de 18/04/1959 no Teatro da Trindade, em Lisboa, e no mês seguinte o espetáculo percorreu as cidades de Évora, Coimbra, Viana do Castelo e Porto (CET-Base, Reg. 1580); o *Festival Ionesco* subiu ao palco do Trindade em 25/05/1959 e em setembro foi apresentado no Porto (CET-Base, Reg. 8738); já *A alma boa de Setsuan*, da companhia brasileira de Maria Della Costa, foi levada à cena no Teatro Capitólio, no Parque Mayer, em Lisboa, em 12/03/1960 (CET-Base, Reg. 5207).

[59] Fotos disponíveis em: http://astrosemrevista.blogspot.com.br/2012/11/maria-della-costa-no-teatro.html.

época, a ponto de o diretor, prevenido disso, ter se preparado para na estreia, caso a reação do público comprometesse a ordem – invocando assim uma intervenção da comissão de censura – apresentar um outro espetáculo e assim acalmar a plateia. Urbano Tavares Rodrigues, escritor e crítico de teatro na época, no dia seguinte ao espetáculo dirigido por Francisco Ribeiro registrou a sua avaliação sobre a reação da plateia, que, agitada entre vaias e aplausos, segundo ele não entendeu a "linguagem híbrida dos *clochards*, ora breve e suja, pícara e expressiva, ora profunda e aflitiva":

> Nem sempre o público que assistiu à estreia de ontem entendeu perfeitamente – devido, porventura, a uma *décalage* de gerações no espaço e no tempo – todas as intenções do autor, nesse particular, nem os efeitos estéticos daí resultantes. Mas é consolador verificarmos que, se uma pateada em dado momento se esboçou, promovida pelos elementos mais reaccionários, melhor diríamos talvez desactualizados, para evitar qualquer confusão com o sentido da palavra reaccionário no plano político, que nada tem a ver com esta representação, é consolador verificarmos que logo uma imensa e ardente ovação sufocou essa intempestiva atitude, mostrando que afinal, no campo da arte, sempre vêm já soprando entre nós os ventos do futuro. De resto, até essa divisão manifestada significa paixão, vitalidade do teatro, e veio coroar uma peça certamente votada a um palpitante êxito (RODRIGUES, 1961, I, p. 49).

Mesmo passado um tempo depois dessas encenações, Luiz Francisco Rebello (1967, p. 582) confirmava que *À espera de Godot* "seria, pela conjunção de um texto, uma encenação e uma interpretação que propunham uma nova visão cosmodramática, o mais revolucionário de quantos espectáculos de teatro até hoje se apresentaram em Portugal" e, sobre *A alma boa de Setsuan*, que a companhia de Maria Della Costa havia estabelecido "o primeiro contacto, infelizmente fugaz, com o teatro épico". *À espera de Godot* e *A alma boa de Setsuan* foram espetáculos que, apesar de todos os percalços que os envolveram, contribuíram para o debate sobre a encenação propriamente dita, já que eram raras as peças que conseguiam sair do papel e ocupar as tábuas do palco.

Luís de Lima e Francisco Ribeiro, como os primeiros encenadores das principais peças absurdistas nos palcos do país, entraram para a história do teatro português, apesar de as trajetórias profissionais e até mesmo as técnicas de encenação de um e de outro serem muito diferentes. Ribeiro procurava mostrar seu outro lado artístico, além do ator cômico que de fato era, e o fez por meio do trabalho de encenador, ainda que um tanto preso a métodos de encenação passadistas como afirma o depoimento de Fernando Gusmão (1993, p. 119), ator e também diretor, que fez o papel de Vladimir em *À espera de Godot*: "Ribeirinho seguia,

passados trinta anos, o que era espantoso, o método de Charles Dullin no referente aos actores (quando já se conheciam as metodologias de Stanislavski, Meyerhold e Brecht)".

Foto 4 - *À espera de Godot*, encenação de Francisco Ribeiro, 1959 Costa Ferreira (Pozzo); Armando Cortês (Lucky); Ribeirinho (Estragon) e Fernando Gusmão (Vladimir) [Doc. MNT].

A carreira profissional de Luís de Lima, cuja estreia tinha sido no Teatro-Estúdio do Salitre, era de prestígio internacional, incluía a realização, em 1953, da encenação de *Jacob e o Anjo*, de José Régio, representada no *Studio Champs-Elysées*, em Paris, onde ele tinha se estabelecido e sido aluno de Louis Jouvet e colaborador do mímico Marcel Marceau com quem realizou *tournée* pela África e Estados Unidos; depois disso, a convite do crítico brasileiro Sábato Magaldi, ele parte de Paris para São Paulo (1953), onde ministra curso de teatro na Escola de Arte Dramática e, em 1957, o *Festival Ionesco*, sob sua direção, é considerado pela Associação Brasileira de Críticos Teatrais o melhor espetáculo do ano; em 1959, como escreve Artur Ramos (1968, p. 70), Luís de Lima "volta a Portugal para revelar Ionesco ao embasbacado público de então".

A visão de encenação de Luís de Lima era mais voltada para as práticas teatrais da contemporaneidade; já Ribeirinho, apesar de adotar métodos mais conservadores, em boa hora "teve a percepção que os tempos estavam a mudar e que o seu futuro só teria viabilidade prática indo ao encontro da nova geração" (GUSMÃO, 1993, p. 117), como ocorreu na montagem de *À espera de Godot*, ainda que os seus interesses pessoais, de um caráter um tanto narcísico, aliados às boas relações que ele mantinha com o regime salazarista, se sobrepusessem a uma

real intenção de renovação do teatro nacional. Mas, como escrevia Deniz-Jacinto (1991, p. 73-74) na altura, "renovação é movimento, é só fazendo e vendo e comparando [que] se pode progredir". Além desses encenadores, outros buscaram renovar a cena como os argentinos Victor Garcia, Juan Carlos Oviedo, Adolfo Gutkin e ainda António Pedro, Ricardo Salvat, Hélder Costa, Fernando Gusmão, Rogério Paulo (PORTO, 1990).

A cena portuguesa contou com certo número de espetáculos, na década de 1960, "integráveis numa estética teatral moderna", cujo "público entusiasta, recrutado sobretudo nos meios universitários, seguiu apaixonadamente estes espectáculos" (REBELLO, 1967, p. 582-283); dentre os autores estrangeiros estavam Max Frisch (*Biedermann e os incendiários*), Valle-Inclán (*Divinas palavras*), Adamov (*O professor Taranne*), Ionesco (*O rinoceronte*), Tchekóv (*O cerejal*), John Osborne (*O tempo e a ira*) e autores portugueses como Cardoso Pires (*O render dos heróis*), Bernardo Santareno (*António Marinheiro*), Luzia Maria Martins (*Bocage, alma sem mundo*), Prista Monteiro (*A rabeca*, *O meio da ponte* e *O anfiteatro*), Salazar Sampaio (*O pescador à linha*)... mas muitos outros permaneceram ainda por um bom tempo ignorados pelo público português.

No que concerne à produção dramatúrgica no final dos anos de 1950 e na década seguinte, os pressupostos do teatro épico-brechtiano e os aspectos ou características do teatro do absurdo começaram a aparecer nas obras dos dramaturgos portugueses, tanto pela inspiração causada pelos espetáculos a partir das peças de Beckett e Ionesco como pelo interesse por um teatro engajado como o de Brecht, dado o contexto repressor em que vivia o país. As primeiras peças que apresentaram os traços épico-brechtianos surgiram na dramaturgia portuguesa em 1960 e 1961, respectivamente, *O render dos heróis*, de José Cardoso Pires, e *Felizmente há luar*!, de Sttau Monteiro; já os temas ou elementos absurdistas apareceram nas obras de Miguel Barbosa, Salazar Sampaio, Prista Monteiro, considerados representantes do teatro do absurdo em Portugal (FADDA, 1998).

É Rebello (1967, p. 585, grifo do autor), mais uma vez, que se refere à dramaturgia portuguesa "de vocação moderna, dotada de características próprias", cuja produção ele julgava não ser impossível, e definia então dois tipos de *modernidade* nessa dramaturgia:

> À modernidade artificial dos actuais discípulos de Ionesco – sucessores dos discípulos de Pirandello de há vinte anos – opõe-se a modernidade autêntica dos que, recusando também como esses as estruturas anacrônicas do teatro naturalista e do teatro literário, o convencionalismo obsoleto do teatro psicológico e do teatro poético, procuram exprimir em termos dramáticos a condição existencial do homem português e dar testemunho da sua situação no mundo contemporâneo – ajudando-o a conhecer-se melhor, a tomar

> consciência de si próprio e do papel que lhe coube no palco da História em que o seu destino se joga. E dizendo isto, não estou necessariamente a defender a obrigatoriedade exclusiva de uma dramaturgia épica. Mas creio que, por enquanto, esse é, *hic et nunc*, o meridiano pelo qual um teatro que se pretenda simultaneamente português *e* moderno terá de passar.

Nas palavras do crítico e historiador neste texto que se intitula "Presença (e ausência) da moderna dramaturgia" fica clara a oposição *dramaturgia artificial* e *dramaturgia autêntica,* representadas respectivamente por Ionesco e Brecht, portanto entre teatro do absurdo e teatro épico, considerando que um e outro recusam as formas do naturalismo. Como se vê, estava instaurada, também no contexto português, a oposição entre as duas tendências teatrais que estiveram em voga simultaneamente no país e que levaram a tomadas de posições acerca das escolhas estéticas e do papel do teatro na sociedade; o teatro, então, despertava para novos caminhos.

2.2 Duas tendências teatrais: faces da mesma moeda?

> Neste final de década [1950] viveu-se o combate entre um teatro entendido como instrumento de acção política e um (anti)teatro de contestação ao teatro de tese, que ainda confiava na sua capacidade de representar e interpretar o mundo. Próximos na manifestação de mal-estar face a uma prática artística reprodutora de valores e ideias de uma burguesia que continuava a dominar os meios de produção cultural, separavam-nos os modos de expressar esse mal-estar, do ponto de vista artístico, como político (BRILHANTE, 2006, p. 104).

Primeiro na França, depois em outros países, difundia-se a ideia de que o teatro épico e o teatro do absurdo sugeririam divergência ideológica (FADDA, 1998) pelo fato de o primeiro apresentar o homem como sujeito histórico capaz de transformar a sociedade, enquanto o segundo representaria o homem perdido, que mal consegue se comunicar com o outro, apresentado como um sujeito ahistórico. Em Portugal não foi diferente, porque as ideias de Brecht constituíam um fio de esperança para a busca da renovação do teatro e para a reflexão acerca da condição social, se temos em conta o contexto político do país. É como se os pressupostos brechtianos fossem a resposta ou a solução para duas grandes questões, a primeira de ordem formal – o método brechtiano de teatro, especificamente as técnicas de distanciamento –, a segunda de ordem ideológica, imbricada na primeira: fazer o público sair da passividade que lhe impunha o teatro naturalista ao erigir a quarta parede e levá-lo a refletir sobre a realidade a fim de transformá-la. Frente a isso, a incomunicabilidade, a percepção da falta de sentido da

vida num mundo que se autodestrói, a espera, a imanência da morte, temas concretizados no palco pelo teatro do absurdo, pareciam por vezes uma afronta.

As opiniões de Ionesco sobre teatro e a sua declarada rejeição ao teatro de Brecht desgostaram parte da crítica portuguesa que já achava o autor de *A cantora careca* excessivamente louvado no país. Em 1960, a montagem de *O rinoceronte*, pelo respeitado homem de teatro António Pedro, do Teatro Experimental do Porto, levou o igualmente respeitado crítico Mário Vilaça (1961, p. 79-80) a tecer comentários ácidos acerca da obra de Ionesco:

> (...) devo desde já confessar que não alinho no coro apologético dos admiradores incondicionais perante um Messias imaculado e redentor (...) Chamando-lhe um nome muito feio, – o anti-teatro – tem-se pretendido ver no teatro de Ionesco a linguagem dum mundo de silêncio, em que a palavra nada vale, segundo alguns apregoam, o uso de lugares comuns, de palavras ocas, para afinal nada se dizer. É isso exactamente o que eu vejo no teatro de Ionesco. Nada mais. Vacuidade e obscurantismo de pensamento e intenções, um esgrimir quase gratuito de palavras, banalidades ocas que nada dizem e também nada querem ou podem dizer. Será esse o caminho a seguir pelo teatro contemporâneo? (...) Não creio. O teatro de E. Ionesco, porque pretendeu negar à palavra a sua verdadeira força e valor, sendo a palavra a essência primeira do teatro, negou-se a si próprio e é um teatro irremediavelmente condenado, uma vez passado o choque do absurdo da situação posta.

No artigo acima citado é clara a referência indireta às críticas de Kenneth Tynan às declarações de Ionesco, mostrando que Vilaça tomava partido pelo posicionamento do primeiro na polêmica em que se envolveram o dramaturgo romeno e o crítico inglês.[60] Na percepção de Urbano Tavares Rodrigues (1974, p. 214-215), a partir de *Os rinocerontes* a carreira de Ionesco caminhava para uma "revalorização de elementos realistas e, afinal, tradicionais", e critica as opiniões do dramaturgo declaradas em entrevista concedida ao jornal londrino *Express*:

> E, afinal, sucede que nem se dá conta, ao acusar Sartre de correr em vão atrás da história e Brecht de querer ilustrar teatralmente uma ideologia, de que ele próprio, fugindo da história, ou tentando correr às arrecuas, não deixa de ilustrar, em vez de uma ideologia, uma opção empírica, bastante cómoda pelo seu simplismo (...), ocorre perguntar-lhe se na hora presente ele, Ionesco, escritor que em França assentou a sua tenda e os seus interesses, não está também rinoceronticamente ao lado da sua classe e do seu governo.

[60] Podemos ver na resposta do dramaturgo romeno ao crítico inglês o trecho a que alude Mario Vilaça: "*M. Tynan rapporte que l'on m'aurait désigné, avec mon approbation, comme une sorte de 'messie' du théâtre. C'est doublement inexact, car je n'ai pas de goût pour les messies, d'une part, et d'autre part je ne crois pas la vocation de l'artiste ou du dramaturge soit orienteés vers le messianisme*" ["O Sr. Tynan relata que me teriam designado, com a minha aprovação, como uma espécie de 'messias' do teatro. Isso está duplamente errado, porque de um lado eu não gosto de messias, de outro não acredito que a vocação do artista ou do dramaturgo seja dirigida para o messianismo"] (IONESCO, 1966, p. 140-141).

Em Portugal, dos dois principais expoentes do teatro do absurdo, na concepção essliana, a crítica se deu mais à obra de Ionesco – principalmente devida às declarações do dramaturgo a respeito do teatro –, diferentemente de Beckett, cuja obra, na visão de muitos, de fato exprime "verdades, angústias e obsessões fundamentais" (RODRIGUES, 1974, p. 215); e que o teatro beckettiano "não é, no entanto, um teatro de renúncia": os diálogos das suas personagens mostram "uma linguagem cifrada cuja chave se houvesse perdido, tapam a custo o silêncio em que mergulha a solidão das nossas vidas" (REBELLO, 1961, p. 158-159).

Já apontamos que muito do que se criticou no teatro do absurdo advém do fato de esse teatro ter sido caracterizado como teatro de vanguarda. Apesar de a designação "teatro do absurdo" correr no vocabulário dos interessados pela arte dramática, o livro de Esslin só seria publicado em 1961;[61] por isso também o termo "teatro de vanguarda" parecia o que melhor podia designar o conjunto de peças surgido nos anos 1950.[62] Como vanguarda, atraia a crítica severa – "pessimismo", "decadência", "revolta infrutífera" – e a comparação com Brecht:

> Os que condenam em bloco a vanguarda, opondo-a a Brecht, dizem que esse pessimismo é uma forma de expressão de uma arte decadente que exprime uma sociedade decadente, deixando intactos os pilares sócio-económicos dessa sociedade. Identificam assim arte decadente com sociedade decadente e pessimismo com decadência. Daqui resulta que a vanguarda ou o "vanguardismo" como costumam dizer, é apenas um movimento reformista que exprime a revolta e não a revolução (GUTKIN, 1971, p. 33-34).

Luiz Francisco Rebello, em *Teatro Moderno: caminhos e figuras*, publicado em 1964, comenta as duas tendências teatrais – a épica brechtiana e a do teatro do absurdo – a partir dos autores que as representam e traça o percurso dramatúrgico de Arthur Adamov (1908-1970) que, como se sabe, iniciou a sua carreira com peças ditas do absurdo e depois seguiu as lições de Brecht[63]:

---

[61] A designação teatro do absurdo, de Esslin, é mencionada por Rebello (1964, p. 502, grifo do autor) em livro publicado em 1964, numa seção sobre teatro francês: "a dramaturgia existencial de Sartre e Camus – precedendo e abrindo caminho ao 'anti-teatro' de Beckett e Ionesco (um crítico inglês, de origem húngara, Martin Esslin, prefere chamar-lhe 'teatro do absurdo', evidenciando assim o nexo que o prende aos autores de *Huis clos* e *Calígula* – entusiasmava a juventude da margem esquerda (...)"; no entanto, no mesmo livro, Rebello refere-se aos dramaturgos analisados por Esslin como "autores de vanguarda".

[62] Num artigo de 1959, "Momento teatral de Paris: de Goldoni a Félicien Marceau e Ionesco", para o *Diário de Lisboa*, Urbano Tavares Rodrigues (1961, II, p. 78), referindo-se ao teatro do dramaturgo romeno, escrevia: "Nem teatro psicológico, nem simbolista, nem social, nem surrealista, teatro ainda sem etiqueta, ilógico, inverosímel"; e depois, em outro artigo, "Luís de Lima revela a Lisboa o antiteatro de Ionesco que insinua a ilusão da personalidade", escreve: "o ponto de partida desse teatro da absurdeza..." (RODRIGUES, 1961, II, p. 157).

[63] De acordo com Esslin (1968, p. 102), a peça *Paolo Paoli* – levada à cena em Lion, em 1957, dirigida por Roger Planchon – "marca o abandono por Adamov do Teatro do Absurdo e sua adesão a outro movimento, igualmente significativo, do teatro moderno, o 'teatro épico' brechtiano".

> O mundo incongruente e absurdo em que estamos não o é por fatalidade metafísica, mas sim por implicação histórica. Denunciar a incongruência e o seu absurdo, como sucede no teatro de um Beckett ou de um Ionesco, é sem dúvida uma atitude mais "positiva" (para empregar a grotesca linguagem burocrática de certos sectores críticos) do que a daqueles que, em todas as latitudes e sob todos os regimes, oportunistamente entendem que este é o melhor dos mundos possíveis e, portanto, não carece de ser melhorado. Simplesmente, enquanto Beckett e Ionesco e os seus discípulos se limitam a uma contestação da ética burguesa, Adamov (...) estende esta contestação às esferas da política burguesa. Inscrevendo aquele absurdo no condicionalismo histórico que o determina, expondo-o sob os traços que esse condicionalismo lhe imprime, Adamov confere à sua denúncia uma eficácia mais aguda, permitindo-lhe exercer uma função propriamente desmistificadora. Assim a curva do seu teatro o aproxima daquele que foi, nos anos imediatamente anteriores e posteriores à última guerra, ao mesmo tempo a testemunha mais lúcida, o acusador mais implacável e o juiz mais justo do mundo em que vivemos: Bertolt Brecht (REBELLO, 1964, p. 508-509).

Como se nota, Rebello via no teatro épico uma eficácia expressiva e crítica da ética burguesa que o teatro do absurdo, na sua opinião, limitava-se a contestar, e o autor não deixa de, digamos, reverenciar a figura de Brecht e reafirmará essa posição em 1967, como já referido, embora ele dissesse não defender exclusivamente o teatro brechtiano como caminho para o teatro contemporâneo.

A base da oposição entre as duas tendências remetia ainda a outros dois "pólos", comparados num dado momento do surgimento da *vanguarda* no teatro, quais sejam, Artaud e Brecht – aliás, contemporâneos que nunca se encontraram.[64] Para Esslin (1968), Artaud foi um dos grandes homens de teatro que influenciaram consideravelmente os dramaturgos do absurdo, em cujas peças foram logo identificadas características das propostas teatrais do autor de *O teatro e seu duplo*. Na suposta oposição entre Brecht e Artaud, viu-se uma diferença ideológica, como explica Gutkin (1971, p. 19, grifo do autor):

> […] em termos de teatro racional *versus* teatro irracional ou ainda *teatro dialéctico e materialista versus teatro antidialéctico e antimaterialista*, considerando deste modo Artaud e seus atuais seguidores comprometidos com os interesses mais retrógrados das classes dominantes. Esta redução fetichiza Brecht e perverte a contribuição de Antonin Artaud, conduzindo assim a um empobrecimento que leva mais uma vez à identificação subjectivista da arte e da ideologia a um sociologismo vulgar e à aberração de conceder às formas estéticas categorias morais ou políticas.

[64] Na oposição que se fez entre Brecht e Artaud, Aslan (1994, p. 251) observa que "eles por certo ignoravam a existência um do outro e nenhum dos dois pensava em refutar o outro".

A questão do processo criativo e expressão do artista em relação às suas opções políticas era uma exigência que se fazia presente nas discussões, especialmente daqueles congregados à ideologia marxista. Assim, o papel da arte, especialmente do teatro, na sociedade entrava em discussão e Rebello (1971, p. 242) alertava:

> Por outras palavras: não se contesta ao artista a liberdade de exercer as opções políticas que a sua consciência lhe ditar; e nem sequer a de, mediante as suas obras, exprimir a *weltanschauung* inerente à opção que houver feito. Simplesmente, errado seria aferir por esta a validade daquelas. Dizer, assim, que – por exemplo – Brecht é um grande dramaturgo por causa da escolha política subjacente à sua dramaturgia (e que a precede) é, do ponto de vista estético, tão grosseiro como negar-lhe grandeza por via dessa mesma escolha.

A tendência em defender um teatro confessadamente de expressão política era comum e natural entre os críticos e artistas, principalmente os que faziam oposição ao regime salazarista – a grande maioria dos jovens artistas, especialmente os que vinham dos meios universitários – , e entre aqueles que se punham em contato com as teorias praticadas na restante Europa e além – daí a escolha de um teatro que objetivasse declaradamente despertar a consciência do público a fim de levá-lo a uma reflexão crítica sobre a realidade.

Passado o calor da hora e muito tempo depois da Revolução dos Cravos, o próprio Rebello explicou a questão da divergência ideológica que se criou em torno das duas tendências teatrais em voga em Portugal nos anos de 1960:

> Pôde então parecer a uma crítica monocular que às diferenças de natureza estética entre as duas tendências correspondia uma divergência ideológica – e as diatribes de um dos próceres do "absurdo", Ionesco, contra Brecht e os seus adeptos pareciam confirmá-lo. Mas a breve trecho se veria que esta visão maniqueísta era incorrecta: a evolução de Adamov, a inclusão da obra-prima de Beckett no repertório do Berliner Ensemble vieram demonstrar – [...] – que se tratava, afinal, das duas faces da mesma moeda, que em vez de oposição existia entre elas complementaridade (REBELLO, 1998, p. 14).

Assim, a *complementaridade* – à qual se refere o crítico português no prefácio ao livro *O teatro do absurdo em Portugal* – está relacionada aos objetivos das duas tendências teatrais; afinal uma e outra comportam denúncias da realidade humana que se expressam em formas variadas do fazer teatral e, na verdade, as duas convergem para as águas do mesmo rio: desbancar da cena a hegemonia do teatro naturalista, que já vinha perdendo terreno no quadro cênico do mundo ocidental desde o final do século XIX, provocando – como apontou Szondi (2001) – uma crise no drama moderno.

2.3 A dramaturgia e a *alternância na linguagem*

> O teatro português atual é um teatro com o espírito do tempo, um teatro desobediente, um teatro da descontinuidade, um teatro que se detém "na encruzilhada" (MENDONÇA, 1971, p. 22).

O teatro português começa a sua atualização por meio do esforço de levar à cena os textos nacionais que nunca tinham chegado ao palco e através da criação de uma nova dramaturgia. A partir das tentativas de experimentações teatrais iniciadas pelo Teatro-Estúdio do Salitre – dentre elas o reconhecimento das peças de autores nacionais −, a dramaturgia de então se desenvolve apropriando-se conscientemente de elementos e recursos que pudessem torná-la válida, atualizada e em consonância com a produção dramatúrgica do teatro do mundo ocidental.

Sob a mira da censura, era natural que o teatro desse uma grande importância ao texto, mesmo porque as encenações estavam quase sempre em vias de serem interditadas, muitas foram proibidas e poucas autorizadas; assim, a minuciosidade e a precisão das rubricas que vemos nos textos da época são indicadores de que seus autores escreviam as peças sabendo que elas poderiam não ser encenadas – então, que ao menos pudessem ser lidas. Para além do recurso da narrativa que, por exemplo, Cardoso Pires inseria na sua peça *O render dos heróis* como técnica épico-brechtiana, a extensão e caráter quase literário das didascálias indicam que a expectativa do autor quanto ao público-alvo era antes de mais o leitor e, com alguma sorte, o espectador de teatro. Havia uma grande preocupação com o texto, mas era a efetiva comunicação com o receptor o que os dramatrugos portugueses pretendiam e "como teatro de participação que [desejava] ser, [era] óbvio que algumas contingências se [levantassem] na comunicação mais direta com o público" (MENDONÇA, 1971, p. 210).

Assim, no percurso dramatúrgico dos autores portugueses vemos mudanças referentes à escolha da forma ou tendência teatral adotada. Sobre a dramaturgia de Bernardo Santareno, por exemplo, Rebello observa que

> há uma evolução da forma dramática (na linha do melhor teatro naturalista-realista pós-ibseniano) das peças escritas e publicadas entre 1957 e 1962, para a fórmula narrativa (na linha do teatro épico brechtiano) das peças pertencentes ao período de 1966 a 1974 – e a partir daí como que um regresso à fórmula inicial, temperada embora com elementos provenientes da segunda (REBELLO, 1994, p. 259).

Em concordância, afirma Duarte Ivo Cruz (2001, p. 309) que o primeiro ciclo da obra do autor de *O Judeu* está "próximo de certo simbolismo de raízes telúricas, o segundo próximo de certo teatro épico-narrativo, também lá encontramos sinais de absurdo que completam dessa forma o panorama dominante do teatro contemporâneo".

É que os novos dramaturgos que iam surgindo no panorama cênico português procuravam utilizar os mais variados recursos estilísticos, apropriando-se das diversas formas, muitas vezes mesclando-as, e na abordagem dos temas ousavam o quanto podiam e o quanto lhes era permitido. Para Fernando Mendonça (1971), a partir dos anos de 1960 o teatro passa a se preocupar mais com as causas sociais e parte da dramaturgia aí produzida toma em certa medida o lugar ocupado nos anos de 1940 pelo neorrealismo no romance; aponta ainda o autor que, como resultado da negação do naturalismo, aparecem tentativas de reteatralização do teatro nas peças:

> A própria rejeição das formas naturalistas como significantes do *gestus* social conduz os dramaturgos para o teatro aberto, para o distanciamento, abolindo toda e qualquer forma de ilusionismo, mesmo quando os autores se remetem a um relativo tradicionalismo, como Luiz Francisco Rebello e Bernardo Santareno (em apenas algumas peças). Assim, o anti-ilusionismo tem conduzido a uma certa reteatralização, onde o teatro não teme o teatro, e realismo, simbolismo, aparência e onirismo se misturam para colocar, não a vida dentro do palco, mas os avisos à vida com o que se passa no palco (MENDONÇA, 1971, p. 21, grifo do autor).

Os novos dramaturgos eram "eminentemente sincréticos e extremistas, entendendo por extremistas as audácias dos temas e das formas que [adotavam]" e por *sincretismo* certa "alternância na linguagem da cena, com recursos estilísticos de distanciamento alternando com a lírica e a dramática" (MENDONÇA, 1971, p. 21). Na nossa observação, essa *alternância na linguagem* de forma alguma depõe contra a perspectiva de atualização ou renovação do teatro português; ao contrário, contribui para uma nova formulação de concepções dramatúrgicas e cênicas.

O render dos heróis (1960), de Cardoso Pires, e *Felizmente há luar!* (1961), de Sttau Monteiro,[65] são importantes peças do início dos anos de 1960 que, pela perspectiva épico-brechtiana, apresentam ao teatro português uma nova possibilidade de tratamento estético de um episódio histórico, tomando como motivação da fábula a ação decorrida no período das

[65] *O render dos heróis* subiu à cena em 1965, em Lisboa, com direção de Fernando Gusmão, mas depois de algumas apresentações o espetáculo ficou "limitado à cidade de Lisboa, com proibição, em simultâneo, de qualquer publicidade a anunciá-lo" (SANTOS, 2004, p. 275). Antes de 1974, a peça de Sttau Monteiro foi encenada em Paris, em 1969, e em Portugal somente alguns anos depois da Revolução dos Cravos, em 1978.

lutas liberais de Portugal do século XIX, tratadas de forma alegórica, com o objetivo de provocar a reflexão do público sobre o momento presente, ou seja, o da ditadura salazarista. Estruturalmente, há nas duas peças uma intenção de teatralidade. Na cena de abertura de *O render dos heróis,* um exemplo de teatralidade aparece ao ser enunciado e assumido o espaço fictício do palco:

> Um pano negro, a serrania. E diante do pano negro aparecem-nos as primeiras figuras em debandada [...]. Salta a velha do bordão, foge a outra, desvairada, espanta-se a cabra, e não há quem não procure uma saída [...]. (Conta-se que certa mocinha, na ânsia do desespero, se quis lançar a um barranco – isto é: do palco para baixo – e que a muito custo foi salva por aquela multidão tresnoitada que, bem ou mal, sempre conseguiu escapar à ameaça do feroz cornetim) (CARDOSO PIRES, 1970, p. 11-13).

Algo parecido ocorre de forma mais enfática na peça *Felizmente, há luar!*, de Sttau Monteiro, cujas didascálias tornam clara a intenção do dramaturgo em prol dos pressupostos brechtianos: "os gestos, as palavras e o cenário são apenas elementos duma linguagem a que [o público] tem de adaptar-se" (STTAU MONTEIRO, 1980, p. 13). Assim, por um lado, essas duas peças se apropriam de recursos que podem resultar no efeito de distanciamento brechtiano; por outro, adotam outros elementos estruturais que não as tornam totalmente presas à lição de Brecht. Nesse sentido, os autores unem dispositivos formais que resultam na alternância da sintaxe teatral (MENDONÇA, 1971) que as afasta ou as aproxima da estética épico-brechtiana.

Em *O render dos heróis*, embora Cardoso Pires trabalhe a sátira (BARATA, 1991) e as convenções do teatro de revista (WERNECK, 2005) – especialmente na cena final, que o autor chamou de *apoteose grotesca*[66] –, esses recursos não tornam híbrida ou sincrética a estrutura dramática da peça como se poderia pensar, pois eles, em verdade, enfatizam "a narratividade épica da cena", como bem apontou Maria Helena Werneck (2005, p. 229), filiando, assim, a peça aos pressupostos épico-brechtianos.

Já em *Felizmente há luar!,* um elemento estrutural dessa peça de Sttau Monteiro que aqui nos interessa é o extenso monólogo da personagem Matilde. É preciso lembrar que o monólogo – forma negada pelo teatro naturalista –, quando não caracterizado como "linguagem interior", pode indicar uma interrupção da ação (BORNHEIM, 1992b). Se dirigido diretamente ao público, o monólogo rompe a quarta parede e revela a teatralidade, tornando-se, pois, um recurso cênico nos moldes da estética brechtiana. No caso do monólogo de Matilde – e a

[66] Na cena final da peça, denominada a *apoteose grotesca*, os representantes do poder comparecem em um cortejo – que satiriza as comemorações cívicas oficiais – usando talheres em lugar de medalhas.

personagem dirige-se diretamente ao público –, a quebra da quarta parede fica um tanto comprometida não exatamente pelo conteúdo da fala, mas pela ênfase na primeira pessoa do plural (RODRIGUES, 2010), abrindo a possibilidade de o espectador se identificar com a personagem:

> Um dia, encontramos o nosso homem a sonhar um outro mundo – sabemos que esse sonho põe termo à paz que tanto desejamos, e, mesmo assim, queremos dizer-lhe que siga o seu caminho, que iremos com ele até ao fim, mas não sabemos por onde começar... (STTAU MONTEIRO, 1980, p. 102).

Essa parte do monólogo contradiz a indicação do próprio dramaturgo nas didascálias da peça, a de que "ninguém [nenhum ator] esboce um gesto para cativar ou acamaradar com o público", contrariando também os pressupostos épico-brechtianos; assim, de acordo com Fernando Mendonça (1971, p. 102), Sttau Monteiro estabelece um "modelo que nos oferece uma linguagem dramática coordenada numa sintaxe épica", diferentemente da peça de Cardoso Pires que preserva inteiramente os pressupostos épicos.

Ainda sobre a peça de Luís de Sttau Monteiro, o fato de os dois atos começarem com a mesma frase – "Que posso eu fazer?" – poderia lembrar (e lembra) a estrutura de *À espera de Godot*. A repetição da mesma pergunta pela mesma personagem, Manuel, e do mesmo enquadramento cênico no segundo ato – "*os atores devem ocupar no início deste acto as mesmas posições que ocuparam no primeiro*" – é indício de que nada mudou, permanecendo, portanto, a mesma situação de falta de perspectiva das personagens (o povo) perante a força invencível do poder institucional: "E ficamos pior do que estávamos... Se tínhamos fome e esperança, ficamos só com fome... Se durante uns tempos, acreditávamos em nós próprios, voltamos a não acreditar em nada" (STTAU MONTEIRO, 1980, p. 86). A pergunta "Que posso eu fazer?" da personagem Manuel alude à afirmação "Nada a fazer" dos famosos vagabundos beckettianos. A afirmação na peça de Beckett constata, pelo tédio, o absurdo da espera e por extensão o absurdo da condição humana; e Sttau Monteiro, ao converter em questão a afirmação beckettiana, remete o leitor / espectador a uma reflexão ou à busca de uma resposta. Se *Felizmente há luar!* apresenta uma composição que se estrutura na alternância entre a dramática rigorosa e a épica, como apontou Mendonça (1971), observamos que a peça também alude, ainda que sutilmente, à estrutura dramática frequente nas peças absurdas – a circularidade pela repetição –, mas substituindo a afirmação do "nada" beckettiano pela pergunta do que se pode então fazer; de todo modo, em uma e noutra, a ação de fazer (algo) apresenta-se em suspensão.

A alternância na linguagem teatral pode ser encontrada na produção dramatúrgica portuguesa correspondente ao designado teatro do absurdo, cujos elementos estruturais

aparecem por vezes temperados com elementos épicos, senão moldados segundo a concepção brechtiana de teatro. Encontramos nítidos ecos das obras de Samuel Beckett e de Eugène Ionesco, por exemplo, nas peças *A bengala* (1960), de Prista Monteiro, e *Nos jardins do Alto-Maior* (1962), de Jaime Salazar Sampaio. Em *A bengala*, o título nada tem a ver com o conteúdo desenvolvido na peça, ou seja, não há nenhuma bengala, tal como ocorre na primeira peça de Ionesco em que não existe nenhuma cantora careca como anunciado no título.

Na peça de Salazar Sampaio, há uma passagem em que vemos uma alusão à "espera" dos vagabundos beckettianos – "O JOVEM: Mas eles estão à espera! Sinto que estão à espera! / A JOVEM (*com ironia*) De quem?... De quê?... Coitados... / O JOVEM (*com convicção*) De alguma coisa mais do que nada" (SALAZAR SAMPAIO, 1974, p. 49) –, e a peça também termina como começou. Não por essas alusões às peças dos expoentes estrangeiros da dramaturgia do absurdo, mas por outros elementos estruturais, essas peças dos dramaturgos portugueses são caracterizadas como pertencentes ao teatro do absurdo; porém elas também apresentam outros aspectos constituintes, cujos efeitos remetem à alternância na linguagem cênica.

Nos jardins do Alto-Maior, Salazar Sampaio transcende a problemática existencial quando claramente faz representar a repressão por meio das personagens dos Lavadores de estátuas – estas, por imposição desses lavadores, devem ficar estáticas e adornar a fonte do jardim. Como bem assinalou Sebastiana Fadda (1998, p. 316), os Lavadores representam "o aparelho repressivo ao serviço do regime [político ditatorial]", ou seja, a PIDE, de modo que a peça acaba por agregar à sua composição dramática a forma alegórica – característica de um teatro com implicações políticas, como o brechtiano – aliada a elementos encontrados nas peças do absurdo como, por exemplo, a estrutura circular: um casal de jovens turistas é convertido em estátua ao beber a água da fonte e, depois de uma mudança de iluminação, os dois começam a fazer movimentos lentos e, em seguida, passam a dizer as mesmas falas que as figuras da cena inicial.

Da mesma forma que *Nos jardins do Alto-Maior*, podemos dizer que a alternância na linguagem cênica ocorre também em *A bengala*, de Prista Monteiro, peça em que um homem e uma mulher maltrapilhos, visivelmente pobres, sentam-se à mesa da esplanada de um restaurante da cidade para gastar todo o dinheiro que têm numa única refeição. Ao *nonsense* de algumas das falas das personagens e aos temas da solidão, da ausência, da contradição humana, se sobrepõem as questões sociais, pois fica explícita a condição não apenas existencial das personagens, mas também a situação de pobreza em que elas se encontram – situação essa claramente resultante de uma falha na organização política e social –, tornando-as, portanto,

vítimas de um sistema (ou de um regime político) que nega a existência delas, e é exatamente isso que a peça denuncia.

Na partitura dramática dessas duas últimas peças, cujos autores inserem-se no que se convencionou denominar teatro do absurdo, ocorre a alternância das formas, que comportam características do absurdo, tematicamente mais pautado nas questões da existência humana, e aspectos de um teatro voltado para as questões sociais e políticas, numa tentativa de expressar a denúncia da repressão (peça de Salazar Sampaio) e da miséria (peça de Prista Monteiro).

Como notamos, os autores teatrais da década de 1960 experimentavam novas formas como tentativas de renovação da cena e da dramaturgia; porém, no contexto político repressivo de Portugal só encontraram dificuldades em tornar válida a sua obra. Portanto, certa alternância na linguagem teatral se deu pela necessidade dos dramaturgos de buscar ou criar recursos cênicos que lhes permitissem dizer, expressar, aquilo que a comissão de censura não permitia que se dissesse (REBELLO, 1984). Nesse sentido, vemos que o teatro do absurdo na produção dramatúrgica portuguesa – e especificamente no conjunto das peças de Prista Monteiro que nos propomos analisar – revelou-se como uma das tentativas que constituíram verdadeiros esforços de renovação da dramaturgia e da cena e, em muitos casos, como expressão teatral que indiretamente procurava criticar o sistema político vigente, como o faz o teatro assumidamente engajado, sendo-lhe vedada a encenação justamente por isso – tanto *Nos jardins do Alto-Maior* como *A bengala* foram peças proibidas pela censura durante o regime ditatorial[67].

Como comentou inúmeras vezes Luiz Francisco Rebello (1961, p. 21), "todas as teorias acerca da arte dramática só se afirmam válidas – ou não... – quando experimentadas sobre as tábuas do palco e provadas ao contato com o público"; mas, como temos referido, o grande problema para o teatro português do período era a censura, cujas práticas muitas vezes impediram que se ampliasse o debate sobre as teorias teatrais válidas – ou não... – nas tábuas dos palcos.

[67] A peça *Nos jardins do Alto-Maior*, com direção de Artur Ramos, foi proibida pela censura na fase dos ensaios, em 1962, e encenada somente depois da Revolução dos Cravos, em 1985, com direção de Glicínia Quartin.

3. CENSURA: PERPÉTUA VIGILÂNCIA AO TEATRO

> CENSURA: O teatro sempre esteve sujeito à censura do Estado porque a sociedade sempre o considerou perigoso; como se a imitação (Mímese) das acções dos homens surgisse como resultado duma operação mágica e (ou) como se a representação do poder conduzisse naturalmente à reflexão sobre os poderes – reflexão como efeito subversivo. Daí a perpétua vigilância das autoridades. Os argumentos da censura podem ser religiosos, políticos, ou simplesmente morais; pode-se censurar à escolha a representação dum rito, o espectáculo de um regicídio, ou simplesmente o dos jogos amorosos; pode-se mesmo censurar, porque um dos artistas, o escritor, o encenador ou o actor vedeta levanta suspeitas ao poder. Mesmo nos estados onde a censura está legalmente abolida, ela pode sempre ser pontualmente restabelecida por "ameaça à ordem pública" ou por "ofensa aos bons costumes".
> Existe também uma censura indirecta, exercida pela imprensa e pelos meios de comunicação, cujo silêncio ou condenação são uma forma de censura (UBERSFELD, 2010, p. 23).

No glossário *Os termos-chave da análise teatral*, Ubersfeld apresenta o verbete "censura", com a qual a análise do teatro sempre se depara em todos os tempos, mas que se mostra extremamente evidente em contextos políticos ditatoriais. Na síntese da autora, encontra-se todo o conteúdo sobre o tema, daí a extensão da nossa epígrafe.

A censura está intrinsecamente vinculada e condicionada às relações de poder e se apresenta em diferentes modalidades, dependendo do sistema político de governo – lembrando que a censura se faz presente até mesmo nos regimes democráticos, como bem demonstram os estudos atuais sobre a presença da censura na contemporaneidade[68] –; por isso "aquilo a que vulgarmente se chama o fim da censura não é senão a passagem de um estado de sociedade dominado por uma modalidade específica de censura para outro estado dominado por outra modalidade de censura", como explica Adriano Duarte Rodrigues (1985, p. 9). Embora exerça um esforço para apagar as suas marcas, a censura é de grande visibilidade nos regimes totalitários porque se utiliza de organizados e complexos mecanismos repressivos, provocando o medo nas vozes discordantes. Fruto disso é o isolamento do sujeito que discorda e o seu afastamento da opinião pública, pois qualquer movimento de oposição fica silenciado e por este motivo pouco perceptivo no tecido social.

[68]Nessa linha de pesquisa, vejam-se, por exemplo, o Observatório de Comunicação da Universidade de São Paulo (OBCOM-USP), núcleo de apoio de pesquisa da USP, http://www.obcom.nap.usp.br/, que desde 2011 desenvolve pesquisa sobre liberdade de expressão e censura na atualidade e, em Portugal, o projeto (2012-2014) do Centro de Investigação Média e Jornalismo, da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, intitulado "Censura e Mecanismos de Controlo da Informação no Teatro e no Cinema, antes e depois do Estado Novo", http://censurateatrocinema.wordpress.com/, abordando as várias facetas da censura inclusive em contexto democrático.

Se tomarmos o caso português, veremos que historicamente a censura passou por determinadas fases que ao longo dos séculos fizeram com que se desenvolvesse quase sempre de forma ampla e eficaz o seu sistema de funcionamento, fosse ele controlado majoritariamente pela Igreja – como ocorreu na primeira metade do século XVI –, ou sedimentado numa estrutura tripartida – a partir de 1576, além de ser controlado pelo Conselho Geral do Santo Ofício (censura papal) e pelo Ordinário da Diocese (censura episcopal), passou também a receber a orientação régia (censura régia) –, ou, ainda, totalmente de responsabilidade do Estado como ocorreu no período pombalino[69] e no regime salazarista / marcelista (GARCIA, 2009), quando "A omnipotência da censura foi entretanto o mais forte freio do desenvolvimento do teatro em Portugal de Salazar, ao sujeitar a atividade dramática a um regime persecutório e de vigilância constante" (ABIRACHED, 2004, p. 27).

É pena notar nisso tudo que, com a censura ao teatro, que se apoiava na formulação de diplomas e decretos para o funcionamento eficaz do seu sistema repressor, padecia o dramaturgo, a peça, a companhia teatral, o espetáculo, o diretor, desalentando os estudiosos de teatro: "o nosso teatro tem vivido ao sabor de inspirações de acaso e de improvisos melhor ou pior sucedidos", escrevia, em 1955, Luiz Francisco Rebello (1961, p. 13). Proibidos os espetáculos, torna-se difícil avaliar o quanto se perdeu de arte teatral em Portugal ao longo dos quarenta e oito anos de ditadura e as consequências disso na criação e produção dramática do país.

3.1 A imprecisão dos critérios da censura

> Na verdade tudo se passa como se o censor agisse segundo uma lógica sinuosa e impenetrável. Frequentemente sobrepõe a sua impressão subjectiva ao conteúdo específico do objecto e utiliza um conjunto de itens, suficientemente elásticos e imprecisos, para cobrir todo e qualquer erro de apreciação, toda e qualquer falta de informação (SANTOS, 2004, p. 269-270).

Durante o salazarismo uma das preocupações primordiais, como se poderia presumir, era com a organização da mesa censória de modo a torná-la eficiente para o seu fim. Ao institucionalizar a censura, a ditadura obrigatoriamente tornava o discurso monológico,

[69] Em 1768 o Marquês de Pombal criou a Real Mesa Censória, sendo então a censura controlada pelo poder do Estado. Essa situação mudou com a regência de D. Maria I, que em 1787 restituiu à Igreja o controle censório numa clara medida antipombalina, mas que na prática, de acordo com Garcia (2009, p. 51), manteve "os critérios do marquês na organização do aparelho censório".

depauperando o diálogo constituinte do sistema de comunicação entre os homens (MIRANDA, 1985), e impunha o silêncio através de mecanismos preventivos e repressivos. Dessa forma, a censura a todas as áreas da comunicação e das letras estruturava-se nesta base apoiada primordialmente pela prevenção e pela repressão (AREAL, 2013).

Em 1932 teve início um processo de reestruturação da censura, que culminou, em 1936, no Regulamento dos Serviços de Censura, "cujas estrutura e característica [permaneceram] praticamente inalteradas até 1974", de acordo com José Luís Garcia (2009, p. 55). No âmbito legal, a Constituição de 1933[70] instituía a censura prévia à imprensa, creditando ao texto do Artigo 3º "a marca de uma tradição que remonta às origens da censura, ou seja, a ideia de que os cidadãos precisam de ser 'orientados' para seu próprio benefício" (GARCIA, 2009, p. 55), ideia essa que, como se sabe, está na base do controle dos cidadãos imposto pelos regimes totalitários. A censura prévia era uma forma de regular a divulgação de informação que desgostasse o regime; assim, no caso da imprensa, se os jornais desobedecessem às ordens ditadas pela comissão eram imediatamente punidos.[71]

Para além da censura institucionalizada e oficial, o regime salazarista / marcelista contava ainda com civis e outros órgãos da sociedade que auxiliavam a mesa censória nas suas práticas. A censura aos livros, por exemplo, dependia, em grande parte, "de denúncias, de colaboração de editores e livreiros, da intervenção da polícia política e da cumplicidade de entidades como os Correios ou a Guarda Fiscal" (FERRÃO; OLIVEIRA; FONSECA, 2005, p. 10); dessa forma, o regime mantinha adeptos que podiam se tornar eficientes delatores caso percebessem, segundo a sua concepção, algum abalo da moral e dos bons costumes em torno de si.

A fim de evitar qualquer alarde sobre as decisões tomadas e impedir o despertar das consciências, a comissão censória fazia de tudo, até mesmo autorizar a publicação de uma obra que *a priori* tinha sido classificada como proibida, por considerar a proibição *contraproducente* (AZEVEDO, 1997). Ou seja, a censura imaginava que a proibição de um livro de escritor em voga da literatura portuguesa contemporânea poderia chamar mais a atenção que a obra propriamente dita, e então autorizava a sua circulação. Foi o que aconteceu ao livro de novelas

[70] A Constituição de 1933 "determinava como função do Estado a defesa da opinião pública 'de todos os factores que desorientem contra a verdade, a justiça, a boa administração e o bem comum'" (FERRÃO; OLIVEIRA; FONSECA, 2005, p. 10).

[71] Em 1961, o vespertino *República* esteve suspenso por três dias por ter se recusado a publicar um editorial em desaprovação às ações do grupo de Henrique Galvão, líder do movimento oposicionista, que comandou o assalto ao navio Santa Maria com o intuito de provocar uma revolta política contra o regime salazarista (GARCIA, 2009). A imprensa internacional havia noticiado o episódio largamente e o regime impôs a publicação de um editorial condenando o episódio (CARDOSO PIRES, 2001).

Casa de Correcção, de Urbano Tavares Rodrigues, que em 1968 foi autorizado pela censura porque o censor concluiu que embora o livro apresentasse "cenas mais ou menos imorais" e "ousadia dos termos", o autor era "um escritor de destaque da literatura portuguesa moderna" e a proibição seria neste caso *contraproducente* (AZEVEDO, 1997). Lembramos que não havia censura prévia aos livros; no entanto, os livros publicados podiam ser proibidos e apreendidos caso a comissão censória assim o decidisse. Note-se que tanto a compra de um livro como a sua leitura não tinham lá um grande alcance de público, pois a miséria e o analfabetismo eram problemas graves do país que a ditadura obviamente procurava ocultar.

No caso da imprensa periódica, além de proibir ou fazer cortes nos artigos a serem publicados, a censura podia ainda impor a publicação de textos de interesse do Poder. A esse respeito, em 1973, no 3º Congresso da Oposição Democrática em Aveiro, cujas comunicações foram publicadas em 1974, Mário Ventura (1974, p. 202) afirmava que a censura "[negociava] com as redacções o corte de certos textos, em troca da publicação de outros menos 'graves'; [impunha] o aparecimento de textos escritos pelos seus serviços ou por outros organismos oficiais, como se fossem elaborados pela redacção dos periódicos".

Em relação ao teatro, a prevenção se constituía através do exame prévio das peças e do ensaio de censura, ao passo que a repressão se dava por meio dos cortes nos textos e do impedimento da encenação depois de montado o texto para o palco, com cenários e figurinos já confeccionados. Assim, se a peça fosse proibida depois do ensaio de censura, eram trabalho e financiamento perdidos.

O campo de abrangência da censura era amplo e sua função não era apenas a de fazer a avaliação do material que era obrigado a passar pela comissão. Logo se verificou que a censura tinha *autoridade de ação ilimitada* (VENTURA, 1974), já que ficavam a cargo dos censores todas as decisões, que, na maioria dos casos, se davam a partir de ideias vagas, imprecisas, obscuras que não constituíam critérios claros para os censurados; estes muitas vezes não sabiam ao certo por que suas respectivas obras tinham sido proibidas.

Dos vários casos e exemplos relatados nos estudos publicados sobre a censura do período da ditadura portuguesa, podemos afirmar que as motivações para as proibições de textos literários e teatrais estavam imbuídas de subjetividade (ou subjetivismo), de uma sobreposição do autor em relação à sua obra – muitas vezes prevalecendo mais a avaliação da relação de oposição do escritor para com o regime político do que a avaliação da obra propriamente dita –, de moralismo sem sentido e de ignorância dos censores; assim como podiam prevalecer as resoluções vindas de autoridades abstrusas, escondidas nas coxias do Poder, cujos nomes não eram jamais revelados, apenas a ordem a ser obedecida.

Como notou César Príncipe (1979, p. 10) – que publicou em livro os telegramas telefonados da comissão de censura à imprensa periódica –, "só em 16 de setembro de 1965 decretaram um verdadeiro holocausto de intelectuais autóctones"; dentre os autores banidos pela censura encontramos os nomes de Luiz Francisco Rebello, Urbano Tavares Rodrigues, Sophia de Mello Breyner Andresen, Natália Correia, Alexandre Pinheiro Torres, Augusto Abelaira, dentre outros; no texto do telegrama, depois da lista de autores, lê-se ainda: "Estes nomes são cortados. Estes escritores morreram". De fato, a morte desses autores estava decretada, pois quaisquer notícias sobre eles estavam proibidas de serem divulgadas.

Os censores eram geralmente vistos como pessoas com pouca formação intelectual e despreparados para emitir um parecer minimamente coerente sobre texto jornalístico ou literário; por outro lado, faziam muito bem o seu papel de obedecer, empunhando o lápis azul[72] a cortar e a proibir tudo que julgassem ser contra *a moral e os bons costumes*, sendo os critérios para tal ação frequentemente obscuros, ambíguos, incoerentes.

Somados à imprecisão dos critérios eram os temas supostamente proibidos pela censura, que deixavam confuso o autor da obra censurada a respeito do motivo da decisão da comissão. A indignação de Casais Monteiro (2007, p. 227) sobre as proibições da censura é exemplo do sentimento que afetava grande parcela de autores:

> Eles [os censores] não sabem nada de teatro, sabem do seu rico lugarzinho, e catam cada peça a fim de impedir, por exemplo, que se atente contra os "sagrados laços do matrimónio". Ou o leitor não sabia que em Portugal o adultério é proibido... no teatro? Como é proibido o suicídio, proibido, aliás, igualmente, no noticiário dos jornais. Em Portugal ninguém se lança de uma ponte abaixo, ou para debaixo de um comboio. Não senhor: cai. Há acidentes, e não há suicídios. Mas o adultério, esse, não se pode transformar em acidente, no teatro só pode ser pura e simplesmente proibido.

De acordo com Graça dos Santos (2004, p. 264), no que se refere aos temas proibidos "a legislação respeitante à censura teatral não dá quaisquer exemplos concretos", diferentemente da que diz respeito ao cinema, que era mais precisa e indicava assuntos vedados pela comissão como nudismo, torturas, maus tratos às mulheres, prostituição, assassinatos etc., de modo que "a prática da censura teatral [reproduzia] muitas destas proibições".

Subordinados à organização interna do sistema censório, que por sua vez obedecia a uma autoridade superior – o próprio Presidente do Conselho –, "os censores trabalhavam bem: conseguiram criar uma cultura onde a autocensura se tornou um medo irracional de não

[72] A cor do lápis usado pelos censores deu origem à expressão *censura do lápis azul*.

aprovação social; e onde as pessoas [tinham] receio de manifestar a sua revolta. Cada um se tornou polícia de si próprio" (AREAL, 2013, p. 37). Os escritores viam-se, então, diante de um duplo processo criador, o da obra artística e o das formas da linguagem, numa tentativa de fazer a sua obra passar incólume pela censura, o que gerava, além da autocensura, uma constante mutação na estrutura linguística de seus textos, como comenta o escritor Cardoso Pires (2001, p. 174, grifo do autor):

> Uma sociologia da estilística da língua portuguesa poderia detectar a influência da Censura nas sucessivas metamorfoses do discurso literário. Nos magazines, nos suplementos culturais, na rádio, "institucionalizou-se" um estilo *clandestino*, ilustrado por metáforas que se popularizaram nos finais dos anos 40 e que conferiram à prosa (e à poesia) do após-guerra aquele halo romântico que a caracterizava. *Aurora* entrou no dicionário como sinónimo de Socialismo nascente, *primavera* como Revolução, *papoula* o mesmo que estandarte vermelho, comunista; onde estava *companheiro* ler-se-ia camarada de luta e em *vampiro* bufo, informador.

No que se refere ao empenho dos autores no engenho de burlar a censura, é como afirma Helder Prista Monteiro, em entrevista a Sebastiana Fadda:

> a censura ajuda a desenvolver no Homem qualidades até aí atrofiadas. A fome aguça o engenho (...) Naturalmente que após a queda do fascismo tudo iria mudar. Porém não foi assim tão rapidamente. O tal "engenho" tinha levado demasiados anos a montar e agora era preciso desmontá-lo completamente. Para alguns não foi nada fácil e outros nunca o atingiram (PRISTA MONTEIRO apud FADDA, 1998, p. 497).

Em depoimento a Cândido de Azevedo, o escritor e dramaturgo Fernando Luso Soares conta que a peça *Victor ou as crianças no poder* – de Roger Vitrac, com encenação de Luzia Maria Martins e Helena Félix – foi proibida pela censura às vésperas da estreia porque não poderia haver na peça um general traidor: "ora, no exército – concluíram [os censores] – ninguém trai!" (LUSO SOARES apud AZEVEDO, 1999, p. 318). Esse episódio ilustra bem "o espírito estreito, mesquinho da Censura, e daqueles que se prestavam a tão indigna actividade" (LUSO SOARES apud AZEVEDO, 1999, p. 219), completa o dramaturgo. Os casos descabidos, como esse, em tempos de ditadura abundam e refletem o absurdo da situação da arte dramática portuguesa. Tanto a censura como a autocensura – a qual os autores se impunham, muitas vezes desistindo de ver a sua obra comunicada ao público a que se destinava –, cerceavam a atividade teatral.

A substituição de Salazar por Marcelo Caetano em 1968[73] não produziu efetivamente nenhum abrandamento no sistema organizacional da Direcção Geral dos Serviços de Censura como se poderia pensar; muito pelo contrário, o novo dirigente do país manteve os mesmos estatutos censórios do regime salazarista, de modo que "nunca se verificou uma alteração de fundo na Censura durante o período 'marcelista', quer a nível dos critérios de actuação, quer do espírito que a norteava" (AZEVEDO, 1997, p. 23). Foi durante o consulado de Marcelo Caetano, em maio de 1972, que sucedeu o famoso caso das "três Marias" (Maria Teresa Horta, Maria Isabel Barreno e Maria Velho da Costa), cujo livro, *Novas cartas portuguesas*, foi considerado imoral e pornográfico pela censura, que o proibiu e levou as autoras a tribunal, tendo vindo a sua absolvição apenas depois da Revolução dos Cravos (AZEVEDO, 1997).

Com o claro propósito de influenciar, dominar e reprimir a comunicação, a mesa censória impunha práticas que ameaçavam as obras – frequentemente mutiladas –, impedia a divulgação da informação, da notícia, e da difusão e desenvolvimento da arte dramática, induzindo ainda jornalistas, escritores e dramaturgos à autocensura. No caso do teatro, a proibição recaía mais sobre as encenações; daí o fato de as peças serem mais lidas que representadas no palco, tornando natural a ideia de que havia mesmo obras teatrais que tinham como único destino a leitura. Eficientemente, a censura – que nas palavras de José Cardoso Pires (2001, p. 163) atingia uma "coerência técnica bem definida" – procurava calar as vozes de todos os cantos do país que direta ou indiretamente reverberassem qualquer indício real, ou imaginado pela comissão, de abalo do regime político ditatorial.

Cabe aqui descrever, ainda que de forma concisa, o funcionamento da censura ao teatro durante a ditadura salazarista / marcelista para termos a dimensão do seu alcance e de quanto as suas práticas foram prejudiciais ao desenvolvimento da arte dramática, deixando marcas indeléveis espalhadas pela história do teatro português.

[73] Como se sabe, em 1968, por motivo de doença causada por uma queda, Oliveira Salazar (1889-1970) é afastado do poder, ficando em seu lugar Marcelo Caetano (1906-1980), que no princípio do seu governo parecia apontar para alguma abertura democrática, o que de fato não aconteceu e a "primavera marcelista" – assim chamada ironicamente – resumiu-se em apenas mudar os nomes das instituições, cujos estatutos e organização permaneceram praticamente os mesmos da época de Salazar. Assim, a PIDE (Polícia Internacional de Defesa do Estado) passou a ser denominada por Caetano de DGS (Direcção Geral de Segurança); a União Nacional passou para Acção Nacional Popular (ANP) e o regime político de Estado Novo passou para Estado Social (SANTOS, 2004).

3.2 Mecanismos e aplicações da censura à atividade teatral

> Os autores escreviam as suas peças, os encenadores e
> os actores procuravam montá-las, o público desejaria vê-las:
> mas a intervenção da censura obstava a que o teatro acontecesse
> (REBELLO, 1977, p. 104).

Em Portugal, de todas as artes o teatro foi o que sempre esteve na mira da censura – desde os tempos da censura inquisitorial[74] – por ser um meio de comunicação efetivo e direto com o público. Logo após o 25 de Abril de 1974, Luiz Francisco Rebello escrevia que o estudo sobre a censura ainda estava por se realizar e, nas suas numerosas contribuições para a reflexão acerca do teatro, o autor de *Combate por um teatro de combate* não desistiu jamais de criticar as aplicações da censura, responsáveis pelo atraso do desenvolvimento da arte dramática no país. Naquela altura, Rebello (1977, p. 25) anotava que os *homens de teatro portugueses*[75] lutavam, sobretudo, contra a *censura ideológica*, mas também contra a *censura econômica* – referência aos monopólios teatrais – e a *censura geográfica* – concentração de espetáculos apenas na capital do país –; três tipos de censura que constituíram o que o autor denominou como *censura tríplice*.

Durante o Estado Novo, os mecanismos criados pela mesa censória para controlar o teatro começavam já na legislação que regulamentava a arte teatral. A lei da Inspecção-Geral dos Teatros – em cujo Artigo 11 lê-se "fiscalizar os espectáculos e promover a repressão de quaisquer factos ofensivos da lei, da moral e dos bons costumes" [76]–, como observa Graça dos Santos (2004, p. 224) serviu de "base à regulamentação dos espetáculos", sendo "aperfeiçoada no decurso dos anos por diferentes decretos que a [adaptaram] a novas situações, criando por vezes novas estruturas, como por exemplo o Fundo de Teatro em 1950". Esta lei da Inspecção-Geral dos Espectáculos, decretada em 1927,[77] portanto antes da oficialização do Estado Novo (1933), foi substituída por outra em 1959; no entanto, a nova lei seguia praticamente os mesmos preceitos da anterior e, dado novo, permitia aos funcionários da Inspeção portar armas na execução de seus serviços (SANTOS, 2004; COSTA, 2010).

---

[74] Uma das maiores preocupações do Santo Ofício eram os sermões e as peças de teatro por constituírem "os únicos meios de comunicação a atingir uma camada alargada da população" (GARCIA, 2009, p. 50).

[75] A expressão "homens de teatro portugueses" é recorrente nos textos críticos de Luiz Francisco Rebello.

[76] *Regulamento dos Teatros e de Todas as outras Casas de Espectáculos*; Decreto nº13-564. In: *Diário do Governo de 6 de Maio de 1927*. Lisboa: Papelaria A Papeleta D'Ouro, 1927, artigo 11, p. 4. Documento do Museu Nacional do Teatro (MNT).

[77] A Inspecção-Geral dos Teatros teve o nome mudado em 1929 para Inspecção-Geral dos Espectáculos e permaneceu vinculada ao Ministério do Interior até 1936, ano em que passou a depender do Ministério da Educação Nacional (SANTOS, 2004).

É de destacar que a Inspecção-Geral dos Espectáculos a partir de 1944 passou a ser responsabilidade do Secretariado Nacional de Informação e Turismo (SNI), cujo diretor era nomeado diretamente pelo Presidente do Conselho, ou seja, o próprio Salazar, comprovando o quanto o ditador mantinha em suas mãos as rédeas de todas as instâncias do poder.

Ainda na matéria de regulamentação da atividade teatral, na lei de 1971, a última promulgada antes da Revolução dos Cravos, os termos foram atualizados e a princípio pareciam indicar uma política renovadora para o teatro já que o texto anunciava, por exemplo, estimular o teatro experimental e a difusão da arte teatral, especialmente por meio das obras de novos dramaturgos – e não apenas através de autores consagrados –, a fim de valorizar os originais portugueses. Na avaliação de Rebello (1977, p. 33-34, grifo do autor), os termos da lei de 1971 na realidade não se concretizaram:

> A protecção aos originais portugueses traduziu-se, na prática, em sucessivas temporadas durante as quais nenhuma ou apenas uma peça nacional pôde subir à cena pela primeira vez. O estímulo à difusão das grandes obras da dramaturgia mundial traduziu-se, na prática, na proibição, entre várias outras, de peças de Edward Albee (*Todos no Jardim*), Arrabal (*O Labirinto*), Dürrenmatt (*Frank V*), Ionesco (*Jogos de Massacre*), José Triana (*A noite dos assassinos*), Stanislas Witkiewicz (*A mãe*) – e na subsistência da interdição de todas e quaisquer peças de Brecht, Sartre e Peter Weiss (...). Como grande parte das obras assim proibidas se destinavam a grupos de teatro experimental, fácil é deduzir daqui em que consistia, na prática, o "estímulo" a esses grupos e o incremento das correntes de inovação estética de que eles são os pioneiros.

Da mesma forma que a legislação, órgãos vinculados à atividade teatral tornaram-se eficientes instrumentos de controle ou de manutenção do atraso a que o teatro português se via condenado pelos mecanismos censórios como o Conselho Teatral e o Fundo de Teatro[78] – este último criado para subsidiar companhias que precisavam se submeter à política cultural do regime salazarista –, o Sindicato Nacional dos Artistas de Teatro – um concreto ficheiro que continha todas as informações sobre os artistas, os quais deveriam obrigatoriamente se filiar ao Sindicato para exercer a atividade teatral – e a regulamentação da profissão de ator, cuja lei, de

[78] Em 1950, com o objetivo de "apoio" e "proteção" à arte do espetáculo, era criado o Fundo de Teatro, que subsidiava companhias teatrais e era administrado por um conselho – formado pelo Inspector dos Espectáculos e por um membro do Conselho Teatral – presidido pelo secretário nacional do Secretariado Nacional de Informação e Turismo, o SNI. Mas o apoio financeiro só se efetiva em 1954, quando é divulgado o regulamento do Fundo. Para solicitar subsídio, a companhia interessada deveria apresentar ao SNI um requerimento que incluía, além do orçamento, o elenco e a temporada dos espetáculos bem como todos os documentos que autorizavam a encenação das peças (SANTOS, 2004); ou seja, para requerer subsídio, a peça a ser encenada obviamente já deveria ter sido autorizada pela censura.

1949, exigia certificado do Conservatório Nacional, adepto, na altura, de um estilo empolado e da estética naturalista (SANTOS, 2004; COSTA, 2010).

No que se refere ao funcionamento da censura ao teatro, as peças passavam por duas etapas. Primeiramente, o texto teatral deveria ser submetido à apreciação da comissão de censura e poderia ser proibido, autorizado com cortes ou autorizado integralmente. O processo de uma peça submetida à comissão apresentava carimbos, rubrica dos censores e podia conter comentários e outras anotações.

É importante salientar que esses processos continham uma assinatura geralmente ilegível, impedindo a identificação do censor; da mesma forma, os comentários e observações feitas pelo lápis azul apareciam em uma caligrafia difícil de ser lida. Os cortes impostos pela censura podiam tornar o texto ininteligível e se o autor ou companhia teatral modificasse trechos por conta desses cortes deveria submeter a peça novamente à avaliação da comissão, trabalho que exigia paciência e insistência, causando nos artistas de teatro um estranho sentimento de cumplicidade com a censura:

> Obrigados a completar o trabalho do censor, o autor tornava-se seu cúmplice. Alguns, prevenindo a acção da censura, apresentavam de imediato várias versões do seu texto. Tratava-se então de antecipação, preparando diversas saídas para o seu "cenário". Assimilavam assim totalmente a censura antecipando o seu trabalho: é a forma acabada de autocensura, a finalidade sempre perseguida pelo ditador (SANTOS, 2004, p. 266, grifo da autora).

Vencida a primeira etapa, a peça – com o carimbo "Visado pela Comissão de Censura" – poderia, então, ser ensaiada e, uma vez pronta, a montagem era submetida novamente ao exame da censura: desta vez era a encenação que era avaliada – com todos os elementos do espetáculo definitivo, como figurinos, cenário, música etc. –, passando para isso pelo temido "ensaio de censura".[79] Os censores sentavam-se às primeiras filas da plateia e tinham em mãos o texto da peça a fim de conferir as falas e réplicas aprovadas na primeira etapa. Podia acontecer de o texto da peça ser aprovado, mas apresentar uma nota com uma indicação como "atenção ao ensaio geral", o que provocava nos censores do "ensaio" uma atenção redobrada na segunda etapa.

Uma vez autorizado, o espetáculo recebia ainda uma classificação para a apresentação pública: "para todos"; "para adultos" etc. A ação da censura não terminava aí: durante a

[79] Leandro Vale, ex-integrante do Círculo de Iniciação Teatral da Academia de Coimbra (CITAC), conta, em depoimento registrado no filme documentário *Estado de Excepção – CITAC: um projeto etnohistórico* (filme de 2007, do realizador Ricardo Seiça Salgado), que o ensaio de censura era denominado jocosamente entre os universitários de "ensaio dos corvos" (segunda fase da censura).

temporada do espetáculo era comum haver censores misturados ao público, vigiando tudo mais uma vez, mesmo porque qualquer manifestação da plateia que pudesse causar algum tumulto ou agitação que comprometesse a ordem no teatro era motivo para a peça ser interditada; assim, vencer as duas fases da censura não significava que o espetáculo seguiria tranquilamente em cartaz, pois podia acontecer de uma peça autorizada ser depois proibida pela censura.

Curioso é que a interdição do espetáculo pela comissão censória acabava por criar o efeito contrário: o de tornar o público interessado pela peça censurada, especialmente o espectador *habitué.* Assim ocorreu com a peça *O render dos heróis* (1960)*,* de José Cardoso Pires*,* levada à cena em 1965 pelo Teatro Moderno de Lisboa, com direção de Fernando Gusmão; depois de cinco apresentações a companhia teatral foi proibida pela censura de estender a temporada, ficando o espetáculo restrito apenas à cidade de Lisboa e o grupo que a encenara impedido de fazer qualquer propaganda da peça; no entanto o sistema boca a boca de divulgação levou o público a lotar a casa de espetáculos nas representações consentidas (SANTOS, 2004). Da mesma forma, a única peça em texto integral de Bertolt Brecht, *A alma boa de Setsuan*, levada à cena em Portugal, durante o salazarismo, pela companhia de Maria Della Costa, em 1960, foi proibida pela censura depois de algumas apresentações do espetáculo montado pela companhia brasileira, como já referimos, aumentando ainda mais o interesse do público jovem, nomeadamente os universitários, pelo dramaturgo alemão banido pela censura. Em contrapartida, a obra dramática e os estudos de teatro publicados por Brecht foram traduzidos e publicados em Portugal nos anos de 1960, o que torna claro o posicionamento da censura: procurar arrefecer quaisquer ânimos dispostos à revolta por ver tão importante autor estrangeiro proibido nos palcos do país.

Quando os textos das peças não eram aprovados no exame prévio, o dramaturgo muitas vezes sentia-se obrigado a engavetá-lo, autocensurar-se numa próxima escrita ou, pior dos casos, acabava por desistir da carreira dramatúrgica. Da mesma forma que o teatro atraia os escritores (de contos, novelas e romances) por se tratar de um meio de comunicação artístico de aproximação mais rápida e efetiva como o público, dele se afastaram muitos autores que sofreram de forma direta ou indireta os impedimentos censórios; porque de nada adiantava escrever a peça e até ter companhias teatrais dispostas a montá-las se a encenação do espetáculo era frequentemente impedida ou interditada pela censura ou se a montagem da peça dependia muitas vezes de subsídios de órgãos como o Fundo de Teatro, cujo estatuto era definido pelo regime.

Insistir no teatro demandava, pois, além do engenho e arte, paciência, ousadia e alguma esperança ou, como de fato a história demonstra, até mancomunar-se com os *agentes*

salazarófilos, para usar a expressão de Graça dos Santos (2004). Com grandes dificuldades o teatro ia seguindo o seu percurso e fazendo a sua história, marcado pelos impedimentos censórios, mas também pela tentativa de renovação estética, ainda que com um atraso considerável em relação ao teatro em desenvolvimento no resto do mundo.

3.3 Beckett e Ionesco nos palcos: abrandamento censório?

> Aparelho característico dos estados de sítio, tribunal de emergência com toda a latitude e toda a imprecisão dos diplomas transitórios, a Censura considera a perigosidade do delito em função da temperatura política e emocional do momento e não da matéria em si mesma (CARDOSO PIRES, 2001, p. 167).

Influenciados pelo teatro que se desenvolvia especialmente na França e pelo teatro de Brecht, os dramaturgos e companhias teatrais de Portugal produziam peças na linha do teatro épico ou na do teatro do absurdo, buscando assim alguma consonância – ainda que temporalmente descompassada – com o teatro que se praticava no resto do mundo, numa tentativa de renovação do teatro português.

Pelo menos três espetáculos, apresentados no mesmo ano, em 1959, marcam a cena portuguesa no que concerne ao teatro do absurdo, tornando-se importantes tanto para a reflexão que se fez posteriormente a respeito desse teatro quanto para o desenvolvimento da produção dramatúrgica que se seguiu. O primeiro foi a encenação de *À espera de* Godot,[80] dirigida por Francisco Ribeiro – o famoso Ribeirinho –, apenas seis anos depois da famosa encenação parisiense da peça de Beckett, com direção de Roger Blin, que consagrou o escritor irlandês como dramaturgo.

A recepção da obra teatral de Beckett em Portugal não foi muito diferente do que ocorreu em outros países: atraiu um público afoito pela novidade e, claro, foi repudiada pelo público burguês. As críticas na imprensa também tomaram essas duas direções, ainda mais considerando-se que o espetáculo em Portugal foi apresentado no Teatro da Trindade, cujo público da época era considerado bastante conservador. A encenação de Francisco Ribeiro mereceu diversificadas avaliações.

De um lado, os críticos consideraram o diretor português bastante corajoso em se aventurar nessa empreitada, pouco tempo depois da famosa encenação parisiense; de outro –

[80] *En attendant Godot* (1953) foi traduzida em Portugal, em 1959, por Antonio Nogueira dos Santos; no Brasil a peça de Beckett é conhecida como *Esperando Godot* (lembramos duas importantes traduções brasileiras: a de Flávio Rangel, publicada em 1976, e a de Fábio de Souza Andrade, de 2005).

principalmente para aqueles que tiveram a oportunidade de assistir à montagem francesa de Roger Blin –, avaliaram que tanto a direção de Francisco Ribeiro como os atores portugueses não chegaram ao real e verdadeiro sentido da peça. Urbano Tavares Rodrigues (1961, I, p. 50-51) – que afirma ter assistido à montagem parisiense de *À espera de Godot* – observa que a peça de Beckett exige um *rigoroso entendimento* que a encenação de Francisco Ribeiro conseguiu alcançar:

> Franciso Ribeiro deve ter conseguido ontem a mais poderosa e penetrante e pessoal encenação da sua carreira teatral, pelo modo como deu vida, sugestão, interesse, cromia, dor e uma trágica comicidade a esta peça cinzenta e complexa (...). Como ator chegou a ser genial. Tão convincente, tão patético, tão senhor de todas as suas infinitas possibilidades vocais e plásticas (...) que não creio se lhe possa opor, nesta sua criação de Gogo, qualquer émulo artisticamente mais feliz.

À espera de Godot de Ribeirinho foi um *fato excepcional*, na avaliação de Jorge de Sena (1988, p. 238): "desta vez uma obra discutida chegou na altura da discussão, e não trinta anos depois..." – referindo-se, como se nota, às intervenções da comissão de censura.

O que é consenso entre os historiadores de teatro é que *À espera de Godot* foi um dos melhores espetáculos encenados em Portugal à época e, de acordo com Sebastiana Fadda (1998, p. 76), "a renovação portuguesa, no que respeita ao teatro do absurdo, deve-se a Francisco Ribeiro", pois a partir da encenação da peça de Beckett iniciou-se no cenário português uma discussão acerca do teatro do absurdo, tanto no que diz respeito à dramaturgia quanto às novas propostas de encenação.

O segundo espetáculo de fundamental importância foi o *Festival Ionesco,* que contava com as peças *A cantora careca, As cadeiras* e *A lição*, do dramaturgo romeno, traduzidas por Luís de Lima[81], encenador e ator português que revelou Ionesco às plateias brasileiras e portuguesas. Na altura, parte da crítica portuguesa avaliou que o público não estava ainda aberto a novas formas de encenação, mas que o *Festival Ionesco* foi "um dos mais interessantes da história do teatro em Portugal por ter finalmente trazido a vanguarda e a modernidade" (FADDA, 1998, p. 123).

---

[81] Por meio da análise dos processos de censura do Departamento de Diversões Públicas do Estado de São Paulo (DDP –SP) podemos assegurar, pelas informações que eles trazem a respeito das obras teatrais censuradas, que as peças de Eugène Ionesco (*A cantora careca, A lição, O Rinoceronte)* foram traduzidas por Luís de Lima nas décadas de 1950/60. Os processos de liberação de peças de teatro para a apresentação pública do DDP-SP, compreendendo o período de 1930 a 1970, atualmente pertencem ao Arquivo Miroel Silveira (AMS - Biblioteca da ECA – USP) que possui um considerável número de processos referentes a peças escritas ou traduzidas por portugueses.

A encenação, em setembro, de *La leçon* e *Les chaises*, de Ionesco, pelo grupo Théâtre Studio Champs-Elysées, com direção de Maurice Jacquemont, no Festival de Sintra, foi o terceiro espetáculo importante do ano de 1959 porque contou também com a presença do próprio Ionesco, que proferiu conferência e concedeu entrevistas, declarando sua crítica desfavorável ao teatro épico de Brecht. Sebastiana Fadda apresenta uma síntese dessa crítica de Ionesco:

> O autor [Ionesco] vê no teatro de Brecht a ausência da bondade, o elogio e a justificação do crime, a servidão à política, uma dramaturgia assente no ódio entre a classe burguesa e a proletária e que por tal pressuposto não terá futuro. O teatro, ao contrário das outras artes, não seguiu a evolução do mundo moderno, não é actual, tornou-se obsoleto por ter ficado ancorado aos moldes do fim do século passado. Neste atraso Ionesco coloca a sua obra e a de poucos outros autores por volta dos anos 20, reafirmando como noutras alturas que a tarefa essencial dos dramaturgos é a de reinventar o teatro (FADDA, 1998, p. 128).

Se as primeiras peças de Ionesco e de Beckett foram autorizadas pela censura, é, pois, de se pensar que para os censores a fábula que as constitui em nada compromete a moral e os bons costumes ou algo do gênero. *À espera de Godot*, de Beckett, e *As cadeiras*, *A lição* e *A cantora careca*, de Ionesco, foram consideradas por parte da crítica portuguesa peças sem referências políticas, e especialmente na de Beckett a poesia contida nas falas das personagens poderia eliminar qualquer dúvida sobre um sentido de subversão nas entrelinhas. Mas devemos lembrar que, em *À espera de Godot*, no primeiro ato, Estragon propõe o suicídio e o Godot, que nunca aparece, foi e é interpretado por muitos como o deus que nunca virá salvar os homens. Ora, tanto o suicídio como a ideia de ausência ou inexistência de deus são temas que poderiam ofender a fé católica, sendo a moral cristã uma das bandeiras hasteadas pelo salazarismo, como se sabe. Já em *A lição,* de Ionesco, o erotismo na relação professor / aluna, como bem apontou Jorge de Sena (1988), e o crime no desfecho da peça (o professor mata a aluna) constituem temas que poderiam não ter sido vistos com bons olhos pelos censores; assim, a partir dessas observações, é de supor que outros fatores podem ter favorecido a autorização dessas peças.

O fato de Francisco Ribeiro, diretor e também ator de *À espera de Godot,* manter boas relações com o regime de Salazar é algo a se considerar. O encenador tinha trabalhado por quatro anos para o Teatro do Povo[82] "na sua fase rústica e nacionalista" (SANTOS, 2004,

[82] O Teatro do Povo – criado em 1936 por António Ferro (diretor do Secretariado de Propaganda Nacional (SPN) e braço direito de Salazar), e encerrado em 1955 – era subsidiado completamente pelo Estado. Tratava-se de um teatro itinerante, cujas peças eram selecionadas por meio de um concurso e os textos, segundo o regulamento, deviam ter caráter "popular", "folclórico" e "fórmulas simples". A partir da década de 1950, com o novo diretor

p. 210); frequentemente trabalhava com António Lopes Ribeiro, seu irmão cineasta que "sempre teve uma posição inequívoca de apoio à situação [política] instalada" (PATRÃO, 2012, p. 198) e contribuía com a propaganda cinematográfica salazarista.[83]

Embora não aprovasse as práticas censórias e em certos momentos mostrasse uma reação hostil às aplicações da comissão de censura, Ribeirinho se recusava a "tomar posições públicas que pudessem ter eventuais interpretações políticas (...), fazia questão de esclarecer que o TNP [Teatro Nacional Popular] não apresentava 'peças de escândalo', antes um teatro diversificado (e nessa diversidade havia cabido Beckett)" (PATRÃO, 2012, p. 198, grifo da autora). No mesmo ano da encenação de *À espera de Godot*, Redondo Júnior (1959, p. 19, grifo do autor) fazia severas críticas ao diretor da peça:

> Francisco Ribeiro, quando anunciou a sua intenção de representar *En attendant Godot,* apressou-se a explicar, não só ao sr. secretário nacional de Informação, mas também a outras pessoas, que montava a peça para demonstrar que *aquilo* de que *eles* gostam (*eles* eram, não só o autor desta palestra, mas também todos quantos têm discordado do repertório e das preferências ultrapassadas do diretor do TNP) cairia irremediavelmente na primeira noite (...) Francisco Ribeiro não escondeu que detestava a peça (porque se trata de um Teatro que transcende a sua limitada formação intelectual e artística) (...) Pois bem; a peça não caiu na primeira noite. As receitas foram subindo sucessivamente. A peça fez carreira. E, Francisco Ribeiro aceitou, despudoramente, as referências da Crítica (que ele odeia quando não o exalta).

A posição de Ribeirinho – de um teatro sem intenções políticas – aliada à colaboração que ele prestava a seu irmão António Lopes Ribeiro, só poderia surtir efeitos positivos junto à comissão censória a favor das escolhas do ator e encenador. Além disso, o Teatro Nacional Popular (TNP) de Francisco Ribeiro – uma empresa privada – fora instalado no Teatro da Trindade em Lisboa, concedido pelo Fundo de Teatro. Segundo Graça dos Santos (2004, p. 235), em análise dos relatórios de atividade da União e da Corporação dos Espetáculos, as receitas do Fundo de Teatro para o ano de 1959 foram aplicadas no aluguel do Teatro da Trindade e nos subsídios ao TNP (e três outras empresas teatrais, duas de Lisboa e uma do

---

do então Secretariado Nacional de Informação e Turismo – o SNI em substituição ao SPN depois de 1945 –, José Manuel da Costa, o Teatro do Povo assume uma reconhecida nova fase em que de "teatrinho" para a gente simples passa a "teatro sério", pois no seu repertório passou a acolher peças clássicas do teatro português (SANTOS, 2004).

[83] O realizador António Lopes Ribeiro (1908-1995) ficou famoso no cinema português por ter dedicado a maior parte da sua produção cinematográfica aos feitos oficiais do Estado Novo (são alguns exemplos os filmes *O jubileu de Salazar* (1953); *A visita do chefe de Estado à Ilha da Madeira* (1955); *30 anos com Salazar* (1957) etc.), mas ele também se aventurou na realização de filmes de ficção: *O pai tirano* (1941); *Amor de perdição* (1943); *Frei Luís de Sousa* (1950); *O primo Basílio* (1959). Além disso, Lopes Ribeiro foi ainda produtor, por exemplo, do filme *Aniki-Bóbó* (1942), de Manoel de Oliveira.

Porto); e, ainda de acordo com a autora, fica clara nos relatórios a "presença continuada" da empresa de Ribeirinho, confirmando, pois, "o apoio do SNI, por intermédio do Fundo do Teatro, ao Teatro Nacional Popular" (SANTOS, 2004, p. 236).

No que se refere às primeiras encenações das peças de Ionesco autorizadas pela censura também temos algumas observações a fazer. As declarações do próprio autor de *A cantora careca* em entrevistas e conferências, largamente divulgadas em Portugal, afirmando ele que seu teatro era desprovido de ideologia, fazendo suscitar prós e contras às suas ideias teatrais entre os artistas e intelectuais, tiravam a sua obra da mira da censura – afinal, a comissão censória perseguia o teatro declaradamente político e, como observa Sebastiana Fadda, "os textos aparentemente inofensivos de Ionesco na opinião dos censores não eram dotados de potencialidades ameaçadoras" (FADDA, 1998, p. 146). São exatamente as peças ionesquianas – encenadas no *Festival Ionesco* – que o encenador, ator e mímico português, Luís de Lima, apresenta ao público quando volta a Portugal e assume a direção artística do Círculo de Iniciação Teatral da Academia de Coimbra (1960-1962), o CITAC.

Luís de Lima realizou a sua formação teatral na França, especialmente como ator e mímico, e, na década de 1950, sem jamais deixar de exercer suas atividades como ator e encenador, mudou-se para o Brasil para lecionar na Escola de Arte Dramática de São Paulo. Em 1957, foi premiado pela Associação Brasileira de Críticos Teatrais como melhor ator e o *Festival Ionesco*, sob sua direção, considerado o melhor espetáculo do mesmo ano. Como prêmio, o encenador recebeu a medalha de ouro das mãos do presidente Juscelino Kubitscheck. O trabalho de Luís de Lima, portanto, havia sido reconhecido do outro lado do oceano e naquela altura era personalidade a ser respeitada e considerada – mesmo assim, poucos anos depois de introduzir Ionesco nos palcos portugueses, com traduções suas das peças do dramaturgo romeno, o encenador e ator foi expulso de Portugal pela polícia política, no fim dos anos de 1960, tendo retornado ao país somente depois do 25 de Abril.[84]

De todo modo, nos inícios da década de 1960 era reconhecida e respeitada a práxis artística de Luís de Lima pela classe teatral, pela crítica e até pela censura – que, como já referimos, detinha todo tipo de informação sobre as personalidades portuguesas –, o que favorecia, até certo ponto, as atividades do encenador no teatro, na sala de aula e nas montagens do CITAC. Assim, Luís de Lima, nos primeiros anos de retorno ao seu país natal, não figurava ainda como um encenador que pudesse abalar qualquer determinação ordeira imposta pelo

[84] Em 1968, numa espécie de homenagem ao encenador e ator, "Luís de Lima, um português que faz falta ao teatro do seu país", Artur Ramos (1968, p. 71) escrevia na *Seara Nova*: "É urgente que Luís de Lima venha ocupar entre nós o lugar que é o seu: não o podemos de modo algum dispensar".

regime. Em 1961, em entrevista a José Manuel Beleza e Mário Brochado Coelho para a revista *Via Latina*,[85] ao comentar a situação do teatro brasileiro, Luís de Lima declarou a sua posição em relação ao teatro político:

> Todos estes autores deste teatro político [praticado no Brasil] esqueceram que a representação de teatro continua em primeira linha a ser um espetáculo e um divertimento, onde pode ensinar e corrigir, onde se podem apontar e prevenir os erros, mas não é legítimo sob pena de provocar tal efeito, confundir representação com política. Que se leiam os ensinamentos de Brecht e que se confirme o caráter que o teatro teve, tem e continua a ter de verdadeiro divertimento cénico (CITAC, 2006, p. 32).

A declaração de Luís de Lima se aproxima bem da opinião de Ionesco: a de que o teatro não deve se confundir com política. Naquele momento em que o encenador português acabara de retornar ao seu país para exercer as atividades teatrais em Coimbra (no CITAC), esse seu posicionamento pode ter também favorecido a autorização das primeiras peças de Ionesco encenadas em palcos portugueses.

Tais conjecturas sobre as circunstâncias acerca da autorização dessas duas encenações teatrais tornam-se pertinentes quando observamos que, além de não ter critérios lá muito bem definidos fosse para proibir, autorizar, ou fazer cortes nos textos, mutilando assim uma obra dramática, a comissão de censura podia tomar decisões não a partir do exame das peças, mas através das informações que tinha sobre os artistas envolvidos, ou seja, a comissão poderia não ter critérios para o julgamento dos textos, mas era muito bem informada sobre as atividades das pessoas, ainda mais dos artistas, que para exercerem a profissão eram obrigados a se filiar ao Sindicato dos Artistas de Teatro.

Na conjunção de teatro e censura, precisamos considerar as relações das partes envolvidas e seus vínculos implícitos ou explícitos com o regime político e o posicionamento das personalidades teatrais – especialmente dramaturgos e encenadores – acerca do teatro. Tanto as declarações de Ionesco em prol de um antiteatro apolítico, o posicionamento declarado de Luís de Lima e as boas relações de Ribeirinho com o regime de Salazar provavelmente contribuíram para que o teatro do absurdo não se tornasse, pelo menos *a priori*, alvo da censura. É como afirma Graça dos Santos: "o que caracteriza a censura é que ela visa reprimir com base em considerações instáveis, mais vagas e circunstanciais" (SANTOS, 2004, p. 246), de modo

[85] A entrevista de Luís de Lima, "Luís de Lima fala à *Via Latina*" - Revista da Associação Acadêmica da Universidade de Coimbra, foi integralmente reproduzida no livro de comemoração dos 50 anos do CITAC, citado nas referências ao final do presente trabalho.

que é preciso levar em conta outros fatores que estejam ligados direta ou indiretamente às relações entre o teatro e a censura.

Considerando-se que o teatro efetivamente se realiza pela encenação, a subida aos palcos portugueses de peças dos dramaturgos do absurdo – nomeadamente Beckett e Ionesco – antes da encenação, pela companhia de Maria Della Costa, em 1960, da única peça integral de Brecht autorizada e depois interditada pela censura é um fato que exemplifica o quanto o teatro em Portugal estava condicionado aos ditames do regime político, que eficazmente, por meio da mesa censória, definia o caminho pelo qual se desenvolvia o teatro no país.

3.4 Resistência e renovação

> A luta pela liberdade de expressão e contra a censura foi, durante os longos e negros anos da ditadura, um dos pólos de acção (e um dos factores de unidade antifascista) dos trabalhadores teatrais portugueses, que na sua grande maioria nunca se resignaram a aceitar a muralha que o regime interpunha entre eles e a colectividade a que se dirigiam (REBELLO, 1977, p. 12).

Segundo Rebello (1977, p. 29, grifo do autor), no longevo regime ditatorial houve períodos de breve *afrouxamento do rigor censório*, especialmente a partir do término da Segunda Guerra, quando "Salazar foi obrigado a reconhecer – calcula-se com que mágoa! – que 'a bandeira da História tremulava ao vento da Democracia'", o que para o teatro favoreceu a encenação de peças até aquele momento proibidas em território nacional.[86] Esse abrandamento, no entanto, durou pouco.

Com a crise política intensificada a partir de 1958 com as eleições para presidente[87] e, na década seguinte, o início das guerras pela independência das colônias portuguesas,[88] a ditadura dava mostras de esgotamento e os movimentos oposicionistas avolumavam-se,

[86]A censura autorizou nesse período a representação de peças portuguesas até então proibidas como *O gebo e a sombra*, de Raul Brandão, *Santa inquisição*, de Júlio Dantas, e outras de autores estrangeiros como Pirandello, Dürenmatt, Sartre e até Brecht (REBELLO, 1977) – precisamente *A alma boa de Setsuan*, que entretanto foi interditada depois de algumas apresentações, como já referimos.

[87]A candidatura de Humberto Delgado a presidente da República em 1958 tornou-se uma grande ação de oposição ao salazarismo; o fato de ele ter perdido as eleições para Américo Tomás, candidato do regime, fez aumentar os movimentos oposicionistas. A década de 1960 começa, então, com grandes agitações no campo político e social: uma tentativa, ainda que frustrada, de derrube do regime pelo Ministro da Defesa Botelho Moniz; rebelião militar em Beja; greves, manifestações e grandes protestos estudantis (MARQUES, 1998).

[88]O surgimento dos movimentos de libertação e das guerrilhas teve início em Angola (1961), depois Guiné-Bissau (1963) e Moçambique (1964), de modo que "a situação militar portuguesa nas colônias piorava continuamente desde 1960" (SECCO, 2004, p. 101).

fazendo com que o regime, e especificamente a censura, respondesse com mais repressão no decorrer dos anos de 1960.

A intensificação das práticas censórias ao teatro foi seguida de protestos por parte dos artistas teatrais, escritores e intelectuais, cujas vozes tornavam-se cada vez mais audíveis. Um exemplo foi o "Protesto contra a proibição da peça *O motim*", de Miguel Franco, em 1965, dirigido ao Ministro da Educação, assinado por nomes importantes do teatro, da intelectualidade e da cultura:[89]

> Considerando que acaba de ser proibida, alguns dias depois da sua estreia pela Companhia do Teatro Nacional de D. Maria II no Teatro Avenida de Lisboa, a representação da peça "O Motim" de Miguel Franco, não obstante haver sido aprovada pelo Conselho de Leitura que funciona junto daquele teatro; (...) os signatários vêm apresentar a V. Exa. o seu firme protesto e reclamar a imediata abolição das restrições que pesam sobre o Teatro Português e o estão condenando a um silêncio que se assemelha, cada vez mais, ao da morte.[90]

Além de buscar formas de resistência à censura, era preocupação dos artistas dar continuidade a um movimento de renovação do teatro, iniciado logo depois do término da Segunda Guerra, quando no panorama cênico começaram a surgir novas companhias, novos dramaturgos e encenadores com interesses entusiasmados pelo experimentalismo teatral,[91] depois pelo teatro épico brechtiano e pelo teatro do absurdo, num movimento de contestação da hegemonia do teatro naturalista nos palcos portugueses.

Era distinto o comportamento da censura em relação às duas principais tendências teatrais que interessavam os dramaturgos e encenadores no final dos anos de 1950 e na década seguinte (REBELLO, 1977; FADDA, 1998): o teatro épico de Brecht e o teatro do absurdo. Excetuando a autorização da encenação de *A alma boa de Setsuan*, as peças de Brecht permaneciam proibidas. Nem com a saída de Salazar do poder, em 1968, as peças do autor de *Mãe Coragem e seus filhos* foram autorizadas a subir aos palcos portugueses, pois nada mudara a esse respeito na chamada primavera marcelista, privando-se assim o público de conhecer a obra encenada do dramaturgo alemão. A comparação entre o número de espetáculos

[89] Além dos nomes de escritores, poetas e dramaturgos como Luiz Francisco Rebello, Bernardo Santareno, José Cardoso Pires, José Régio, Urbano Tavares Rodrigues, Alves Redol, Sophia de Mello Breyner Andresen, dentre outros, a lista de assinaturas do protesto contou ainda com nomes como o do político Mário Soares (que depois da Revolução dos Cravos ocupou cargos no governo como o de primeiro-ministro e presidente da República); do cineasta Manoel de Oliveira e de atores como Ruy de Carvalho, Glicínia Quartin, Eunice Muñoz etc.

[90] "Protesto contra a proibição da peça *O motim*". In: REBELLO, Luiz Francisco. *Combate por um teatro de combate*. Lisboa: Seara Nova, 1977, p. 161-162.

[91] Os críticos e teatrólogos consideram o termo *experimentalismo* "no sentido de uma inovação e de uma ruptura com a rotina ou a tradição" e "poder-se-á incluir o teatro universitário dos anos sessenta no movimento experimental do teatro português" (SANTOS, 2004, p. 304-305).

apresentados correspondentes à linha épica-brechtiana e ao teatro do absurdo nos dá uma ideia do alcance dessas tendências no cenário português.

Fazendo as contas do número de espetáculos que, a partir das peças de Beckett e de Ionesco, foram autorizados pela censura – considerando as encenações registradas por Sebastiana Fadda (1998) e pela base de dados do Centro de Estudos de Teatro (CET Base) [92] – , verificamos que em Portugal, de 1959 a 1974, foram apresentados cerca de quinze espetáculos de peças de Beckett, sendo *À espera de Godot* a mais representada, certamente por conta do sucesso dessa peça em vários países, mas também pela boa repercussão de público obtida pela encenação dirigida em Lisboa por Francisco Ribeiro em 1959 – ele próprio levou-a novamente à cena em 1969 –, e mais de trinta espetáculos traduzidos de textos de Ionesco. No ano da Revolução dos Cravos não se tem notícias de obras desses dois autores nos palcos portugueses: peças de Beckett e de Ionesco só voltariam a ocupar a cena a partir de 1980. A explicação para isso é que, depois do 25 de Abril, sem a censura a asfixiar o teatro, as peças proibidas durante a ditadura, especialmente as de Brecht, finalmente puderam ser encenadas no país – com urgência proporcional ao atraso que, em geral, marcava então o teatro no país –, portanto ficando de lado as que tinham sido autorizadas pelo regime.

No que se refere às duas primeiras produções dramatúrgicas que seguiram a matriz épica brechtiana, apenas a peça *O render dos heróis*, de Cardoso Pires, foi "milagrosamente" (GUSMÃO, 1993) autorizada a subir à cena, mas o espetáculo foi interditado pela censura depois de algumas apresentações, como aqui já referimos, e *Felizmente há luar!*, de Sttau Monteiro, foi encenada no país somente depois do 25 de Abril[93]. Sobre o número de encenações de peças portuguesas concernentes à linha absurdista de teatro o resultado também não é muito satisfatório.

Ao tomarmos a produção dos três dramaturgos considerados por Sebastiana Fadda os "mais representativos prosélitos do gênero em questão" (FADDA, 1998, p. 238) – Miguel Barbosa, Salazar Sampaio e Prista Monteiro –, todos tiveram peças de sua autoria proibidas pela censura. Verificamos, a partir dos registros da autora de *O teatro do Absurdo em Portugal*, que desde o início da década de 1960 até o ano de 1974 puderam ser vistos nos palcos do país apenas quatro espetáculos que contavam com textos de Miguel Barbosa; sete com textos de Salazar Sampaio e dez peças de Prista Monteiro, sendo três delas parte do mesmo espetáculo

[92] O Centro de Estudos de Teatro da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa constitui um dos maiores acervos bibliográficos e iconográficos de teatro e artes do espetáculo existentes no país e desenvolve programas de base de dados sobre o teatro em Portugal, iconografia de teatro e história do teatro.
[93] Ver nota 65.

do Teatro Estúdio de Lisboa, em 1966: *A rabeca*, *O meio da ponte* e *O anfiteatro*, com direção de Luzia Maria Martins. Consideramos nessa conta apenas os espetáculos de teatro (e não aqueles criados para a televisão portuguesa – o chamado teleteatro ou teatro televisivo –,[94] como foram algumas peças de Miguel Barbosa e de Prista Monteiro) montados por companhias profissionais, companhias de teatro amador e grupos de teatro universitário.

Embora três peças de Prista Monteiro tenham subido à cena durante a ditadura, o autor de *A b*engala não escapou da vigilância censória logo no início de sua carreira. Em 1961, Emilio Rui da Veiga Peixoto Vilar, que na altura era presidente da direção do Círculo de Iniciação Teatral da Academia de Coimbra (CITAC) e assistente de direção de Luís de Lima – encenador à frente do CITAC –, solicitou à Inspecção-Geral dos Espectáculos a apreciação de *A bengala*, mas a peça foi proibida de subir à cena.

Sobre a proibição de textos teatrais portugueses durante a ditadura salazarista / marcelista, Graça dos Santos (2004, p. 275) observa que

> Embora a lista de textos proibidos incluísse muitos estrangeiros, os autores dramáticos portugueses eram particularmente visados. Porque conheciam bem a vida do seu país, as suas peças podiam reflecti-la; por isso os escritos nacionais eram alvo privilegiado da censura.

As proibições e as autorizações das peças teatrais têm grandes implicações no desenvolvimento do teatro praticado no período ditatorial, pois a concretização ou não do fenômeno teatral impulsiona ou impede, direta ou indiretamente, a assimilação de tendências estéticas, as discussões acerca dessas tendências, a escrita e a práxis teatrais, enfim, tudo o que envolve o fazer teatral. Considerando-se esse cenário de repressão, o teatro português se via numa situação na qual necessariamente tinha que agregar a resistência à censura pelas mais variadas formas e a determinação em continuar o desenvolvimento do teatro na busca pelo novo.

[94] O teleteatro ou teatro televisivo foi transmitido pela RTP de 1957 a 2002; contava com peças do cânone literário ou com textos escritos especialmente para a televisão. Nos inícios da RTP (décadas de 1950 e 1960) o teleteatro foi "a pedra de toque da programação televisiva" e era "espetáculo de grande aceitação, talvez porque ele chegava onde nunca fora antes" (TEVES, 2007, p. 6).

3.5 *A bengala*, de Prista Monteiro: absurdo e censura

(*Ambos fitam um ponto longínquo*.)
MULHER – Ah! E... Estás... a reparar bem neles?
Quase não falam!
MARIDO – Falam, falam. Com as mãos,
as pernas, o corpo...
MULHER – Menos com a boca. Não os oiço!
MARIDO – Não, não! Com a boca não!
MULHER – Em que pensarão eles?
MARIDO – Pensam que nasceram cegos.
MULHER – Cegos? Mas eles vêem!
MARIDO – Por isso é que se julgam cegos!
Por isso a noite é o melhor que eles têm.
MULHER (*Rindo*.) – Ora! Ora! Só por isso?
Há outras coisas...
(PRISTA MONTEIRO, 1972, p. 23).

O ponto longínquo em que fixam o olhar os protagonistas de *A bengala,* no contexto da peça, representa o lugar onde vivem o Marido e a Mulher; é o que inferimos pela pergunta que ela faz anteriormente: "A estas horas... que estarão eles a fazer lá pelo nosso sítio?". Mas poderia ser também o lugar da plateia para onde efetivamente essas personagens olham e para quem elas falam: os espectadores. Cenas como essas, em que o significado das falas parecem querer alcançar o espectador, são comuns nas peças de Prista Monteiro e não passam despercebidas. Um dos censores apontou em *A bengala* "em todo o seu *nonsense*, um conteúdo duvidoso, debatendo um problema social suspeito", subentendendo-se daí o motivo da proibição da peça.

O Marido e a Mulher, os protagonistas de *A bengala*, são figuras que aparecem também em outras peças de Prista Monteiro – *O meio da ponte*, *O colete de xadrez* –; no entanto, aqui essas personagens pertencem a uma classe social desfavorecida e embora a ação não se passe em uma sala burguesa, como nas outras peças, dá-se em ambiente igualmente burguês, um restaurante da cidade.

A análise que propomos das peças de Prista Monteiro abrange alguns pontos principais do conjunto da obra do dramaturgo: a alusão a peças ditas do teatro do absurdo – nomeadamente as de Samuel Beckett e de Eugène Ionesco –, a referência à sua própria dramaturgia, e, especificamente em *A bengala*, a relação do seu teatro com a censura.

Na abordagem que a seguir apresentamos, procuramos, a partir de uma leitura interpretativa do entrecho da peça, considerar a perspectiva do teatro do absurdo e a análise que fizemos do processo de censura pelo qual passou a peça.

Acreditamos que, assim posto, o primeiro aspecto da abordagem desta peça de Prista Monteiro abre o campo de análise das outras peças do dramaturgo que temos em vista e, ao mesmo tempo, conclui esta seção sobre as relações entre teatro e censura.

3.5.1 Absurdo

> Come chocolates!
> Olha que não há mais metafísica no mundo senão chocolates.
> Come, pequena suja, come!
> Pudesse eu comer chocolates com a mesma verdade com que comes!
> (PESSOA, 1980, p. 258).

> MULHER - Chocolates, hem! Que bom! Olha! Até há uns que têm bocadinhos de coisas por cima. É verdade! Nozes, amêndoas... Já tenho visto! E se trouxessem um desses?
> (PRISTA MONTEIRO, 1972, p. 9).

Escrita em 1960 e publicada somente em 1972, a peça em um ato *A bengala* apresenta um casal de pobres e maltrapilhos – ela traz o aro dos óculos remendados com um adesivo branco visível; ele usa sapatos completamente rotos, com solas furadas; além do casal, integram ainda a lista de personagens dois garçons (Criado 1 e Criado 2) e um colega de trabalho do marido (Homem), que chega já no final da peça, senta-se sozinho a uma mesa perto e fica ali imóvel e mudo o tempo todo.

A ação se passa num restaurante da cidade onde o casal resolve gastar todo o dinheiro que tem numa única refeição, comendo tudo o que lhe apetece. A princípio, a conversa do casal gira em torno dos diversos pedidos feitos ao garçom e o diálogo demonstra que tanto o marido quanto a esposa parecem não ter jamais experimentado tudo o que pedem, como, por exemplo, um simples chocolate: "MULHER – E que quer dizer chocolate? / MARIDO – Isto! Uma coisa... assim. Hum! Acastanhada... mole... bem, nem dura nem mole... doce, e que sabe... sabe a isto" (PRISTA MONTEIRO, 1972, p. 12). Depois de terem feito vários pedidos de pratos – lombinhos, chocolates, sorvetes, bolos, cerveja etc. – sob o olhar reprovador e crítico do garçom, o casal resolve convidá-lo para jantar. O Criado, ao ser chamado mais uma vez, suspeita que eles não tenham dinheiro para pagar as despesas – "Já sei! Agora não têm dinheiro, não é?", diz ele –, mas acaba por ficar surpreso com o convite, responde que está em horário de trabalho, que não tem dinheiro para "esses luxos" e aproveita o momento para criticar o comportamento do casal:

> CRIADO – Ai está! É por essas... que vocês nunca chegam a nada. Depois choram-se! Não lhes chega... A culpa é disto... daquilo... Não contam com o dia de amanhã e depois choram-se. Não sabem esperar!
> MULHER – Esperar? Esperar? Ouves o que ele diz?
> MARIDO – (*Respondendo ao Criado*) Oiça! Isso é o que estamos fazendo. A sala de espera é que está muito cheia... e nós procuramos ficar bem sentados.
> CRIADO – Hem? Quê? São doidos? Doidos ou... Ou!... Hum! É isso! Se calhar... (*recua*)
> MARIDO – Não! Não! Espere! Mas diga... e você? Já chegou a alguma coisa?
> CRIADO – Se já cheguei? Já, sim senhor! Cheguei! Não devo nada a ninguém!
> MULHER – Também nós, também nós. Tudo pago. Renda, alugueres, até impostos!
> CRIADO – E ando vestido com decência.... sapatos... camisa...
> MARIDO – E nunca comeu um chocolate?
> CRIADO – Nunca! Nunca!
> MULHER – Coitadinho!
> (PRISTA MONTEIRO, 1972, p. 17-18).

É na continuação desse diálogo que os protagonistas mostram certo desprezo pelo modo de vida que valoriza o trabalho como meio de proporcionar dignidade ao homem, ponto de vista defendido pelo Criado – personagem caracterizado por Sebastiana Fadda (1998) como o "empregado-formiga" em oposição às "cigarras", os protagonistas da peça. A princípio, Marido e Mulher rebatem as críticas, defendendo-se da provocação do Criado; ainda assim o diálogo não chega a propiciar um embate a ponto de se tornar um conflito, mesmo porque, depois de um tempo, o garçom se vê convencido a aceitar o convite para cear, farta-se de comer antes de ir embora muito agradecido pelo jantar. Além disso, o que na conversa entre os protagonistas e o Criado dilui ou esgota as possibilidades de conflito são as frases risíveis ou disparatadas do casal:

> CRIADO – Trabalhar! Trabalhar e guardar!
> MARIDO – Trabalhar? Mas eu... eu não saí mais cedo!
> MULHER – Guardar? Onde?
> CRIADO – Ora! Onde é que há de ser? Onde? Em casa, num Banco... um rendimento... um prédio...
> MULHER – Um prédio? E se arde?
> CRIADO – Há o seguro.
> MULHER – E um tremor de terra?
> CRIADO – Também!
> MARIDO – E na guerra?
> CRIADO – Bom! Isso... terão que trabalhar mais... ou então... Olhem! Receber uma herança.
> MARIDO – Uma herança? Isso é garantido?
> MULHER – Uma herança! É verdade, uma herança! O tio Carlos teve uma.
> MARIDO – O tio Carlos? Quem? O teu tio... Carlos?
> MULHER – Sim, sim! Esse mesmo!
> MARIDO – Ah, sim? Onde está ele agora?

> MULHER – Morreu!
> MARIDO – Ah! (*Pausa*)
> CRIADO – Bem! Esse já não precisa de nada.
> MARIDO – Nada! Nem de chocolates...
> CRIADO – Chocolates? E lá voltam vocês, hem! Irra! Já é mania! Em vez de pensarem em cumprir primeiro as vossas obrigações...
> MARIDO – Isso levaria muito tempo!
> CRIADO – Desgraçados! Nem nunca hão de sentir o prazer do dever cumprido.
> MARIDO – Hum! Também gosto mais do amarelo...
> CRIADO – Não há dúvida! Irresponsáveis! (*De novo se prepara para retirar*) (PRISTA MONTEIRO, 1972, p. 20-21).

A chegada ao restaurante de um colega de trabalho do Marido (Homem) – funcionário da contabilidade da loja em que ambos trabalham –, que se senta a uma mesa próxima à do casal, incomoda o cônjuge, pois o Marido acredita que o Homem está a reparar nos pedidos de pratos que ele e a esposa fazem. A certa altura, porém, ao descobrirem que o Homem há um tempo não se movia porque na verdade estava morto, o casal ri; marido e mulher sentem-se novamente livres de qualquer crítica, podem continuar a saborear a noite e chamam o garçom (Criado 2) para mais um pedido de pratos.

Do contraste formulado pela caracterização das personagens, visivelmente pobres, e do restaurante requintado onde elas aparecem para jantar poderia resultar uma tensão conflituosa, mas o que ocorre, e a situação deixa transparecer, é primeiro a suspensão e depois a anulação de qualquer tensão. A suspensão se dá quando o criado certifica-se de que o casal tem condições de arcar com as despesas e depois a tensão, causada pelo olhar crítico do recém-chegado, desfaz-se de vez com a constatação da morte dele. Os olhares vigilantes são, então, eliminados: os do criado pela anuência – afinal ele se senta à mesa e acompanha o casal nos comes e bebes – e os do colega de trabalho do Marido literalmente pela falência. O absurdo, no sentido estrito do termo, se faz notar pela contradição – comportamento do Criado – e pelo exagero – a imobilidade do Homem como resultado da morte.

A bengala termina como começou, definindo uma estrutura circular nos moldes das primeiras peças de Ionesco e, como apontou Sebastiana Fadda (1998), o título não apresenta nenhuma conexão direta com o conteúdo da peça, assim como em *A cantora careca* do dramaturgo romeno não aparece nenhuma cantora calva, que é apenas mencionada na anedota sem sentido e sem graça do Bombeiro. Como ocorre na dramaturgia de Prista Monteiro que temos em vista e como característica de algumas peças ditas do teatro do absurdo, em *A bengala* não há progressão da ação – da mesma forma que também não há em *A rabeca* – e a própria ação é esvaziada já que não são apresentados fatos, acontecimentos; trata-se apenas da

apresentação da situação, ou de uma situação episódica dos protagonistas. E é nesse sentido que a peça pode ser filiada à dramaturgia do absurdo.

De acordo com Esslin (2968. p. 20), o teatro do absurdo procura expressar a "noção da falta de sentido da condição humana e da insuficiência da atitude racional por um repúdio aberto dos recursos racionais e do pensamento discursivo"; assim, a peça dita do absurdo, mais que discursar sobre o estado do homem, apresenta uma situação capaz de projetar em cena a sua condição. A projeção da condição humana na dramaturgia pristamonteiriana se dá, na maior parte das peças, pela construção pantomímica da movimentação das personagens em cena – como veremos em *O anfiteatro*, por exemplo – ou pela apropriação de uma linguagem das personagens, constituída por falas que, de tão corriqueiras e banais – parte da conversa entre o Marido e a Mulher, de *A bengala* –, beiram o esvaziamento do diálogo, quando não se tornam incoerentes pela ação contrária, como, por exemplo, o discurso moralista do Criado, que posteriormente acaba invalidado pela sua própria ação de acompanhar o casal no jantar.

No que se refere à caracterização das *dramatis personae* – aspecto importante para a associação da obra de Prista Monteiro ao teatro do absurdo, especialmente das peças em um ato, escritas no início da sua carreira dramatúrgica –, em geral apresentam-se como figuras desajustadas, inadaptadas, com as quais o público / leitor não quer se identificar. Em *A bengala* vemos protagonistas que se apercebem claramente da sua condição no contexto idealizado pelo mundo burguês do qual efetivamente eles não fazem parte, mas querem ao menos passar pela experiência de experimentar – como fazem ao pedirem os variados pratos no restaurante –, apresentando um comportamento que se mostra um tanto desajustado – tudo o que eles pedem é em grande quantidade, "dos grandes", dizem – se considerado o ambiente onde eles se encontram; daí os olhares críticos daqueles que estão acostumados ao lugar e a impossibilidade de identificação por parte do leitor / espectador com essas personagens inadaptadas.

É principalmente no que diz respeito à estrutura que *A bengala* admite elementos que a filiam ao teatro do absurdo, como temos dito; mas, além disso, a peça também trata de questões problematizadas por esse tipo de teatro, como o define Martin Esslin (1968). Com extrema concisão, Prista Monteiro consegue reunir na peça os problemas básicos da existência humana como a solidão / ausência – o casal sente a falta de amigos que o acompanhem no jantar, razão por que criam uma visita imaginária, como faz o protagonista de *A rabeca* que inventa um pai –; a contradição – pautada pelo discurso e depois pela ação contrária do Criado; a inadaptabilidade ao meio, ainda que por razões de diferenças de classes, como é de fato o caso dos protagonistas, que buscam no fingimento uma forma de adaptação – "Isto é um negócio. Hoje somos capitalistas", diz o Marido – mesmo sendo denunciados pela aparência, pela forma

como estão vestidos, e pelo comportamento desajustado no restaurante que nunca puderam frequentar.

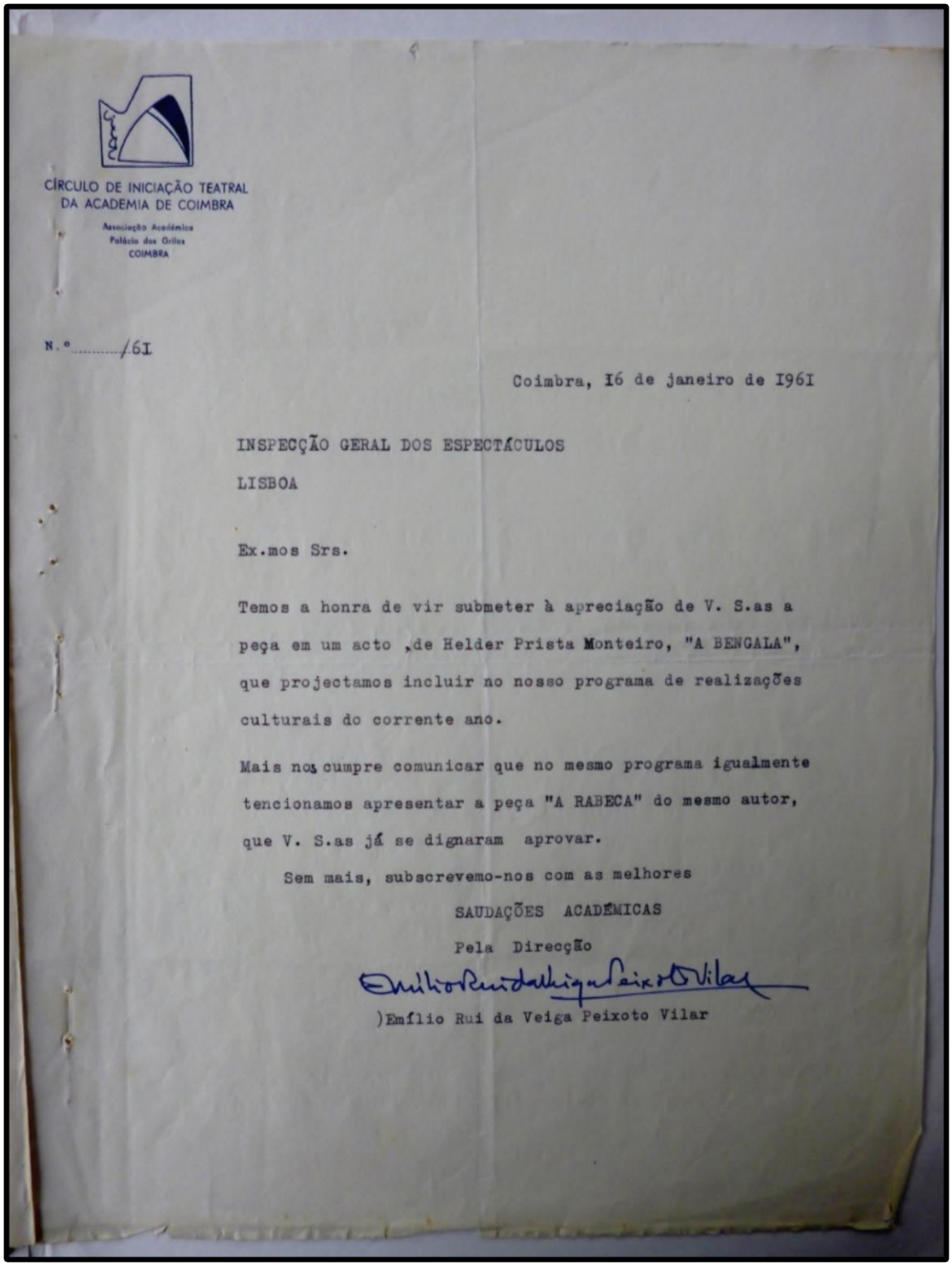
Certamente *A bengala* convoca o público leitor / espectador à reflexão – "Olha que não há mais metafísica no mundo senão chocolates" (PESSOA, 1980, p. 258) – e as questões que aborda remetem ao homem e suas relações com o meio em que vive, sugerindo, pois, um campo amplo de abordagem e significação; justamente por isso não escapou aos olhos vigilantes dos censores, que nos anos de 1960/70 proibiram a encenação da peça.

3.5.2 O processo de censura

> ... nada haverá a reprovar em "A Bengala", venho solicitar a [V.Sra.] o obséquio de mandar rever a situação daquele meu trabalho, afim de que finalmente eu possa ver ocupar o lugar para o qual foi escrito (PRISTA MONTEIRO, 1973, p. 1).

A primeira peça de Prista Monteiro que subiu ao palco foi *A rabeca*, em espetáculo de 1961, juntamente com duas obras estrangeiras, *A conversação sinfonieta*, de Jean Tardieu, e *Professor Taranne*, de Arthur Adamov, em espetáculo do Círculo de Iniciação Teatral da Academia de Coimbra (CITAC). Na altura, o diretor artístico do CITAC era o encenador que havia apresentado a obra de Ionesco pela primeira vez nos palcos portugueses e brasileiros, o já consagrado encenador e ator Luís de Lima, que tencionava incluir também nesse espetáculo *A bengala*.

Assim, em 16 de janeiro de 1961, o presidente da direção do CITAC, Emílio Rui Vilar, assinou a solicitação de apreciação da peça de Prista Monteiro junto à Inspecção-Geral dos Espectáculos, mas o texto não foi autorizado pela censura.



CÍRCULO DE INICIAÇÃO TEATRAL
DA ACADEMIA DE COIMBRA
Associação Académica
Palácio dos Grilos
COIMBRA

N.º...../61

Coimbra, I6 de janeiro de I96I

INSPECÇÃO GERAL DOS ESPECTÁCULOS
LISBOA

Ex.mos Srs.

Temos a honra de vir submeter à apreciação de V. S.as a peça em um acto ,de Helder Prista Monteiro, "A BENGALA", que projectamos incluir no nosso programa de realizações culturais do corrente ano.

Mais nos cumpre comunicar que no mesmo programa igualmente tencionamos apresentar a peça "A RABECA" do mesmo autor, que V. S.as já se dignaram aprovar.

Sem mais, subscrevemo-nos com as melhores

SAUDAÇÕES ACADÉMICAS

Pela Direcção

)Emílio Rui da Veiga Peixoto Vilar

Foto 5 – Solicitação do CITAC à Inspecção Geral dos Espectáculos para a autorização da peça *A bengala*, de Prista Monteiro [Doc. MNT – 6307].

No ano da publicação de *A bengala*, 1972, João Gaspar Simões escrevia sobre a peça no *Diário de Notícias*:[95] "A anedota, no seu relativo absurdo, afigura-se-nos timidamente. Só o palco nos poderá desmentir. Mas, naturalmente, *A bengala* nunca sairá do bengaleiro: deve-lhe estar vedada a entrada no palco..." (SIMÕES, 2004, p. 248), referindo-se à proibição da peça pela censura desde 1961.

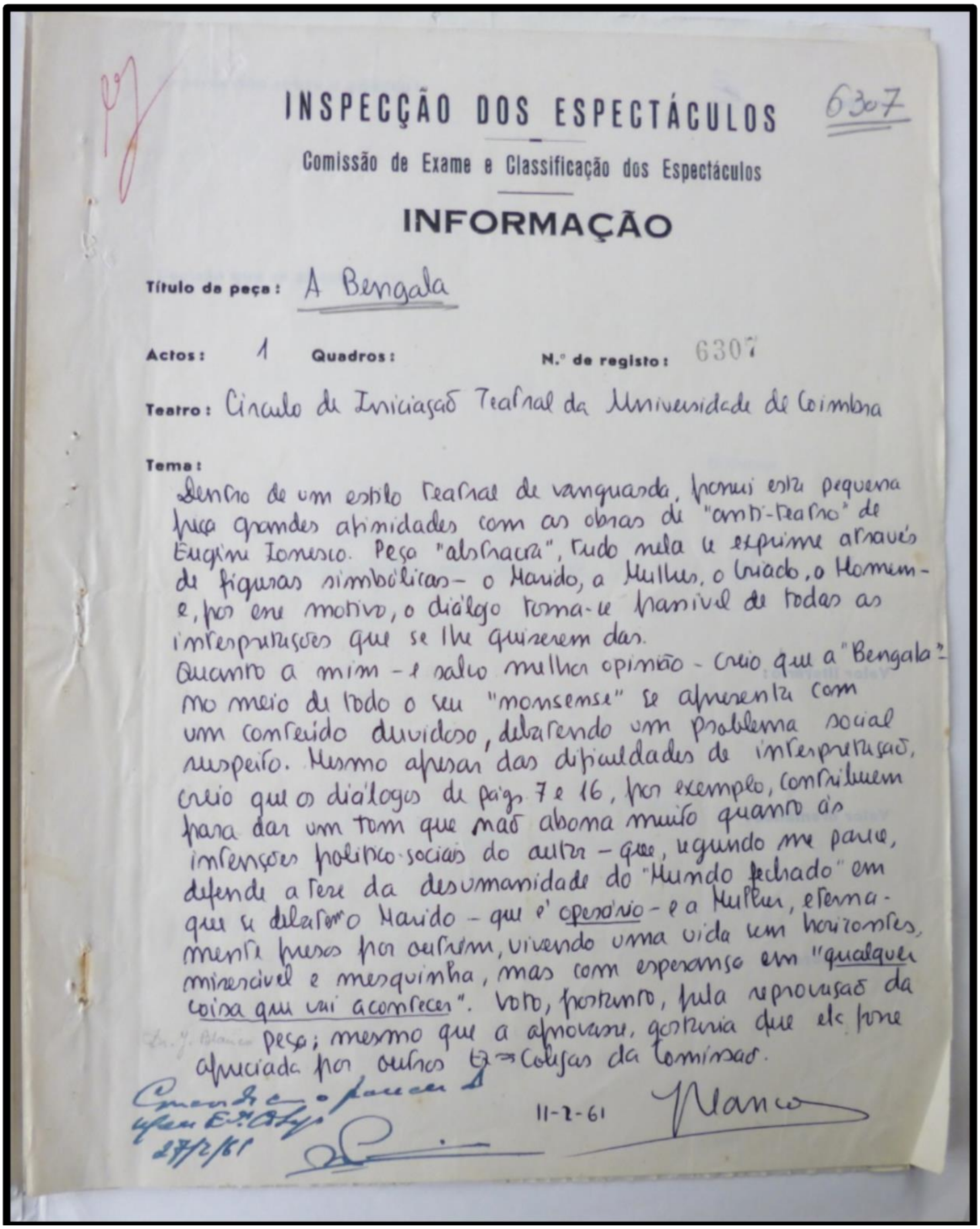
Sebastiana Fadda (1998, p. 286), no seu comentário de *A bengala*, tenta remontar aos motivos da censura, que decidiu pela proibição da encenação da peça de Prista Monteiro, e chega a algumas ilações, como, por exemplo, a de que "O comportamento dos dois protagonistas torna-se amoral do ponto de vista social, pois instiga à irresponsabilidade e ao consumismo, mas, implicitamente, denuncia a condição de indigência e precariedade em que vive o povo".

A autora de *O teatro do absurdo em Portugal* vê ainda na peça "intenções quase moralizantes" pelo fato de o marido, diante do olhar recriminador do colega de trabalho que chega depois ao restaurante, deixar transparecer um "sentimento de culpa de quem, intimamente consciente da inutilidade da sua própria transgressão, sabe que terá de pagar a seguir as suas consequências" (FADDA, 1998, p. 286). Para os protagonistas da peça, aquela era uma noite de esperança: "Ora! Vais ver que ainda havemos de ter disto todos os dias" (PRISTA MONTEIRO, 1972, p. 13), diz o marido à esposa; no entanto, quando ele volta à mesa decepcionado por não ter encontrado lá fora uma revista para a mulher, ela lhe diz que aquilo poderia ficar para o dia seguinte, mas ele lhe responde "[Amanhã] posso não ter coragem" (PRISTA MONTEIRO, 1972, p. 31).

A transgressão do casal, na verdade, resulta da percepção e conscientização – principalmente do marido – de que, além de sapatos e roupas, eles também necessitam de algo mais – chocolates e cerveja, por exemplo – e decidem pelo menos experimentar, ainda que sob os olhares críticos do criado e do colega de trabalho do marido, o que lhes estava vedado por conta da sua aparência de miséria, apesar de concretamente terem dinheiro para aquelas despesas. Mas a diferença de classes está evidente nesta peça de Prista Monteiro, especialmente pela caracterização das personagens, pondo *A bengala* na mira da censura.

O texto do censor, que emitiu o parecer sobre a peça em 1961 após a solicitação do CITAC, é muito claro:

[95] As críticas de João Gaspar Simões aos espetáculos e às publicações de peças teatrais foram reunidas em livro, como se pode verificar nas referências bibliográficas ao final deste trabalho.



6307

INSPECÇÃO DOS ESPECTÁCULOS

Comissão de Exame e Classificação dos Espectáculos

INFORMAÇÃO

Título da peça: A Bengala

Actos: 1 Quadros: N.º de registo: 6307

Teatro: Círculo de Iniciação Teatral da Universidade de Coimbra

Tema:
Dentro de um estilo teatral de vanguarda, possui esta pequena peça grandes afinidades com as obras de "anti-teatro" de Eugène Ionesco. Peça "abstracta", tudo nela se exprime através de figuras simbólicas – o Marido, a Mulher, o Criado, o Homem – e, por esse motivo, o diálogo torna-se passível de todas as interpretações que se lhe quiserem dar.
Quanto a mim – e salvo melhor opinião – creio que a "Bengala" – no meio de todo o seu "nonsense" se apresenta com um conteúdo duvidoso, debatendo um problema social suspeito. Mesmo apesar das dificuldades de interpretação, creio que os diálogos de págs. 7 e 16, por exemplo, contribuem para dar um tom que não abona muito quanto às intenções político-sociais do autor – que, segundo me parece, defende a tese da desumanidade do "Mundo fechado" em que se debatem o Marido – que é operário – e a Mulher, eternamente presos por outrem, vivendo uma vida sem horizontes, miserável e mesquinha, mas com esperança em "qualquer coisa que vai acontecer". Voto, portanto, pela reprovação da peça; mesmo que a aprovasse, gostaria que ela fosse apreciada por outros Ex.mos Colegas da Comissão.

Concordo com o parecer do Ex.mo Colega
27/2/61

11-2-61 Blanco

Foto 6 – Parecer de um dos censores (1961) à peça *A bengala*, de Prista Monteiro
[Doc. MNT – 6307].

> Dentro de um estilo teatral de vanguarda, possui esta pequena peça grandes afinidades com obras de "anti-teatro" de Eugène Ionesco. Peça "abstracta", tudo nela se exprime através de figuras simbólicas – o Marido, a Mulher, o Criado, o Homem – e, por esse motivo, o diálogo torna-se passível de todas as interpretações que se lhe quiserem dar. Quanto a mim – e salvo melhor opinião – creio que a "Bengala" [*sic*] no meio de todo o seu "nonsense" se apresenta com um conteúdo duvidoso, debatendo um problema social suspeito. Mesmo apesar das dificuldades de interpretação, creio que os diálogos (...) contribuem para dar um tom que não abona muito quanto às intenções político-sociais do autor – que, segundo me parece, defende a tese da desumanidade do "mundo fechado" em que se debatem o Marido – que é operário – e a Mulher, eternamente presos por outrem, vivendo uma vida sem horizontes, miserável e mesquinha, mas com esperança em "qualquer coisa que vai acontecer". Voto, portanto, pela reprovação da peça (...) (Doc. MNT – 6307).

A extensão da citação se justifica para mostrar algumas particularidades desse parecer censório. É de se notar que o censor tenta explicar a sua decisão pela reprovação da peça a partir de um breve comentário – com pretensões de análise – do texto de *A bengala*, considerando a peça como exemplo de "antiteatro", a filiação da obra ao teatro de Ionesco e a caracterização, seguida de uma interpretação, das *dramatis personae.*

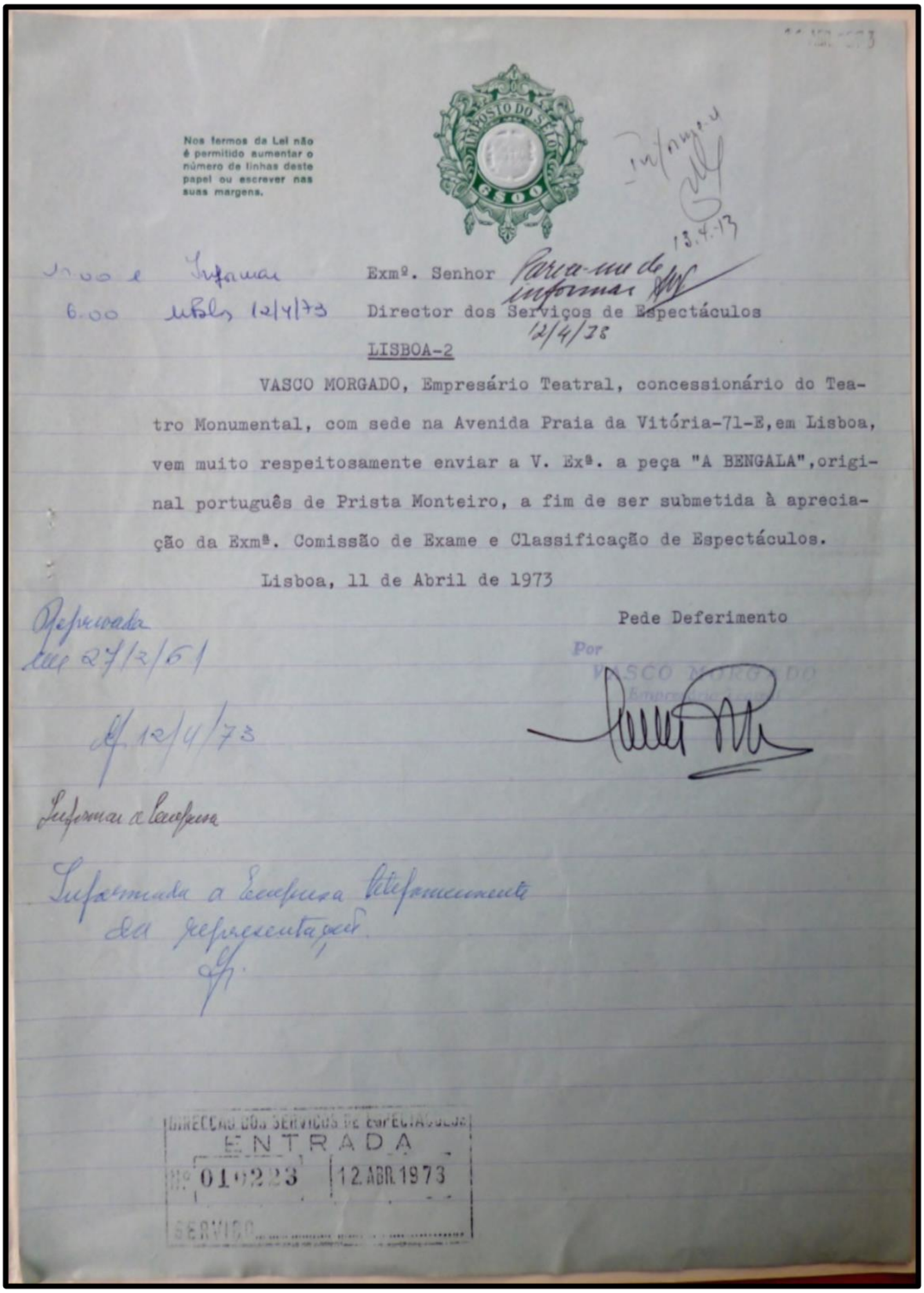
Na estrutura de *A bengala*, Prista Monteiro trabalha elementos que filiam a sua peça ao teatro do absurdo, especialmente à dramaturgia de Ionesco, como referimos; no entanto, sobrepuseram-se às características do teatro do absurdo outros elementos vistos pelo censor no entrecho da peça.

No parecer, os grifos nas palavras ou expressões "mundo fechado", "operário" e "qualquer coisa que vai acontecer" indicam que o censor pretendia chamar a atenção de seus colegas que ainda fariam a apreciação de *A bengala*, mas essas apreciações, se é que existiram, não constam do processo censório. O fato é que neste parecer especificamente, contrariando a tendência da comissão – a de que os censores, em geral, faziam apontamentos vagos ou ilegíveis nos textos avaliados –, ficam bastante claros os motivos que levaram à proibição da peça – vejam-se os grifos –, tendo em conta as determinações da censura e suas práticas no contexto político da ditadura salazarista.

Em 1973, um ano depois da publicação em livro, *A bengala* enfrenta a censura novamente, agora a da ditadura marcelista, sendo a solicitação para a apreciação da peça encaminhada à Comissão de Exame e Classificação de Espectáculos pelo empresário teatral Vasco Morgado,[96] concessionário do Teatro Monumental em Lisboa.

---

[96] Vasco Morgado (1924-1978) dedicou-se primeiramente ao cinema e depois ao teatro. Foi um importante produtor teatral, "personagem emblemática na empresa de teatro com fins prioritariamente lucrativos", nas palavras de Graça dos Santos (2004, p. 236).



Nos termos da Lei não é permitido aumentar o número de linhas deste papel ou escrever nas suas margens.

IMPOSTO DO SELO $00

Exmº. Senhor

Director dos Serviços de Espectáculos

LISBOA-2

VASCO MORGADO, Empresário Teatral, concessionário do Teatro Monumental, com sede na Avenida Praia da Vitória-71-E, em Lisboa, vem muito respeitosamente enviar a V. Exª. a peça "A BENGALA", original português de Prista Monteiro, a fim de ser submetida à apreciação da Exmª. Comissão de Exame e Classificação de Espectáculos.

Lisboa, 11 de Abril de 1973

Pede Deferimento

Por VASCO MORGADO

DIRECÇÃO DOS SERVIÇOS DE ESPECTÁCULOS
ENTRADA
Nº 010223 12 ABR 1973
SERVIÇO

Foto 7 – Solicitação do empresário Vasco Morgado (1973) ao Director dos Serviços de Espectáculo para a autorização da peça *A bengala*, de Prista Monteiro [Doc. MNT – 6307].

.

Numa tentativa de fazer representar no palco a sua peça, Prista Monteiro encaminhou, junto com o requerimento de Vasco Morgado, uma carta manuscrita à Comissão na qual solicitava aos membros o obséquio de reverem a situação de *A bengala*, mencionando na missiva a proibição de 1961 e também o fato de ele já ter tido outras peças de sua autoria aprovadas anteriormente: "Na verdade, sendo eu um autor português e havendo uma tão justa protecção aos originais portugueses, que até nem abundam, permito-me esperar de Va. Exa. que a referida peça seja agora encarada com a boa vontade e justiça que creio merecer" (Doc. MNT-6307).[97]

Na sua carta, o dramaturgo faz lembrar o artigo 8 da lei 2041 de 1950, do Fundo de Teatro, que orientava as empresas que concorriam a subsídios a apresentarem originais portugueses no repertório e, de certo modo, não deixa de ser irônico ao usar a expressão "tão justa protecção aos originais portugueses", referindo-se a um dos objetivos do Fundo – órgão igualmente gerido pelo Secretariado Nacional de Informação e Turismo (SNI), como a Comissão de Censura[98] –, o de "proteger" o teatro nacional

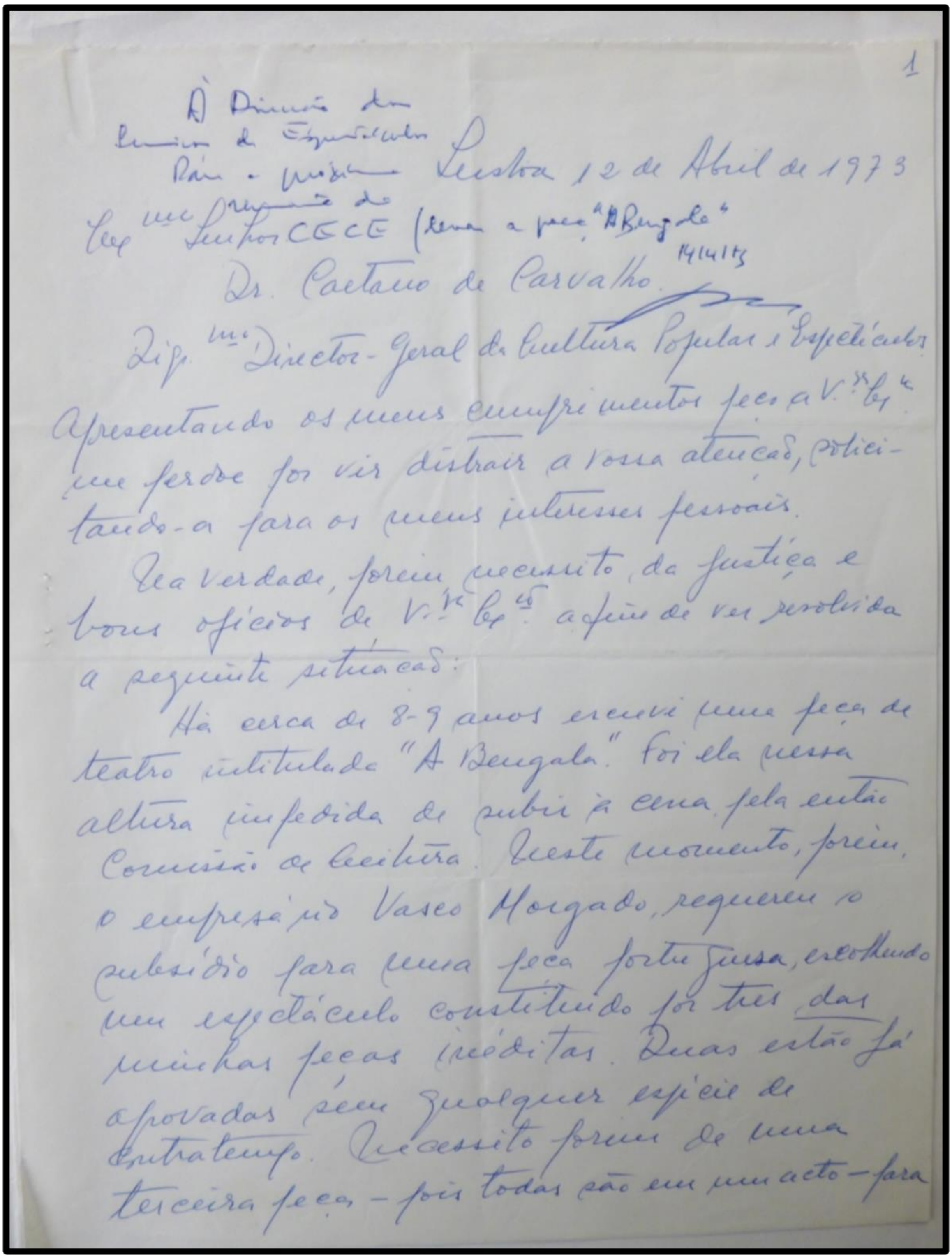
Referente à apreciação da peça pela censura em 1973, encontramos a seguinte nota manuscrita no processo, datada de 15/05 daquele ano: "A peça no seu texto não tem problemas. Poderá ser classificada para o Grupo C. Entendo, porém, que a encenação será fundamental pelo que, em princípio, e de acordo com o público a que se destina, será de dar muita atenção ao ensaio geral" (MNT 6307). Com data de dois dias depois (17/05/1973), lemos esta nota de outro membro da mesa censória: "Foi decidido rever oficiosamente a peça".

Apesar de ainda ter suscitado dúvidas à comissão de censura nesta apreciação de 1973, quando decorridos mais de dez anos da primeira solicitação requerida pelo CITAC, *A bengala* foi finalmente aprovada sem cortes para o Grupo C (14 anos). A primeira etapa da censura estava vencida. Se os argumentos de Prista Monteiro e se o fato de esta solicitação ter sido feita por Vasco Morgado, cuja empresa aparecia "regularmente na lista dos que [recebiam] subsídios" (SANTOS, 2004, p. 236) do Fundo de Teatro, constituem dados que influenciaram a decisão da comissão de censura nunca se saberá; no entanto, a censura à peça *A bengala* não acaba aqui...

---

[97] Carta manuscrita de Prista Monteiro dirigida ao Dr. Caetano de Carvalho, Diretor Geral de Cultura Popular e Espectáculos, constante do Processo de Censura à peça *A bengala*, Registro 6307, arquivado no Museu Nacional do Teatro (MNT) - [Doc. MNT – 6307].

[98] Desde 1933 a censura era exercida por comissões. Uma delas era responsável pelos espetáculos, "a partir de 1945 sob a égide do SNI" (SANTOS, 2004, p. 261). Como já referimos na nota 78, o Fundo de Teatro era administrado por um conselho presidido pelo secretário nacional do SNI.



1

À Direcção dos Serviços de Espectáculos

Lisboa, 12 de Abril de 1973

Exmo Senhor CGCE

Dr. Caetano de Carvalho

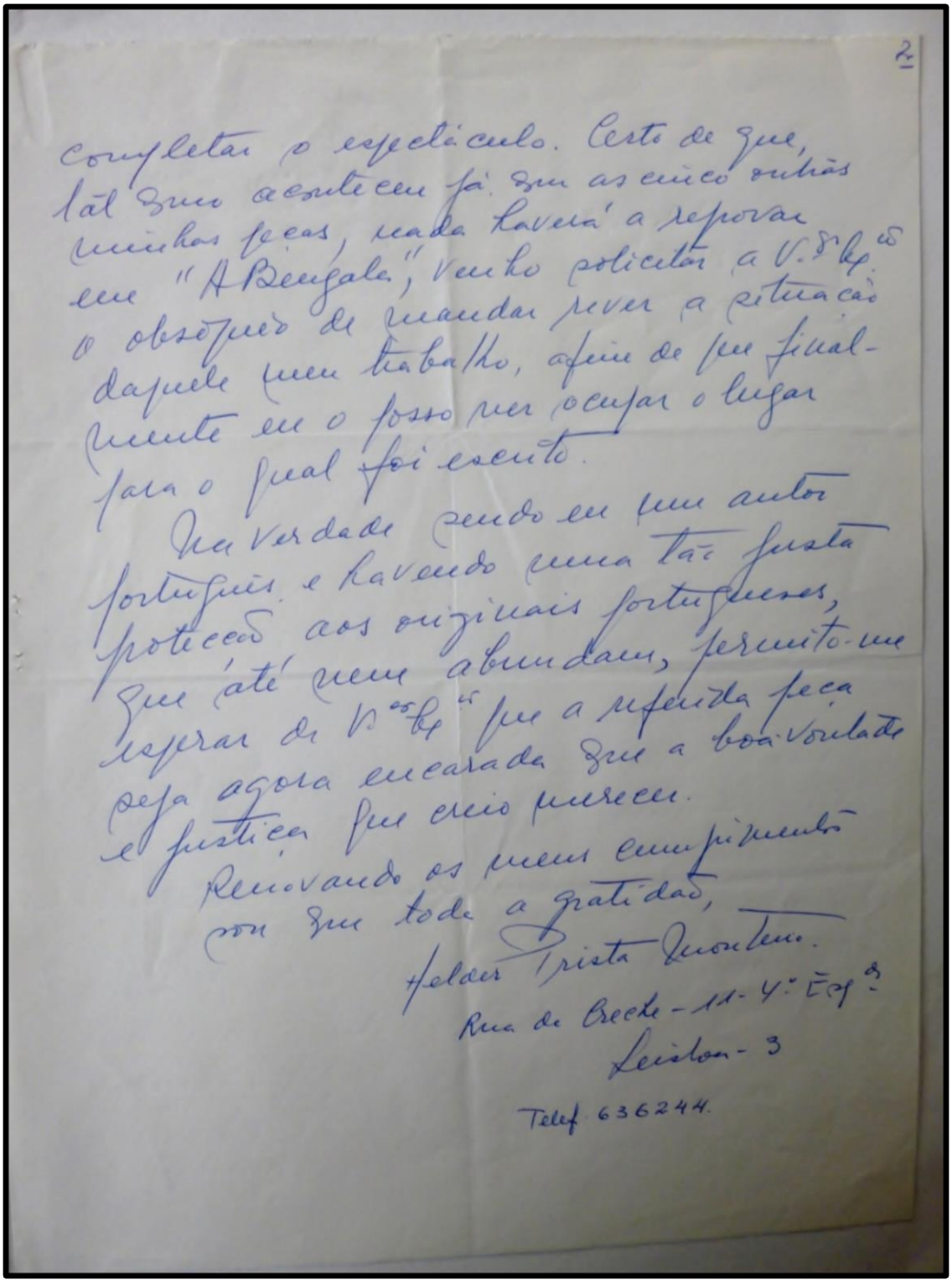
Dig.mo Director-Geral da Cultura Popular e Espectáculos

Apresentando os meus cumprimentos peço a V. Ex.ª me perdoe por vir distrair a vossa atenção, solicitando-a para os meus interesses pessoais.

Na verdade, porém necessito da justiça e bons ofícios de V. Ex.ª afim de ver resolvida a seguinte situação:

Há cerca de 8-9 anos escrevi uma peça de teatro intitulada "A Bengala". Foi ela nessa altura impedida de subir à cena pela então Comissão de Leitura. Neste momento, porém, o empresário Vasco Morgado, requereu o subsídio para uma peça portuguesa, escolhendo um espectáculo constituído por três das minhas peças inéditas. Duas estão já aprovadas sem qualquer espécie de contratempo. Necessito porém de uma terceira peça – pois todas são em um acto – para

Foto 8 – Carta manuscrita de Prista Monteiro (página 1) à Direcção dos Serviços de Espectáculos [Doc. MNT – 6307].



2-

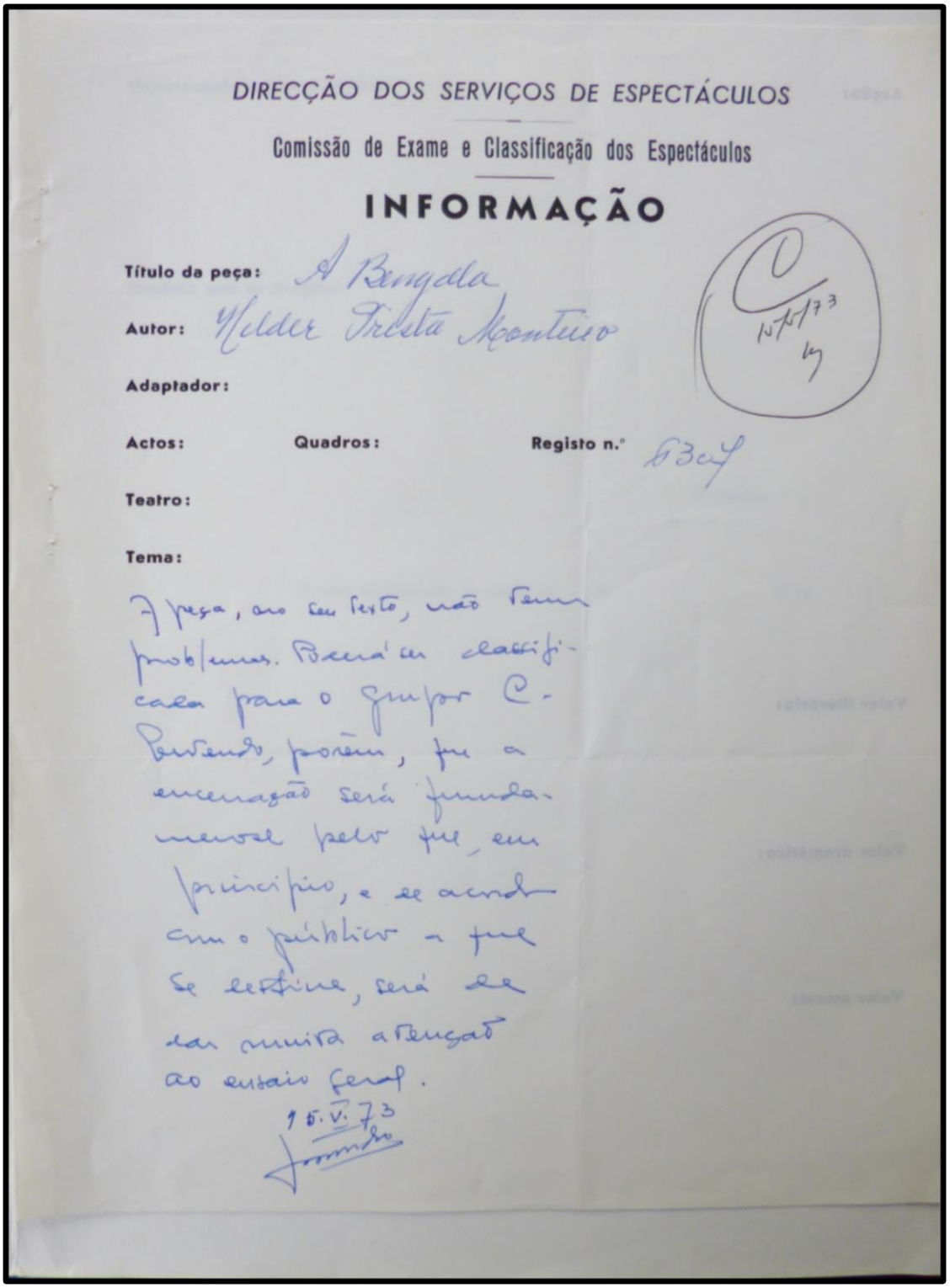
completar o espectáculo. Certo de que,
tal não acontecerá já que as cinco outras
minhas peças, nada haverá a reprovar
em "A Bengala", venho solicitar a V.ª Ex.ª
o obséquio de mandar rever a situação
daquele meu trabalho, afim de que final-
mente eu o possa ver ocupar o lugar
para o qual foi escrito.

Na verdade sendo eu um autor
português e havendo uma tão justa
protecção aos originais portugueses,
que até mesmo abundam, permito-me
esperar de V.ª Ex.ª que a referida peça
seja agora encarada com a boa-vontade
e justiça que ela merece.

Renovando os meus cumprimentos
com que toda a gratidão,

Helder Prista Monteiro.
Rua de Breda - 11 - 4.º Esq.º
Lisboa - 3
Telef. 636244.

Foto 9 – Carta manuscrita de Prista Monteiro (página 2) à Direcção dos Serviços de Espectáculos [Doc. MNT – 6307].



DIRECÇÃO DOS SERVIÇOS DE ESPECTÁCULOS

Comissão de Exame e Classificação dos Espectáculos

INFORMAÇÃO

Título da peça: A Bengala

Autor: Helder Prista Monteiro

Adaptador:

Actos: Quadros: Registo n.º 6307

Teatro:

Tema:

A peça, ao seu texto, não tem problemas. Poderá ser classificada para o grupo C. Pensando, porém, que a encenação será fundamental pelo que, em princípio, e se acordo com o público a que se destina, será de dar muita atenção ao ensaio geral.

15.V.73

Foto 10 – Parecer de um dos censores (1973) à peça *A bengala*, de Prista Monteiro [Doc. MNT – 6307].

Prista Monteiro, em entrevista a Sebastiana Fadda, não se refere a essa aprovação do texto na primeira fase do processo censório de 1973 e comenta repetidas vezes que a peça havia sido proibida e levada aos palcos somente depois da Revolução dos Cravos, o que nos leva a crer que *A bengala* foi proibida posteriormente, ou seja, na segunda fase (encenação), como

havia alertado um dos censores ao escrever que se deveria dar "muita atenção ao ensaio geral". Seja como for, os pareceres de 1961 e de 1973 mostram que a censura mudava o seu posicionamento, confirmando, pois, uma incoerência no que se refere à definição de critérios e uma inconstância em relação aos motivos que levavam a comissão a tomar uma decisão.

Comparando a recepção da primeira tentativa de encenação de *A bengala* pelo CITAC à da segunda pela empresa de Vasco Morgado – os dois requerimentos constam no processo de censura arquivado no Museu Nacional de Teatro –, vemos que a comissão, em 1961, estava muito mais preocupada com os diálogos que, na visão dos censores, constituíam um *conteúdo suspeito*, diferentemente do censor de 1973, que não anotou problemas no texto, mas pediu atenção ao ensaio geral da peça. Entre o CITAC e a empresa de Vasco Morgado havia uma grande diferença. Pela sua condição de grupo acadêmico, constituído por artistas universitários que participavam dos debates sociais e políticos que afloraram no país na década de 1960, o CITAC estava em desvantagem, mesmo mais de dez anos antes da empresa de Vasco Morgado, que era subsidiada pelo Fundo de Teatro e cujos interesses eram essencialmente comerciais.

Algo, porém, de fato havia mudado em dez anos e a mudança não vinha de um abrandamento da censura, mas de um fortalecimento dos movimentos oposicionistas ao regime ditatorial espalhados pelo país, nos quais os artistas de teatro tiveram voz ativa. Como prova, basta lembrar o relatório elaborado por um grupo da categoria e enviado ao Congresso de Aveiro, em 1973; o documento, como afirmou Rebello, procurava mostrar a realidade dos fatos em relação à nova Lei do Teatro, promulgada dois anos antes: "uma 'enunciação demagógica de princípios gerais, aparentemente saudáveis, que são, na realidade, cerceados ou completamente anulados no plano real através de proibições e, sobretudo, de uma estranguladora e asfixiante centralização destinada a evitar uma verdadeira emancipação do Teatro Português'" (REBELLO, 1977, p. 32-33). Os termos do relatório revelam que também da parte dos artistas de teatro não se podia mais tolerar a censura, tampouco o regime que a havia instituído, como se comprovou em 1974 quando a Revolução dos Cravos devolveu a democracia ao país.

Parafraseando a expressão de Gaspar Simões há pouco citada, *A bengala* saiu do bengaleiro apenas na década de 1980, quando levada aos palcos por grupos de teatro amador – em destaque as montagens de 1984, pelo Centro de Crítica Popular de Sintra, e de 1985, pelo Grupo de Teatro Amador de Montelavar –, em encenações que deixaram Prista Monteiro bastante satisfeito como se pode notar em entrevista que o dramaturgo concedeu a Sebastiana Fadda (1998, p. 499):

> O espectáculo *A Bengala* era representado numa vilória dos arredores de Lisboa com certo desenvolvimento cultural por um grupo de amadores, Os Amigos do Povo, muito eclético, mas libertos de um certo vedetismo e automatismo dos profissionais, fizeram as minhas delícias. Porque eles souberam entender e traduzir todas as intenções e pulsões em que a peça me parece fértil. E fizeram-no com o entusiasmo que é apanágio dos amadores. Depois quando o público saiu ficamos até de madrugada, com o autor a saltar pelo estrado e a repetir um tanto narcisisticamente aquilo que os intérpretes tinham vindo acordar em mim. E sabe? Foi das raras vezes em que acreditei em mim.

Todo esse efeito causado no autor pela encenação da peça poderia ter sido sentido pelo público na década em que *A bengala* foi escrita e despertou o interesse das companhias teatrais, podendo suscitar profícuo debate, como era comum nos teatros universitários e experimentais da época e como deve ser no teatro de sempre. Nos anos de 1960, além de Luís de Lima, Luzia Maria Martins, diretora do Teatro Estúdio de Lisboa, mostrou interesse em levar à cena esta peça, mas a encenação não se concretizou devido aos impedimentos censórios.

Se, por um lado, podemos apenas supor os motivos da censura tanto para as proibições quanto para as autorizações de peças teatrais, por outro podemos afirmar com certeza que na produção dos anos de 1960, principalmente no que se refere à encenação, o teatro português contou com as mais diversificadas tentativas dos artistas de passá-lo incólume pela mesa censória e fazê-lo chegar aos palcos. Foram tentativas que implicaram escolhas linguísticas e de tendências estéticas por parte dos autores, e até o arriscado recurso à comunicação mais direta com a mesa censória, solicitando rever a situação da peça – como a carta de Prista Monteiro ao Director Geral de Cultura Popular e Espectáculos em defesa da encenação de *A bengala* –, ou ainda outros meios como o de se servir das relações privilegiadas com o regime, além dos protestos e abaixo-assinados quando da intervenção pela censura de um espetáculo em cartaz. Todos os meios foram válidos, pois de um modo ou de outro conseguiram dar alguma voz à arte teatral em quase todos os seus aspectos, salvando-a, pois, do completo silêncio.

4. A DRAMATURGIA DE PRISTA MONTEIRO

> Prista Monteiro possui (...) qualidades que o elevam ao primeiro plano do teatro moderno português. E se este adjetivo "moderno" quer, muitas vezes, exprimir somente uma fortuita contemporaneidade, no caso deste autor não é assim. Ele significa, de facto, novidade, renovação (BENITE, 1966, p. 6).

No conjunto da produção dramatúrgica de Prista Monteiro, algumas personagens são recorrentes e a figura que mais se repete em suas peças é a do casal, como em *A bengala*; *O meio da ponte*, *Folguedo do rei coxo*, *O colete de xadrez*, *O candidato*, *Os faustos*, *O fio*, *Não é preciso ir a Houston*, *Naturalmente sempre*, *A vila*. Depois, a figura do velho ou da velha como os protagonistas de *Os imortais*, o Filho de 70 e o Papá de 90 anos; a sogra, de *O meio da ponte*, de 99 anos; o rei, de *Folguedo do rei coxo*, de 70 anos, e ainda em outras peças como *O colete de xadrez* (casal idoso); *O candidato* (mãe do protagonista); *O anfiteatro* (atriz velha); *A caixa* (o cego e a avó do menino que rouba a caixa); *Naturalmente sempre* (avós e bisavó).

Geralmente as peças apresentam uma personagem que introduz, se não a ilogicidade total, pelo menos a falta de sentido parcial ou ainda uma lógica particular incompreensível para as demais personagens, característica predominante da figura masculina, às vezes um idoso – como o Papá, de *Os imortais*, e o rei, de *Folguedo do Rei Coxo* –, e mais raramente da mulher como, por exemplo, a terceira esposa de Jorge, em *O colete de xadrez*. Também o comportamento (físico) obsessivo das personagens é característica constante em suas peças, como acontece com Teresa, de *O colete de xadrez*, que se torna obcecada pelo feitio e uso do colete igual ao do marido; com o Dono do Quarto, de *A rabeca,* que fica a vestir e a despir o casaco repetidamente – assim como o protagonista de *O candidato*, que, sempre nervoso e aflito, tira e põe a casaca – ; ou ainda com a 2ª Personagem de *O anfiteatro*, que passa um bom tempo a buscar pelas algibeiras, carteira e degraus do anfiteatro o que se revela depois ser uma medalha presa a fitas de cores berrantes, seu prêmio de segundo lugar num concurso por um quadro pintado na infância.

Este universo fictício povoado por figuras muito parecidas, com tiques nervosos semelhantes, revela-nos uma dramaturgia tecida por variações do mesmo tema: as relações pessoais no seio da família pequeno-burguesa – preocupada apenas com o que se passa entre quatro paredes – ou as frustrações individuais. São, em geral, personagens aprisionadas em seu próprio *habitat* – casas, quartos, sala familiar, sala de espetáculos – e ficamos a analisar se é o espaço que as aprisiona ou se são elas que, pelas relações que estabelecem com seus pares, se deixam aprisionar.

Sobre as primeiras peças do autor, Sebastiana Fadda (1998, p. 286) afirma que *O meio da ponte*, *O anfiteatro* e *A rabeca* têm "em comum os conteúdos e o estilo, como se fizessem parte de um tríptico que se completa através da conjunção"; no entanto, acreditamos que o que na verdade as aproxima é a composição das personagens, cuja condição se define por um vazio, consequência de uma ausência, como observou José Valentim Lemos (1984): a falta do pai, sentida pelo Dono do Quarto em *A rabeca*; a perda do filho em *O meio da ponte*; a busca sem fim do ator de *O anfiteatro* por um papel ("o papel").

Prista Monteiro se utiliza de expedientes que se repetem nessas peças ou serão retomados em obras posteriores de sua produção dramatúrgica, fazendo evoluir ou regredir certas características comuns de personagens que se assemelham. Recorremos aqui a apenas um exemplo: a cena inicial de *O meio da ponte* – na qual um casal entrega-se ao trabalho: o homem na sua escrivaninha e a mulher a costurar – irá se repetir na peça *O colete de xadrez*, escrita em 1963 e publicada vinte anos mais tarde. A questão de quem tem ou não tem razão é ponto de discussão entre marido e esposa nessas duas peças, como se as personagens de *O meio da ponte* migrassem para a peça *O colete de xadrez* e ali continuasse a divergência entre marido e mulher (Jorge e sua segunda esposa, Mariana), levando esse casal finalmente à separação. Dessa forma, a interação que Prista Monteiro cria com a sua própria obra dramática afirma-se na composição das *dramatis personae,* as quais, apesar de se encontrarem quase sempre acompanhadas do seu oposto complementar, configuram-se como seres solitários, incapazes de ação, ou inseguros, perdidos em obsessões; vejam-se, por exemplo, Dono do Quarto e Amigo (*A rabeca*); Pai(s) e Filho(s) (*Os imortais*; *Folguedo do rei coxo*); marido e esposa (*O meio da ponte, O colete de xadrez; A bengala; O candidato*); espectador e ator (1ª e 2ª Personagens de *O anfiteatro*).

Com esses atributos que se repetem nas personagens de suas diferentes peças, Prista Monteiro constrói um universo teatral que trata da mesma questão: como o homem lida com a experiência de perceber a sua capacidade de ação, ou de mudança, frustrada pelas contingências da vida, pelo meio social, ou por sua própria condição humana. São temas universais, é certo, mas num contexto histórico de repressão e ditadura, no qual foi produzido o seu teatro, suas personagens sugerem um ser inseguro, aprisionado, estagnado – por isso a expressão beckettiana *nada a fazer* as representa tão bem.

Foto 11 – Helder Prista Monteiro, novembro de 1993 [Coleção do autor] [99]

Certamente, a encenação de *A rabeca*, em 1961, pelo Círculo de Iniciação Teatral da Academia de Coimbra, o CITAC, com direção de Luís de Lima, constituiu uma boa estreia da obra de Prista Monteiro no palco. Apesar de grupo teatral universitário, o CITAC era uma das mais importantes companhias de teatro, por seu caráter formativo, jovem, inovador, que mantinha a frequência da pesquisa e da experimentação teatral; pelo CITAC passaram grandes diretores do teatro português e atores que foram revelados pela companhia.[100]

A primeira encenação de *A rabeca* foi apresentada em Coimbra, no Teatro Avenida, e depois em Lisboa, no Teatro da Trindade. Na altura, sobre a peça de Prista Monteiro, Mário Vilaça[101] (2006, p. 35) escreveu:

> Com *A rabeca* pretendeu o CITAC lançar um novo autor português, como se enunciou. O que Prista Monteiro nos ofereceu é muito pouco para fazermos um juízo definitivo. Não se podem negar certas qualidades a esta peça, mas também não se pode afirmar peremptoriamente, por enquanto, que surgiu um grande dramaturgo em Portugal. *A rabeca* aborda o tema da incomunicabilidade do homem, que não é, para já, tal como foi posto, um tema altamente dramático.

[99] Cópia gentilmente cedida pelo filho do dramaturgo, o Sr. Pedro Miguel Pinto Prista Monteiro.
[100] O CITAC, que não tinha um diretor artístico permanente, foi orientado ao longo dos anos de 1950 e 1960 por António Pedro, Vasco de Lima Couto, Paulo Quintela, Luís de Lima e Jacinto Ramos, dentre outros.
[101] O artigo de Mário Vilaça, "Conversação Sinfonieta, O Professor Taranne, A rabeca" foi publicado em 1961, na Revista *Vértice*, e reproduzido em livro de comemoração dos cinquenta anos do CITAC (CITAC, *Esta danada caixa preta só a murro é que funciona*. Coimbra: Imprensa da Universidade, 2006, p. 35-36).

Apesar de ver uma confusão de estilos na encenação que incluía "projecções cinematográficas, aliás mal compreendidas", o crítico acaba por considerar o espetáculo como "dos melhores que o grupo [CITAC] deu até hoje no que se refere à preparação do conjunto (…) e que agradou à generalidade do público" (VILAÇA, 2006, p. 35). Prista Monteiro, em texto publicado no Boletim 3 do CITAC, como era de se esperar de um dramaturgo cuja peça subia ao palco pela primeira vez, concluiu assim a sua impressão do espetáculo: "dado que as sensações do estreante não se processam apenas no primeiro dia mas se alongam num saborear quente e frio que as credita como sensações iniciais ainda, elas são quanto a mim as mais válidas" (PRISTA MONTEIRO, 1961, p. 16).

Em 1966, a peça *A rabeca* foi encenada novamente, desta vez por companhia de teatro profissional, a do Teatro Estúdio de Lisboa, dirigido por Luzia Maria Martins, apresentada no Teatro Vasco Santana, e o espetáculo incluía ainda mais duas peças do dramaturgo: *O meio da ponte* e *O anfiteatro*.

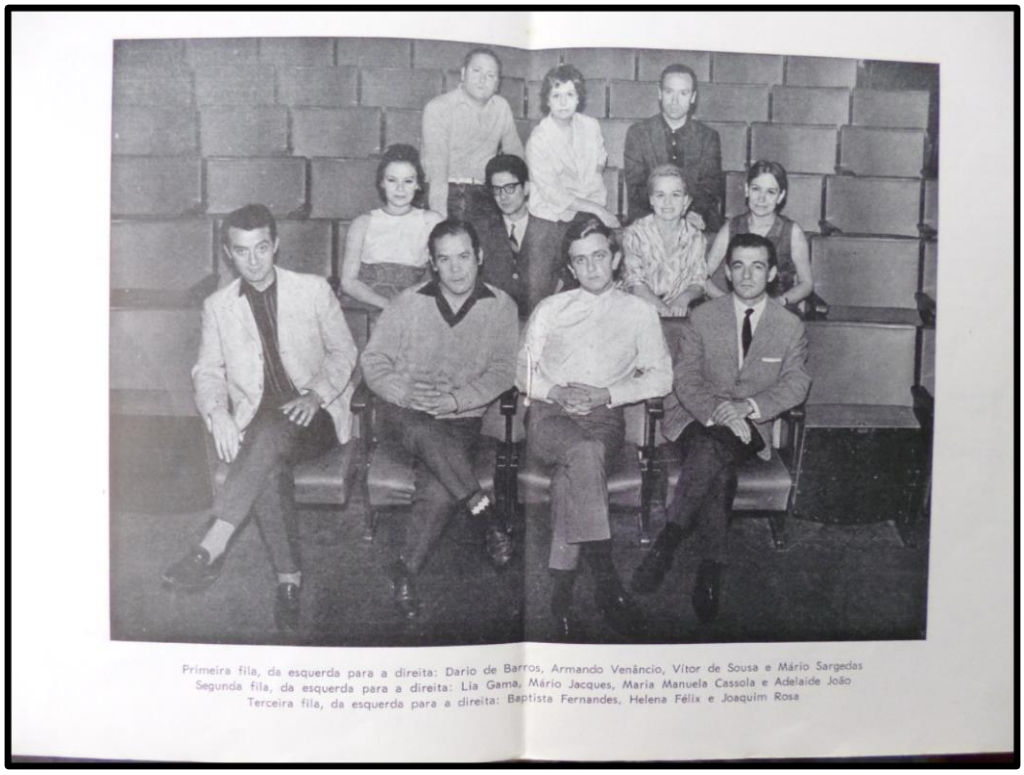


Foto 12 – Programa do espetáculo *A rabeca*, *O meio da ponte* e *O anfiteatro,* 1966, Teatro Estúdio de Lisboa[102] - [Doc. MNT – 13524]

[102] Na legenda da **Foto 12** aparecem os nomes dos atores: "Primeira fila da esquerda para a direita: Dario de Barros, Armando Venâncio, Vitor de Sousa e Mário Sargedas. Segunda fila, da esquerda para a direita: Lia Gama, Mário Jacques, Maria Manuela Cassola e Adelaide João. Terceira fila, da esquerda para a direita: Baptista Fernandes, Helena Félix e Joaquim Rosa".

De um modo geral, o espetáculo foi bem aceito, muito embora, em se tratando de "teatro de vanguarda", alguns tenham julgado que o público não o havia compreendido de todo. Por outro lado, houve certo entusiasmo com a obra do *novo* autor teatral por parte da crítica divulgada na imprensa; Joaquim Benite (*República*, 1966) viu *novidade* e *renovação* nas peças – como citamos na epígrafe desta seção –; Artur Ramos (*Seara Nova*, 1966) apontou qualidades como "sensibilidade, imaginação, humor e maestria do diálogo"; Urbano Tavares Rodrigues (*O Século,* 1966) classificou Prista Monteiro como um "autêntico dramaturgo português", referindo-se às peças e à sua expectativa com a reação do público:

> Esta primeira noite de choque foi um êxito. Como vai reagir o público dos dias seguintes? Acreditamos e desejamos que adira do mesmo modo à angústia mansa, à ironia, ao sortilégio das peças de Prista Monteiro, à qualidade funcional dos elementos cênicos de Vitor André, aos grandes momentos – que os há – da representação da companhia (RODRIGUES,1966, p. 4).

As encenações das peças de Prista Monteiro mais significativas no período ditatorial foram essas realizadas pelo CITAC e pelo Teatro Estudio de Lisboa, porque tornaram o dramaturgo conhecido pela classe teatral e por uma parcela do público que tinha acesso ao teatro, especialmente jovens universitários. Depois da Revolução dos Cravos, a encenação mais importante talvez tenha sido a peça *De graus*, em 1994, dirigida por Joaquim Benite e Vitor Gonçalves pela Companhia de Teatro de Almada, apresentada no Teatro da Trindade em Lisboa.

Foto 13 – Cena da peça *De graus*, encenação de Joaquim Benite e Vitor Gonçalves, 1994 [Doc. MNT].

Afora as encenações no palco, que de certa forma revelaram o dramaturgo e sua obra, na década de 1970; realizaram-se montagens específicas para a televisão de duas de suas peças: *A rabeca,* dirigida por Jorge Listopad, em 1974, e *O candidato*, realizada por Luís Miranda, em 1976, ambas produzidas e transmitidas pela RTP (Rádio e Televisão de Portugal). Infelizmente o registro desse material se perdeu.

Página 15

Televisão

Hoje

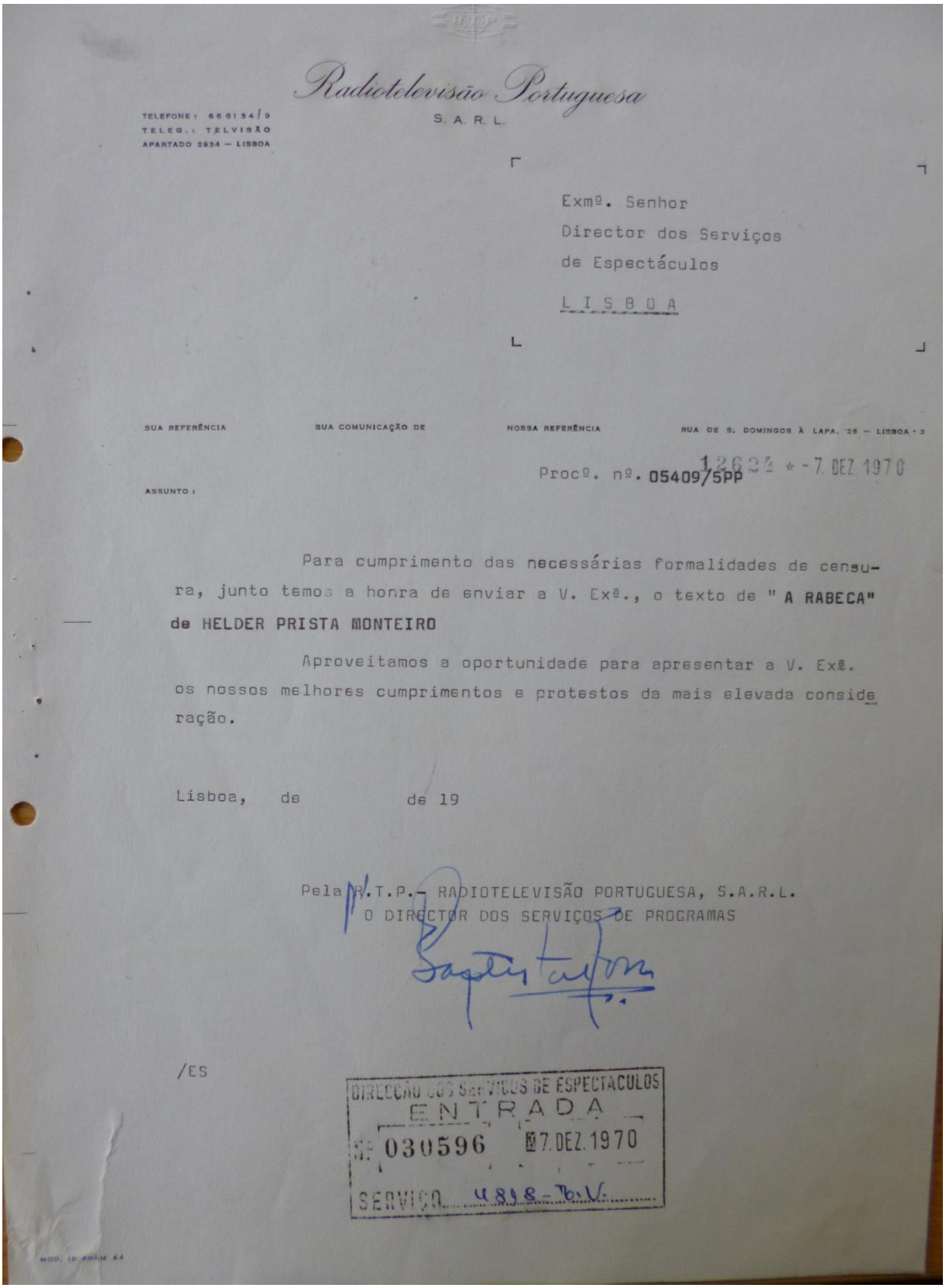
Uma cena do «Candidato»

Foto 14 – Anúncio de *O candidato*, RTP [*Diário de Lisboa*, 09/10/1976].

A transmissão pela TV de *A rabeca* se deu logo após a Revolução dos Cravos, a 9 de maio de 1974, mas a licença de representação da peça, solicitada pela RTP junto à Direcção dos Serviços dos Espectáculos, data de 12 de dezembro de 1970 e a transmissão foi autorizada para "maiores de 12 anos". Há, portanto, um intervalo de quatro anos entre a data de autorização pela Inspecção dos Espectáculos e a transmissão da encenação da peça pela emissora de TV. De acordo com a matéria de Mário Castrim (1974, p. 5) – na época, crítico de TV nas páginas do *Diário de Lisboa –,* a peça

> estava feita e gravada há mais de um ano. Carlos Porto disse que tal se devia a uma atitude da censura imbecil. Prista Monteiro explicou melhor: ele, na altura, não concordava com a realização de Jorge Listopad e apenas concordaria com a transmissão da *Rabeca* (sic) se, no final, pudesse manifestar na televisão a sua discordância. A coisa arrastou-se, a televisão portuguesa não teria concordado com esta pequena exigência, enfim, fosse pelo que fosse a peça ficou na gaveta.

Sem escrever uma única linha sobre a encenação, propriamente dita, de *A rabeca* para a televisão – afinal, o crítico assinava a seção "canal da crítica" do referido jornal –, Castrim se limita a uma depreciação tanto da peça quanto do debate transmitido pela emissora logo após a representação do espetáculo. Mas, o que de fato nos parece importante registrar desse episódio é que ele confirma que Prista Monteiro prezava não apenas a apresentação de suas peças, mas também o debate público sobre a sua produção teatral.



Radiotelevisão Portuguesa
S. A. R. L.

TELEFONE: 66 61 34/9
TELEG.: TELVISÃO
APARTADO 2934 — LISBOA

Exmº. Senhor
Director dos Serviços
de Espectáculos
L I S B O A

SUA REFERÊNCIA | SUA COMUNICAÇÃO DE | NOSSA REFERÊNCIA | RUA DE S. DOMINGOS À LAPA, 26 — LISBOA - 3

Procº. nº. 05409/5PP 12624 * - 7 DEZ 1970

ASSUNTO:

Para cumprimento das necessárias formalidades de censura, junto temos a honra de enviar a V. Exª., o texto de " A RABECA" de HELDER PRISTA MONTEIRO

Aproveitamos a oportunidade para apresentar a V. Exª. os nossos melhores cumprimentos e protestos da mais elevada consideração.

Lisboa, de de 19

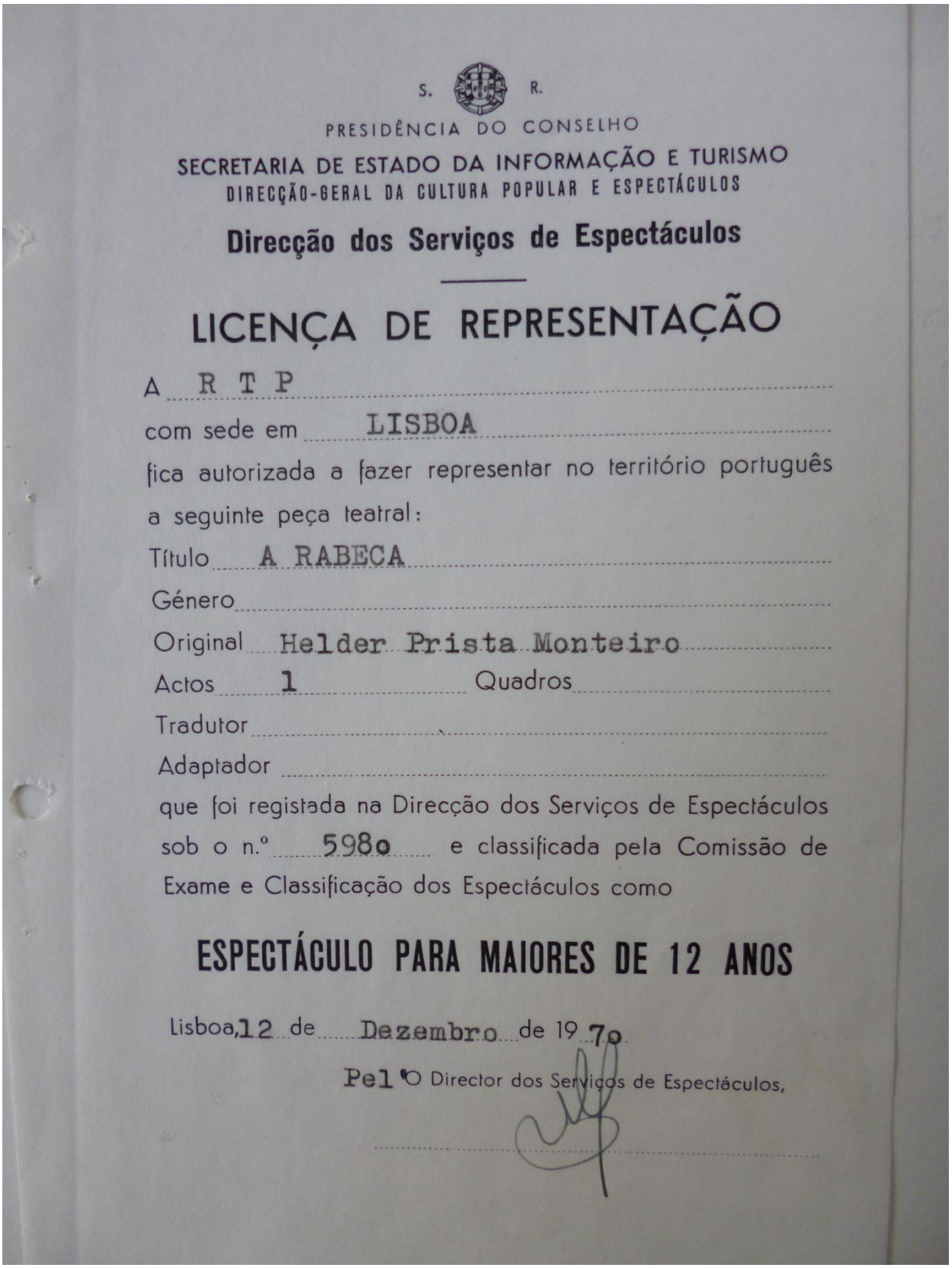
Pela R.T.P.- RADIOTELEVISÃO PORTUGUESA, S.A.R.L.
O DIRECTOR DOS SERVIÇOS DE PROGRAMAS

/ES

DIRECÇÃO DOS SERVIÇOS DE ESPECTÁCULOS
ENTRADA
Nº 030596 7 DEZ. 1970
SERVIÇO 4818 - T.V.

MOD. 10 FORM A4

Foto 15 – Solicitação da Rádio e Televisão Portuguesa para a autorização da peça *A rabeca*, 1970 [Doc. MNT - 5980].



S. R.

PRESIDÊNCIA DO CONSELHO

SECRETARIA DE ESTADO DA INFORMAÇÃO E TURISMO

DIRECÇÃO-GERAL DA CULTURA POPULAR E ESPECTÁCULOS

Direcção dos Serviços de Espectáculos

LICENÇA DE REPRESENTAÇÃO

A R T P

com sede em LISBOA

fica autorizada a fazer representar no território português a seguinte peça teatral:

Título A RABECA

Género

Original Helder Prista Monteiro

Actos 1 Quadros

Tradutor

Adaptador

que foi registada na Direcção dos Serviços de Espectáculos sob o n.º 5980 e classificada pela Comissão de Exame e Classificação dos Espectáculos como

ESPECTÁCULO PARA MAIORES DE 12 ANOS

Lisboa, 12 de Dezembro de 1970

Pelo Director dos Serviços de Espectáculos,

Foto 16 – Licença de Representação pela RTP da peça *A rabeca*, 1970 [Doc. MNT - 5980].

Como mais uma possibilidade de representação das suas peças, Prista Monteiro teve duas obras adaptadas para o cinema pelo grande realizador português Manoel de Oliveira: *A caixa* (escrita em 1979) – o filme homônimo é de 1994 – e *Os imortais* (escrita em 1959), que integra – juntamente com os contos "Suze", de António Patrício, e "A mãe de um rio", de Agustina Bessa-Luís – o filme *Inquietude,* de 1998. O interesse de Manoel de Oliveira pela peça *A caixa* era de longa data e quase resultou na estreia do cineasta como diretor de teatro uma década antes da adaptação da peça de Prista Monteiro para o cinema. De acordo com Carlos Porto (1987, p. 4),

> a proposta da inclusão naquele teatro [Teatro Nacional D. Maria II] de Estado do original inédito de Prista Monteiro, *A caixa* (...), sendo a encenação da responsabilidade de Manoel de Oliveira (...) mereceu o interesse do dr. Braz Teixeira [diretor do Teatro] que se comprometeu a concretizá-la logo que o orçamento do Teatro Nacional o permitisse. Até hoje.

A caixa é uma das poucas peças do dramaturgo que é ambientada em espaço coletivo e não no interior do lar burguês: trata da miséria dos moradores de um bairro popular lisboeta. Na filmografia de Manoel de Oliveira ocorre algo semelhante, pois o filme *A caixa* está entre os poucos do cineasta que revelam o cotidiano pobre de personagens pobres, desviando-se um pouco do ambiente burguês frequentemente retratado nas suas películas.

Estes filmes de Oliveira de certa forma contribuíram e contribuem para a divulgação da obra dramática de Prista Monteiro fora de Portugal, dada a grande projeção do realizador não só no meio cinematográfico, mas no âmbito cultural de modo geral.

A seguir, apresentamos a análise de cada uma das peças de Prista Monteiro – *Os imortais*, *A rabeca*, *O colete de xadrez*, *Folguedo do rei coxo*, *O anfiteatro*, *O meio da ponte* e *O candidato* –, a partir das caracterizações aqui mencionadas – especialmente aquelas concernentes às personagens – e do exame da estrutura dramática que as sustenta, considerando o teatro do absurdo na conceituação essliana.

4.1 A experiência tragicômica do absurdo em *Os imortais*

> Hoje, quando a morte e a velhice são cada vez mais disfarçadas com eufemismos (...), a necessidade de confrontar o homem com a realidade de sua condição é maior do que nunca. Pois a dignidade do homem reside em sua capacidade de enfrentar a realidade em toda a sua insensatez, aceitá-la livremente, sem medo, sem ilusões – e rir-se dela. É a esta causa que se dedicam, de suas várias maneiras individuais, modestas e quixotescas, os dramaturgos do Absurdo (ESSLIN, 1968, p. 373).

Os imortais foi escrita em 1959, publicada em 1968 pela revista *Contratempo* e, em 1984, pela Sociedade Portuguesa de Autores, juntamente com *O candidato*, outra peça do dramaturgo que comentaremos adiante. Não há notícias de tentativa de encenação de *Os imortais* até o 25 de Abril, apesar de a peça ter merecido o reconhecimento de escritores e dramaturgos ainda no ano de 1959. Esta primeira obra teatral de Prista Monteiro só subiu à cena na década de 1980 e, na seguinte, o texto foi adaptado para o cinema pelo realizador Manoel de Oliveira, que a tornou parte de seu filme *Inquietude*, de 1998, como referimos anteriormente.

Em ato único, a peça apresenta como matéria a questão da velhice e as consequências que ela traz para a existência humana. As duas únicas personagens são dois velhos, pai e filho, de noventa e setenta anos, aparentemente diferentes no modo de pensar, mas muito semelhantes nas suas trajetórias de vida: os dois são ex-acadêmicos, aposentados, outrora bem sucedidos.

O Papá passa os dias em seu escritório antiquado, repleto de móveis e de livros empoeirados; ele se apoia numa bengala; tem a *boca torcida por paralisia facial* e o *tronco bastante curvado*, características que tornam a aparência do ser humano senil um tanto triste, por um lado, e um tanto caricata por outro. Além disso, o Papá já não tem mais a mesma memória, não consegue se lembrar dos títulos dos artigos científicos que publicou, e se vê completamente esquecido pela humanidade. Sente-se, como ele repete sempre, "semimorto, vivo apenas uma metade", e segundo a sua concepção o homem, modificado fisicamente pela passagem do tempo, inicia um processo cruel: o de paulatinamente converter-se num verdadeiro monstro.

Devido à idade avançada, o Papá se mostra amargurado com as marcas que lhe imprime o tempo. Seu último ato é a tentativa de convencer o filho a se matar antes que nele, filho, comece o processo de nascimento do "monstrozinho" – porque a teoria do pai senil é a de que "só perduram os que impressionam as massas. E o que mais impressiona as massas é a morte" (PRISTA MONTEIRO, 1984, p. 17). O filho, por sua vez, sente-se muito bem, "completamente

vivo”, com ânimo para aproveitar o tempo livre que agora tem por conta de sua aposentadoria; para ele, o terrível futuro de decadência descrito pelo pai parece ainda muito distante.

Diante da recusa do filho de usar uma ampola de cianeto para se suicidar, o pai o faz subir numa cadeira com o pretexto de arranjar os cortinados e o empurra pela janela, matando-o assim. Depois de um breve momento de alegria por ter finalmente conseguido concretizar o seu plano, o pai é tomado por uma grande melancolia; descobre que ele, o grande Papá, será visto como um simples velho caduco e, então, suicida-se: “*Vai-se arrastando, parando aqui, parando acolá, soluçando sempre, até alcançar a cadeira junto da janela; com seu auxílio debruça-se e deixa-se desaparecer através dela*” (PRISTA MONTEIRO, 1984, p. 31).

Aspirar ao estatuto de imortal corresponde à falsa ou ilusória ideia de tentar compensar uma existência que se descobre agora esvaziada de sentido, pois o que se julgava ter sido uma grande realização tem, na verdade, pouco ou nenhum valor para a humanidade. O velho Papá se apercebe disso e Prista Monteiro, ao concretizar em ação o que parecia ficar apenas no plano da fala – “mata-te”, é o que o pai repete ao filho –, faz representar a *experiência do absurdo*. A peça, então, afina-se com o teatro do absurdo que, segundo Esslin (1968, p. 20), trata essencialmente dessa experiência que “procura expressar a falta de sentido da condição humana e da insuficiência da atitude racional”; além disso, os protagonistas de *Os imortais*, direta (Papá) ou indiretamente (Filho), se configuram exatamente como as personagens do aburdo: “*Les infirmités, les difformités et les métamorphoses montrent l’individu morcelé dont le corps meurtri révèle l’inexorable déchéance. Chez les personnages de l’absurde, la jeunesse, la beauté, l’harmonie ont disparu*”[103] (PRUNER, 2003, p. 78).

Mas matar o próprio filho e depois se suicidar parece matéria de uma tragédia; porém a ação do pai – ao empurrar o filho pela janela com o auxílio de uma bengala –, ao fim e ao cabo, torna-se cômica, provocando o riso no espectador – sendo, neste caso, o humor resultante da conversão do trágico em cômico.

As primeiras peças ditas do absurdo que surgiram na França da década de 1950 em diante lidam com esta linha tênue entre o trágico e o cômico, e por isso refletem o humor. O próprio Ionesco via na sua peça *A cantora careca* (1950) um retrato tragicômico da vida, e na famosa peça de Beckett, para lembrarmos apenas mais um dramaturgo do absurdo, os protagonistas de *Esperando Godot* desistem de se enforcar: o galho da árvore certamente quebraria com o peso de Vladimir, o mais pesado dos dois vagabundos. Os diálogos expressam

[103] “As fraquezas, deformidades e metamorfoses mostram o indivíduo fragmentado cujo corpo golpeado revela o declínio inexorável. Nas personagens do absurdo, a juventude, a beleza, a harmonia desapareceram”.

uma vontade trágica – a do suicídio – e uma descoberta cômica: além de a árvore ser fraca eles se lembram de que não têm uma corda, resultando daí certo humor e, por conseguinte, o riso. Na falta de saída, de solução, o que resta é o riso: "De fato, através do riso o homem se sobrepõe à realidade de que ri, toma criticamente consciência do mundo que o cerca" (BORNHEIM, 1992b, p. 119).

Sobre a encenação de *En attendant Godot*, em 1957, pela Cia. do Actor's Workshop de San Francisco, apresentada a um público formado por mil e quatrocentos sentenciados da penitenciária de San Quentin, Esslin (1968, p. 360) observa que "foi um alívio para os presos reconhecer na situação tragicômica dos vagabundos a inutilidade de esperarem eles mesmos por algum milagre. Puderam rir dos vagabundos... e de si mesmos". Isso não significa, no entanto, que o público do teatro do absurdo vá se identificar completamente com as personagens representadas, cujas razões e atitudes em geral são incompreensíveis:

> E como a incompreensibilidade da motivação e a natureza muitas vezes inexplicada e misteriosa das ações dos personagens impedem a identificação no Teatro do Absurdo, esse teatro é cômico a despeito do fato de sua temática ser sombria, violenta e amarga. É por isso que o Teatro do Absurdo transcende as categorias da tragédia e da comédia e combina o riso com o terror (ESSLIN, 1968, p. 357).

Riso e terror caminham juntos na peça de Prista Monteiro, sendo o terror causado pela incapacidade de vencer a velhice – por isso a morte como solução para a interrupção do processo de decrepitude humana é reiteradas vezes mencionada pelo velho Papá, que de tão melancólico torna-se cômico e faz rir o Filho, igualmente velho, mas que ainda não se julga decrépito. O humor, como "fenômeno especificamente humano e dependente do discurso" (PEREDA, 2005, p. 115), nesta peça do dramaturgo português se manifesta pela palavra, mas também pelas ações das personagens, ou seja, pela própria situação vivida por elas.

O riso do humor, resultante da relação trágico / cômico, constitui um componente destrutivo da angústia – "*Le rire permet d'échapper à l'angoisse, d'occulter le tragique*"[104] (PRUNER, 2003, p. 80) –, do sentimento melancólico; é o que acontece na peça de Prista Monteiro. A melancolia – enunciada pela figura do pai idoso – acaba por ser vencida ao se tornar risível aos olhos do espectador no final da peça. Assim, uma possibilidade de leitura interpretativa de *Os imortais* pode ser considerada a partir da caracterização das personagens e

[104] "O riso permite fugir à angústia, ocultar o trágico".

da interpenetração de riso e melancolia, analisadas no contexto do teatro do absurdo, no qual essa peça se insere.

4.1.1 Dupla cômica

> A semelhança pode fazer rir nos casos mais diversos. (...) Pequenas diferenças contribuem para reforçar as semelhanças (PROPP, 1992, p. 56).

As didascálias todas que compõem o único ato de *Os imortais* descrevem o filho como tolerante, conciliador, paciente, que ri um pouco trocista ou sorri um pouco divertido das falas do pai; o Papá, no entanto, está sempre zangado, carrancudo, irritado e ainda lamuriento; chora ora dramaticamente, ora com pieguice e "*bate com os punhos no tampo da cadeira*" a repetir "Mataram-me e só metade... Até o meu filho!... só vê metade de mim" (PRISTA MONTEIRO, 1984, p. 13). O filho acredita ter proporcionado com seu trabalho um grande auxílio à humanidade, com isso conquistando a "consideração eterna dos homens"; o velho pai, desiludido, sabe que o trabalho realizado não é garantia de torná-los imortais, sendo o mais provável que os dois sejam totalmente esquecidos, razão por que adverte o filho:

> PAPÁ – É essa a armadilha, filho! Queres deixar crescer o monstro? Olha para mim! O que vês é a prova de que também eu caí nela. Também me julguei forte. Ninguém me poderia exigir mais. Tinha um passaporte para tudo e para todos! Pude ir a recepções, banquetes, viajei... até golfe, até golfe... No primeiro ano tive tantas experiências diferentes, que cheguei a acreditar ir ser rapaz afinal. Ah! (...) (PRISTA MONTEIRO, 1984, p. 19).

A caduquice e a ideia fixa do pai – a de que o ser humano, para se tornar um imortal, deve morrer no auge de sua produção – induzem-no a uma atitude aloucada, extrema, e ao mesmo tempo em que ele se mostra bastante pessimista e melancólico, sua aparência lhe dá um ar bufo: "*dança dentro do seu vestuário à moda de mil e novecentos*", revelando o ridículo da roupa em desuso, maior que o seu tamanho; trata-se, então, da *personagem cômica*, que, como observa Bergson (2004, p. 135), apresenta uma lógica própria, uma "lógica estranha, que em certos casos pode dar lugar ao absurdo".

O contraste instaurado pela dupla no que se refere ao conteúdo das falas – a oposição pelo diálogo – leva invariavelmente à comicidade, assim como os seus gestos e comportamento. Os modos e falas do Papá constituem verdadeiras tiradas cômicas como, por exemplo, quando ele se entrega à tarefa de amarrar um enorme lenço vermelho no pulso esquerdo e o filho, reparando nisso, interroga-o sobre o motivo e ele responde: "É para não me esquecer de que

existo". O filho, personagem otimista, e igualmente cômica, sempre insiste em afirmar que está em plena forma, mas ao fazer um pequeno esforço físico "*emite um gemido e leva as mãos às regiões lombares*" de modo a provocar o riso no espectador / leitor pela revelação involuntária de algo que a personagem quer ocultar – afinal, as consequências da passagem do tempo também atingem o filho e não só o velho pai.

Essas personagens, portanto, formam a dupla cômica – como aquelas que encontramos nas comédias mudas do cinema, no teatro popular, e que são frequentes também nas peças absurdas, como o marido e a esposa (os casais, Sr. e Sra. Smith, Sr. e Sra. Martim de *A cantora careca*), pai e mãe (Nagg e Nell, pais de Hamm, de *Fim de partida*, de Beckett), patrão e criado (Hamm e Clov de *Fim de partida*; Pozzo e Lucky de *Esperando Godot*).

Nos relatos das recordações do Papá, fragmentados pelos brancos de memória do velho, também se instauram nuances cômicas devidas à distração provocada pelas debilidades da velhice, como, por exemplo, usar o guardanapo de uma visita (um jornalista) e não o seu próprio para limpar um pingo que lhe caía do nariz durante uma entrevista. Essa natural distração do velho Papá – que faz sorrir o filho – é uma vertente natural do riso. Como aponta Bergson, "quando certo efeito cômico deriva de certa causa, o efeito nos parece tanto mais cômico quanto mais natural consideramos a causa. Rimos já da distração que nos é apresentada como simples fato" (BERGSON, 2004, p. 9). Se as distrações são naturais para o filho e o fazem rir, não o são para o pai, que não se permite rir, mantendo, pois, o seu espírito melancólico:

> FILHO (*animando-o*) – Ora! Isso acontece, papá! E, na verdade, que importa uma pequena distracção àqueles como nós? Então!
> PAPÁ (*novamente revoltado*) – Mas não devia acontecer! Não deviam ver! (*Em lamúria*) Mataram-me... e só metade! (*Agora outra vez irritado*) E a outra? (*Pausa*) A outra reconstituiu-se! Gerou um monstro! (PRISTA MONTEIRO, 1984, p. 15).

Se a vertente cômica pode ser verificada no contraste entre essas personagens, pode ser também dada pela semelhança dos protagonistas entre si – daí a *comicidade da semelhança*, da qual fala Propp (1992), quando duas pessoas que se parecem, se vistas juntas, podem provocar o riso. O filho passa pela mesma fase pela qual passou o pai, ele tem as mesmas aspirações – "Posso fazer isso tudo ainda... tudo! Golfe, viagens, banquetes e até... até, ainda, olhar as mulheres! Sim. Até isso! O papá, não! Os seus amolecimentos não o deixam!" (PRISTA MONTEIRO, 1984, p. 24) – que reforçam suas semelhanças com o pai, criando um efeito cômico pela *repetição*, um dos recursos da comédia clássica para Bergson, que Propp prefere

denominar *duplicação*.[105] De acordo com Propp (1992, p. 58, grifo do autor), "*qualquer repetição de qualquer ato espiritual priva este ato de seu caráter criativo ou de qualquer caráter significativo em geral.* Reduz sua importância e, por isso mesmo, pode torná-lo ridículo", suscitando, pois, o riso.

Ainda que o otimismo do filho o possa caracterizar como uma pessoa diferente de seu progenitor, suas aspirações, no fundo, tornam-no semelhante ao velho Papá, que em outros tempos alimentara as mesmas veleidades do filho. Assim, apesar de o tempo todo o filho afirmar e querer se mostrar diferente, ele repete a trajetória do pai, tornando-se um ser sem originalidade criativa e ridícula aos olhos do espectador / leitor, que passa a vê-lo como uma duplicata do pai, já que fica patente que o filho caminha para o mesmo estado de decadência física.

Autor de fórmulas agora em desuso e defensor de uma teoria sobre o ser imortal que a ele próprio já não mais se aplica, o Papá é uma figura cômica, ridícula, risível aos olhos do espectador – assim como o filho, este por querer combater a teoria do pai, fingindo não temer os terrores da velhice, sendo ele o reflexo natural e claro do seu progenitor. A dupla de velhos faz o espectador / leitor rir, mas trata-se de um riso de comiseração, que se equilibra entre trágico e cômico, resultando daí o humor. Desse humor deriva, com efeito, o *sentimento do contrário*, conceito criado por Pirandello (1996, p. 134) no seu estudo sobre o humorismo: "Nós temos uma representação cômica, mas dela emana o sentimento que nos impede de rir ou nos turba o riso pela comicidade representada, torna-o amargo". É, portanto, esse *riso amargo* que brota do humor na peça de Prista Monteiro, obrigando-nos a tomar distância dessas personagens.

Essa dupla cômica – não de opostos complementares, como as duplas beckettianas (de *À espera de Godot*, por exemplo) –, na verdade, representa um único ser em diferentes, porém consecutivas, fases da existência humana; por isso as personagens que a integram só poderiam ser pai e filho. Fruto da relação entre o trágico e o cômico, o humor surge interpenetrado pelo sentimento de melancolia que afeta os protagonistas, especialmente o Papá; o resultado é o riso de comiseração ou o riso amargo – veja-se a última cena da peça –, segundo a conceituação pirandelliana, como já referimos. O que a dupla de velhos expõe em toda a partitura cênica da peça não é a simples discussão de uma teoria aparvalhada de um idoso caduco, mas exatamente a caduquice (e tudo o que ela abarca) a que pode chegar o homem. Assistimos, então, à

[105] Propp (1992) cita alguns casos de duplicação de personagens como Bóbtchinski e Dobtchinski de *O inspetor geral*, de Nicolai Gógol (1809-1852), por exemplo.

exposição tragicômica de uma experiência humana básica – a exposição é que é tragicômica, e não a experiência –, e somos levados ao riso, ainda que seja um riso amargo.

4.1.2 A infiltração da melancolia

> O reconhecimento por parte da consciência, por exemplo, de mover-se de uma faixa etária à outra, da maturidade à velhice, é melancólico (GINZBURG, 2001, p. 114).

Em *Os imortais*, a única escapatória para pôr fim ao desenvolvimento da senilidade humana é a morte, a qual, paradoxalmente, pode dar o estatuto de imortal ao indivíduo, cujos feitos poderão ser eternizados pelo resto da humanidade – assim acredita o velho ex-acadêmico, personagem que, além de cômica, é essencialmente melancólica. O filho lhe pergunta: "Sofre muito? Não há maneira de envelhecer sem mágoa?" (PRISTA MONTEIRO, 1984, p. 18). E o pai tristemente lhe responde que não, pois tem consciência de sua condição e vê na decrepitude que traz o avançar do tempo um fim indigno; ao contrário do filho, que se sente completamente *vivo*. A infiltração da melancolia no conteúdo dos diálogos – mas não só neles: também no comportamento físico das personagens – expõe o absurdo da condição humana e nos permite filiar a peça ao teatro do absurdo, segundo a concepção essliana.

Na história da medicina antiga encontramos a definição de melancolia como uma doença causada pelo excesso de bile negra que torna entristecido, prostrado, mórbido o indivíduo acometido por esse mal. O conceito de melancolia remonta à Grécia antiga e foi concebido por Hipócrates, considerado o *pai da medicina*, "que a define, em um aforismo, como um estado de *tristeza e medo* de longa duração" (GINZBURG, 2001, p. 108, grifo do autor);[106] e Aristóteles acrescenta ao conceito a ideia de que a melancolia é um "estado de exceção" (GINZBURG, 2001). Ao longo da história, o conceito de melancolia foi sendo estudado e a ele foram acrescentadas razões para a sua manifestação, como a perda, por exemplo – isso em estudos na Idade Média.[107] O período romântico, especialmente a poesia, disseminou a melancolia – como se sabe, entre os românticos, o desajuste do homem no mundo era entendido

[106] Em seu artigo "Conceito de Melancolia", Ginzburg (2001, p. 103), na nota 1, informa-nos tratar-se do "Aforismo 23 do livro VI de seus [de Hipócrates] *Aforismos*. 'Se o medo e a tristeza duram muito tempo, tal estado é próprio da melancolia'".

[107] Segundo Ginzburg (2001, p. 103-104), foi o árabe medieval Constantinus Africanus que incluiu a *teoria da perda* no conceito de melancolia ao elaborar "uma série de reflexões de cunho médico para estabelecer as relações de causa e efeito entre problemas físicos e emocionais". Ginzburg observa ainda que tanto Hipócrates como Constantinus viam a melancolia como doença e a proposição de Aristóteles – de que a melancolia é um *estado de exceção* – "levou à compreensão de que existiria uma ligação entre a postura melancólica e o pensamento contemplativo necessário para a filosofia".

como a sua desunião com a natureza –, assim como fez a modernidade poética inaugurada por Baudelaire, muito embora o poeta francês oitocentista acrescente à matéria melancólica "a relação com o espaço público – no caso, o espaço urbano – marcado pela perda de pertencimento dos cidadãos às formas comunitárias de convívio que a modernidade destruiu" (KEHL, 2009, p. 77). Em Baudelaire, portanto, o conceito também traz a ideia de perda.

Especificamente no teatro – no teatro de todos os tempos –, talvez quem mais tenha tratado da matéria melancólica[108] seja Shakespeare (SCLIAR, 2009). Hamlet é uma personagem melancólica por excelência: "desiludido com o mundo; incapaz de vingar a morte do pai, como faria alguém 'sadio', ele é, ao mesmo tempo, dotado de uma superior imaginação. Para Hamlet, a melancolia é uma resposta ao mundo doente do qual ela própria se origina", como bem aponta Scliar (2009, p. 7). No teatro moderno, vemos surgir a melancolia nas personagens de Tchekhov, por exemplo; lembremos *As três irmãs*, peça cujo entrecho remete à perda de algo para elas irrecuperável – a cidade de Moscou, para onde as irmãs sonham voltar, mas nunca o farão –, o que provoca o sentimento melancólico. Macha, logo no início do primeiro ato, queixa-se do fato de naquela noite haver poucas pessoas a visitá-las, diferentemente dos tempos em que o pai era vivo, quando trinta ou quarenta oficiais apareciam por lá fazendo algazarra; lamenta ela: "Hoje temos aqui apenas uma pessoa e meia e reina um silêncio sepulcral. Bem, vou indo. Hoje me sinto melancólica... estou de mau humor, não me dê atenção. (*Ri entre lágrimas*) Depois conversaremos, mas agora adeus, minha querida, vou sair por aí... (TCHEKHOV, 2003, p. 11). As personagens são marcadas pela perda do pai e pela perda do lugar de pertença, efetivas causas da melancolia.

Os exemplos de personagens melancólicas são muitos na história do teatro, e remetemos a apenas mais um, de nosso interesse, pois a peça pertence ao gênero do absurdo. Trata-se dos vagabundos beckettianos, dupla cômica, constituída por opostos complementares (ESSLIN, 1968). Vladimir e Estragon parecem também dotados do sentimento melancólico:

> VLADIMIR
> (*melancólico*) É demais para um homem só. (*Pausa. Com vivacidade*) Por outro lado, qual a vantagem de desanimar agora, é o que eu sempre digo. Devíamos ter pensado nisso, milênios atrás, em 1900.
>
> ESTRAGON
> Chega. Ajude aqui a tirar esta porcaria.

[108] Scliar (2009) lembra também a peça de Tirso de Molina, *El melancólico.*

> VLADIMIR
> De mãos dadas, pular do alto da torre Eiffel, os primeiros da fila. Éramos gente distinta, naquele tempo. Agora é tarde demais. Não nos deixariam nem subir. (*Estragon luta com a bota*) O que você está fazendo?
> (BECKETT, 2005, p. 19).

Mas a expressão da melancolia em *Esperando Godot* se destaca essencialmente pela frase "Nada a fazer", várias vezes reiterada pela dupla de protagonistas, assim como pelo próprio ato da espera, já que esperar é se ocupar do nada que, por sua vez, conduz, nessa peça, a ideias melancólicas como: "E se a gente se enforcasse?"; "Qual é o nosso papel nisso tudo?". E ainda: "Estragon: não adianta se debater. / Vladimir: Somos o que somos. / Estragon: Não adianta se contorcer. / Vladimir: Pau que nasce torto... / Estragon: Nada a fazer" (BECKETT, 2005, p. 34; 39; 45-46).

Sergio Paulo Rouanet (2007)[109] observa que o grande tema do melancólico é a efemeridade da vida e que "desde a Antiguidade, o riso foi visto como antídoto contra o excesso de bílis negra", ou seja, o riso como cura da melancolia. Podemos dizer que no teatro – na literatura e nas comédias mudas do cinema –, contrapondo-se à personagem melancólica aparece com frequência a personagem eufórica para provocar o riso e assim neutralizar a melancolia.

Em *Os imortais*, enquanto o filho ri ou sorri o *riso bom*, que reforça o sentimento de *afeto e simpatia* (BERGSON, 2004), o pai apenas esboça o *riso do melancólico,* que "é a expressão de escárnio ante as ilusões alheias" (KEHL, 2011), e zomba do filho:

> FILHO (*rindo*) – Ora, papá! Ainda que o fizesse, os outros nunca o esqueceriam.
> PAPÁ – Já esqueceram!
> FILHO (*conciliador*) – Eia! Está hoje muito zangado. Como poderiam ter esquecido o homem mais célebre da sua geração?
> PAPÁ (*rindo, trocista*) – Ah! Ah! Ah! (*Depois subitamente sério e acusador*) Como te vão esquecer também!
> FILHO (*indiferente e tentando mudar de assunto*) – Papá! Soube da homenagem do Presidente?
> PAPÁ (*secamente*) – Homenagem ao meio morto que serás em breve! (PRISTA MONTEIRO, 1984, p. 11).

[109] No seu ensaio, Rouanet (2007) analisa obras dos cultores da *forma shandiana* (relativa à personagem Tristram Shandy, do romance de Sterne): Diderot (*Jacques, o fatalista*); Xavier de Maistre (*Viagem ao redor do meu quarto*); Garrett (*Viagens na minha terra*); e Machado de Assis (*Memórias Póstumas de Brás Cubas*). Segundo o ensaísta, são características da forma shandiana: a hipertrofia da subjetividade; a fragmentação; a subjetivação do tempo e do espaço e a mistura de melancolia e riso.

A polarização otimismo do filho *versus* pessimismo do pai inverte-se em um dado momento da peça. Ao buscar pelas gavetas da casa a ampola de cianeto, o pai, muito agitado, cantarola alegremente enquanto o filho fica por um tempo "*abatido e mergulhado em meditação"*, mas quando se dá conta da movimentação do pai "*ri-se com gargalhadas que lembram um pouco o histérico*" (PRISTA MONTEIRO, 1984, p. 24), numa clara tentativa de afastar de si a reflexão melancólica de há pouco; por isso o filho começa a falar sem parar, elencando tudo o que ele acredita ainda poder fazer nos vinte anos que provavelmente lhe restam de vida:

> FILHO – (...) Ah! Ah! São vinte e tal anos! Ah! Ah! Vinte e tal... Uma geração inteirinha. (*Agora parece falar para si próprio, para se convencer. Está bastante excitado*) (...) Quer-me poupar? Mas eu prefiro prodigalizar-me! (*Pausa. Depois já um pouco hesitante*) Pelo menos ao princípio. (*Volta a excitar-se*) Não! Eu quero tudo isso. Quero viver! Viver a minha glória. Agora tenho todo o tempo. Dantes não tinha nenhum. (*Alegremente*) E ainda não estou um velho. Velho, velho, não! Hem! (*Ensaia uns passinhos, compõe a gravata, punhos...*) Tenho bom parecer, bom gosto no vestir... enfim, hei de ter novas emoções. (*Animando-se*) Ah! Vou viajar... (...) (*Depois rindo como quem antegoza qualquer prazer*). Terei uma aventura! (...) Posso até fazer ginástica... (...) Ah! Ah! Ah! (*Ri-se entusiasmado*) É isso! Começo por ir ao ginásio... faço uns saltos... arranjo um bom massagista... Ah! (*Esfrega as mãos de contentamento e depois tenta flectir as pernas, mas tem dificuldades nisso*) E a Marta? A Martazinha? Deve ter seguido os meus triunfos! (...) (*Caminha a passos largos pelo aposento, parando de vez em quando, esfregando as mãos e rindo-se sempre de contentamento*) (...) É isso! Papá! Vou convidá-la para um piquenique este fim de semana! (...) (PRISTA MONTEIRO, 1984, p. 24-26).

As minuciosas rubricas de Prista Monteiro indicam um comportamento ao mesmo tempo eufórico e um tanto patético do filho, pois ele tenta agora, mais que convencer o pai, convencer a si próprio de ter uma vitalidade que, na realidade, esvai-se. O pai nesse momento muda do estado de melancolia para um momento de excitação: "*De início ouviu, horrorizado, abatido, dobrado sobre si mesmo, sem reacções, os primeiros projectos do filho*" (PRISTA MONTEIRO, 1984, p. 26) e depois de percorrer o olhar pela sala, fixando os objetos – a bengala, a janela, a cadeira – que o ajudarão a concretizar seu plano de empurrar o filho pela janela, volta a agitar-se pela sala, já ensaiando por mímica o ato que cometerá logo a seguir. A essa infiltração da melancolia, que se alterna tanto no comportamento do filho quanto no do pai, segue-se imediatamente a euforia de um e de outro, provocadora do riso – porém, um riso comedido, consciente da situação inexorável do ser mortal.

Se o pai é uma personagem risível aos olhos do espectador, o mesmo ocorre com o filho, como temos dito, especialmente na cena que acabamos de descrever. E se a vida (ou a vitalidade) torna-se ridícula, o mesmo ocorre com a morte, que, de uma possibilidade (ilusória) para se atingir a imortalidade, como quer o velho Papá, acaba por se tornar evidentemente ridícula pela forma como morrem os dois velhos:

> Ah! Deixa, meu filho! Estava cá o Grande Papá... e escondi-te... escondi-te, filho! Não darão contigo. Nunca te verão! Nem a boca torta, nem o teu olho fechado... (*Isto já é dito a soluçar*)... nem lhes cheirarás a mijo. (*Agora está chorando largamente. Súbito pára e ergue-se tomado de pânico*) E eu? E eu? E a minha metade? (*Está ansioso, horrorizado*) Se eles quisessem... podiam... pois podem! A minha... segunda... metade... se quisessem... juntá-la à tua primeira metade... Ah! Ah! (*De novo soluçando*) O filho... do Grande Papá! O filho... do velho tonto! O filho... do gagá! (*Vai-se arrastando, parando aqui e acolá, soluçando sempre, até alcançar a cadeira junto da janela; com seu auxílio debruça-se e deixa-se desaparecer através dela.*) (PRISTA MONTEIRO, 1984, p. 30-31).

Rouanet observa que uma função do riso na mistura de riso e melancolia pode ser a de "desacreditar a idéia de que a melancolia possa de todo ser curada". É o que ocorre, segundo o ensaísta, com Brás Cubas, personagem de Machado de Assis, porque a invenção do emplastro para a cura da melancolia "não era sublime, mas burlesca, simples veleidade de saltimbanco, uma ideia tão cômica que acabou matando seu inventor com uma morte ridícula" (ROUANET, 2007, p. 220-221). Vemos que situação semelhante ocorre em *Os imortais*. Na cena final, depois de matar o filho, o pai, de um momento fugaz de euforia, retorna ao seu estado essencialmente melancólico, pois constata que o seu ato, na verdade, trouxe o que ele queria evitar para si: o ser tachado de velho tonto e gagá. No fim da vida, o ex-acadêmico, antes um homem distinto e uma sumidade na sua profissão, torna-se um velho solitário, esquecido pelos seus pares, que perde ou vê esquecida a sua notoriedade de outrora; enfim, um ser patético com ares narcisistas.

Segundo Pereda (2005, p. 123), aquilo que resulta *patético* no humor "é precisamente o nosso Eu oficial, enquanto denuncia – sempre com indulgência – o fracasso e a impossibilidade de realização das ilusões e aspirações narcisistas". A melancolia do Papá precisa da morte para ser definitivamente abolida, mas o humor que nasce da oposição entre o espírito melancólico do pai e o espírito eufórico do filho – vejam-se as situações cômicas pelas quais passam os velhos – faz com que a melancolia seja ridicularizada pela própria situação do indivíduo. Não é, no entanto, a euforia do filho a responsável por isso – pela ridicularização da melancolia –, mas a constatação do velho pai acerca da condição humana e o contraste cômico que aí se

verifica. Então a melancolia do Papá, após o assassinato, é logo desmoralizada, até ser enfim derribada pela sua própria morte ridícula.

4.1.3 O absurdo

> Este mundo absurdo e sem deus é povoado então por homens que pensam com clareza e não esperam nada (CAMUS, 2004, p. 106).

O empenho de Prista Monteiro é mostrar como a realidade é apreendida por um indivíduo, é comunicar a falta de sentido de uma existência que verá um fim decrépito e angustiante. Nesse sentido, a peça *Os imortais* dialoga com a reflexão filosófica de Camus (2004, p. 87) em *O mito de Sísifo:* "Para um homem consciente, a velhice e o que esta pressagia não é nenhuma surpresa. Ele é consciente dela na medida em que não oculta de si mesmo o seu horror". É precisamente essa a visão do velho pai, que procura expressá-la por meio de um discurso que se esforça por ser lógico, argumentativo, mas que não convence o filho; por isso o Papá parte para uma ação extrema, dando cabo da vida do filho e da sua própria.

No decorrer de *Os imortais*, o trágico vai dando lugar ao que se insinua cômico, afastando o espectador de uma identificação com as personagens, permitindo-lhe, pois, o distanciamento crítico. Nesse sentido, a peça de Prista Monteiro alcança um dos objetivos do teatro do absurdo, que é o de "tornar sua platéia consciente da precariedade e do mistério da posição do homem no universo" (ESSLIN, 1968, p. 348). Por isso, as falas e modos da dupla cômica fazem turbar o riso do espectador, que vê, na situação apresentada, a realidade, a crueza, o absurdo da condição humana.

Não se trata de "um absurdo existencial filtrado racionalmente pelo autor e expresso na consciência do protagonista mais velho e na negação do filho", como apontou Sebastiana Fadda (1998, p. 282), pois a lógica do velho Papá é a lógica da personagem cômica, cujas ideias disparatadas não têm força argumentativa; tanto é assim que a sua teoria é risível para o seu próprio filho e também para o espectador. Justamente por isso não podemos aproximar a peça de Prista Monteiro do teatro existencialista de Camus e Sartre, em cujas obras teatrais as personagens "falam" do absurdo da condição humana de forma lógica e argumentativa. O teatro do absurdo "desistiu de falar do absurdo", como afirma Esslin (1968).

Se não é nesse aspecto que reside a convenção do teatro do absurdo, nem tampouco na estrutura da peça – que obedece a uma forma de exposição convencional –, qual seria então o ponto essencial de incidência do teatro do absurdo em *Os imortais*? Além da dupla cômica de

protagonistas, que aqui já referimos, há outro elemento edificador do absurdo, este vinculado ao tema da constatação da condição humana. A criatividade do dramaturgo português está em apresentar no palco essa constatação não tanto através da fala, mas na disposição dos protagonistas em cena: no final da peça, os dois já não mais dialogam efetivamente e, em vez disso, vão elaborando cada um o seu *monólogo* – porque um não se dá pela locução do outro: o filho fala longamente sobre seus projetos sem ser de fato ouvido pelo pai, enquanto este, ao mesmo tempo em que aquele monologa, executa a sua mímica, ainda antes do ato final de matar o filho –, compondo uma pantomima narrativa anunciadora do desfecho da peça:

> (*Durante todo este tempo, Papá executou uma certa mímica. De início ouviu, horrorizado, abatido, dobrado sobre si mesmo, sem reações, os primeiros projectos do filho. Depois o seu olhar percorre toda a sala até se fixar na bengala sobre uma cadeira, e daí saltar para o filho e deste de novo para a bengala. Agora é a janela que ele descobre. O corpo retesa-se, algo de novo surge na sua face. A esperança renova-se. Ergue-se, dá uns passos, volta para trás a empunhar a bengala e avança agora com ela perto da janela. O filho, mergulhado no seu entusiasmo, nem dá pelo que se passa com Papá. Este agora encostou-se ao parapeito olhando para fora. Súbito volta-se e de novo envolve com o olhar todo o ambiente. Fixou uma cadeira. Isso! Era isso que lhe faltava. Volta para o seu lugar, senta-se e mantém-se imóvel por uns momentos. De repente ergue-se, sempre empunhando a bengala, investe com ela contra a parede em frente e lança um grito, simulando um guerreiro índio. Apesar disso o filho continua a não dar pela presença do pai, senão quando resolve partir*) (PRISTA MONTEIRO, 1984, p. 26-27).

Esta cena, pela forma como é apresentada, expõe a situação básica desses protagonistas que, mesmo em presença do outro, seu semelhante e seu par, vêem-se sozinhos numa vã tentativa de preservação do que lhes restou de humano. Não podemos esquecer que a peça nos apresenta dois homens que outrora foram extremamente produtivos – e essa característica das personagens é enfatizada o tempo todo – e agora, velhos, tornaram-se improdutivos; é contra essa improdutividade humana que o filho julga ainda ser capaz de lutar, procurando fugir de qualquer sentimento de angústia que ela possa lhe trazer, ao contrário do pai, que contra ela constatou não haver força de luta.

A dissensão das ilusões com a realidade provoca, por um lado, o sentimento trágico e melancólico, mas, por outro, essa incongruência – entre o que o pai seguramente esperava e o que ele agora constata – traz à cena o componente cômico, capaz de diluir ou dissipar o componente trágico. Na relação trágico / cômico, no teatro do absurdo, Sebastiana Fadda esclarece que

> O elemento trágico e o cómico entram assim ludicamente em relação, neutralizando-se, porém, um ao outro. O elemento cómico impede a identificação no trágico e este, por sua vez, permite a distanciação através do cómico. O riso extingue-se num esgar trágico e o trágico torna-se absurdamente ridículo ao brotar do patético (FADDA, 1998, p. 42).

No teatro do absurdo é, pois, "o desconforto, causado pela presença de ilusões claramente em desacordo com a realidade, que é dissolvido e descarregado por meio do riso libertador diante do reconhecimento do absurdo fundamental do universo" (ESSLIN, 1968, p. 360). É por esta razão que o espectador não quer se identificar com essas personagens, ri delas e, no fundo, de si mesmo – quem sabe se com o propósito de eliminar qualquer nota melancólica.

4.2 Ecos beckettianos da incomunicabilidade em *A rabeca*

> ... aos homens que esperam Godot (...) resta somente a conversação nula para confirmar sua própria existência (SZONDI, 2001, p. 108).

Peça curta, em um ato, escrita em 1959, *A rabeca* foi encenada duas vezes antes do 25 de Abril: em 1961, no Teatro Avenida (Coimbra), pelo Círculo de Iniciação Teatral de Coimbra (CITAC), com direção de Luís de Lima, e em 1966, no Teatro Vasco Santana, de Lisboa, pela Companhia do Teatro-Estúdio, com direção de Luzia Maria Martins, que também dirigiu *O anfiteatro* e *O meio da ponte*, outras duas peças de Prista Monteiro, que fizeram parte do mesmo espetáculo. Confessadamente atraído pelo teatro de Samuel Beckett, Prista Monteiro, nessa segunda peça, cria personagens que transitam num universo muito próximo do ambiente das peças beckettianas, especialmente de *Esperando Godot*; no entanto, o dramaturgo português preserva as suas peculiaridades autorais.

Em *A rabeca*, o Amigo visita o Dono do Quarto a fim de convencê-lo a sair de casa, mas o Dono do Quarto diz que não quer ir. Pelo diálogo fica subentendido que, quando o Dono do Quarto não sai de casa, fica a "chorar com a cabeça na almofada", e se sai não consegue ser sociável. Num dado momento, o Dono do Quarto parece decidido a acompanhar o Amigo, mas logo em seguida se mostra inseguro:

> DONO DO QUARTO – (*Tomando uma decisão)* Espera! Espera um pouco. (*Dirige-se rapidamente para a cómoda e dá-se ao trabalho cuidado de melhorar o seu aspecto. (...) Por fim, olha-se ao espelho e parece perder a efémera confiança em si próprio. Volta-se para o amigo e propõe-lhe:)* E... se ensaiássemos um pouco? Só um bocadinho... (PRISTA MONTEIRO, 1970, p. 17).

O diálogo entre eles fica limitado a esse jogo: à insistência do Amigo para que os dois saiam dali e à recusa do Dono do Quarto em acompanhá-lo. A certa altura, chegam duas visitas; elas e o Amigo praticamente ignoram o Dono do Quarto, e no decorrer da conversa ficam ainda mais indiferentes a ele. Um dos visitantes recém-chegados reclama da falta de dinheiro e lamenta não ter uma nota de 20; o Dono do Quarto, então, diz que não tem dinheiro, mas tem uma rabeca e a oferece aos visitantes que, tão logo se apoderam do instrumento musical, decidem ir embora. O Amigo ainda fica mais um pouco e tenta novamente convencer o Dono do Quarto a acompanhá-lo. Diante da insistência do Amigo, o Dono do Quarto fica enfurecido e o expulsa dali. A peça termina com o Dono do Quarto sozinho a perguntar-se: "mas porquê? porquê?".

Foto 17 – Programa do espetáculo do CITAC, 1961 [Doc. MNT 205669].

Quase no final de *A rabeca,* Prista Monteiro (1970, p. 27) põe na boca de uma das personagens, o Dono do Quarto, a seguinte fala: "Eles... Eles... ele... ele... Estragaste! Estrago!... Estragoooo...", que claramente evoca a personagem Estragon de *Esperando Godot*. E o Dono do Quarto tem mesmo algo que ver com Vladimir e Estragon, pois, como as personagens beckettianas, o protagonista de *A rabeca* experimenta a dificuldade em se comunicar e em se adaptar ao meio social. Outra característica que aproxima a peça de Prista Monteiro da de Beckett é que *A rabeca*, como *En attendant Godot*, é desprovida de intriga, de conflito, não *conta* uma história; apenas apresenta situações de uma existência fragmentada, cindida.

Com modos cheios de tiques, o de vestir e despir o casaco seguidamente ou vincar as calças o tempo todo – assim como as personagens Vladimir e Estragon de *Esperando Godot*, que tiram e põem o chapéu coco repetidas vezes –, o Dono do Quarto é uma personagem solitária e inadaptável, não consegue estabelecer uma comunicação com seus pares e, consequentemente, nem uma efetiva relação com o Amigo ou com as duas visitas. Sua inadaptabilidade é visível até no modo de se vestir com "roupas que não lhe são próprias, pois são maiores do que ele", tornando-o de aparência ridícula (assim como a personagem do velho Papá de *Os imortais*). As outras três personagens – o Amigo, a 1ª e a 2ª visitas – não são muito definidas, tampouco é clara a relação que se estabelece entre elas. O Dono do Quarto e o Amigo têm certas atitudes que os infantilizam: rolam em luta pelo quarto como se fosse brincadeira de criança, quebrando a cama que cede ao peso dos dois; o Dono do Quarto frequentemente deita-se de costas para o amigo (e para o público), cobrindo a cabeça com uma almofada num gesto infantil. São claras a carência de afeto e a insegurança que atingem a ambos, demonstradas na "fabricação" imaginária de um pai (Dono do Quarto) ou na vã tentativa do Amigo de explicar ao outro como se portar num lugar que não sabemos ao certo qual é:

> AMIGO – (...) Bem! Eu... entro... (*Pausa em que procura descobrir como entra*)... mãos nas algibeiras... (*Faz menção de desistir, esforça-se e continua enterrando bem o chapéu com ambas as mãos*)... chapéu bem seguro... (*Pára um pouco*)... Ah! Bem, quase sempre com cigarro... (*Pausa*) (*Depois noutro tom como quem se interroga*)... Como é que digo?... Boa noite! (*Abana desconsolado a cabeça*) Ná! Assim não. (*Ensaia uns passos de entrada e diz*) Boas! (*Então irritado e desistindo*) Bolas! Não sei! (PRISTA MONTEIRO, 1970, p. 18).

A conversa entre as personagens constitui um conjunto de frases que aparentemente apresentam alguma correlação – por exemplo, pergunta e resposta – mas que não chegam a lugar nenhum:

> 1ª VISITA – (*Abrindo a conversa*) Pois é verdade! Já sabem o que "O" fez ao "Outro"?
> AMIGO – (*Interessado*) Hem? Conta lá, conta!
> 2ª VISITA – (*Antecipando-se à 1ª visita e esclarecendo*) Ah! Não sabem? Pois "O" fez ao "Outro".
> (PRISTA MONTEIRO, 1970, p. 20-23).

O Amigo, a 1ª e a 2ª visitas ficam a falar sobre "O" e "Outro" – que não são identificados no diálogo – e o que o "O" fez ao "Outro" e vice-versa. A recorrência de "O" e "Outro" nas falas das personagens chega a um ponto tal de ininteligibilidade que se converte em pura repetição, sem sentido, dos termos:

> AMIGO e 2ª VISITA – O "Outro", "O", "O", "O", o "Outro", o "Outro", "O", "O", "Outro", o "Outro", o "Outro", "O", o "Outro", "O", "O", "Outro", "O", o "Outro"...
> (PRISTA MONTEIRO, 1970, p. 22).

Inicialmente, as falas dessas personagens até se assemelham a um diálogo convencional, com cada uma a expor a sua opinião e, de alguma forma, há certa continuidade semântica; porém, ao tornar-se sobressalente a repetição "O" e "Outro" na fala conjunta do Amigo e da 2ª visita, vemos aí representada a falência da argumentação lógica, configurando um diálogo depauperado e sem nexo. O Dono do Quarto tenta o tempo inteiro participar da delirante conversação, mas é ignorado nas suas tentativas até que, espantado e atônito, "*Tira o casaco e veste-o novamente. Volta a despi-lo e a vesti-lo de novo*" (PRISTA MONTEIRO, 1970, p. 23), como indica a didascália, executando uma pantomima cênica que flagrantemente denuncia, pelo seu comportamento físico, o efeito da sua inabilidade no convívio social.

A aparente tensão entre os protagonistas de *A rabeca* não chega a constituir uma intriga; o Dono do Quarto precisa (ou não) decidir o que fazer: sair ou não sair de um espaço de isolamento social – o quarto –, ir ou não para outro lugar onde a vida se resume a um jogo do qual é necessário fazer parte, mesmo sendo ignorado pelos demais. O título da peça remete ao único elo que o Dono do Quarto parece ter com o mundo externo, porque fica subentendido que ele dá lições de rabeca, apesar de não ficar claro a quem. Ao final da peça, ele perde esse elo – dá a rabeca às visitas – numa tentativa (frustrada) de estabelecer alguma comunicação com aqueles que o visitam. A perda da rabeca – instrumento que simboliza o contato do Dono do Quarto com o mundo exterior – só vem intensificar o que está posto na peça desde o início: por mais que se tente, não há possibilidade efetiva de interação com o outro; daí o enclausuramento do Dono do Quarto e a própria denominação da personagem.

Como se percebe, em *A rabeca* as ações das personagens, além de pouco definidas, sem aparente motivação, representam o absurdo da condição humana, como na peça de Beckett. Em *Esperando Godot*, Vladimir e Estragon – dois vagabundos malroupidos de chapéu coco – encontram-se numa estrada, perto de uma pequena árvore. "Nada a fazer", dizem mais de uma vez. Eles esperam Godot. Ainda no primeiro ato, aparecem Pozzo e Lucky, o dominante e o dominado; o primeiro entra em cena puxando o segundo por uma corda. Godot não vem, avisa um menino. Pozzo e Lucky voltam no dia seguinte – segundo ato – e não se recordam de já terem estado ali; o primeiro ficou cego; o segundo, mudo; "um dia ficaremos todos surdos", diz Pozzo. Godot não vem, avisa de novo o menino. Estragon e Vladimir decidem ir embora, mas não se movem, não saem do lugar; cai o pano.

Em *Esperando Godot* parece que nada acontece, pois a peça, obedecendo a um esquema de exposição característico do teatro do absurdo, não apresenta um enredo tradicional com começo, meio e fim. Em outras palavras, há uma ausência de conflito, elemento impulsionador da trama, do desenvolvimento de uma história, que no teatro do absurdo não se constitui ou não se efetiva. O que há nessas duas peças – na de Prista Monteiro e na de Beckett – é a apresentação de situações, pelas quais passam as personagens, que sugerem um universo vazio e que deflagram a falta de sentido da existência humana. Tal como as personagens beckettianas, o Dono do Quarto vive a experiência desse absurdo, que se reflete na sua falta de interação com o outro, principalmente pela sua própria dificuldade de comunicação, mas também pela indiferença do(s) outro(s).

No ato único de *A rabeca* parece pairar como uma nuvem negra a frase-chave "Nada a fazer", com a qual Beckett abre o primeiro dos dois atos que estruturam *En attendant Godot* e que é repetida ao longo da peça e inicia também o segundo ato. Em *A rabeca*, a inadaptabilidade do homem ao mundo que ele próprio construiu é uma experiência da personagem central, a qual, ainda que não consiga se comunicar nem com os seus pares, parece constatar que contra a incapacidade de adaptação do indivíduo ao meio social não há como lutar, não há nada a fazer; ele está preso ao seu quarto e dele não consegue sair. *A rabeca* esboça no palco o mesmo tipo de prisão a que vemos condicionadas as personagens beckettianas. Em *Godot*, os dois vagabundos, Vladimir e Estragon, não conseguem agir, não conseguem nem se enforcar (a árvore não tem estrutura para suportar-lhes o peso, não há uma corda...); "Amanhã nos enforcamos (*Pausa*) A não ser que Godot venha", diz Vladimir; "E se vier?", pergunta Estragon; "Estaremos salvos", responde Vladimir e, adiante, depois de pedir a Estragon que

arrume as calças, diz “Então, vamos embora”, e Estragon concorda, “Vamos lá”, mas os dois não se movem (BECKETT, 2005, p. 194-195).

Célia Berrettini (2004, p. 87) observa que o emprego do termo *nada*, usado cinquenta vezes nas falas das personagens, coloca a peça de Beckett “sob a marca do negativismo, embora haja a espera, frequente no refrão ‘A gente espera Godot’”. Contudo, vemos que é a espera por Godot um fio de esperança das personagens e o final da peça indica uma situação cíclica, de volta ao começo; de novo eles estão ali, sem desistir, encarcerados na espera, do mesmo modo que a personagem de *A rabeca* permanece enclausurada no seu quarto. As personagens beckettianas caracterizam o homem representado pelo teatro do absurdo: “o homem sempre só, emparedado na prisão de sua subjetividade, incapaz de alcançar seu semelhante” (ESSLIN, 1968, p. 348). Embora constituam uma dupla, muitas vezes Vladimir e Estragon entabulam um monólogo (BERRETTINI, 2004) – às vezes melancólico e, algumas vezes, poético –, em que duas vozes se complementam, como se pertencessem a uma única personagem:

> VLADIMIR
> Temos nossas razões.
> ESTRAGON
> Todas as vozes mortas.
> VLADIMIR
> Um rumor de asas.
> ESTRAGON
> De folhas.
> VLADIMIR
> De areia.
> ESTRAGON
> De folhas
> VLADIMIR
> Falam todas ao mesmo tempo.
> ESTRAGON
> Cada uma consigo própria.
> (BECKETT, 2005, p. 120-121).

Essas personagens falam, mas não se comunicam; elas tomam decisões, porém não agem; elas estão em companhia de outros, mas a relação interpessoal não se efetiva; é a mais radical solidão humana e a consciência dessa condição contra a qual não há como lutar. Fruto disso são as falas descontínuas que emperram o diálogo; em alguns momentos assistimos a uma gagueira verbal sem sentido, que se estende para o físico: o corpo também se expressa “gaguejando”, produzindo atos ou tiques nervosos como tirar e pôr o chapéu (Vladimir e Estragon), vincar as calças (Dono do Quarto), calçar e descalçar os sapatos (Estragon), vestir e

desvestir o casaco (Dono do Quarto) etc. Assim, a linguagem verbal se mostra depauperada e vai se diluindo no decorrer do diálogo, chegando, por vezes, a um silêncio constrangedor.

Se a linguagem pertence ao mundo da comunicação social e o teatro do absurdo apresenta justamente uma linguagem falida, o resultado no palco é claro: esse teatro reflete o desmoronamento das relações intersubjetivas e apresenta personagens que não têm motivações; por essa razão, a ação que poderia mover um conflito não se realiza e a peça assume uma estrutura circular – como podemos ver em *Esperando Godot*, que termina como começou – ou ainda progride apenas pela "crescente intensificação da situação inicial" (ESSLIN, 1968) – como acontece em *A rabeca*: intensificação da incomunicabilidade do Dono do Quarto – e o teatro então se realiza por meio de imagens. Por isso os gestos, movimentos, toda a pantomima torna-se elemento fundamental para a encenação – daí as didascálias minuciosas produzidas pelos autores.

Nessas duas peças assistimos à representação de uma *situação-limite* em que o homem se vê diante do vazio das relações, nada mais lhe resta e o nada se materializa: "Nada a fazer". Elas refletem uma comunicação entre os homens em constante desintegração; daí o diálogo diluído, por vezes esvaziado, de suas personagens. Deste modo, a peça de Beckett e a de Prista Monteiro põem no palco personagens com as quais o público não se identifica, embora possa compreender o vazio em que elas se encontram e a necessidade de preenchê-lo, ainda que com uma fala monológica ou linguagem desarticulada, elemento sintomático desse tipo de teatro (GUINSBURG, 2001).

Com *A rabeca*, Prista Monteiro efetiva a vinculação da sua produção dramática ao teatro do absurdo, mesmo porque esta segunda peça revela afinidades com a dramaturgia de Samuel Beckett, cujas primeiras peças foram determinantes para definir as convenções do teatro do absurdo, segundo a concepção de Esslin (1968). Na análise comparativa de *A rabeca*, que aqui apresentamos, já tocamos na questão do absurdo, mas resta ainda uma última consideração.

Tanto o título da peça quanto a designação dada por Prista Monteiro ao protagonista remetem a uma ideia de posse: o protagonista é o dono da rabeca e o dono do quarto; ainda mais, é ele quem dá de comer aos visitantes, ou seja, o Dono do Quarto é dotado de algum poder sobre as demais personagens – que, por sua vez, demonstram total indiferença em relação a ele –; mas, por outro lado, o protagonista não tem o poder da comunicação, ele não consegue dialogar com as duas visitas, por isso vai lhes oferecendo o que possui: primeiro o quarto: "Oh! Oh! Entrem, entrem. Íamos já sair. Mas ainda bem que vieram", diz ele sorridente e atencioso; depois a comida – "*se apressa a tirar da gaveta de uma cômoda, pão, chouriço e uma garrafa*"

(PRISTA MONTEIRO, 1970, p. 19); por último, oferece-lhes a rabeca – como já referimos anteriormente. Nada disso adianta, a sua moeda de troca não garante a sua inserção no grupo social. Por experiência, o Dono do Quarto já sabe que não consegue se adaptar, mas ele tenta como se fosse a primeira vez e de novo apercebe-se da inutilidade das suas ações.

Assim, no microcosmo do Dono do Quarto, revela-se a maior angústia da condição humana: destituído de um referencial (por isso a ideia de "fabricação de um pai") e perdido nesse mundo de ilusões – em que as posses materiais são o seu maior símbolo –, o homem não consegue sair do lugar, não avança e por isso se encolhe – volta-se, pois, para dentro de si mesmo, na mais pura solidão.

4.3 *O colete de xadrez*: a inversão do mito e a impossibilidade da relação conjugal

> Igualmente básico entre as mais antigas tradições que aparecem no Teatro do Absurdo é o uso de modos míticos alegóricos e sonhadores de pensamento, ou seja, projeções concretas de realidades psicológicas (ESSLIN, 1968, p. 298).

A ideia masculina de "moldar" uma mulher para o fim – ilusório, diga-se de passagem – de ver atendidos os desejos carnais, ou de outra ordem, que glorifiquem o homem é recorrente na arte, e esse tema do mito de Pigmalião, no teatro, traz para o foco da cena a caracterização das personagens e seus diálogos, e não as suas ações propriamente ditas.

Prista Monteiro escreveu *O colete de xadrez* nos anos de 1960, mas a peça só foi publicada vinte anos mais tarde (1983), juntamente com *Folguedo do Rei Coxo*, outra peça do dramaturgo.

Em três atos, a peça apresenta o protagonista, Jorge, um professor de francês que, depois de dois casamentos desfeitos, toma a decisão de educar a sua aluna de onze anos para que ela adquira as virtudes que lhe interessam, a ele, como sua futura esposa. Jorge deseja uma mulher que nunca mude, pois julga que ele próprio não sofre e nem sofrerá mudanças e, apesar de advertido pelo melhor amigo, leva adiante o seu plano. No segundo ato, assistimos à representação da passagem do tempo – sete anos –, e as cenas mostram repetidas vezes o último dia de férias da família de Teresa, período em que Jorge lhe dá aulas particulares de francês. A cada repetição da cena (a mãe apaga as luzes, e todos voltam para repetir o último dia de férias, com alguma indicação de que mais um ano se passou, e assim sucessivamente), Teresa vai se tornando adulta e vemos uma mulher cada vez mais submissa a Jorge. Nos últimos anos, a moça

passa a usar um colete de xadrez igualzinho ao do futuro marido. O colete é o símbolo de que Teresa de fato está sendo moldada por Jorge e, no terceiro ato, já casada com o professor, ela aparece sempre a costurar um novo colete, igual ao outro, feliz e orgulhosa de sua costura, mas aparentemente alienada do mundo.

Na construção dramatúrgica de *O colete de xadrez*, Prista Monteiro define o comportamento do protagonista a partir do mito, isto é, Jorge deseja repetir o mito de Pigmalião, numa tentativa de alcançar a tranquilidade conjugal, como faz o Arnolfo de Molière. A análise do comportamento mítico do protagonista leva a uma das designações de mito definidas por Mircea Eliade, qual seja, a de que a repetição do mito, para o homem moderno, representa uma garantia de sucesso na sua realização pessoal. *O colete de xadrez*, no entanto, inverte duplamente o mito na medida em que a metamorfose operada pelo protagonista converte a sua aluna, e depois esposa, simbolicamente em uma estátua e Jorge se vê, ele próprio, transformado diante do resultado alcançado e não mais desejado – e é nesse sentido que Prista Monteiro filia sua peça ao teatro do absurdo, já que uma das representações desse teatro é "a confrontação do homem com as esferas do mito e da realidade religiosa" (ESSLIN, 1968, p. 348), de modo a tornar o ser consciente da sua posição precária no mundo.

Considerando as reflexões de Mircea Eliade sobre comportamentos míticos na sociedade moderna e os pressupostos do teatro do absurdo apontados por Martin Esslin, vejamos como O *colete de xadrez* dialoga com a peça de Molière e a de Bernard Shaw e qual tratamento Prista Monteiro confere ao mito.

O mito de Pigmalião é narrado no Livro X das *Metamorfoses*, de Ovídio, e constitui uma das canções que entoa Orfeu depois de ter perdido Eurídice pela segunda vez, ao desobedecer aos deuses e olhar para trás em busca da sua amada ainda nos vales do Averno, o submundo das trevas.

Orfeu canta os "rapazes pelos deuses amados, bem como as raparigas, fulminadas por paixões proibidas, que foram castigadas pela sua lascívia" (OVÍDIO, 2007, p. 249), ou seja, o vate narra histórias de infortúnio, de amor, algumas de amor proibido – como, por exemplo, a de Mirra que se apaixona pelo pai –, tendo a maior parte delas um desfecho trágico, resultando numa metamorfose dos mortais atribuída aos deuses, em geral como castigo. É o que acontece aos Cerastas – convertidos em touros – e às Propétides – transformadas em estátuas –, castigados por Vênus: aqueles por terem profanado o templo de Júpiter e estas por terem ousado afirmar que Vênus não era verdadeiramente uma deusa:

> (...) Por isso, devido à cólera da deusa,
> diz-se que foram [as Propétides] as primeiras a prostituir o corpo e a beleza;
> e quando perderam o pudor e o sangue do rosto endureceu,
> com uma diferença mínima converteram-se em rígida pedra
> (OVÍDIO, 2007, p. 252).

Daí as prostitutas serem frequentemente associadas a estátuas, ou seja, frias e desprovidas de sentimentos. É este canto que servirá de deixa para o próximo, o mito de Pigmalião.

Inconformado com a inconstância da natureza feminina no que diz respeito às relações amorosas, Pigmalião resolve ficar solteiro. Contudo, sofre imenso com a falta de alguém que lhe faça companhia e ocupe o seu leito – por isso ele esculpe em marfim uma linda e delicada mulher e tanto a admira e contempla que se sente apaixonado por ela:

> A face era a de uma jovem autêntica, a qual tu julgarias
> estar viva e que queria, não obstasse a timidez, mover-se.
> A tal ponto a arte não se vê na arte! Pigmalião extasia-se
> a olhá-la e sorve no peito chamas pelo corpo de imitação
> (OVÍDIO, 2007, p. 252).

Timidamente, Pigmalião pede aos deuses que lhe concedam uma esposa semelhante àquela que ele moldara na pedra, e Vênus atende o pedido e transforma a estátua em mulher de carne e osso:

> Ao ser tacteado, o marfim torna-se mole! A rigidez esvai-se,
> e sob os dedos cede e molda-se, tal como a cera do Himeto
> sob o sol amolece e, moldada pelos dedos, cede a mudar-se
> em formas sem conta, tornando-se útil pelo próprio uso.
> (...)
> Era corpo humano! As veias tacteadas pelo polegar latejam!
> (OVÍDIO, 2007, p. 253).

No Livro X, apesar de a metamorfose constituir aos olhos de Vênus um tipo ideal de castigo – "Melhor seria que esse povo ímpio fosse punido com o exílio, ou com a morte, ou algo de intermédio entre o exílio e a morte. E que poderá ser isso senão o castigo de mudarem de forma?" (Ovídio, 2007, p. 251) –, nem sempre é por essa razão que a transformação se dá; assim como também não é regra que a metamorfose seja uma transformação dos homens feita por deuses, pois até Júpiter se metamorfoseia em águia para conquistar o belo e jovem Ganimedes, o descendente de Ilo. A Jacinto e Adónis, por exemplo, não lhes é imposta a metamorfose como castigo – ao contrário, os dois, depois de mortos acidentalmente, são

transformados em flor[110] pelos deuses, com o intuito de eternizar a memória dessas personagens.

Há, pois, dois tipos básicos de metamorfoses nas narrações do Livro X: aquelas que constituem punições (Cerastas, transformados em touros; Propétides, em estátuas; Mirra, em árvore; Atalanta e Hipómenes, em leões) e aquelas que constituem uma espécie de ressarcimento, ou seja, reparação de um dano (Jacinto, convertido em flor; Adônis, em anêmona). As metamorfoses punitivas se dão em vida e as metamorfoses de ressarcimento ocorrem depois da morte das personagens, para que elas sejam lembradas eternamente. Duas metamorfoses não se encaixam nesses dois modelos, a de Júpiter em ave – "a que consegue carregar os raios" – e a da estátua esculpida por Pigmalião transformada em mulher. Mas Júpiter é um deus e se metamorfoseia a seu bel-prazer e de acordo com os seus interesses; no entanto, nos dois casos há uma semelhança: tanto os motivos de Júpiter quanto os de Pigmalião são carnais.

O que impulsiona Pigmalião a criar a estátua feminina perfeita é a sua desilusão com as mulheres, mas o que impulsiona o seu desejo confesso de lhe dar vida é o fato de ter o seu leito vazio, ou seja, a vontade de aplacar a sua carência, a sua solidão. Apesar de os descendentes de Pigmalião sofrerem metamorfose como uma espécie de castigo (Mirra, sua neta, seduz o próprio pai, Ciniras, filho de Pafo, e ela própria pede aos deuses para ser castigada e eles a transformam em árvore) ou de ressarcimento (Adônis, amante de Vênus, filho da relação incestuosa de Mirra e Ciniras, é convertido em flor pela deusa), a metamorfose que deseja o escultor é-lhe concedida pelos deuses, sendo, pois, não um castigo nem um ressarcimento, mas uma dádiva merecida pela sua paixão ou ainda pelo seu engenho e arte.

A peça *O colete de xadrez*, de Helder Prista Monteiro – assim como *Escola de Mulheres*, de Molière, e *Pigmalião*, de Bernard Shaw –, tem como base da fábula o mito de Pigmalião e apresenta o protagonista com um desejo que é, em parte, semelhante ao da personagem mítica, qual seja, o de *moldar* uma mulher:

> Arnolfo - (...) É um pedaço de cera em minhas mãos: darei a ela a forma que eu quiser (MOLIÈRE, 1980, p. 208).

[110]Jacinto é morto acidentalmente quando tenta apanhar o disco arremessado por Febo. Inconformado com a morte de Jacinto, Febo transforma o sangue do jovem em flor. Adónis, por sua vez, mesmo sendo advertido por Vênus sobre o perigo das feras, é morto por um javali – para o desespero da deusa que, então, transforma-o em anêmona.

> Henrique - (...) A senhora não imagina como apaixona pegar um ser humano e transformá-lo aos poucos, através de uma nova linguagem, num ser completamente diverso do anterior!
> (SHAW, 1964, p. 290).

> Jorge - (...) Isto! Vou "fabricar" uma esposa! (...)
> Outro colega (*Trocist*a) - (...) Fabricar!? De quê? De barro, de madeira, de plástico? Para não dizer outra coisa?...
> Jorge (*Sério*) - Da mesma matéria que as outras... mas com outra alma!
> (PRISTA MONTEIRO, 1983, p. 38).

Mas as peças de Molière e Shaw trabalham o mito na chave da comédia, ainda que de formas distintas, enquanto que *O colete de xadrez* confere um tratamento diferente ao mito ao evocá-lo numa perspectiva absurdista, invertendo-o. Vejamos cada uma das peças a partir de suas personagens.

Arnolfo, o protagonista da clássica comédia de Molière, com um grande medo de ser traído pelas mulheres, pretende se casar com aquela que educou desde os quatro anos de idade em total ignorância sobre as coisas da vida mundana. No diálogo com Crisaldo, Arnolfo explica detalhada e longamente as características que ele julga adequadas para a sua futura esposa:

> Mulher que escreve sabe mais do que é preciso! Pretendo que a minha seja bastante opaca para não saber nem mesmo o que é uma rima. (...) Em suma, desejo uma mulher de extrema ignorância. Que já seja demais ela saber rezar, me amar, cozer, bordar!
> (MOLIÈRE, 1980, p. 160).

Cego na sua prepotência, Arnolfo se aproveita da condição social inferior da camponesa pobre para atingir o seu objetivo, julgando ter poder total sobre ela e ainda ser merecedor de reconhecimento por transformá-la:

> Vou me casar com você, Inês; cem vezes por dia você deverá agradecer esta honra bendita, lembrando a baixeza onde você nasceu, ao mesmo tempo que admira minha bondade, que a eleva dessa vil condição de camponesa pobre à dignidade burguesa, para partilhar do leito e dos abraços conjugais de um homem que mais de vinte vezes recusou a outras o coração e a honra que agora te oferece (MOLIÈRE, 1980, p. 203).

O trabalho de Arnolfo para tornar Inês, ao longo de treze anos, uma mulher casta e ignorante não resulta. Em pouco tempo a moça aprende muito com Horácio, seu amante, e imediatamente se dá conta do estado de ignorância em que vivia e rebela-se contra o seu tutor, rejeitando-o como marido. Arnolfo se vê, então, ridicularizado pelos seus atos e duplamente castigado: pela sua presunção de querer moldar uma esposa, ingenuamente acreditando que ela

não teria vontade própria, ele perde-a e ainda a vê casada com outro, tendo que, como um cachorrinho acuado, sair à francesa.

Se Arnolfo é um fracassado nos seus projetos, o mesmo não acontece com Henrique (Henry Higgins),[111] de *Pigmalião*, de Bernard Shaw, que mostra, no decorrer dos cinco atos, a transformação da vendedora de flores Elisa em dama da sociedade, objetivo idealizado e alcançado pelo professor, que, por meio de suas aulas de fonética e de boas maneiras, opera a transformação na moça pobre e ignorante. Mas Shaw cria um Pigmalião que, apesar de orgulhoso de sua "obra-prima", não se interessa em se casar com a mulher que moldou, pois o professor afirma ser um celibatário empedernido:

> HENRIQUE – As mulheres estragam tudo. Quando consentimos que entrem em nossa vida, descobrimos que a mulher busca uma coisa, e nós outra coisa diferente (...) Um quer ir para o norte, outro para o sul: o resultado é que os dois são obrigados a ir para o leste, detestando cordialmente o vento que os leva para lá... (...) É por isso que sou um solteirão inveterado, e que assim espero morrer!
> (SHAW, 1964, p. 257).

Em *Pigmalião*, o risível da comédia está nas dificuldades da florista em atingir o objetivo do professor Henrique, e em *Escola de Mulheres* está na altivez e na previsível falha de Arnolfo na busca de realizar o seu desejo. Ainda que com intenções diferentes, Arnolfo e Henrique são "escultores" prepotentes que se aproveitam da condição social da moça pobre que resolveram educar; a diferença é que o protagonista de Molière não atinge o seu objetivo e é castigado por sua presunção, ao passo que o de Shaw alcança seu propósito, tal como a personagem mítica – daí o título da peça de Shaw ser *Pigmalião.*

Para o protagonista de *O colete de xadrez*, ter uma esposa que possa reconhecer que ele tem sempre razão é a chave do sucesso do casamento e a conquista da tranquilidade conjugal. Por isso ele recorre ao comportamento mítico: "Pode-se 'fabricar' uma esposa. Olha, a história antiga está cheia disso. E não se conheciam divórcios" (PRISTA MONTEIRO, 1983, p. 43), diz ele ao amigo – afirmação semelhante, aliás, à que aparece no "Epílogo" de *Pigmalião*: "E a história de Elisa, qualificada embora como ficção, por narrar uma transformação aparentemente improvável, é bastante comum" (SHAW, 1964, p. 333). Jorge apresenta características de

[111]Na tradução para o português da peça de Bernard Shaw, Miroel Silveira adapta os nomes das personagens. Assim, Henry Higgins passa a ser Henrique Mascarenhas e Eliza Doolitlle, do original, a Elisa Garapa.

Arnolfo e de Henrique e o mesmo impulso da personagem mítica, pois, como para Pigmalião, a Jorge não lhe agradam as características da personalidade feminina; por isso ele quer esculpir, ou fabricar, uma esposa:

> JORGE – (...) As mulheres não querem senso. Odeiam-no! Em regra não o têm. Substituíram-no por instinto e detestam viver lado a lado com um homem que tenha sempre razão (...).
> (...)
> AMIGO – Mas ouve, Jorge! Isso tudo é ingénuo. Percebes? Uma mulher, uma esposa, não se fabrica! Não é um objeto!
> JORGE – Nisso é que tu te enganas. (...)
> (PRISTA MONTEIRO, 1983, p. 42-43).

A opinião de Jorge sobre as mulheres se aproxima da de Henrique – e, como no *Pigmalião* de Shaw, Jorge é professor e Teresa sua aluna –; porém, o protagonista de *O colete de Xadrez* deseja uma esposa que não mude com o passar do tempo, como ocorreu com as outras que já tivera, e então a sua ação se aproxima da de Arnolfo, de Molière. A tarefa de "construção" leva anos: Arnolfo leva treze anos, e Jorge sete. Nas aulas, em casa da família de Teresa, sempre nas férias de verão, ficam claros a força autoritária do professor – "Faça o que eu lhe mandar!", diz ele a Teresa – e o seu posicionamento de superioridade em relação à mulher, como podemos inferir pelo conteúdo dos textos que ele "manda" a menina traduzir do francês:

> TERESA – Bom!... [lendo] "Serei a tua escrava e tu... serás o meu senhor. Tu... mandarás... eu obedecerei" não "e eu obedecerei, como... fidele... fiel!?" Ora! Não percebo! O senhor professor sabe? Quem está a falar é a mulher do rei... ou do chefe. Mas parece esquisito! É como se ela estivesse a pedir para ser a criada do marido!... Mas é ela que está a pedir!
> (...)
> JORGE – Sim! Daqui a mais algum tempo a Teresa perceberá! Agora vamos lá andando.
> (PRISTA MONTEIRO, 1983, p. 52).

Ao longo dos anos, Teresa se submete cada vez mais à "educação" de Jorge; ela cresce e se torna uma mulher sem vida própria. Aos poucos, Teresa vai se convertendo numa espécie de espelho de Jorge, só que ela deixa refletir, sem que tenha consciência disso, o mais contraditório da personalidade do marido, que ele tenta em vão esconder. Assim, Jorge acaba por moldar uma mulher que se transforma em seu espelho invertido e é isso que ele não suporta. No terceiro ato, Jorge e Teresa estão casados já há alguns anos e ela agora é uma mulher obcecada pelas preferências dele: coleciona todas as versões da música que o marido gosta –

"Folhas Mortas" – e se ocupa em confeccionar e vestir coletes de xadrez iguais aos que o marido usava quando era o seu professor. Como Teresa não muda, suas ações são repetitivas, mecanizadas, deflagrando um cotidiano maçante e insuportável para Jorge que, finalmente, constata ter criado não uma mulher, mas uma boneca sem vida, apesar de animada.

Diferentemente das comédias de Molière e Bernard Shaw, nas quais as ações das personagens apresentam causa e consequência, *O colete de xadrez* cena a cena aponta para o absurdo das situações apresentadas, principalmente no terceiro ato, quando, no dia do seu aniversário, Jorge recebe os amigos. Quando Teresa comparece à cena, a coser e a experimentar coletes de xadrez, dispara frases que ela deve ter ouvido quando era aluna de Jorge: "(*Feliz como quem recita uma lição aprendida de cor*): 'Há rapazes a quem a dor física chama a cumprir as suas obrigações'" ou "Até os bichos aprendem... com uma ou duas chibatadas" (PRISTA MONTEIRO, 1983, p. 105-106).

O comportamento de Teresa denuncia uma mulher presa à sua condição do passado, isto é, a de aluna frente ao seu professor, a repetir a lição decorada sem nenhuma reflexão, como um robô. Na maioridade, Teresa troca de posição – de aluna passa a esposa –, mas não muda de comportamento, espelhando, com isso, o autoritarismo que Jorge usou para educar a moça e que ele agora procura esconder dos colegas professores, que recriminam o abuso de poder e violência na escola onde trabalham. Jorge então procura mostrar que mudou e que já não é mais o professor autoritário: "Odeio a violência, os cinturões e... e... e as botas de cano alto!..." (PRISTA MONTEIRO, 1983, p. 110) – pelo menos é o que a sua fala indica, ainda que numa confusão de sentidos. A constatação e a afirmação da sua mudança são enfatizadas nas últimas falas da peça, articuladas pela repetição das palavras, como que procurando ecoar o desespero do protagonista, que se vê só:

> Mudei-sozinho! Mudei-sozinho
> Tu... e eles é que não! Só eu!
> Mu-dei-sozinho!
> So-zinho! So-zinho! So-zinho!So-zinho!
> (PRISTA MONTEIRO, 1983, p. 111).

Nesse mesmo terceiro ato, Jorge se apercebe de sua ação e faz outra constatação: "Moldaste uma estátua", diz ele ao 1º Jorge – uma espécie de fantasma de si próprio, que ainda

usa colete de xadrez e lhe aparece como uma sombra do passado[112] –, que mais adiante lhe responde: "Ela devolveu-te tudo, tudo... intacto, imutável... Recebeu, mas não aceitou..." (PRISTA MONTEIRO, 1983, p. 93-94).

Se no mito de Pigmalião a rigidez da mulher esvai-se e a personagem mítica, através do seu trabalho artístico, realiza o seu desejo – o de aplacar a solidão – em *O colete de xadrez* ocorre exatamente o contrário, pois Teresa, com o passar dos anos, transforma-se em uma estátua e Jorge se vê completamente abandonado na solidão. Assim, como é comum nas peças de Prista Monteiro, temos mais uma personagem que se descobre solitária no mundo: "Pelo caminho, ou pelo atalho, não encontramos ninguém!..." (PRISTA MONTEIRO, 1983, p. 113). Ao final, aparentando calma e tranquilidade, Jorge dá cabo da própria vida – e isso se mostra numa cena antinaturalista, porque do revólver que Jorge encosta à cabeça não se ouve nenhum tiro, mas ele cai morto.

Como em Molière e em Shaw, o protagonista de Prista Monteiro tem a essência da personagem do mito de Pigmalião, qual seja, a do escultor que intencionalmente molda a figura feminina; no entanto, em Shaw a metamorfose resulta de certa forma positiva, pois a florista Elisa consegue passar por uma dama da sociedade, como queria o professor Henrique; em Molière, a transformação pretendida por Arnolfo converte-se em castigo para o "criador", já que o tutor de Inês não apenas sofre traição como também não realiza o seu desejo de se casar com a moça; e em Prista Monteiro há uma inversão do mito, como já referimos, e, mais que um castigo, a transformação ou metamorfose do sujeito em que se pôs a mira (a esposa) atinge e modifica o próprio sujeito que a desejou (o marido). Jorge desejava uma mulher que não mudasse, e de certa forma conseguiu (como Henrique consegue a transformação desejada), mas não contava que ele próprio mudaria.

A repetição do mito como última tentativa do sujeito de alcançar a tranquilidade mostra-se falha. Não é porque não consegue atingir o seu objetivo que Jorge se suicida, mas é por constatar que não é capaz de suportar aquilo que um dia desejou; trata-se, pois, da nítida constatação da contradição humana que, por sua vez, revela a condição absurda do ser. Assim, como afirma Camus (2004, p. 66), "à sua maneira o suicídio resolve o absurdo".

Nas entrelinhas, Prista Monteiro leva a personagem de sua peça a uma acepção do mito muito próxima daquela descrita por Mircea Eliade (1972, p. 101, grifo do autor): "o mito garante ao homem que o que ele prepara para fazer *já foi feito*; e ajuda-o a eliminar as dúvidas

[112] Segundo as indicações cênicas de Prista Monteiro, o papel do 1º Jorge deverá ser feito por outro ator, já que essa personagem em alguns momentos da peça não apenas comparece à cena, sem ser notada pelas outras personagens, como também dialoga com Jorge.

que poderia conceber quanto ao resultado de seu empreendimento". Porém, a fórmula que Jorge busca na esfera mítica para a sua criação (repetir o mito de Pigmalião) coloca-o, para o seu espanto e terror, frente a frente com a sua própria contradição e o aprisiona na solidão: "Preciso conviver, viver... discutir... Preciso... misturar-me com os outros! Porque não compreende ela isto?" (PRISTA MONTEIRO, 1983, p. 97); há aqui a impossibilidade da relação conjugal e "*Cette thématique des amours mortes s'inscrit dans une vision pessimiste de l'existence. La relation entre Éros et Thanatos est consubstantielle à l'absurde*"[113] (PRUNER, 2003, p. 122).

De acordo com Mircea Eliade (1972, p. 127), alguns *comportamentos míticos* sobrevivem no mundo moderno – "não que se trate de sobrevivências de uma mentalidade arcaica. Mas alguns aspectos e funções do pensamento mítico são constituintes do ser humano" e uma das funções do mito apontadas pelo historiador das religiões é "revelar modelos e fornecer, assim, uma justificação do Mundo e da existência humana" (ELIADE, 1972, p. 103). Por isso o universo do mito também se manifesta nas aspirações do homem moderno.

Martin Esslin (1968, p. 298) apoia-se nesta afirmação de Eliade para explicar que "o uso de modos míticos, alegóricos e sonhadores de pensamento, ou seja, projeções concretas de realidades psicológicas" aparecem no teatro do absurdo por meio de situações, de imagens, e denunciam as formas "inautênticas" de viver, focalizando o absurdo da condição humana. Mas se para Eliade (1972, p. 132) "comportamentos míticos poderiam ser reconhecidos na obsessão do 'sucesso', tão característica da sociedade moderna, e que traduz o desejo obscuro de transcender os limites da condição humana", no caso do teatro do absurdo as personagens se deparam com a impossibilidade da transcendência dos limites humanos e, então, reconhecem, frustradas, o absurdo da própria condição.

O reconhecimento do absurdo da condição humana se dá quando o homem se percebe sozinho, perdido, em um mundo onde as suas certezas se esvaíram – por isso, a vida torna-se sem sentido. O teatro do absurdo representa o reflexo disso e tem por objetivo tornar o seu público consciente da posição do homem no mundo (ESSLIN, 1968). Por isso as cenas procuram mostrar, por diferentes vias, a condição básica do indivíduo. Depois de se deparar com o absurdo, o homem perde a ilusão do sentimento de liberdade (CAMUS, 2004); quanto a isso não há "nada a fazer", frase que se repete na boca dos vagabundos de Beckett e à qual a Professora Nova, personagem de *O colete de xadrez*, faz alusão: "Ficará sempre algo por que o homem dirá: 'nada a fazer'!" (PRISTA MONTEIRO, 1983, p. 100). Essa expressão, nessas

[113] "Esta temática dos amores mortos se inscreve numa visão pessimista da existência. A relação entre Eros e Tanatos é consubstancial ao absurdo".

peças, enfatiza certo pessimismo ou *negativismo* – como apontou Célia Berrettini (2004) na análise do termo *nada* em *Esperando Godot* – ou, como temos dito a respeito da frase em outras peças de Prista Monteiro, enfatiza o componente melancólico, característico das *dramatis personae*.

Quanto ao diálogo que a peça de Prista Monteiro estabelece com aquelas que também apresentam na base da fábula o mito de Pigmalião, lembramos que tanto *Pigmalião*, de Shaw, quanto *Escola de Mulheres*, de Molière, inserem-se na chave da comédia e *O colete de xadrez*, por meio de uma construção dramatúrgica que apresenta situações e imagens que se repetem, permeadas em dados momentos por uma linguagem prestes a desmoronar, mantém afinidades com as características do teatro do absurdo. A leitura que o dramaturgo português apresenta do mito de Pigmalião na construção da sua peça evidencia a contradição do homem no confronto com as suas próprias aspirações – daí a inversão do mito. Por isso, o *comportamento mítico* do protagonista de *O colete de xadrez* revela a contrariedade de uma certeza e a constatação da limitação humana.

O diálogo dramatúrgico que Prista Monteiro estabelece com as peças de Molière e de Shaw diz respeito à alusão ao mito narrado por Ovídio, mas o que a peça de fato revela, através da leitura ou releitura desse mesmo mito, é o reconhecimento de que nem o comportamento mítico poderá livrar o homem de suas frustrações e do que é próprio da condição humana.

4.4 *Folguedo do rei coxo:* alegoria e pantomima narrativa

> Se começa a ir cada um para seu lado... como posso governar?
> (PRISTA MONTEIRO, 1983, p. 151).

No rol de personagens da dramaturgia portuguesa dos anos de 1960 não são raras as figuras do déspota, colérico e cruel; do representante da igreja sempre do lado do Poder; da mulher constantemente silenciada pela autoridade familiar ou governamental... Essas características das *dramatis personae* frequentemente estão aliadas ao recurso da alegoria no tratamento da matéria abordada nas obras, como encontramos nas peças de Sttau Monteiro *(Felizmente há luar!*, de 1961), de Cardoso Pires (*O render dos heróis,* de 1960), ou de Bernardo Santareno (*O Judeu*, de 1966), para citar alguns exemplos. Enquanto esses autores fizeram uso da matéria histórica para a construção da alegoria, Prista Monteiro foi buscar nas peças do jogo de xadrez a caracterização das personagens de *Folguedo do Rei Coxo*, que

simbolizam, na verdade, os componentes de um microcosmo fictício que procura refletir o macrocosmo político-social de Portugal. A peça foi publicada somente depois da Revolução dos Cravos, em 1983, e no ano seguinte integrou a primeira parte do espetáculo *Reis Coxos,*[114] dirigido por Manuel Coelho.

O ano da escrita de *Folguedo do Rei Coxo*, verão de 1961, coincide com o período de grandes transformações político-sociais ocorridas em Portugal devidas à crescente oposição ao regime salazarista, intensificada pelas guerras de independência deflagradas nas colônias.[115] O dramaturgo não se exime, também ele, de caracterizar tipos de personagens de forma alegórica nessa peça, além de apresentar certa alteração na linguagem e na estrutura dramática em relação à sua produção anterior, como bem nota Sebastiana Fadda (1998, p. 290-291):

> A linguagem torna-se mais realista, o absurdo está presente exclusivamente sob a forma de metáfora projectada num entrecho completo e movimentado, a estrutura passa do acto único aos cinco quadros, numa alegoria que inclui elementos farsescos de tipo do ballet e do coro jocoso.

De fato, essa mudança estrutural na obra pristamonteiriana insere o autor no grupo de dramaturgos que apresentam no enredo de suas peças referências ao contexto político-social, por vezes aproximando o seu teatro das propostas de Brecht, cuja preocupação era mostrar o homem como ser mutável, capaz de transformar a história, em oposição, portanto, à "teoria naturalista, segundo a qual o homem é determinado por fatores anônimos" (ROSENFELD, 2006, p. 90).

Em *Folguedo do Rei Coxo*, o Parceiro diz ao Rei: "O hábito é... é uma coisa... MONSTRUOSA!", frase que em certa medida sintetiza a alegoria que Prista Monteiro constrói a partir da caracterização das personagens nos cinco quadros da peça, quadros esses que se alternam entre dois cenários: a mesa de jogo em *avant-scène* – a cortina negra ao fundo a esconder o cenário do segundo e quarto quadros –, em que jogam o Rei e o Parceiro, e o pátio de um castelo que tem o piso inspirado no tabuleiro de xadrez, onde contracenam membros da mesma família e uma vizinha, personagens que representam as figuras do referido jogo, como indica a rubrica:

---

[114] Como parte do Ciclo "Autores de Gaveta", o espetáculo *Reis Coxos*, apresentado no Teatro Nacional D. Maria II, incluía na segunda parte outras peças de Prista Monteiro: *O anfiteatro*, *O colete de xadrez*, *A rabeca* e *O meio da ponte* (CET, nº 6450).

[115] Em 1961, a crise política e a oposição ao salazarismo foram intensificadas principalmente pela tentativa, ainda que fracassada, de golpe de Estado contra a ditadura, chefiada pelo Ministro da Defesa, Botelho Moniz; pela invasão do exército indiano às possessões portuguesas da Índia – Goa, Damão e Diu – e pelo início das guerrilhas pela independência nas colônias africanas.

Rei Coxo – o Pai
Rainha – A Mãe
Bispo – A Vizinha
1º Cavalo – Filho mais velho
2º Cavalo – Filha
1º e 2º Peões – (Brancos) Filhos gémeos
3º Peão – (Preto) – Filho adoptivo
(PRISTA MONTEIRO, 1983, p. 132-133).

O entrecho da peça é bastante simples. O pai (Rei) – homem autoritário, colérico e violento – é terminantemente contra a ideia de casamento do filho adotivo – o mais novo de cinco –, alegando ser o rapaz muito jovem, inexperiente e sem rendimentos suficientes para sustentar uma casa, esposa e prole; então o prende num quarto para impedi-lo de se casar. O autoritarismo do Rei vai aumentando à medida que aparecem sinais de desobediência dos outros filhos, que a princípio se dividem entre tomar partido em favor do irmão preso – é o caso dos gêmeos – ou em favor do pai, como fazem os filhos mais velhos. A cada vez que um filho é aprisionado por revelar desobediência ao pai – e os gêmeos acabam presos por demonstrarem interesse pela *namorada* do irmão mais novo, sem mesmo conhecê-la –, os que ficam devem cumprir horas extraordinárias de trabalho ou abrir mão de regalias e benesses, tornando ainda mais tensa a relação entre pai e filhos. Os gêmeos acreditam que a vizinha (Bispo) – personagem descrita como a alcoviteira – poderia interceder a favor deles junto ao pai, razão por que lhe oferecem uma bilha de azeite e uma lamparina nova. Mas, em dado momento, a vizinha, pressionada pelo Rei a declarar de que lado está, responde *untuosamente*: "Oh! Podeis confiar em mim. (...) (*Sempre humilde*) Claro! Claro, amigo! Contai comigo. Conheceis aquela parábola? Os amigos são para as opiniões" (PRISTA MONTEIRO, 1983, p. 155); e na cena a seguir declara ao 1º Peão: "(...) eu vivo de vós todos. De toda a vizinhança. Não posso desagradar a ninguém" (PRISTA MONTEIRO, 1983, p. 184). Quando tenta ajudar o 1º Peão a se levantar – ele havia desmaiado ao ver o seu irmão gêmeo ser preso –, ela é surpreendida pelo Rei que interpreta a solicitude como um ato de traição e, então, com a sua muleta impede a vizinha de auxiliar o rapaz e a escorraça: "Ponha-se a andar. Meta-se na sua vida. Não passa de uma miserável pedinte que precisa de toda a gente e vem agora para aqui mandar na minha casa. Rua! Ponha-se lá fora!" (PRISTA MONTEIRO, 1983, p. 185).

A fim de manter a qualquer custo a sua autoridade, o Rei jamais dá ouvidos a quem quer que seja e prende ou expulsa quem atravessa o seu caminho. Em situação parecida com a do Bispo, em *avant-scène*, encontra-se o Parceiro de jogo que, no terceiro quadro, observando a posição inexorável do Rei sobre a situação familiar, fala-lhe sobre justiça, paz, compreensão...

e de que às vezes é preciso ceder, ainda que se perca algo. Mas o Rei colérico retruca: "A compreensão é... é uma coisa MONSTRUOSA!" (PRISTA MONTEIRO, 1983, p. 169). Depois disso, o Parceiro não mais aparece em cena.

Ao final, o último filho que resta na casa, também revoltado contra a austeridade do pai, vai-se embora; nem a mãe (Rainha) – personagem que não emite uma única palavra durante toda a peça e seus gestos e atos indicam, de acordo com as rubricas, submissão ao Rei e sentimento de pena e pesar em relação aos filhos – se compadece do marido ali caído de bêbado, com a muleta fora de seu alcance: ela também sai de cena, deixando-o sozinho.

Para o Rei, os filhos representam um tipo de negócio ou comércio comandado por ele, por isso os termos que emprega nas suas falas remetem à *produção*, ao *capital*: "Quando [os filhos] adoecem, é médico... farmácia... sei lá! Empata a gente capital..."; "se os meus filhos pagassem o que me devem, fizessem a sua obrigação"; "deveis trabalhar mais horas para compensarmos a perda do ordenado que ele [o filho preso] trazia para casa" (PRISTA MONTEIRO, 1983, p.126; 135; 157). Ele fundamentalmente prioriza a produção e o lucro, como se a casa fosse um negócio e os filhos os empregados:

> REI COXO – Bom! A casa não pode parar, não é verdade?
> 1º e 2º CAVALOS – (*Em uníssono*) Claro! Claro, pai! Com certeza!
> REI COXO – Bem! Sendo assim... há que dividir, por quem fica, a produção perdida daqueles dois [os filhos presos], hem!?
> (PRISTA MONTEIRO, 1983, p. 180).

Tem toda a razão Sebastiana Fadda (1998, p. 292) ao observar que "da alegoria resulta evidente intenção do autor de aderir à denúncia da situação histórica vivida por Portugal" e que as personagens de *Folguedo do Rei Coxo* são símbolos fáceis de serem reconhecidos se consideramos o contexto português: o Rei representa o ditador; a Rainha, o povo impossibilitado de ter voz ativa; o Bispo, a encarnação da igreja; os filhos mais velhos (1º e 2º Cavalos), a Polícia Política; os gêmeos (Peões Brancos), os jovens que foram os primeiros a declarar oposição ao governo ditatorial; o Filho adotivo (Peão Preto), a representação das colônias africanas portuguesas, que justamente nos anos de 1960 iniciaram seus processos de independência; e ainda a tal namorada – referida pelos filhos mais novos – é o símbolo da liberdade (FADDA, 1998), como podemos inferir pelo seguinte diálogo:

> PEÃO PRETO – Anda diz! Mais velho és tu e, e...
> 1º CAVALO – ... e não me arrisco!
> PEÃO PRETO – (*Animando-se*) Não te arriscas porque ainda não a viste!

> 2º CAVALO – Estás doido! Mas... não viu o quê?
> PEÃO PRETO – (*Como que iluminado*) A... a namorada! A namorada dos homens... de todos os homens!
> 1º CAVALO – (*Confundido*) A namorada!?... De todos os homens? Eu, eu não tenho namorada, rapaz!
> PEÃO PRETO – Tens, tens! O que é... é que a não vês. E quando a vires, nada mais importará para ti. Irás conquistá-la (...) (PRISTA MONTEIRO, 1983, p. 137).

Na visão dos irmãos, a ideia de liberdade, justamente por ser desconhecida por eles, afigura-se por vezes bastante pueril e ingênua, como fica patente na conversa dos gêmeos que falam da "namorada" como se fosse mesmo uma mulher de carne e osso:

> 1º PEÃO – Não! Não! Não deves pensar em nós agora... Já combinamos isso... há muito, muito tempo, não foi? Ele [o Peão Preto] é que nos ensinou. Ele quer assim... Não devemos preocupar-nos. Ele... ele é que nos ensinou a amá-la... Devemos fazer como nos disse (*Riem-se cúmplices*. *Depois sonhadores*). Ouve! Como será ela? Já!?...
> (...)
> *Riem baixo, felizes*.
> 2º PEÃO – (*Como que iluminado*) Ah! Eu... para mim... Olha! Deve ter a minha altura. E a cintura, o meu braço. Os seus peitos... tépidos e túrgidos terão ainda treze anos e o tamanho das minhas mãos (...) Os olhos! Esses... são os da menina que se sentou ao meu lado no primeiro dia de escola...
> (PRISTA MONTEIRO, 1983, p. 173-174)

O desejo de liberdade do filho mais novo (Peão Preto), contrariado pela autoridade paterna, faz com que surja a tensão entre as personagens, instaurando, pois, o conflito – "se entendermos conflito como choque de vontades livres" (FRAGA, 1988, p. 29-30) – que, por sua vez, promove o desenvolvimento da fábula, já que um a um os filhos vão se revoltando contra as atitudes e práticas autoritárias do pai.

As personagens, portanto, modificam-se no decurso temporal, especialmente os filhos que de passivos e obedientes passam a contestar as ordens do pai. Assim sendo, a peça admite características da ação dramática tradicional que, além do conflito e da progressão da ação com vistas a atingir o clímax, implica também a transformação das personagens. Vista por esse prisma, a forma de *Folguedo do Rei Coxo* se constitui numa estrutura bem aproximada da dramática tradicional – denominada "drama absoluto" ou "drama genuíno" por Peter Szondi (2001) e "drama rigoroso" ou "dramática rigorosa" por Anatol Rosenfeld (2006). Foi isso que notou Sebastiana Fadda (1998). No entanto, a peça também apresenta "elementos perturbadores do rigorismo dramático", para usar a expressão de Fernando Mendonça (1971), como veremos.

Desde o início da peça, a rubrica indica que o coro se pronunciará a cada vez que "os filhos satisfizerem as imposições do Pai" (PRISTA MONTEIRO, 1983, p. 133), o que não procede, pelo menos assim tão precisamente, pois a voz coletiva se faz ouvir em outros momentos também. Iniciado com a voz *off* do Peão Preto preso, o coro é em seguida ampliado pelas vozes dos gêmeos que sempre se posicionaram a favor do irmão mais novo e, por último, é intensificado pelas vozes dos dois Cavalos, figuras que estavam inicialmente do lado do Rei e em dado momento passam a não mais aceitar os *sacrifícios*[116] a eles impostos. O texto do coro é o seguinte:

> O rei é coxo! O rei é coxo!
> O rei quer montar!
> Quem ajuda o rei?
>
> O rei é coxo.
> O estribo do rei
> É para segurar.
>
> O rei montado
> Não coxeia.
>
> Estribo montado
> Montada a montada
> O rei está montado.
> O rei não é coxo!
> Coxeia a montada
> Montada.
> (PRISTA MONTEIRO, 1983, p. 168).

Como se vê, nos primeiros versos o texto enfatiza o defeito do Rei, mas também mostra que ele tem amparo (estribo) – "O estribo do rei / é para segurar" –, indicando metaforicamente que a debilidade (coxo) do Poder é eliminada – "o rei montado / não coxeia (...) / O rei está montado / o rei não é coxo" – ou transferida para outro – "Coxeia a montada" –, podendo ser a expressão "a montada" interpretada como aquele em que / quem o cavaleiro monta, aquele que é dominado, submetido, lembrando que os irmãos mais velhos representam os cavalos do jogo de xadrez, aliás, com cabeças de burros, e, no começo, obedecem ao pai sem reclamações. O coro indica a tomada de consciência dos jovens filhos, que então começam a se posicionar efetivamente contra os mandos do Rei, e representa uma espécie de hino revolucionário ou

[116] O pai diz aos filhos que "são precisos novos sacrifícios" e continua: "Sacrifícios... é como quem diz! Obrigações, deveres... não são tomados nunca como sacrifícios (...) Bom tenho de dividir por vocês dois..." (PRISTA MONTEIRO, 1983, p. 185-186).

canto de liberdade. Estruturalmente, o coro assume a função simultânea de comentar e interromper a ação, proporcionando a fenda necessária – eliminação da quarta parede – para a concretização do efeito de distanciamento, constituindo, portanto, um elemento que propositadamente compromete a composição da dramática rigorosa, aproximando a peça do anti-ilusionismo que encontramos tanto no teatro épico brechtiano como no teatro do absurdo, tendências em voga na produção dramatúrgica portuguesa dos anos de 1960.

Assim como os métodos do teatro épico, propostos por Brecht, têm como função desnaturalizar a cena, o teatro do absurdo invoca mais radicalmente o antiteatro ao adotar, por exemplo, uma linguagem que beira o *nonsense*, debilitando o diálogo e destituindo-o da sua função de promover as relações intersubjetivas. *Folguedo do Rei Coxo* não chega a assumir aspectos do teatro de Beckett ou de Ionesco, mas, no que se refere à linguagem, vemos *nuances* dessa tendência especificamente nas falas – não todas – da vizinha (Bispo) – "velha, confidente, alcoviteira etc. (...) cuidadosamente vestida, usando chapéu que será facilmente reconhecido como a réplica de uma mitra bispal" (PRISTA MONTEIRO, 1983, p. 132). Trata-se de uma personagem cuja caracterização indicada na rubrica é jocosamente combinada com a sua figuração simbólica, a de Bispo. As falas da vizinha no diálogo com o Rei apresentam, por exemplo, termos monossilábicos, repetitivos, e sentenças destoantes:

> REI COXO – Claro que já deve estar aí informada pelos rapazes... (*Aponta-os*).
> BISPO – Ah, sim, si, si, s, s, s! Isto é, n...ão! Bem ouvi já qualquer coisa. Uns zuns-zuns!
> (...)
> REI COXO – (*Tolerante*) Bem! Não lhe perdoaria, ham! Nem a si!
> BISPO – Si, Si, Si, Si, Si!
> (...)
> REI COXO (*Duro*) Que sabe a vizinha disso, ham?! Menos mal, já lhe disse. Se nos aguentamos é porque estamos unidos. Se começa a ir cada um para o seu lado... como posso eu governar?
> BISPO (*Conciliadora*) Claro, claro meu amiguinho. (*Sentenciosa*) O foguetão sem cápsula é só barulho... e a cápsula sem foguetão é é... tenda de campista
> (...)
> (PRISTA MONTEIRO, 1983, p. 149-151).

Além disso, encontramos nas falas da vizinha a menção a parábolas – muito provavelmente inventadas por ela – que ou ficam apenas na proposição (ela anuncia, mas não conta) ou se resumem numa frase sem muito sentido ou sem relação, característica das personagens ionesquianas:

> BISPO – (...) Está-me agora mesmo neste momento (*Pequena pausa para acertar ideias*) a lembrar... (*Pequena pausa*) a ocorrer, a velha parábola (*Ar empolado de orador*) de todos vós bem conhecida, tantas vezes repetida de gerações para gerações, daquele pai (*Nova pausa*) que tinha três filhas e a do meio era careca!... (PRISTA MONTEIRO, 1983, p. 147).

É como se Prista Monteiro fizesse mesmo uma alusão às personagens da dramaturgia absurdista, o que não significa que essa peça constitua o melhor exemplo do teatro do absurdo. Na última fala citada acima é clara a alusão à famosa peça de estreia de Ionesco,[117] encenada na França em 1950. Como a personagem do Bombeiro de *A cantora careca,*[118] a vizinha também é uma personagem externa ao grupo constituído, que de repente aparece sem ter sido mencionada pelos demais; a entrada dela em cena faz com que o mote do conflito seja mais uma vez repetido – o de que o filho mais novo quer se casar, em desobediência ao pai –, constituindo a repetição do assunto uma forma de adiamento da progressão da ação. A vizinha, na verdade, evita a intriga, quase sempre assume a posição de ficar "em cima do muro", é contraditória, não deixando nada claros os seus verdadeiros interesses; assim, ela pouco interfere no conflito. O papel dessa personagem resume-se basicamente em suscitar algum humor, por meio da construção das frases, retardar o desenvolvimento da ação com a sua chegada e representar simbolicamente a figura débil da igreja, que está do lado de todos e de ninguém. Portanto sua principal função é de completar o quadro alegórico sobre o qual já falamos.

Curiosamente, o Bispo e a Rainha são representados por personagens femininas – lembrando que na produção inicial de Prista Monteiro, quando essas personagens aparecem (no caso de *A rabeca* e de *Os imortais*, por exemplo, nem há personagens femininas) são caracterizadas principalmente como "esposa" ou "velha" e são quase sempre relegadas a um plano secundário, chegando ao ponto de a mulher não ter voz nenhuma, como ocorre em *Folguedo do rei coxo*, na qual a figura da mãe não abre a boca nunca. Essas duas personagens da peça não contribuem para o desenvolvimento progressivo da ação, se consideramos fundamentalmente a estrutura dramática convencional.

---

[117] Em outra seção deste trabalho, mencionamos a recorrência da alusão a personagens do teatro do absurdo nas peças de Prista Monteiro. Relembramos o já referido diálogo de *A rabeca*, em que o verbo "estragar" na fala do protagonista faz lembrar o nome de uma das principais personagens de *Esperando Godot*: "Eles... Eles... ele... ele... Estragaste! Estrago!... Estragoooo..." (PRISTA MONTEIRO, 1970, p. 27).

[118] Na altura da escrita de *Folguedo do Rei Coxo*, a obra de Ionesco era bem conhecida em Lisboa pelas encenações de Luís de Lima e o dramaturgo romeno também havia estado no país, acompanhando montagens francesas de suas peças apresentadas nos palcos lusos. Se tivesse ocorrido uma encenação da peça de Prista Monteiro na década em que ela foi escrita, essa fala da vizinha remeteria o espectador à anedota sem sentido contada pelo Bombeiro de *A cantora careca*, provavelmente provocando o riso na platéia.

Sem coroa e usando um manto velho, desbotado e rasgado, a mãe / Rainha, sempre assustada, mas inerte e muda, surge em cena quando atraída por um barulho, como um grito (do Peão Preto, ao ser preso), uma garrafa que se quebra (a que o Rei atira na direção da vizinha quando a expulsa) e segue "ansiosa e impotente todos os transes porque irá passando a sua família" (PRISTA MONTEIRO, 1983, p. 136). As personagens fazem pouca ou nenhuma referência à presença ou até mesmo à existência da mãe / Rainha, com exceção do filho mais velho e do próprio Rei. O 1º Cavalo, lamentando a partida da irmã e o fato de com isso estar ele sozinho a ter que cumprir as exigências do pai, procura consolo abraçando a mãe que o afaga; já o Rei despreza a mulher completamente, é fato, mas, no último quadro, quando se vê caído com a muleta fora de seu alcance, "olha implorando o auxílio da mãe". A Rainha poderia lembrar a filha muda de Mãe Coragem, que, segundo Rosenfeld (2006, p. 174), é "uma das maiores figuras de Brecht", pois "no texto da peça (*Mãe Coragem e seus filhos*) a sua presença é medíocre. O palco como instrumento de narração, lhe dá uma função extraordinária, já não baseada no diálogo e sim na pantomima". Tomara essa função da qual fala o autor de *O teatro épico* pudesse se verificar na figura da Rainha numa encenação de *Folguedo do Rei Coxo.* O que ocorre é que praticamente a única "ação" da mãe, que, aliás, se dá pela recusa, efetiva-se pela sua movimentação em cena: ela sai correndo depois que seu gesto e expressão indicam que não ajudará o rei a se levantar. Como todas as personagens da família, também ela é tomada pelo desejo de liberdade; por isso corre, sendo que anteriormente até as suas saídas de cena se davam de maneira imperceptível.

Diferentemente da mãe que, além de nada dizer durante todo o decurso da peça, se mantém quase sempre inerte, as outras personagens desenvolvem uma interessante movimentação, como indicam as didascálias de Prista Monteiro (1983, p. 133, grifo do autor): "*Sempre que um dos filhos for 'levado' pelos outros a saída deles far-se-á por uma sugestão de 'ballet' inspirado nos movimentos das pedras do jogo de xadrez*", criando uma pantomima narrativa que confere à peça mais um elemento de negação da dramática rigorosa.

A respeito da *narração pantomímica*, Rosenfeld (2006, 133), na análise e comentários que faz da obra do norte-americano Thornton Wilder, observa que "a falta de cenários e a pantomima destacam o cunho narrado das peças" e que "a pantomima, sem requisitos, tende ao épico; ela é essencialmente descritiva, interrompe o diálogo e costuma visar o público".[119] Isso tende a ocorrer também em *Folguedo do Rei Coxo*. Ao propor um *ballet* executado pelas

[119]Anatol Rosenfeld (2006) explica a utilização desse recurso da pantomima de forma mais ampla em comparação com a acepção do verbete "pantomima" do *Dicionário de Teatro*, de Patrice Pavis (2007).

personagens, Prista Monteiro está sugerindo a suspensão do diálogo e a interrupção da cena, da mesma forma que acontece quando indica a inserção do coro. A diferença entre os dois recursos, como se vê, é que um se dá pelo som – o coro começa em *off*, é bom lembrar –, o outro, pelo movimento, pela pantomima; o primeiro simboliza um grito libertário ou revolucionário, e o segundo, o caminho da prisão, da impossibilidade de contestação do Poder. Ou seja, o dramaturgo substitui o diálogo pela canção (o coro pode ser lido como uma canção, até mesmo porque um dos gêmeos assim se refere ao coro ao dizer que o irmão canta) ou pelo gesto; ora, nada mais brechtiano que isso!

O recurso da pantomima também se verifica no brevíssimo quinto e último quadro da peça quando o Rei – envergando agora um fato de asilado – encontra-se sem o Parceiro à mesa de xadrez, a "*fazer um ruído seco com a muleta*" e a jogar sozinho indo de um lado a outro do tabuleiro: "*a sua marcha irá aumentando progressivamente até dar a impressão de ele andar à roda de si próprio. A luz acompanhá-lo-á neste movimento giratório que se prolongará até a exaustão* (...)" (PRISTA MONTEIRO, 1983, p. 197), demonstrando abandono e solidão, condição que ele próprio temia, acreditando que as suas atitudes enérgicas e autoritárias poderiam evitar a renúncia ao poder e a humilhação de acabar solitário. O movimento giratório do Rei, a pantomima, confirma o conteúdo da fala de um dos filhos que na discussão com o pai lhe havia dito "Olhe, olhe para si! À sua roda... vai riscando um círculo. E quem fica lá para dentro dele? Quem? Só!? – O senhor! Só o senhor!" (PRISTA MONTEIRO, 1983, p. 186). Nesse sentido, então, a pantomima executada pelo pai tem a função de narrar, recuperando na memória do espectador o fim já anunciado do despótico rei.

Como termina quase como começou – em *avant-scène* o jogo continua, mas somente com o Rei a jogar sozinho –, poderíamos ver uma estrutura circular na peça e a pantomima do protagonista no último quadro acaba por promover uma "abertura" na composição dramática. No que concerne à fábula propriamente dita, *Folguedo do Rei Coxo* mostra um final inconclusivo – o conflito não é resolvido nos moldes do drama rigoroso (como se sabe, de estrutura fechada), já que não se esclarece, por exemplo, que fim os filhos presos tiveram –, e a ação não volta à normalidade ou à ordem, deixando em aberto, ou para a imaginação do espectador, a conclusão quanto ao que foi apresentado no decorrer da peça.

Assim sendo, tal como o recurso da alegoria para tratar de determinados temas de forma indireta, do uso do coro e da pantomima, a aproximação de uma estrutura aberta indica que *Folguedo do Rei Coxo*, apesar de apresentar a instauração do conflito e até certa progressão da

ação dramática, como referimos, admite elementos evidentemente epicizantes, que colaboram para que a peça produza um efeito didático, característica do teatro brechtiano.

Sendo uma das principais razões de oposição ao teatro aristotélico, o "intuito didático" no teatro proposto por Brecht tem a "intenção de apresentar um 'palco científico' capaz de esclarecer o público sobre a sociedade e a necessidade de transformá-la; capaz ao mesmo tempo de ativar o público, de nele suscitar a ação transformadora" (ROSENFELD, 2006, p. 148); por isso apresenta personagens com as quais o público não tem identificação. O caráter didático de *Folguedo do Rei Coxo* se constitui primordialmente por meio da alegoria, mas também pela construção das *dramatis personae* nada passíveis de identificação por parte do espectador porque elas ou não constituem nenhum exemplo de herói (Rei, Rainha, Bispo, 1º e 2º Cavalos), ou são ingênuas (Gêmeos), ou desaparecem rapidamente de cena (Peão Preto), sem dar tempo para a identificação do público. De todo modo, ao apresentar a figura paterna como autoridade despótica, cujas ações autoritárias passam a ser questionadas pelos filhos, a peça claramente quer ensinar que a revolta pode ser o caminho para a conquista da liberdade.

Apesar dessas características de cunho épico apontadas em *Folguedo do Rei Coxo*, a peça não constitui um exemplo de dramaturgia épico-brechtiana porque não indica em nenhum momento que os atores devem narrar diretamente voltados para o público, nos moldes propostos por Brecht; além disso, são mantidos também elementos constituintes da dramática rigorosa. Essa peça de Prista Monteiro apresenta, então, traços da dramática tradicional e da épica brechtiana – assumindo, portanto, conotações de crítica social e política –, numa tentativa evidente de experimentar possibilidades cênicas.

Como referimos (seção 2); Fernando Mendonça (1971) denomina *sincretismo* (ou *hibridismo*) *das sintaxes teatrais* essa simultaneidade de recursos e afirma ser essa uma das características da dramaturgia portuguesa produzida nos anos de 1960. Tal sincretismo seria, então, o resultado de um processo teatral que apresenta uma "alternância na linguagem da cena, com recursos estilísticos de distanciamento alternando com a lírica e a dramática" (MENDONÇA, 1971, p. 21). Trata-se assim, aparentemente, de uma preocupação de romper com a dramaturgia rigorosa.[120] Mas será que podemos mesmo entender "a alternância da linguagem" entre a dramática e a épica como sincretismo das sintaxes teatrais?

Por mais que os pressupostos brechtianos, desde o seu surgimento, tenham mudado estruturalmente a cena, é de se considerar que pelo menos um elemento da dramática

[120] Mendonça (1971) adota na sua tese o termo dramaturgia *rigorosa*, da mesma forma que assim a denomina Anatol Rosenfeld (2006).

permaneceu em boa medida na dramaturgia de Brecht: a fábula, que, desde Aristóteles (*Poética*), é considerada o cerne do drama. De modo que o que mudou no drama moderno e com Brecht – que encaminhou a solução para a crise dramática, esta deflagrada principalmente pela dissolução do diálogo, como analisa Peter Szondi (2001) – foi a nova forma de apresentação da fábula; daí todos os pressupostos que resultaram no *método* brechtiano.

A fábula de *Folguedo do Rei Coxo* se constitui por meio de uma estrutura que engloba caracteres formais epicizantes surgidos não a partir apenas do enunciado do discurso verbal, como o coro, mas especialmente fora dele, na pantomima; assim quem narra é mais o corpo, emoldurado pelo cenário, que a própria voz; esta, em resumo, ou vocifera ordens (Rei), ou obedece (Filhos) – se desobedece, é imediatamente silenciada –, ou emudece (Mãe).

Assim, mais importante que verificar se nessa peça ocorre a alternância de cenas com elementos estilísticos que se mesclam é constatar a utilização de recursos que não só fazem a estrutura cênica se desprender da dramática rigorosa, como também conformam uma tentativa de *atualizar* as formas da dramaturgia portuguesa – como fez Prista Monteiro.

4.5 O absurdo em *O anfiteatro*

> Oh, senhor, sabe muito bem que a vida é cheia de infinitos absurdos, os quais, descaradamente, nem ao menos têm necessidade de parecer verossímeis. E sabe por que, senhor? Porque esses absurdos são verdadeiros. (PIRANDELLO, 1977, p. 41-42).

> O ator dispõe de três horas para ser Iago ou Alceste, Fedra ou Gloucester. Nesse breve período, ele os faz nascer e morrer em cinquenta metros quadrados de tábuas. Nunca o absurdo foi tão bem ilustrado, nem por tanto. tempo (CAMUS, 2004, p. 92).

Escrita em 1960 e publicada uma década mais tarde, conjuntamente com *A rabeca* e *O meio da ponte, O anfiteatro* foi encenada em 1966,[121] pelo Teatro-Estúdio de Lisboa, com direção de Luzia Maria Martins, que incluiu no mesmo espetáculo essas três peças em um ato de Prista Monteiro. Para Sebastiana Fadda (1998, p. 290) essas obras do dramaturgo caracterizam um *tríptico* marcado pelo tema da *ausência*: "ausência de individualidade de um

[121] Em 1966, a montagem de *O anfiteatro* contou com os seguintes atores: Joaquim Rosa (1ª Personagem); Baptista Fernandes (2ª Personagem) e Helena Felix (Velha). Sebastiana Fadda (1998) nos dá conta de mais duas encenações de *O anfiteatro* na década de 1970: em 1973, pelo Laboratório Amador de Teatro Actual (LATA), do Porto, e, em 1974, pelo Grupo Experimental de Teatro (GET), de Oeiras.

Eu desintegrado e falhanço das tentativas de socialização" em *A rabeca*; "ausência de certezas e falso equilíbrio, ou equilíbrio aparente, dos relacionamentos e da sociabilidade quando estes se manifestam" em *O meio da ponte* e "ausência de sentido do sistema ilógico logicamente organizado assumido pelo mundo evidente" em *O anfiteatro.* As observações da autora de *O teatro do absurdo em Portugal* estão em concordância com as de José Valentim Lemos (1984, p. 22), para quem:

> Os textos de Prista Monteiro são geralmente o espaço de uma aspiração, de uma carência, de uma ausência (...), aspiração e carência do pai em *A rabeca*, ausência do filho morto em *O Meio da Ponte*, aspiração de um outro viver em *O Anfiteatro*, peça onde a nossa sociedade é vista como um circo cruel, opressivo e absurdo.

Da obra de Prista Monteiro que nos propomos analisar, *O anfiteatro* figura como uma das mais representativas do teatro do absurdo; daí a dificuldade em se resumir o seu entrecho, pois, como é costume ocorrer nas peças filiadas a esta tendência teatral, aparentemente nada acontece.

A descrição do cenário e a posição das personagens no espaço cênico são estritamente importantes para começarmos a tratar da peça. Vejamos:

> *Ocupando totalmente o palco, em semi-círculo, vê-se apenas um anfiteatro, rudimentar, de tábuas nuas. O fundo da cena, visível pelo espaço entre os degraus, pelos lados e por cima deles, deverá dar uma sensação de infinito no qual flutuasse este enorme escadote. No alto, deitado com um braço fazendo de travesseiro, encontra-se um homem, de idade indefinida, velho casaco por cima da pele, contemplando com ironia algo para além da sala. Pouco tempo depois, vindo da coxia central, entra no palco outro homem, correctamente vestido (...). Ao entrar em cena, ouvir-se-á um ruído de vozes, música e gritos, que vai decrescendo à medida que o homem sobe até ao degrau abaixo daquele onde se encontra a primeira personagem* (PRISTA MONTEIRO, 1970, p. 59).

A 2ª Personagem sobe os degraus da arquibancada a esfregar o peito, a se expressar como quem sente dor ou sofre com alguma doença; olha para trás com frequência, como se estivesse sendo perseguida. A 1ª Personagem tenta em vão dialogar com a 2ª, pois esta a princípio tem o olhar perdido na plateia. Passado um tempo, as duas personagens finalmente conversam e o público entende que se trata de dois atores; a 1ª diz ter nascido no palco; a 2ª, embora tenha já desempenhado vários papeis – "herdeiro, médico, ditador, imperador, embaixador, escritor, lavrador, cavador, sapateiro, gerador" – diz ser um mau ator, por isso se encontra agora em busca de um papel, "o papel", que é o que lhe falta para ser feliz:

> 1ª PERSONAGEM – (*Com muita admiração*) Gerador, hein!
> 2ª PERSONAGEM – Sim, gerador!
> 1ª PERSONAGEM – Fizeste um bom lugar, não?
> 2ª PERSONAGEM – (*Tristemente*) Tinha só... dois filhos!
> 1ª PERSONAGEM – (*Animando-o*) E no de sapateiro? De certeza ganhavas melhor (*Volta a apreciar o tecido do casaco do outro*).
> 2ª PERSONAGEM – Hum! Sempre o mesmo!
> 1ª PERSONAGEM – (*Enfático*) Ora! Eras um bom actor! Porque vieste?
> 2ª PERSONAGEM – (*Tristemente*) Era sapateiro... e fiz sapatos!
> 1ª PERSONAGEM – (*Rindo-se*) Ah! Ah! Olha a novidade. Querias fazer bancos, cadeiras, mesas... não?
> 2ª PERSONAGEM – (*Surpreendido*) Bancos!... Cadeiras!... Mesas!... Mesas! (*Parece muito interessado*) Mesas!... Mesa! (*Já agitado, erguendo as mãos quase gritando*) A mesa! (...) É isso! Isso, isso... lá em baixo... no Circo... (*Fala atabalhoadamente com grande pressa e caminhando dum a outro extremo de seu degrau semi-circular*) Agora, Agora! Agora, sim! Irei fazer... "A mesa". Nada de papéis... intelectuais... de... dirigentes!... Nada disso! Talvez por este lado! (*Sonhador*) "A mesa"!
> (PRISTA MONTEIRO, 1970, p. 64-65).

O alto da arquibancada é o espaço dos espectadores, mas também dos "maus atores"; é de cima que se pode ver bem: "Quanto mais longe, melhor se aprecia, sabes?", diz a 1ª Personagem à Velha, que entra em cena tão logo sai a 2ª Personagem, esta última obsessivamente determinada a fazer o papel de mesa, "a mesa".

Mal vestida e arcada, como se estivesse doente, a Velha atriz conta à 1ª Personagem que foi a dona de uma casa e teve filhos; ela, como a 2ª Personagem, parece mesclar os planos do "real" e do "ficcional", como se ator e personagem se confundissem ou como se a máscara estivesse prestes a cambiar da função de ator para a de *performer*. Na concepção de Pavis (2007, p. 284-285), "o *performer* é aquele que fala e age em seu próprio nome (enquanto artista e pessoa) e como tal se dirige ao público", diferentemente do ator que "representa sua personagem e finge não saber que é apenas um ator de teatro. O *perfomer* realiza uma encenação de seu próprio eu, o ator faz o papel de outro". Esse mesmo "eu", no entanto, assume a personagem e a toma como se suas características também o constituíssem ou fossem a sua realidade. É como se os papeis desempenhados no palco representassem fatos da vida dessas personagens-atores. A essa relação de ator e personagem, proposta na peça de Prista Monteiro, pode aplicar-se a observação de Camus (2004, p. 93): "Eles [personagens] acompanham o ator, que não se separa facilmente do que foi".

Na sequência, a 1ª Personagem convida a Velha a subir mais alguns degraus a fim de assistirem a um número e ficam os dois em posição de espectadores no alto da escadaria. Em

baixo e à frente do palco, um projetor foca as personagens que vão surgindo em cena, iluminando-as:

> *Duma ponta a outra da boca de cena passa um Rickshaw, puxado por um homem e transportando outros dois. Podem trazer máscaras de cartão como os "cabeçudos". (...) Quando a carrocinha acaba de sair, e por esse mesmo lado, entra outra personagem também com qualquer característica dos palhaços, mas com um capacete de mineiro (com lâmpada). Atravessa lentamente o palco com uma folha de jornal com grandes letras, nas mãos, como quem vai lendo.* (PRISTA MONTEIRO, 1983, p. 70)

A 1ª Personagem diverte-se com as cenas apresentadas e dá grandes gargalhadas. Finda a representação a Velha e a 1ª Personagem tecem alguns comentários:

> VELHA – (*Restabelecendo-se do espanto em que tem estado*) De qualquer modo é um bom número. E todos repararam neles! São bons actores e são muito aplaudidos. (*Depois censurando*) Devias ter experimentado.
> 1ª PERSONAGEM – (*Sempre irónico*) Não tinha vocação... para este circo.
> VELHA – Procuravas! Há tantos papéis... Há de haver um com certeza...
> 1º PERSONAGEM – Qual? Já disse! Não tinha vocação e os papéis eram todos iguais.
> VELHA – Não! Não! Não são todos iguais. (*Enfática, como quem explica uma lição*) Há grandes papéis... e pequenos papéis.
> 1ª PERSONAGEM – Iguais! Todos iguais! Todos fazem os mesmos números! (*A luz de novo vai diminuindo e só fica em foco o casal em cima. A 1ª Personagem aponta, com o braço estendido, para a plateia*) Olha para eles! Todos mudos! Todos olham pró mesmo lado! Tudo igual! Tudo igual! (*Gargalhadas*).
> VELHA – (*Que esteve perscrutando algo à sua frente*) Não! Não! Olha! Vê! Ali! Vês? Há uns que se mexem. Lá em baixo! Ali... há um que saltou fora... (*Excitada, apontando com o braço*) Olha, ali, ali. Lá vai ele. Vai a subir... (*Agora um foco de luz ilumina a boca de cena para se projectar um balão de borracha vulgar que sobe no ar e partiu do recinto reservado à orquestra. O foco luminoso acompanha a sua ascensão*)... a subir, vês?
> 1ª PERSONAGEM – (*Estupefacto, segue a trajetória do balãozinho*) Sim, sim! Vejo!
> (PRISTA MONTEIRO, 1970, p. 71).

Em oposição ao pessimismo da 1ª Personagem, para quem "os papéis são todos iguais", a Velha tem uma opinião positiva ou mais condescendente sobre os papeis desempenhados pelos atores. Os balõezinhos que nesta cena vão partindo do fosso da orquestra primeiro simbolizam os espectadores que "se mexem"; depois representam os atores: "Vê aquele cheio de flores! (...) Ah! É uma mulher... uma velha! Uma velha... como eu (...). Ah, aquela! Aquela sim! Tinha um grande papel!..." (PRISTA MONTEIRO, 1970, p. 72). Esta última frase da Velha é a deixa para a volta da 2ª Personagem, cuja busca representa na peça a ideia

pirandelliana (Fadda, 1998) não da personagem em busca de um autor, mas de um "ator" em busca de um papel, "o papel".[122] O homem vem mais velho, conta que fez papel "de mesa", mas está desiludido, pois "Já havia uma porção de actores que faziam este número muito bem" (PRISTA MONTEIRO, 1970, p. 73). É a Velha quem o encoraja a tornar à busca pelo papel ideal e lhe pergunta se em criança não havia qualquer coisa em que era o melhor; ele se lembra de ter pintado um quadro com o qual obteve o segundo lugar num concurso escolar e decide: "Vou fazer 'o quadro'! Isto sim. É este o meu número!" (PRISTA MONTEIRO, 1970, p. 78).

Na cena seguinte, a Velha e a 2ª Personagem encontram-se abaixo, no palco, para a representação do número da segunda; ao mesmo tempo uma mudança de luz faz com que a 1ª Personagem seja vista na arquibancada, ou seja, na posição de espectador, "como se estivesse suspensa no alto e dando-nos a impressão duma sombra, isto é, uma figura rudimentar, sem contornos definidos" (PRISTA MONTEIRO, 1970, p. 79-80). A fim de fazer "o quadro", a 2ª Personagem, no palco do anfiteatro, *apresenta-se com um caixilho vazio de tela nas mãos*, mostra-se confusa, não sabe se terminou o quadro ou não, hesita em mostrar o trabalho à Velha; faz mímicas com a moldura, diz que o seu quadro é sobre o circo, "o grande circo"; demonstra insegurança, quer a opinião da Velha sobre o "motivo" circo, supostamente retratado no quadro – lembrando que se trata de uma moldura sem tela –; "Tem que ser este 'o meu número'", diz ele à Velha no diálogo que assim continua:

> VELHA – (*Impaciente e furiosa atira-se a ele [2ª Personagem] e arrebata-lhe o caixilho das mãos. Mira-o por vários ângulos, afasta-o, aproxima-o etc. Enquanto isso, a 2ª Personagem vai-nos transmitindo pela sua expressão toda a gama de sentimentos de que vai sendo possuidor. Primeiro a surpresa pelo ataque inesperado da velha, depois a resignação, a seguir a esperança, a ansiedade, e perante a demora da velha em se pronunciar, o receio e por fim o terror. Agora a velha bruscamente restitui-lhe o quadro e grita-lhe:*) Não! Este não! Tens que fazer outro!
> (...)
> 2ª PERSONAGEM – (*Ansioso*) Ouve! Mas é ao menos "um circo"?
> VELHA (*Admirada primeiro e depois com desdém*) Sim, é! "Um circo" é!
> 2ª PERSONAGEM (*Abatido, desanimado*) Bem sei... foi o mesmo com os outros papéis. Fiz mal! Devia ter ficado só com o primeiro papel... só herdeiro! Sempre... sempre (*Recomeça a agitar-se, volta a esfregar o peito com a mão, pára um pouco a sua marcha e depois de novo violento*) E por que não é "o Circo"? (*Acusador*) Tu! Tu é que não o vês! Tu é que não o podes ver. Foste sempre má actriz. Sim, sim! (...) (*Já a gritar*) Mas este é "o quadro". (*A palavra "quadro" é já dita num grito e cai de joelhos soluçando. Por fim ergue a cabeça para a velha e suplica*) Olha! Eu... eu faço outra coisa... outro

[122] Para Sebastiana Fadda (1998, p. 289), em *O anfiteatro* "A metáfora circo/vida, além da referência a *Seis Personagens à Procura de Autor* pirandellianas, é mais que evidente".

> número! (...) Vais ver! Eu sou um grande actor. Tu já o disseste. (...) Não será... não poderá ser... o quadro?
> VELHA – (*Com desdém, calmamente*) Não! É só um quadro!
> (...)
> (*Encorajadora*) Mas experimenta outra vez! Experimenta!
> 2ª PERSONAGEM (*Desolado*) Não! Não vale a pena! Se valesse... este tinha sido... "o quadro"! (*Desesperado*) Mas porquê? (*Agora está novamente agitado*).
> (PRISTA MONTEIRO, 1970, p. 84-87, grifo do autor).

Segue-se a isso o som de risadas da 1ª Personagem que, no alto da escadaria, permaneceu o tempo todo da cena decorrida na posição de espectador. A 2ª Personagem fica a se perguntar por que engana a todos e se seria aquele o seu papel; de repente, começa a rir também e logo é seguida pela Velha, formando os três um coro de gargalhadas que encerra o ato.

As rubricas de Prista Monteiro indicam um tratamento plástico na composição dos quadros cênicos: os atores são personagens-atores que encenam tanto personagens (2ª Personagem e Velha) como espectadores (1ª Personagem e Velha); além disso, há a constante referência à plateia – indicação clara da artificialidade do teatro –, destituindo do palco a quarta parede e reteatralizando a cena:

> 1ª PERSONAGEM – (*Já interessado, mas irónico*) E tu [diz à 2ª Personagem], queres aprender aquela lição? (*Ri-se e aponta a plateia*) É aquilo... aquilo que tu aprecias? Já os viste bem, daqui? Parecem-te bons actores? (*Com ironia*) Por onde tens andado? (*Ri-se*) Ainda achas graças àquelas habilidades? (PRISTA MONTEIRO, 1970, p. 62).

O título da peça remete ao espaço físico da representação teatral e é do ator e do público que falam as personagens-atores do ato único de *O anfiteatro*.

Originalmente a palavra anfiteatro, do grego *amphitheátron* (pelo latim *amphitheatru*), quer dizer "teatro dos dois lados"[123] e é nessa significação do termo que assenta a estrutura da peça de Prista Monteiro, cujas personagens, atores de circo ou de teatro, ocupam ficticiamente o lugar do espectador, por vezes encarando o público como se ele fosse um conjunto de atores, numa inversão de posições dentro da sala de espetáculos.

Se tomarmos as palavras de Ortega y Gasset (2010, p. 32) sobre a *ideia de teatro*, vamos encontrar acepção semelhante à de anfiteatro na sua definição de espaço teatral como um espaço que se constitui por uma *dualidade* porquanto "é um corpo orgânico composto de dois órgãos

[123] BUARQUE DE HOLANDA, Aurélio, *Novo Dicionário da Língua Portuguesa*, 1986.

que funcionam um em relação com o outro: a sala e a cena".[124] No palco indicado na peça de Prista Monteiro, temos de um lado, no espaço físico, a escadaria, onde fica o público – representado fundamentalmente pela 1ª Personagem – e, do outro, o palco com o ator e o seu papel (sua personagem); em certos momentos as personagens passam a intercambiar suas funções nos diferentes "lados" do anfiteatro, como acontece especialmente à Velha. As três personagens se encontram em situações distintas nas relações ator / papel (ou número) e ator / público; é, pois, na expressão cênica e/ou verbal dessas posições que vemos os dois lados do teatro.

Sabemos que de personagem-ator a 1ª Personagem passou a personagem-espectador; nesta última posição, ela debocha do grande circo, dos tantos papeis e do público; afirma ter nascido no palco, mas se recusou a participar: "os papéis eram todos iguais"; admite não ter vocação para *aquele* circo, por isso a mandaram embora: "Agora como mau ator, procuro apreciar devidamente o trabalho dos mestres (*com fingida convicção*). Ganhei o direito de exigir um bom espectáculo, hein!" (PRISTA MONTEIRO, 1983, p. 69), diz à Velha. Permanecendo o tempo todo no espaço destinado ao público, ou seja, nas arquibancadas do anfiteatro, a 1ª Personagem firma a sua posição ou função de personagem-espectador, diferentemente da 2ª Personagem e da Velha, personagens-atores que ora comparecem de um lado (arquibancada / plateia), ora do outro (palco) do anfiteatro; talvez por isso essas duas últimas personagens apresentem algo em comum: estão meio doentes, fatigadas, embora por motivos distintos. A 2ª Personagem cansa-se da própria busca e do resultado da experiência; já a Velha, há anos na profissão – "Ainda não parei desde que tomei este lugar no circo" –, não percebe quando ou onde se cansou: "Onde? Onde foi que eu me cansei?", pergunta-se ela. Se as duas personagens masculinas (1ª e 2ª), cada qual à sua maneira, reivindicam para si o papel / função que lhes cabe ou como ator ("o" papel) ou como espectador (um "bom espetáculo"), a Velha, por sua vez, acumula as funções de personagem-ator (fez muitos monólogos); personagem-personagem (no palco do anfiteatro, contracenando com a 2ª Personagem, é ela quem dará a sua opinião sobre o quadro); personagem-espectador (da arquibancada assiste, junto com a 1ª Personagem, aos números apresentados embaixo, no palco), estabelecendo, portanto, a intermediação entre os lados do anfiteatro.

A partir dessa caracterização das *dramatis personae* de *O anfiteatro*, vemos representados na peça três pontos de vista a respeito do circo / teatro: a negação ou recusa do

[124] Ortega y Gasset (2010) considera o esquema do Teatro Nacional D. Maria II, em Lisboa, como base para a sua exposição sobre o espaço cênico na conferência que fez em Madrid e em Lisboa em 1946.

teatro pelo fato de ele se apresentar sempre igual; a busca determinada pela permanência no/do teatro, porém sem alcançar grande êxito; o velho teatro, de *pequenos e grandes papéis*, "cansado", sem se aperceber claramente do motivo. O outro lado do anfiteatro, ou seja, o público (real) é visto como sempre igual como afirma a 1ª Personagem em diálogo já citado, muito embora haja, depois dessa constatação, a "ascensão" – como uma espécie de valorização – tanto dos espectadores quanto dos atores, representada pelos balõezinhos que sobem do fosso da orquestra, configurando uma imagem cênica poética, característica bem marcada do teatro do absurdo.

No seu ensaio sobre o absurdo, mais especificamente acerca do *raciocínio absurdo*, Camus (2004) apresenta exemplos (esboços) desse raciocínio – ou ainda ilustrações ou representações – do homem absurdo, figurado no *donjuanismo* (o amante), na *conquista* (o aventureiro) e na *comédia* (o comediante). Esta última é a que nos interessa, pois, ao tratar da comédia, o autor de *O mito de Sísifo* toma mais precisamente o ator e engloba na sua abordagem o já sabido: a glória efêmera do ator, que "compõe seus personagens para se exibir" – lembrando que a referência do ensaísta, como ele próprio indica, é o *grande teatro* – e "sua arte [do ator] é isto, fingir totalmente, entrar o mais fundo possível em vidas que não são as dele. Ao cabo desse esforço fica clara a sua vocação: aplicar-se de corpo e alma a não ser nada ou a ser muitos" (CAMUS, 2014, p. 93). A definição camusiana para ator serve bem à personagem de *O anfiteatro* que procura "o papel": "Já experimentei muitos! Quase todos", diz ele irritado. Para Camus, não é que os atores "sejam homens absurdos, mas sim que seu destino é um destino absurdo que poderia seduzir e atrair um coração clarividente" (Camus, 2004, p. 91). De fato, na arte do ator há algo do destino de Sísifo, como podemos inferir, dada a repetição da tarefa de "representar", apesar da variedade ou multiplicidade de papeis. As personagens-atores de *O anfiteatro* deixam entrever esse destino absurdo ora recusando-o, caso da 1ª Personagem, ora experimentando-o numa determinação obsessiva, como ocorre com a 2ª Personagem.

Como afirma Esslin (1968, p. 361), é comum muitas peças ditas do absurdo apresentarem um desfecho que repete o início, isto é, "terminando exatamente como começaram, enquanto outras progridem apenas por uma crescente intensificação da situação inicial"; no entanto, Prista Monteiro extrapola essa *estrutura circular* (ESSLIN, 1968) e mantém a sua peça na fragmentação, na situação episódica, podendo se montar o espetáculo teatral a partir de qualquer uma das cenas sem comprometimento algum do todo.

Quase todas as cenas de *O anfiteatro* se constituem predominantemente por situações que parecem surgir do nada, sem um fio condutor; daí as imagens – construídas pelas

personagens ou pela própria disposição delas no cenário – serem uma constante, sobrepondo-se à linguagem verbal, esta pouco ou nada discursiva, pois não apresenta um efetivo confronto ou oposição de ideias nos diálogos. Sendo assim, a conversação se constrói por falas que: dão poucas informações sobre as personagens; fazem alguma referência ao público; declaram uma busca individual – caso da 2ª Personagem que quer encontrar "o papel"; desse modo, as personagens mostram-se desvinculadas das relações intersubjetivas e estão ali reunidas apenas pela função de atores, mas sem seus respectivos papeis. É, portanto, uma peça cujos diálogos pouco dizem e não caminham na direção da progressão, seja narrativa ou argumentativa; nesse sentido, o que Esslin (1968, p. 75) disse acerca do *diálogo* nas peças beckettianas se aplica também às de Prista Monteiro, especialmente à peça em questão: "mais importante do que quaisquer indicações formais da desintegração da linguagem e do sentido nas peças de Beckett é a natureza do próprio diálogo, que repetidamente desmorona porque nenhuma troca verdadeiramente dialética de pensamento ocorre nele".

Afinal, o que *fala* de fato em *O anfiteatro* é o conjunto de imagens produzido no palco. Na cena em que a 2ª Personagem (que fará "o quadro") e a Velha estão a representar, a 1ª Personagem assiste a tudo do escadote e, na função de espectador, o ator é iluminado de maneira tal que sua figura deverá parecer *suspensa no alto*, formando, portanto, a curiosa e poética imagem de um espectador em suspensão. Esse quadro cênico remete o público a um espelho virtual no qual se reflete a sua própria figura – a de espectador –, tornando-o, sem aviso, participante – e não apenas *parte* – do espetáculo; é, pois, o "teatro dos dois lados".

Sebastiana Fadda (1998, p. 289), no breve comentário que dispensa a esta peça, considera que "Provavelmente a transformação da peça em espectáculo tornaria mais evidente a intenção de Prista Monteiro"; um pouco diferente disso, diríamos que fica bastante difícil a montagem / espetáculo alcançar alguma produção de sentido se consideramos apenas os diálogos das personagens e não atentarmos para as imagens que vão sendo construídas ao longo da peça, justamente porque *O anfiteatro* não prescinde da encenação.

O tratamento imagético dos quadros cênicos dessa peça – e de outras do dramaturgo – é o que mais a vincula ao teatro do absurdo, pois busca a aproximação de uma linguagem *não-conceptual* ou, noutros termos, uma linguagem poética, que é "ambígua e associativa". Segundo Esslin (1968, p. 352),

> O Teatro do Absurdo, ao levar essa mesma busca poética à imagística concreta do palco, pode ir mais longe do que a poesia no abandono da lógica, do pensamento discursivo, e da linguagem. O palco é um meio multidimensional que permite o uso simultâneo de elementos visuais, de movimento, da luz e

> da linguagem. É, portanto, particularmente adaptado à comunicação de imagens complexas constituídas pela interação contrapontística de todos esses elementos.

A imagem, como é sabido e Patrice Pavis (2007, p. 204, grifo do autor) muito bem observa, é constructo imprescindível da encenação teatral contemporânea, e não estamos aqui nos referindo ao *teatro de imagens* de um Bob Wilson, por exemplo, mas à relação intrínseca da imagem com "a encenação (colocação em cena) [que] é sempre *colocação em imagens*", de modo que a "cena fica próxima de uma paisagem e de uma imagem mental, como se se tratasse de ultrapassar a imitação de uma coisa ou sua colocação em signo". Comumente associada à beleza, à poesia, à multiplicidade de significados, a imagem cênica – se assim podemos designá-la – poderá possibilitar, como acontece em *O anfiteatro,* um campo mais amplo de significação que somente o texto da peça não é capaz de alcançar: "a partir do momento em que é assim transformado em imagem pela cena, o texto se presta, com efeito, a uma releitura de acordo com novas modalidades" (PAVIS, 2007, p. 204).

Assim, em *O anfiteatro* a imagem como um todo se sobrepõe em grau de importância à estrutura dialógica e representa o "de-fora da linguagem" – para usar aqui uma expressão deleuziana.[125] Já pela nomeação das personagens vemos o teatro a tratar do teatro, mas sem a defesa de uma tese ou ideia preestabelecida a respeito, pois a peça não define um ponto de partida e outro de chegada; não explicita argumentos. Apesar disso, é possível inferir, por meio da interpretação das *dramatis personae*, que o teatro (circo) do qual trata a peça se mostra já esgotado, prestes a ser recusado, negado, e o seu público, habituado a ver o igual, olha sempre para o mesmo lado. Nesse sentido, ao abdicar de uma fábula linear em favor de uma abordagem do próprio teatro, a peça atualiza a sua temática e elabora simultaneamente uma proposta de fazer teatral pautada pela inserção de imagens – o que, no conjunto do ato único, como vimos, a coloca em estreita filiação com o teatro do absurdo na concepção essliana.

Ainda, como nota conclusiva, o tema da *ausência* em *O anfiteatro* – apontado por Lemos (1984) e Fadda (1998) –, para além da metáfora circo / vida, estende-se a um âmbito mais amplo da peça: o teatro se põe em busca de uma nova forma teatral a fim de suprir o que lhe falta; mesmo que não esteja explícito claramente nas falas das personagens-atores qual forma seria

---

[125] Para Deleuze (2010, p. 83), a obra de Beckett apresenta uma *língua I*, que é a dos nomes; uma *língua II*, a das vozes e uma *língua III*, a das imagens e "esse de-fora da linguagem não é apenas a imagem, mas a 'vastidão', o espaço", de modo que "essa língua III não procede apenas por imagens, mas por espaços". É de se notar que a elaboração da imagem em *O anfiteatro* está intrinsecamente relacionada à disposição do espaço teatral, o próprio anfiteatro, que, aliás, dá o título à peça.

essa, a peça, via teatro do absurdo, aponta para uma direção que comporta a elaboração de imagens como produção de sentido.

Prista Monteiro, já no início de sua carreira como dramaturgo, procurava mostrar a possibilidade da construção do novo no contexto do teatro português e, com *O anfiteatro*, provou que tinha de fato, se não uma resposta, pelo menos uma proposta para o teatro que implicava certamente a valorização do fazer teatral, considerando mais o tratamento imagético da encenação que a carpintaria textual da peça.

Foto 18 – *O anfiteatro*, de Prista Monteiro, direção de Luzia Martins, 1966
[PRISTA MONTEIRO, 1970, p. 6]

4.6 A marca do absurdo nos diálogos de *O meio da ponte*

> O teatro deste autor português busca, a partir de uma linguagem do quotidiano (...), a captação de sentido profundo da realidade escondido por detrás de uma aparência feita de situações e palavras falsas (BENITE, 1966, p. 6).

Integrando o quadro das peças de Prista Monteiro que apresentam como personagens os membros da família instalados na sala burguesa, *O meio da ponte* – escrita em 1959 e publicada somente em 1970 – foi encenada em 1966, juntamente com mais duas peças do dramaturgo: *A rabeca* e *O anfiteatro*, pelo Teatro Estúdio de Lisboa.

No programa do espetáculo dirigido por Luzia Maria Martins lê-se que o teatro de Prista Monteiro "tem uma dimensão nem sempre encontrada noutros autores nacionais" e que suas peças ocupam-se "basicamente dos sortilégios e mistérios da alma humana", podendo ser representadas "em qualquer palco estrangeiro, ao lado de um Beckett, um Ionesco, um Pinter".[126] É curioso aqui notar que, nas décadas de 1950 e 1960, posição como esta refletida no programa dos espetáculos do Teatro Estúdio de Lisboa, procurando comprovar a validade do teatro português em comparação com o "estrangeiro", aparecia também na historiografia do teatro (ou na crônica teatral): "há quem ponha em cena espectáculos que decerto não envergonhariam qualquer capital civilizada", escreveu Rebello (1961, p. 13) entre 1955-1960, num artigo publicado em coletânea sobre o teatro contemporâneo. Na altura, na crítica publicada nos periódicos impressos o texto do programa do espetáculo provocou comentários tanto em concordância com essa caracterização da obra pristamonteiriana na sua estreia no teatro profissional quanto com a desconfiança de que as peças do dramaturgo português não pudessem ser representadas ao lado das dos "mestres" do teatro do absurdo: "Se só a leitura dos textos ou a visão de outras peças ou de diferentes montagens poderiam permitir um juízo mais definitivo sobre as virtualidades do teatro de Prista Monteiro, julgamos estar já habilitados a duvidar [da] afirmação contida no programa", escreve cauteloso Bruno da Ponte (1966, p. 13) no *Jornal de Letras*.

Seja como for, as características do teatro de Prista Monteiro apontadas no texto do programa do espetáculo são pertinentes e demonstram que as peças do dramaturgo entusiasmaram não apenas a experiente encenadora Luzia Maria Martins, mas também

[126] O Programa do referido espetáculo de 1966 encontra-se arquivado no Museu Nacional do Teatro (MNT), em Lisboa, sob o registro MNT – 13524.

exigentes críticos como João Gaspar Simões, que na época escreveu sobre o referido espetáculo no *Diário de Notícias:*

> O certo é, todavia, que no quadro do nosso antiteatro o antiteatro de Prista Monteiro é aquele que até a data mais nos impressionou. Nele o processo é menos importante que a matéria poética processada. Se nas suas peças se não respeita a convenção do teatro clássico, a poesia que as anima, uma poesia subtil, feita de absurdo e de vazio, eleva-as à altura de verdadeiras criações poéticas. Um teatro onde os problemas do homem nos são revelados de forma mais mítica que realista não deixa de ser teatro, mesmo que como antiteatro se apresente, quando o anima uma visão funda do homem e da vida. No teatro de Prista Monteiro essa visão é indiscutível. Se aqui e ali nos capacitamos de que ela nunca teria vindo à tona caso não existissem *À espera de Godot, As Cadeiras, A Cantora Careca*, ou o *Porteiro* de Pinter, também é verdade que em ponto algum da expressão dramática de Prista Monteiro palpamos essa carne flácida que em não poucas obras de camaradas seus denuncia o processo à procura de problemas, a técnica em busca de matéria-prima (SIMÕES, 2004, p. 228).

Efetivamente não se passa nenhuma ação em *O meio da ponte*. Em alguns momentos os diálogos parecem introduzir uma narrativa do passado, mas, ao fim e ao cabo, isso não se concretiza; as personagens evitam a menção ao passado e, por conseguinte, a narração. A família está reunida na sala de estar: a jovem Mulher a costurar; a Velha de 90 anos (sogra da Mulher) a ler; o Marido, quando chega a casa, passa a fazer cálculos matemáticos sentado à sua mesa de trabalho e a empregada somente aparece em cena quando é chamada. Os diálogos da família constroem-se pelas conversas comezinhas que acabam por se transformar em discussões: o Marido implica com o fato de a mãe estar a ler, pois ele acredita que na posição na qual a Velha se encontra – quase deitada na poltrona – poderá provocar um deslocamento de retina; a Mulher, realizando o seu trabalho de costura, pica o dedo, pois não usa um dedal e isso é motivo de discussão com o Marido que diz já ter comprado para ela 1959 ou 1960 dedais; o Marido trabalha em voz alta e a certa altura diz que nove vezes três são vinte e sete e a Mulher imediatamente discorda dele, afirmando que nove vezes três são vinte e seis, provocando a partir daí uma discussão arrastada sobre a tabuada até que a Velha, a Criada e a Mulher começam a repetir em coro "vinte e seis, vinte e seis" para desespero dramático do Marido, que desiste de provar que ele está certo. As atividades que realizam os membros da família – Marido (cálculos matemáticos), Mulher (costura) e Velha (leitura) – são o tempo todo interrompidas por alguma oposição de opinião entre as personagens, principalmente entre Marido e Mulher; do confronto resulta uma tensão que é aplacada imediatamente pelo *nonsense* de certas frases que surgem abruptamente nas falas, tornando a discussão invalidada, despropositada.

Em todas as discussões Marido e Mulher querem ter razão. As falas ficam em torno dessa disputa até que, repentinamente, um deles muda de opinião, sem ficar clara a motivação, e o diálogo no seu conjunto – isto é, dentro de um determinado assunto – perde o sentido:

> MARIDO – Hem? Ainda por cima, parece estares zangada comigo! Toda a vida te tens picado por não quereres usar dedal. Toda a vida te tenho prevenido. Já te comprei mil novecentos e sessenta... não, mil novecentos e cinquenta e nove dedais. Bem! O dedo é teu! Eu... eu só quero que o não piques. E depois disto tudo... zangas-te!
> MULHER – Cala-te! Sabes bem que o dedo é teu, as retinas são tuas e o serão é teu. (*Pausa*) Se não pus o dedal é porque é tarde já para comprar outro. As lojas estão fechadas. E o nosso filho deitou o meu pela janela fora.
> (...)
> MARIDO – Bom! Já sei! Achas que não tenho razão, e, se calhar até, que usar dedal é mais traiçoeiro, não?
> MULHER – Irra! Cala-te com o dedal.
> (...)
> MARIDO – (*Calmo*) Hein? Que foi? Picaste-te, querida? (*Continua trabalhando*)
> MULHER – Ai! Ui! Olha! Olha como sangra!
> MARIDO – (*Sem olhar*) E... deita sangue, filha?
> MULHER – Não, querido!
> (...)
> MARIDO – Claro! Claro! Toda a gente se pica um dia.
> MULHER – (*Radiante*) Oh! Mas eu, pico-me todos os dias!
> MARIDO – Mas em dedos diferentes. Ahn! Em dedos diferentes! É feio gabar-se!
> MULHER – Sabes? Tenho estado a pensar... Para que será que a tua irmã usa uma carapuça de metal no dedo quando costura? Eu... não preciso!
> MARIDO – Sei! Sei! É verdade! Creio que se chama dedal.
> MULHER – Foi o marido que lhe comprou. Diz que é por causa das picadas. (*Ri-se*) Dedal! Que nome! É ridículo, não é?
> MARIDO – É ridículo!
> MULHER – Virá no dicionário? Dedal! Hás-de-ver.
> MARIDO – Certamente que não! Como queres tu que venha no dicionário uma coisa tão absurda!
> MULHER – Tens razão, querido. De resto não me interessa.
> (PRISTA MONTEIRO, 1970, p. 42-44).

Como ocorre em outras peças do dramaturgo, os diálogos de *O meio da ponte*, a princípio, desencadeiam uma oposição de opiniões que se desintegra no interior da conversação e nenhuma ação conflituosa se desenvolve verdadeiramente, tampouco a tensão no âmbito do discurso. Assim, vemos na peça – especialmente nas discussões desconexas entre Marido e Mulher – a mesma caracterização que Aguinaldo Ribeiro da Cunha (2004, p. 13) apontou na peça de Ionesco, *A lição*, que apresenta "diálogos ágeis, precisos, com conteúdo aparentemente lógico, que resulta, graças à habilidade do autor, numa confrontação irracional e sem nexo".

Ainda, os recursos usados para a construção do diálogo em *O meio da ponte* – por exemplo, a repetição da mesma frase ou palavra – e alguns dos assuntos tratados nas conversas das personagens são semelhantes aos da referida peça de Ionesco: operações matemáticas, referência às estações do ano, dores ou doenças (dor de dentes, em *A lição* e descolamento de retina em *O meio da ponte*); até semelhanças nos nomes das personagens – a empregada doméstica é Mary em *A lição* e Maria na peça do dramaturgo português. Vejamos apenas um exemplo desses diálogos de mesma natureza nas duas peças:

Em *A lição*:

> O PROFESSOR – (...) O dia está bonito hoje... ou melhor, nem tanto... Oh! Seja como for... enfim, não está muito ruim, isto é o principal... Humm... hmm... Parou de chover, também não está mais nevando.
> A ALUNA – Seria muito surpreendente, pois estamos no verão.
> O PROFESSOR – Perdoe-me, senhorita, eu ia dizer-lhe isso... mas você aprenderá que se pode esperar tudo.
> A ALUNA – Evidentemente, senhor.
> (IONESCO, 2004, p. 29).

Em *O meio da ponte*:

> CRIADA – Posso perguntar? Talvez agora eu já possa estrear aquele vestido de verão que a senhora me ofereceu?
> MULHER – Agora? No inverno? A chover?
> CRIADA – É! Mas é o mais bonito...
> MULHER – Ah! Certamente, certamente! Aleluia! Aleluia! (*Sai a criada radiante*).
> (PRISTA MONTEIRO, 1970, p. 48).

Sabemos que efetivamente nenhuma criança brinca com o cavalinho de brinquedo – que fica a balançar num "'tric-trac' ritmado e monótono" quase o tempo todo no meio da sala –, embora o Marido, quando chega do trabalho, faça "o gesto de quem afaga a cabeça do seu pequeno cavaleiro" (PRISTA MONTEIRO, 1970, p. 34) e as outras personagens também se refiram ao "menino". No final da peça, o Marido começa a fumar um charuto e de repente se lembra de que o filho está ainda na sala até àquela hora e, em razão disso, briga com a Mulher por ela ainda não ter posto o menino para dormir. A empregada é chamada para levar a criança para o quarto e ela critica o homem por fumar e provocar tosse no menino. Depois que a Criada sai, levando a criança "invisível" ao colo, Marido e Mulher discutem mais um pouco e o seguinte diálogo encerra a peça:

> MARIDO – Mas tu zangas-te? Mesmo tendo eu razão?
> MULHER – Não! Queres que te fique reconhecida?
> MARIDO – Mas não devia ser assim?
> MULHER – Não, não e não!
> MARIDO – Mas se está provado... se tu concordas... (*Vai sentar-se de novo à escrivaninha e diz:*) Ouve, querida! Quando o menino morreu... com aquela tosse... às vezes penso se aquele fumo... aquelas noitadas... se lhe fariam mal... ao garoto!
> MULHER – Que ideia, querido! Aquilo até o enrijava.
> MARIDO – Sim! Deves ter razão! Ele por fim realmente estava muito rijo. (*Pausa*) Bem! Coisas que só acontecem a quem cuida deles como nós. Se andassem para aí... de qualquer maneira... sempre na cama.. ares puros... a comer, dormir, comer... se calhar... estava para aí gordo, molinho, corado...
> MULHER – Podes ter a certeza. A maior parte das pessoas não sabe tratar dos filhos como nós! Por isso é que se vê tanta desgraça.
> MARIDO – Tens razão, querida. Ao menos somos um casal feliz! Oh! Graças a ti, meu amor. Graças a ti! (*Continuam a trabalhar*).
> MULHER – E a ti, meu querido! E a ti! Temos uma vida bem simples!
> (*Continuam, ele fazendo contas em murmúrio e ela costurando velozmente. Cai o pano*.)
> (PRISTA MONTEIRO, 1970, p. 55-56).

Para Sebastiana Fadda (1998, p. 288), este final "irrompe a realidade, terrível, suspeitada" e "a ausência do filho não consegue pôr a nu a felicidade fictícia em que [Marido e Mulher] teimam em querer acreditar, uma felicidade possível através da ilusão e da ficção aceite como realidade". O jogo dúbio presença / ausência da criança (viva ou morta?) introduz uma atmosfera de mistério na peça e na relação do casal (e da família) com o filho, este "presentificado" nas cenas por meio dos diálogos e do "tric-trac" do cavalinho de brinquedo, depois a sua ausência enfatizada com a revelação de que o menino morreu. O fato é que o desfecho suscita as seguintes questões: a morte do filho ocorre logo depois que a criada o leva – e esse diálogo final é uma condensação elíptica da fábula que evita a narrativa – ou, como interpreta Fadda (1998), a família agia como se o filho ali estivesse, mas na verdade ele havia morrido há tempos? De todo modo, há uma mescla de passado e presente que se confundem como nas imagens oníricas. Toda a peça pode ser um passado rememorado pelas personagens, sendo apenas esse diálogo final o presente, ou vice-versa: toda a peça apresenta o presente, e a cena final representa o passado.

Pela condensação temporal, a fábula se desmaterializa, desconstrói-se, tornando-se difícil montar um enredo claro a partir dos fragmentos apresentados; no lugar desta tarefa, resta ao espectador avaliar a explanação da relação entre as personagens, relação esta que se define pela incoerência, contradição, pelas discussões infundadas e sem propósito, consistindo, portanto, numa mostra do esvaziamento das relações familiares, como em outras peças pristamonteirianas – *Folguedo do rei coxo* e *O colete de xadrez* são exemplos. Pruner (2003,

p. 105) faz uma explanação interessante sobre a incoerência temporal nas peças do absurdo e observa que "*La négation de l'ordre temporel justifie la multiplication d'enoncés contradictoires. Elle est créatrice d'incohérence, source de non-sens*"[127]; com efeito, o nonsense em *O meio da ponte* está vinculado ao tratamento temporal da peça.

Ainda que a construção cênica, se tomarmos a composição dos diálogos, leve a uma falta de significação lógica, é possível inferir que a peça traz à tona, como bem apontou Joaquim Benite (1966, p. 6), a "deterioração das ligações humanas, nomeadamente familiares, em função de uma rotina formada de situações, gestos, palavras, do esmagamento imposto por um quotidiano medíocre e apodrecente". Uma das personagens até propõe sair da rotina à qual a família está fadada todas as noites, mas a "proposta" consiste na repetição da mesma situação:

> MULHER – Muito bom! Esta noite faremos então dois serões! E... bem! É preciso arranjar tudo! (*Levantando-se*) A mamã fará de mamã. Tu farás de meu marido e eu... de tua mulher (*Dirige-se à escrivaninha*). Isto passará por ser a tua escrivaninha. A mamã terá aqui a sua mesa. E esta fará de minha cadeira (*Senta-se no seu primitivo lugar*)
> (PRISTA MONTEIRO, 1970, p. 41).

Pouco antes dessa fala, a Mulher havia reclamado ao Marido o direito de ir ao teatro, já que o casal havia economizado dinheiro para os ingressos, privando-se de comer sobremesas. Como não podem ir ao teatro – o Marido havia decidido que todos ficariam em casa trabalhando, a cumprir o dever – a Mulher, a partir da derivação, por metáfora do termo teatro como falsa realidade, sugere a representação. Como se vê, o que ela propõe, no entanto, é a representação pela repetição, ou seja, cada um fará o "papel" de si próprio.

Se em *O anfiteatro* – outra peça de Prista Monteiro aqui analisada – o dramaturgo enfatiza o absurdo através da construção das imagens, em *O meio da ponte* o absurdo se expressa por meio da linguagem verbal, cuja falência se dá a cada sequência de falas, aproximando-a não só da obra ionesquiana, como temos observado, mas também das primeiras peças de Harold Pinter.

No estudo sobre a dramaturgia de Pinter, Martin Esslin (1968) faz importantes apontamentos acerca da linguagem das personagens criadas por esse dramaturgo. Para o autor de *O teatro do absurdo*, "Pinter apóia-se inteiramente em seu domínio da linguagem quotidiana para criar a sensação de absurdo e futilidade da condição humana" (ESSLIN, 1968, p. 254), e na elaboração dos diálogos de suas peças há, ainda segundo Esslin (1968, p. 251), "um registro

[127] "A negação da ordem temporal justifica a multiplicação de enunciados contraditórios. Ela é criadora de incoerência, fonte do nonsense".

de toda a gama de *non sequiturs* da conversa miúda", características que também podem ser verificadas nos criativos esquetes do dramaturgo inglês escritos no início da sua carreira, no final dos anos de 1950.[128] Essa caracterização da linguagem do teatro do absurdo, verificada na obra de Pinter – e não só na obra desse dramaturgo, mas nas de outros analisados por Esslin –, pode ser encontrada também em peças de Beckett e com frequência nas de Ionesco. Na esteira desses autores, Prista Monteiro se apropria de *non sequiturs* nas falas das personagens de *O meio da ponte* para a construção dos diálogos:

> MARIDO – Não assim, mamã, nessa posição!
> VELHA – Porquê? Não é verdade que há pessoas que não têm deslocamentos [de retina]?
> MARIDO – Sim! É verdade.
> VELHA – Eu... sou uma pessoa.
> (PRISTA MONTEIRO, 1970, p. 37).

Sobre esse mesmo diálogo das personagens pristamonteirianas, Catarina Firmo (2013, p. 148) lembra a semelhança desse raciocínio dedutivo ilógico com aquele utilizado por Ionesco, por exemplo, em *O rinoceronte*[129] e observa: "A rigidez das convenções é parodiada através de um silogismo que desmonta a lógica e põe em causa a validade das regras".

Além da repentina mudança de opinião dos interlocutores, os diálogos são marcados ainda pela inversão do senso comum, como, por exemplo, quando o Marido se refere às circunstâncias da morte do filho no final da peça, no diálogo há pouco citado (os pais, em vez de cuidarem bem da criança – como devem fazer todos os pais – expõem-na ao perigo de aspirar a fumaça do charuto e com isso acham que estão fazendo bem ao menino). Essas características das falas tornam o discurso desconexo que, por sua vez, impede o desenvolvimento progressivo do enredo, destituindo-o da tríade começo/meio/fim pertinente à estrutura dramática convencional. Mas isso não significa que a montagem da peça poderia partir de qualquer uma das cenas – como acontece em outras peças do dramaturgo como *O anfiteatro*, por exemplo –, pois se fosse a encenação iniciada pela cena final, o restante apresentado seria a justificativa para a morte do filho do casal (por exemplo, a fumaça do charuto do Marido). Na sequência cênica apresentada, *O meio da ponte* integra uma estrutura que fica em vias de desenvolver uma fábula, mas esta não vinga devido à desconexão entre as partes, o que torna a peça ainda mais *absurda*.

---

[128] Referimo-nos aos esquetes: *Preto e Branco*, *É só isso* e *Candidato*, de 1959.
[129] "O LÓGICO (*ao Senhor Idoso*) Um outro silogismo: todos os gatos são mortais. Sócrates é mortal. Logo, Sócrates é um gato" (IONESCO, 1995, p. 64).

Na perspectiva do antiteatro como negação do naturalismo, o teatro do absurdo assegura no palco a quebra da quarta parede, sendo a fala dirigida diretamente ao público – recurso que marca o teatro épico brechtiano (mas não só), na elaboração do *Verfremdungseffekt* – por vezes utilizada pelos dramaturgos absurdistas.[130] Tal recurso, quando aparece nas peças de Prista Monteiro, acentua o efeito de quebra, de interrupção, em prol da teatralidade:

> CRIADA – (*Que tem estado a espanejar os móveis, fala para os espectadores*) Ele pode provar que nove vezes três são vinte e sete, mas... quando elas gritaram aleluia!, ele tinha já atingido o meio da ponte! Sim, porque ele é um homem inteligente! (PRISTA MONTEIRO, 1970, p. 48).

Como ocorre em *A cantora careca,* o título é mencionado por uma personagem secundária, sem nenhuma razão de ser (FADDA, 1998; FIRMO, 2013), sem nenhum significado claro; observamos, no entanto, que essa fala da empregada abre uma rápida vaga para a narração, ainda que sem muito sentido, e antecipa algo da cena que virá logo a seguir: o Marido não consegue provar concretamente que nove vezes três são vinte e sete (ele se confunde com os três grupos de nove folhas de papel e desiste de demonstrar o resultado correto) e a Mulher grita "vitória" depois "aleluia", e é seguida pela Velha.

Em *O meio da ponte*, apesar de as personagens integrarem os membros de uma família, elas não são claramente definidas, não apresentam uma característica dominante, por isso são personagens fragmentadas. Segundo Maria Lúcia Levy Candeias (2012, p. 22), a personagem fragmentada

> assim o é porque traduz uma autoimagem do homem movido por um inconsciente que ele não controla, determinado pelo meio, um sujeito que, ao relacionar-se com qualquer objeto, projeta sua subjetividade, tendo portanto uma visão parcial.

É o que ocorre com essas personagens de Prista Monteiro, cujas motivações são banais, corriqueiras – Marido e Mulher querem ter razão; a Velha quer ler apenas; a Criada realizar as tarefas usuais da sua função – e lhes falta efetiva interação, pois a comunicação entre elas é truncada; elas falam, falam, e não dizem nada verdadeiramente. Mas, como explica o autor de *O teatro do absurdo*, a falta de lógica na linguagem "expressa mais do que mera brincadeira", pois "investe contra as próprias muralhas da condição humana" (ESSIN, 1968, p. 290-291).

---

[130] Uma variação da fala dita diretamente ao público aparece, por exemplo, em *A cantora careca*, na cena 2, quando Mary, a empregada, em presença dos patrões diz: "Eu sou a empregada, passei uma tarde muito agradável" etc. (IONESCO, 1993, p. 31).

Se a comunicação entre as personagens está predestinada a ser destruída pela incoerência e contradição das falas, o que lhes resta é a solidão, condição anunciada pela atividade individual e solitária que cada uma executa no serão familiar: cálculos, costura, leitura, espanejar de móveis, sendo a tarefa igualmente alienadora, pois isola o ser na sua própria casa, no convívio com a família. O quadro cênico proposto pela composição das personagens na primeira cena da peça já enuncia a falta de comunicação: entre as duas mulheres que permanecem em silêncio, a velha a ler e a nora a costurar, um cavalinho de brinquedo balança, porém nele não há nenhuma criança a brincar.

Assim, para além das discussões fúteis entre Marido e Mulher, *O meio da ponte* revela os problemas da condição humana – a falta de comunicação, o isolamento, a solidão – no seio da família pequeno-burguesa, cujos membros vivem em total alienação, sem consciência nem percepção da sua própria condição.

4.7 *O candidato*: aflição e alívio

> E porque as ilusões que nos afligiam
> tornavam mais difícil para nós enfrentar a realidade,
> sua perda será sentida, enfim, como alívio (ESSLIN, 1968, p. 371).

As personagens de *O candidato* lembram as de outras peças de Prista Monteiro: o Marido, a Mulher, a velha senhora; assim como o ambiente também é conhecido no conjunto da obra do dramaturgo: a sala de estar da casa pequeno-burguesa, decorada de forma um tanto *kitsch* – com *maples* em pele e balcão-bar –, refletindo "um certo mau gosto". Como em *O meio da ponte* e *O colete de xadrez*, nas quais aparecem como protagonistas o Marido e a Mulher,[131] o foco da fábula está na figura masculina, porém, mais que atormentado (Jorge, de *O colete de xadrez*) ou preocupado em ter sempre razão (o Marido, de *O meio da ponte*), o protagonista de *O candidato* apresenta-se extremamente angustiado com as incumbências da posição profissional que ocupa, pois não se julga capaz de executá-las. A peça mostra o protagonista descaracterizado da função de herói, mergulhado na angústia de se ver aprisionado em relações de trabalho que ele próprio cultivou sem saber muito bem como e por quê.

[131]Lembramos que em *A bengala* também aparecem Marido e Mulher, mas o foco está na situação vivenciada pelo casal.

Em ato único, a peça apresenta o casal e a Mãe (senhora idosa, mãe do marido) nas primeiras cenas e, depois, a Empregada da casa, o Chefe e o Subchefe. Aos cinquenta e cinco anos, o Marido questiona se durante a sua vida profissional foi merecedor dos postos que ocupou e dos que ocupa, pois ele crê que o foram empurrando sempre. Ele tenta dizer à Mulher que não é capaz de presidir o júri de um concurso, alegando sentir "um medo não de fora para dentro, mas de dentro para fora". Fica claro que a Mulher – descrita na rubrica inicial como um "tipo *café-society*" – está apenas interessada nos benefícios financeiros que a carreira do marido proporciona à família, razão por que vai perdendo a paciência com ele. Demonstrando crescente nervosismo, o homem num gesto aflitivo passa a tirar e pôr a casaca; a certa altura, explode numa gargalhada e diz a si mesmo: "I-di-o-ta! Pre-si-den-te!". Na sequência, ele consulta uns papeis, parecendo decorá-los e repete: "I-di-o-ta! Pre-si-den...". Diante dessa cena, a Mãe dele começa a se lamentar e a descrever o quanto trabalhou para dar condições de estudo ao filho e vê-lo formado doutor. Estão nisso quando a Empregada anuncia a chegada do Chefe e do Subchefe, que também vão integrar o tal júri. Depois dos cumprimentos, o Marido pergunta aos recém-chegados se eles conhecem o candidato ao concurso. Chefe e Subchefe falam da excelência do candidato: 20 valores no liceu, 20 valores na universidade,[132] grandes trabalhos publicados e passam os dois a descrever o ótimo currículo do candidato.

O Marido já não esconde a sua aflição e certo sentimento de inferioridade, pois ele próprio formou-se na universidade com 14 valores, enquanto o Chefe se formara com 20 e o Subchefe com 18. O Chefe, um homem bastante irônico, que demonstra ter percebido os motivos do nervosismo do presidente, enfatiza a importância de se ter lido os trabalhos do candidato, pois a discussão da banca será justamente sobre esse tema. A Mulher, a fim de amenizar o constrangimento da situação, oferece bebidas às visitas, que se recusam a beber, alegando que o candidato os espera. O Marido, numa tentativa de explicar-se, diz que é a sua primeira vez como presidente, que nunca participou de um júri, e o Chefe insinua que ele chegou ao cargo de presidente por cunha, mas ele se defende: "Não, não! Isso não! Nunca! Nunca meti uma cunha. (*Pausa*) Nunca! Não é isso! (*Nova pausa*) Bem vêem... tenho cinquenta e cinco... Vai-se subindo... assim!... (*Envergonhado. Quase miserável*) Assim!" (PRISTA MONTEIRO, 1984, p. 58). A Mulher acaba por convencer o Subchefe a beber algo e inicia uma conversa paralela com ele, enquanto o Marido, ao mesmo tempo em que conversa com o Chefe, remexe papeis referentes aos trabalhos do candidato. Visivelmente confuso, o Marido

[132]A avaliação dos alunos nas universidades portuguesas corresponde a uma escala de 0 a 20; para a aprovação há que se ter no mínimo 10 valores; para 11 e 12 valores o desempenho é considerado satisfatório; 13 e 14, bom com algumas falhas; 15 e 16, muito bom, com algumas falhas e 17 a 20, excelente, com pequenas falhas.

vai se perdendo no manuseio dos papeis até que, finalmente, confessa não ter lido devidamente os trabalhos do candidato e pede para o Chefe assumir a presidência no lugar dele. O Chefe, depois de falsa hesitação, aceita a responsabilidade e em seguida sai de cena atrás do Subchefe. Tão logo eles saem, a Mulher e a Mãe têm um ataque de raiva; a primeira diz sentir vergonha do Marido e a segunda chora, não entende a decisão do filho, e acha que ele estragou tudo em poucos minutos. Quando fica sozinho, o Marido pega no telefone, liga ao seu superior e pede para ser rebaixado de cargo, para subchefe. Depois disso, ele tira a casaca, a gravata, arregaça as mangas da camisa e se olha no espelho, nem feliz nem triste, e diz: "Bom!... bom..."; antes de sair fica de frente para a cena e repete, "*agora quase feliz*: Bom!... Bom!...", fechando definitivamente a porta e encerrando a peça.

É de se notar que a peça traz título homônimo ao de um esquete de Harold Pinter,[133] escrito em 1959; no entanto, o entrecho de *O candidato* de Prista Monteiro pouco se assemelha ao texto do dramaturgo inglês, a não ser pelo fato de o protagonista de uma e outra obra encontrar-se numa situação em que progressivamente se vê acuado. Escrita em 1972, publicada em 1984, juntamente com *Os imortais*, *O candidato* foi levada à cena apenas em 1976, direção de Luis Miranda, com produção e transmissão da RTP. [134]

Sobre o título da peça de Prista Monteiro, Sebastiana Fadda (1998, p. 298) observa que o presidente do júri, que deveria "examinar um candidato transforma-se em candidato por sua vez, reprovado pela impreparação, quer por si próprio quer pelo director e pelo vice-director da mesma comissão". O título da peça do dramaturgo português remete a uma personagem que efetivamente não comparece em cena, é apenas mencionada pelas demais e transformada pelo presidente em objeto ou termo de comparação que, ao mesmo tempo, propulsiona no protagonista o sentimento de inferioridade e a tomada de consciência da complexa situação em que se encontra – assim como em *A rabeca*, o instrumento musical que dá titulo à peça é simultaneamente o objeto que implica "ganho" e "perda" do protagonista.

De acordo com Catarina Firmo (2013, p. 159), *O candidato* "expressa a metáfora do fracasso e do abandono do ser humano perante um rumo de vida, onde ele se sente estranho,

---

[133] O esquete *O candidato*, de Harold Pinter, apresenta um homem (Lamb) que se candidata a uma vaga de emprego e é entrevistado por uma mulher (Miss Piffs) que "é a própria essência da eficácia"; ela o submete a um estranho teste psicológico, em que usa eletrodos e auscultadores, e lhe faz perguntas rápidas – "Considera-se uma pessoa instável? (...) Alguma vez sofreu ataques de depressão?" – que no decorrer da cena mudam de foco – "As mulheres perturbam-no muitas vezes? (...) É virgo intacta?" –, assumindo um caráter um tanto sedutor, mas que ao fim volta à seriedade da entrevista de emprego: "Piffs: Muito obrigada, Sr. Lamb. Nós depois comunicamos-lhe a decisão" (PINTER, 2002, p. 266-268).

[134] A peça transmitida pela RTP apresentou o seguinte elenco: Rui de Carvalho - Marido; Hermínia Tojal - Mulher; Josefina Silva - Mãe; Varela Silva - Chefe; Vitor de Sousa - Subchefe; Isabel Leal - Empregada.

questionando a sua identidade e manifestando um sentimento de desalento que aponta o *nonsense* do seu percurso". Mas não podemos esquecer que tal sentimento do protagonista se dá a partir de um aspecto específico que é o do mundo do trabalho e as relações que ele implica. Há também um desejo de retorno ao passado, admitido verbalmente pela personagem central, que parece constituir um dos motivos da sua desistência do presente:

> MARIDO – (...) (*Pausa. Olhando-a estranhamente*) Ouve, querida! Tu... tu és feliz? Pergunto... agora? (*Ansioso*) Não houve tempo... no meu estágio?...
> MULHER – No teu estágio? És parvo?
> MARIDO – Não, não! Ouve! Eu sei! Tínhamos... tínhamos falta... de tudo. Eu sei. Mas... eu... eu estava conforme. (*Corre a vestir a casaca de novo, mira-se rapidamente ao espelho e depois num rompante, volta a atirá-la para cima do sofá*).
> MULHER – (*com dureza*) – Pára com isso! Lá vens tu com o maldito passado. (*Acabando por quebrar o verniz*) Olha! Sabes? Queres que te diga? Quero que o passado se lixe! (*Acende um novo cigarro*).
> MARIDO – (...) Depois... houve uma altura...
> MULHER – Que altura?
> MARIDO – Em que éramos felizes... Os... os dois!
> (PRISTA MONTEIRO, 1984, p. 45-46).

Levado pelas contingências da vida, o protagonista se vê numa posição em que lhe é delegada uma função para a qual ele descobre não ter competência, fica totalmente angustiado com isso e se põe a rever o que fizera até então. A sua angústia revela-se não apenas pela constatação da sua incapacidade de assumir o cargo de presidente do júri, mas também por ter verificado que sempre subira de posto assim, sem saber muito como ou apenas pelo avançar da idade. O que prevalece como pontos essenciais da peça, deflagrados pela decisão do Marido de não assumir o cargo a ele conferido, é o desmantelamento da vida regida pela aparência – como é a da Mulher – e a invalidação dos esforços – da Mãe e do filho – para o alcance de algo valorizado pela sociedade, como os estudos ou as oportunidades de trabalho.

Apesar da reiteração de personagens do núcleo familiar, como as figuras do marido, da mulher, da mãe / sogra, Prista Monteiro preocupa-se em adotar determinados recursos estilísticos como tentativa de composição de uma sintaxe teatral que só se completa se a peça for levada ao palco. E no caso específico de *O candidato* esses recursos ampliam as possibilidades de representação cênica da peça. Para o dramaturgo, o trabalho do encenador seria o *complemento* do trabalho do autor: este apenas fornece uma sugestão do que pretende e àquele cabe "realizar completamente a obra original".[135]

[135] Entrevista de Prista Monteiro concedida ao *Jornal de Letras e Artes* em 09/10/1963, p. 13-15.

É de se referir que, embora Prista Monteiro não tenha em nenhum momento passado pela experiência de diretor teatral, sua dramaturgia indica considerada importância para a composição da cena no palco, como já referimos na análise das peças anteriores – em *O anfiteatro*, por exemplo. Em *O candidato* as descrições nas didascálias, mais que sugestões, indicam precisamente a própria configuração da cena – daí a extensão das rubricas:

> *Sempre que seja criada uma segunda acção, num plano posterior – mas só quando vão criar uma nova acção, nunca quando for apenas uma retirada – as personagens deslocar-se-ão aí ao "ralanti". Elas constituirão assim um "Back Ground" em relação à primeira acção que se desenrola num plano cénico anterior e deverão por isso ser vistas, como que "desfocadas", pelo observador. Sempre que se aproximem da frente, dar-se-á a "refocagem" iniciando a marcha do mesmo modo, mas terminando já normalmente, junto do grupo da frente. Quando houver, contudo, uma acção única embora com as personagens espalhadas quer pelo primeiro quer pelo segundo plano, nada disso sucederá, evidentemente. Com o som, verificar-se-á um facto semelhante. Isto é, sempre que se desenrole acção no plano posterior, manter-se-á audível o diálogo, sem contudo utilizar os intervalos do diálogo do primeiro plano, para aí se "encaixar". As conversas serão assim "sobrepostas", só que, a do plano anterior será, em consequência, muito mais nítida, funcionando a outra como "Back Ground", portanto, "desfocada" também – diálogo quase perdido. As palavras serão ditas num tom mais baixo, como uma espécie de ressonância, sugerindo também uma "desfocagem" no som* (PRISTA MONTEIRO, 1984, p. 50-51).

O efeito que se pretende produzir nesta cena é a simultaneidade de diálogos, muito característica, aliás, da cena cinematográfica e de difícil reprodução no teatro. Ao mesmo tempo em que parece haver um esforço em definir uma representação realista (diferentes diálogos podem ocorrer simultaneamente numa mesma sala), no quadro cênico produz-se o efeito contrário, isto é, a ruína dessa representação pelo deslocamento a passo lento das personagens e a intenção de provocar o que o dramaturgo chamou de "desfocagem", novamente recurso possível no cinema. Curioso é que é justamente sobre cinema que a Mulher e o Subchefe começam a conversar – numa das poucas vezes em que o tema da conversa sai daquele concernente aos trabalhos do candidato ou à insegurança do presidente –, ainda que num diálogo "quase perdido":

> MULHER (*aproxima-se da Mãe e do Subchefe tentando disfarçar o seu despeito*) – O melhor é deixá-los.
> SUBCHEFE (*rindo e dando-lhe lugar*) – Também acho! Olhe... falemos de cinema. Então, já foi ver o "Movie"?
> MULHER – Ah! Fui, fui! Adorei! (*Começa a preparar-lhe um whisky*) Puro, não?
> (PRISTA MONTEIRO, 1984, p. 63).

Na continuação desse diálogo sobre o tal *Movie*, mencionado por essas personagens, fica clara a alusão à própria situação da peça:

> MULHER – Bem! Quer dizer... Na medida em que se trata dum filme daquele realizador, pois, devo concordar que é excelente.
> SUBCHEFE – Se me permite... Excelente é... poucochinho... É... é como as senhoras costumam dizer "Feito-à-Mão"! Ham!
> MULHER – Pois... Insere-se "muito" na corrente actual do cinema moderno.
> SUBCHEFE – E repare que aquela personagem é perfeitamente lúcida, hem! ... Digamos... vítima duma certa estreiteza, mas lúcida. Sabe que não lhe cabe a responsabilidade total e tenta até...
> MULHER – Pois!... na medida em que é lúcida, como o doutor diz, pois... acho mais imperdoável, mais repugnante essa estreiteza.
> SUBCHEFE – Mesmo que essa estreiteza seja, como é, congénita ao homem? Mesmo que ela doa ao próprio...
> (PRISTA MONTEIRO, 1984, p. 64-65).

Nessa referência indireta das personagens à situação em causa na cena, a opinião da Mulher e do Subchefe sobre a personagem do filme aproxima-se da que eles têm sobre o Marido: o Subchefe, ao contrário do Chefe, procura entender os motivos do protagonista e atenuar os momentos de constrangimento; e a Mulher, como fica patente no final da peça, jamais perdoará o gesto do Marido. Esse diálogo paralelo sutilmente aponta para uma interpretação da situação do protagonista, que pode, então, ser considerado *lúcido*, mas *vítima duma certa estreiteza* inerente ao homem.[136]

Para Sebastiana Fadda (1998, p. 298), esta última peça do dramaturgo produzida durante o regime ditatorial pode ser considerada "uma obra de transição no percurso dramatúrgico de Prista Monteiro pela fusão de absurdo e real".[137] De fato, a fábula da peça se constitui pela composição tradicional, que admite começo/ meio/ fim e desenvolve a progressão dramática, se considerarmos que a situação pela qual passa o protagonista leva-o a um conflito interno que se exterioriza à medida que ele dialoga com as outras personagens, e pressupõe uma resolução, como ocorre no final. Da mesma forma, as *dramatis personae* são claramente definidas, agem coerentemente e de acordo com as características que apresentam.

No caso do protagonista, a resolução que ele toma – de não assumir a presidência do júri – altera a sua configuração de personagem hesitante e angustiada para decidida e liberta de um peso, visto que ele *escolhe* e não se deixa ser empurrado mais uma vez para um novo cargo,

---

[136] Estamos lendo o termo "estreiteza" no sentido de "falta de qualquer coisa, privação, escassez, desprovimento" (HOUAISS, 2009).
[137] Observamos que Catarina Firmo (2013) concorda com essa afirmação de Sebastiana Fadda a respeito de *O candidato.*

mesmo que para se desencarregar da função ele declare, diante dos seus – mãe e esposa – e dos outros, a sua incompetência, o seu fracasso. Essa decisão do protagonista, no entanto, não chega a configurar uma atitude heróica como seria a do herói clássico, que "responde pelo seu erro e se reconcilia com a sociedade ou consigo mesmo quando de sua queda trágica", pois, "só pode haver personagem heróica quando as contradições da peça (sociais, psicológicas e morais) estão totalmente contidas na consciência de seu herói" (PAVIS, 2004, p. 193); esta personagem, ao descobrir que não há saída para a sua situação, é obrigada a se conscientizar de sua real condição. Nesse sentido, a caracterização do protagonista se aproxima daquela verificada nas personagens do teatro do absurdo, de Ionesco e de Beckett. É como explica Pavis (2004, p. 194): "o naturalismo e o realismo nos mostram um herói lastimável e enfraquecido e decaído, às voltas com o determinismo social. O teatro do absurdo conclui sua decadência convertendo-o num ser metafisicamente desorientado e desprovido de aspirações".

Com efeito, o protagonista de *O candidato* descobre-se desajustado – até a casaca, vestimenta que é símbolo da sua posição profissional, não se ajusta ao seu corpo –, percebe a futilidade da vida e a inutilidade dos seus esforços; passa, portanto, de "enfraquecido e decaído" a "desprovido de aspirações", configurando-se em personagem absurda. No início da peça, o protagonista, ansioso e reticente, afirma que sempre "caminhou" horizontalmente, referindo-se a sua ascensão profissional, enquanto os outros "tiveram que fazê-lo verticalmente"; e a Mulher, já percebendo a fraqueza do Marido, tenta redimi-lo de qualquer culpa: "Bem! Calhou! E que culpa... que culpa tens tu disso?" pergunta ela. E ele: "Sim, sim. Eu... (*Tomando as mãos da mulher*) eu não tive culpa, pois não?" (PRISTA MONTEIRO, 1984, p. 44). No que se refere às personagens, no teatro do absurdo, como afirma Maria Lúcia Candeias (2012, p. 15), "o indivíduo (...) é um condenado inocente (como todas as personagens de Samuel Beckett)"; a personagem, em geral, ou não tem motivação ou perde-a, como é o caso do protagonista da peça de Prista Monteiro.

Assim, além de apresentar como elemento característico do teatro do absurdo o enfraquecimento da figura do *herói*, no sentido estrito do termo, a estrutura dramática de *O candidato*, embora progressiva, volta-se frequentemente para o mesmo ponto, autorreferindo-se, do título – como vimos na explicação de Sebastiana Fadda – à justaposição dos diálogos, desenvolvendo elementos cênicos que tanto propõem uma preocupação com a encenação como confirmam as características da poética teatral do dramaturgo.

De resto, *O candidato* mantém a categoria do teatro do absurdo porque mostra a aflição e a angústia do homem que, a dada altura, apercebe-se da futilidade da vida e da inutilidade dos esforços, desvelando o seu sisifismo – portanto, a existência absurda.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

> Existe um teatro português, dotado de características próprias – se não
> como realidade inteiramente conseguida, ao menos
> como tendência incessantemente perseguida
> (REBELLO, 1971, p. 10).

I.

No teatro que se desenvolveu no século XX encontramos a *negação* como uma das características fundamentais das tendências cênicas e dramatúrgicas então cultivadas. Em Portugal, depois do término da Segunda Guerra, o caráter de recusa, de repúdio às formas naturalistas mostra-se como uma preocupação evidente no panorama cênico e se desenvolve nas décadas seguintes um teatro *desobediente*, como o chamou Fernando Mendonça (1971).

Publicamente insurgir-se, rebelar-se, protestar. Bernardo Santareno defendia, em 1962, que o teatro português "não [podia] ser outra coisa que não [fosse] denúncia em primeiro lugar, e depois, esperança político-social (ou religiosa) ou contemplação desesperada do absurdo" (SANTARENO apud BARATA, 1991, p. 19). Insurgir-se contra as velhas formas dramatúrgicas, rebelar-se contra a mesmice que ocupava o repertório das companhias teatrais profissionais, protestar contra o *status quo* numa discrição involuntária, porém necessária até para a sobrevivência do teatro, já que, é preciso lembrar, muitas foram as tentativas de resistência do teatro no período ditatorial, mas também eram muitas as forças impiedosas das autoridades censórias, que proibiam as obras ou impunham cortes drásticos nos textos teatrais. Mesmo assim, houve, como vimos, um notável empenho dos artistas em prol da renovação cênica e dramatúrgica.

Em 1959, no palco do Teatro da Trindade, em Lisboa, dois vagabundos em cena, descrentes de tudo, com ímpeto suicida e a esperar por um Godot que nunca viria agitaram a plateia lisboeta, atraindo para a cena os olhos da intelectualidade portuguesa, das gentes de teatro, da crítica teatral, enfim do público para assistir à famosa *À espera de Godot*, apenas seis anos depois da primeira encenação da peça de Beckett em Paris (1953). O sonho de muitos se concretizava: finalmente ver no palco uma peça "de vanguarda" discutida e aplaudida quase na mesma altura da discussão em França, como observou Jorge de Sena (1988).

Dado o contexto repressivo no qual o teatro português tentava se desenvolver e se renovar, a encenação de *À espera de Godot* tornava-se um marco, iria definir o teor das discussões e da crítica no debate que se criou a respeito das tendências teatrais em voga no país

nos anos de 1960. A reflexão sobre as razões que levaram à comparação do teatro do absurdo com o teatro épico brechtiano está intrinsecamente relacionada com a designação de vanguarda dada ao teatro surgido na França nos anos de 1950, especialmente de Ionesco, Beckett e Adamov. Ao termo vanguarda foram agregados outros caracteres que pouco contribuíram para a conceituação desse teatro como "choque" e "revolta" porque indicam que se trata de algo passageiro, cuja função é apenas negar o que está dado sem propor nada de novo no lugar; mas não foi o que aconteceu − e tanto isto é verdade que as peças dos expoentes do absurdo permanecem nos palcos, passado já mais de meio século.

A historiografia do teatro português obviamente traz muita informação a respeito, mas os escritos teóricos publicados nas revistas literárias e de cultura bem como nos jornais da época apresentam uma *atenta reflexão crítica* (BARATA, 1991) sobre o fenômeno teatral, ainda que, por imposição da censura, se tivesse instaurado o divórcio entre peça escrita e encenação. É que também a crítica mudava, pois acompanhava as transformações que *aos tropeções* se produziam nos palcos e no trabalho dos encenadores, assim como na dramaturgia. Isso mostra que o período foi de efervescência, apesar do contexto político sob o comando ditatorial e, portanto, repressor.

Nos textos críticos − publicados depois da Segunda Guerra e antes da Revolução dos Cravos − acerca dos espetáculos (raramente) apresentados nos palcos, ou sobre o teatro de modo geral, é comum encontrarmos quase sempre uma frase que procurasse equiparar o teatro que se produzia no país ao realizado no estrangeiro: "Pois bem, nem num aspecto nem noutro a peça ontem estreada no Trindade [*À espera de Godot*] fica aquém daquela que em Paris nos revelou o universo teatral de Beckett", escrevia Urbano Tavares Rodrigues (1961, I, p. 50); sobre a crítica, assinalava Rebello em 1961: "Há, sem dúvida, quem diga e escreva coisas acertadas a respeito de teatro, e há quem não menos acertadamente ponha em cena espectáculos que decerto não envergonhariam qualquer capital civilizada" (REBELLO, 1961, p. 13). Fernando Mendonça, ao comentar a importância dos teatros experimentais, amadores, universitários e semi-profissionais no país, também não deixou de estabelecer uma comparação: "Não deve constituir surpresa que assim seja. Nos Estados Unidos da América, país de grandes realizações teatrais, também o teatro profissional tem menor iniciativa que o amador" (MENDONÇA, 1971, p. 22-23).

Era como se a comparação pudesse assegurar que o que se fazia em Portugal era de fato teatro. Assim sendo, parece-nos compreensível que no programa do espetáculo que incluía as três peças de Prista Monteiro, *A rabeca*, *O meio da ponte* e *O anfiteatro*, dirigidas pela

experiente encenadora Luzia Maria Martins, o texto de apresentação comparasse os *originais* do autor português aos de autores estrangeiros já consagrados e afirmasse que as peças de Prista Monteiro poderiam ser encenadas em qualquer país.

As discussões sobre teatro se aprofundavam à medida que crescia o interesse dos jovens, nomeadamente os universitários, pela arte teatral. A partir do pós-guerra, foram os grupos universitários e experimentais dos pequenos teatros estúdios os responsáveis em grande parte pela tão clamada renovação do teatro português, e a subida do *teatro do absurdo* ao palco foi o marco dessa renovação nos anos de 1960. Em torno do *fenômeno Godot-Ribeirinho* (REDONDO JÚNIOR, 1959) – com todo o debate que se criou a partir da montagem e da apresentação da peça, como aqui comentamos –, as opiniões divergiram sobre o espetáculo, as críticas proliferaram, a plateia havia pateado e aplaudido ao mesmo tempo; enfim o teatro se impunha como teatro, agregando o debate e a reação do público, e é nesse sentido que ele afinal assume a sua função política. É por isso que, no contexto português, importa mais essa efervescência do que propriamente a discussão se o teatro do absurdo admite ou não implicações políticas ou se, ao expor problemas da existência humana, estaria esse teatro tratando das questões comuns a todos os homens, como afirmava Ionesco (1966).

É esta a razão pela qual o teatro do absurdo se torna importante na cena portuguesa: durante a ditadura foi um dos poucos momentos em que o teatro se concretizou efetivamente; que o teatro se viu, em termos estéticos, alinhado com o que se praticava nos grandes centros fora do país, onde ele não era proibido; que o teatro atingiu a sua especificidade de arte coletiva (no palco, feita pelo e para o coletivo), como uma resposta à máxima salazarista que queria fazer acreditar que em todos os sentidos Portugal estava *orgulhosamente só*.

Ainda que a duras penas e a passos lentos, finalmente a renovação – impulsionada pelo Teatro-Estúdio do Salitre, em 1946 – concretizava-se no panorama cênico.

II.

Entre 1959 e 1972, Prista Monteiro escreveu oito peças, cujas personagens, de uma forma ou de outra, expressam o absurdo da condição humana, seja no seio da família pequeno-burguesa a partir de ações ou inações, de falas ou comportamentos contraditórios, implicados na incomunicabilidade ou às vezes nas relações de poder – que igualmente impedem a comunicação (veja-se, por exemplo, a mãe subjugada de *Folguedo do rei coxo*, que não é capaz

de dizer uma palavra); seja em ambientes micros − mas para representar o macro, como o anfiteatro, o restaurante − como um pequeno quarto em que a solidão e a angústia se evidenciam, aumentando a distância entre o homem e seu semelhante, com o qual ele já não mais se comunica. Constata-se o absurdo revelado pela certeza de uma existência vazia de sentido que torna o homem amargurado, melancólico − ainda que a melancolia, em alguns casos (*Os imortais*) atraia o seu oposto, convertendo-se em humor.

A obra de Prista Monteriro escrita durante a ditadura guarda marcas do teatro do absurdo, assim definido e conceituado por Martin Esslin (1968), especialmente no que se refere aos temas abordados pelo dramaturgo: a revelação do vazio da vida e da inutilidade dos esforços humanos para aplacar a implacabilidade da morte (*Os imortais*); a solidão, que leva ao reconhecimento dos problemas da existência humana por meio da experiência do absurdo; a incomunicabilidade e sua consequência: a inadaptabilidade ao meio social (*A rabeca*); a angústia (*O candidato*) e a ausência (*A rabeca*, *O meio da ponte*, *O colete de xadrez*); a contradição do homem que no confronto com as suas próprias aspirações acaba frustrado (*O colete de xadrez*, *O candidato*, *O anfiteatro*).

Das peças aqui analisadas, a que mais se desvincula da linha absurdista é *Folguedo do rei coxo*, que ao tratar do desejo de liberdade aliado a um sentimento de revolta se aproxima mais de um teatro de característica didática ou pedagógica com a clara intenção de provocar a tomada de consciência no público; é, portanto, principalmente nessa peça que o dramaturgo mostra não ter escapado à influência do teatro épico-brechtiano. *Folguedo do rei coxo* e também *A bengala* implicam denúncia da realidade: a primeira é alegórica e está estruturada basicamente numa forma de exposição convencional; na segunda, o autor recorre a uma composição mais aberta em que se dá apenas a intensificação da situação inicial, e por isso a peça termina como começou (o casal a fazer mais pedidos ao garçom). A denúncia, representada nessas peças, é a do momento presente do país cujo regime ditatorial escondia a miséria e cujo ditador tinha como lema que "o povo para ser feliz não precisa saber ler nem escrever", como comenta indignado o ator e encenador Luís de Lima (2003, p. 8). *A bengala* foi proibida e o mesmo provavelmente aconteceria a *Folguedo do rei coxo* se tivesse havido tentativa de encenar a peça.

Verificamos, por meio dos apontamentos no processo de censura que proibiu *A bengala*, que os censores mantinham-se muito atentos aos temas abordados e às discussões sobre teatro que se faziam, contradizendo em certa medida a ideia de que a comissão era composta por pessoas sem nenhum ou pouco conhecimento literário ou de teatro. Se compararmos as

personagens dessa peça proibida com outra do autor, *A rabeca*, vemos, nas duas, figuras pobres e maltrapilhas em cena. Na segunda, a situação miserável dos protagonistas se revela mais condicionada à questão existencial, ou seja, as personagens o Dono do Quarto e o Amigo vivem em tal situação porque sofrem a dificuldade de comunicação e sobrevivem isolados da sociedade, no seu mundo sem sentido, absurdo. Já em *A bengala* as personagens, também malroupidas, que permanecem o tempo todo em cena são claramente vítimas de um sistema social injusto − daí a peça ter sido proibida pela censura de subir aos palcos em 1961, mesmo ano em que a encenação de *A rabeca* tinha sido autorizada pela mesma comissão.

Quando tomamos a observação de Fernando Mendonça (1971) sobre a questão da alternância na sintaxe teatral, característica encontrada nas peças produzidas nos anos de 1960, podemos dizer que tal alternância ocorre em *Folguedo do rei coxo*, em que a forma dramática admite elementos épicos e em *O candidato* – peça escrita na convenção da dramática convencional, mas que abrange temas da absurdidade, pois mostra a angústia do ser que, em detrimento da figura de herói, descobre-se numa realidade com a qual não é capaz de lidar. Apesar disso, predomina na dramaturgia do autor, escrita no referido período, a clara vinculação com o teatro do absurdo.

As estratégias do absurdo na obra de Prista Monteiro são da ordem da linguagem, dos temas, como referimos, e da estrutura dramática. Assim, vemos em *A rabeca* e em *A bengala* a situação inicial sendo intensificada ao longo dessas peças, sem chegar ao desenvolvimento de um conflito: o que ocorre é apenas uma tensão – O dono do quarto demonstra um esforço em se comunicar, mas não surte efeito; o casal no restaurante não passa da "ação" de fazer pedidos ao garçom –, por isso não há progressão dramática, e o desfecho é a reiteração da cena inicial – é o que ocorre também no desfecho de *Folguedo do rei coxo*, em que o protagonista continua o jogo, mas agora sozinho, a sua pantomima é repetitiva e circular (ou semicircular, ele vai de um lado a outro da mesa a jogar sozinho; lembre-se que a peça abre uma fenda para o absurdo, característica que, no entanto, não predomina). A ambiguidade da sequência temporal torna-a ilógica em *O meio da ponte* e aproxima a peça da estrutura do sonho: desordenada, sem exatidão ou clareza. A lucidez de algumas das personagens as conduz à constatação do absurdo refletido na inutilidade dos esforços ou na descoberta de uma existência esgotada e vazia: é o caso do Marido de *O candidato*; do Papá de *Os imortais* e, em certa medida, de Jorge, de *O colete de xadrez*, personagem que se apercebe da infrutuosidade da sua lição. O *nonsense* da linguagem, em algumas passagens específicas de *A rabeca* e de *O meio da ponte*, revela a

incomunicabilidade e, em consequência, o desmoronamento das relações intersubjetivas; no caso da primeira, também a inadaptabilidade do protagonista ao meio social.

Numa palavra, poderíamos dizer que é a frustração dessas personagens pristamonteirianas – que têm ou não consciência desse sentimento – que revela a falta de sentido da vida e o absurdo da condição humana. Há uma melancolia que paira sobre essas personagens, fruto da dissensão entre ilusão e realidade – daí a frustração do Papá (*Os imortais*), de Jorge (*O colete de xadrez*), do Marido (*O candidato*), de O dono do quarto (*A rabeca*), da 2ª Personagem (*O anfiteatro*). Se o absurdo também se vincula à derrisão – como prefere Jacquart (1974) –, atrai para si o riso, o escarnecimento da própria condição, que acontece de forma mais intensa em *Os imortais*, como afirmamos; porém, noutras peças aparecem situações ou personagens derrisórias como a Vizinha de *Folguedo do rei coxo*; o Criado de *A bengala*; a Velha de *O meio da ponte*, e até mesmo em certas cenas de *O colete de xadrez*, como quando Teresa aparece vestida com aquele colete igual ao do marido e a costurar novos coletes iguais.

Assim como seus contemporâneos portugueses, Prista Monteiro preocupou-se em elaborar rubricas precisas, bastante extensas e complexas, indicando, por exemplo, a movimentação específica, calculada, das personagens no espaço cênico – veja-se o "balé" sugerido em *Folguedo do rei coxo*. Diferentemente de outros dramaturgos, cujas didascálias também se definem com precisão − pois eles achavam que suas peças não seriam encenadas, mas apenas lidas −, vê-se que a intenção do autor de *A rabeca* é de outra ordem: nela está implicada uma preocupação não só de autor, mas também de encenador, o que ocorre praticamente em todas as peças, mas é principalmente em *O anfiteatro* que isso transparece de forma mais contundente.

O tratamento plástico dos quadros cênicos que Prista Monteiro propõe indica que a composição das imagens se sobrepõe à carpintaria dramatúrgica, ou, se quisermos, à formulação dos diálogos, afastando definitivamente a sua dramaturgia daquela realizada pela peça bem-feita, tão ao gosto do teatro naturalista. Nesse sentido, podemos dizer que o seu teatro se compõe do texto, claro, mas se efetiva (se efetivaria) fundamentalmente com a projeção desse texto no palco, pois a sua escrita dramatúrgica remete à encenação a cada cena.[138]

[138] Não podemos deixar de mencionar aqui a leitura dramática que tivemos a oportunidade de fazer com os alunos de teatro da Cia. Paidéia, em São Paulo, da peça *O meio da ponte* do dramaturgo português. A experiência dos alunos com esse tipo de exercício teatral (leitura dramática) comprovou imediatamente que as cenas ganham efetiva expressividade quando o quadro se compõe pelas imagens sugeridas (por exemplo, quando o som do cavalinho de brinquedo rompe o silêncio das duas mulheres, no início da peça).

Outro dramaturgo português, Luís de Sttau Monteiro, comentou certa vez que a sua peça *Felizmente há luar!* apresentava dificuldades de ser levada à cena porque o texto se compunha de forma muito literária.[139] No caso de Prista Monteiro, podemos dizer com certeza que tal não se verifica, porque há quase sempre uma cuidadosa elaboração da pantomima que eleva a imagem composta a primeiro plano, algumas vezes suplantando os diálogos. Essa característica da dramaturgia pristamonteiriana irá prevalecer mesmo na sua produção posterior, escrita depois da ditadura, cujas peças *A vila* e *A caixa* são exemplos. No caso de *A caixa*, adaptada para o cinema, o realizador Manoel de Oliveira – cuja filmografia é exemplo de complexa elaboração plástica – aproveitou muito bem certos elementos que já estavam lá, no texto de Prista Monteiro, como a indicação do espaço (rua de escadinhas) onde decorre a ação; a luminosidade do verão (primeiro ato) e obscuridade do inverno (no segundo), assim como as letras das músicas cantadas pela vendedeira de tremoços (verão) e castanhas (inverno), personagem interpretada pela atriz Isabel Ruth no filme.

Como referimos, e na análise das peças procuramos demonstrar, há uma aproximação da dramaturgia de Prista Monteiro com a obra dos expoentes do teatro do absurdo, nomeadamente Beckett, Ionesco e Pinter. Vimos alusão a certas peças do absurdo na obra do dramaturgo português como, por exemplo, a expressão "estragooo" na fala de uma das personagens de *A rabeca*, lembrando o nome Estragon, um dos *clochards* de *À espera de Godot*; a frase beckettiana "nada a fazer" aparece literalmente na boca da Professora Nova de *O colete de xadrez* e a empregada de *O meio da ponte*, Maria, como a Mary de *A cantora careca*, de Ionesco, volta-se para o público para dar uma opinião. Entendemos essa alusão – talvez o termo não seja bem *alusão*, mas *citação* – como uma espécie de homenagem do autor português aos dramaturgos seus contemporâneos, homenagem que se revela pela citação – então assumimos este termo – que o público, certamente o mesmo que viu as peças *À espera de Godot* e *A cantora careca* nos palcos de Lisboa, de imediato deve ter reconhecido.

Não quisemos aqui apontar tais referências com o intuito de *validar* a obra do dramaturgo português – se assim fosse estaríamos a trabalhar na mesma perspectiva dos críticos portugueses na altura da produção desse teatro –, mas de ampliar o campo de abrangência das peças para que assim percebêssemos as relações estabelecidas, até mesmo para decantar o que pertence à especificidade dramatúrgica do autor. Nesse sentido, é preciso salientar também que

[139] "Voltando, porém, a falar da linguagem: uma coisa é a linguagem teatral e outra coisa é a linguagem literária. Confundi-las, é servir mal o teatro e a literatura. Em *Felizmente há luar!* tentei aproximar-me duma linguagem exclusivamente teatral, muito embora reconheça que nem sempre o consegui. Ainda há muita literatura naquela peça e, na medida em que isso se verifica, a peça falha" (STTAU MONTEIRO, 1961, p. 179).

não estivemos em busca da originalidade perseguida por uma parcela da historiografia teatral – quando da apresentação de um autor e tratamento da sua obra –, porque se assim fosse estaríamos talvez desvinculando o dramaturgo do teatro absurdo que, na conceituação de Esslin, retoma elementos da tradição teatral e os entretece de outra maneira.

O que ocorre é que as obras dos dramaturgos do absurdo, e Prista Monteíro é um deles no contexto português, "com excepcional sensibilidade, espelham e refletem as preocupações e angústias, as emoções e os pensamentos de muitos de seus contemporâneos no mundo ocidental" (ESSLIN, 1968, p. 18). Se Portugal não viveu os horrores da Segunda Guerra, sentiu profundamente os seus reflexos e obviamente também percebeu o declínio da fé religiosa e da crença nos regimes totalitários – muito embora a ditadura instaurada no país se esforçasse em ocultar tal percepção –; por isso, os temas próprios da absurdidade não lhe são desconhecidos.

Prista Monteiro, que não media esforços para alcançar a encenação e a publicação de suas peças, produziu uma dramaturgia que reflete os questionamentos do homem, cujas marcas de seu tempo não poderiam ser ignoradas. É certo que suas peças reiteram temas, apresentam expedientes que se repetem e personagens parecidas, mas, como afirmou certa vez Sábato Magaldi (2001), "todo autor de talento se repete muito".

III.

Eugène Ionesco em entrevista a Claude Bonnefoy fez uma observação interessante: a de que a crítica, na sua visão, é uma atividade impossível, pois os critérios variam e "falando duma obra literária, os críticos fazem, na realidade, psicologia, ou sociologia, ou história ou história literária e assim por diante"; e advertiu ainda que "é o texto que é necessário ver, a unicidade da obra, que é um organismo vivo, criação viva" (IONESCO, 1970, p. 13). Não deixa de ter razão o autor de *A cantora careca*, mas o seu parecer advém da sua condição de escritor, de criador, cujo envolvimento é, pois, completamente diferente daquele de quem analisa e/ou critica a obra, principalmente se está distanciado dela no tempo e no espaço.

A obra de arte faz sempre parte de seu tempo, seja em confluência com as questões temáticas e com as formas estéticas do presente, aceitando-as, seja se revoltando contra elas, mesmo que a princípio pareça que nada será colocado em seu lugar, impressão que se tem com as experimentações vanguardistas de todos os tempos. Se assim for, não há como deixar de considerar o que veio antes, não há como negar o curso do tempo, e não há como desconsiderar

o que foi realizado por outro artista, no nosso caso outro dramaturgo, que, de alguma forma, tenha influenciado a obra dos que vieram depois dele, pois os diálogos sempre existiram e, ainda que uma obra de arte seja *única* como afirma Ionesco, ela também é o *resultado da história*, como ele mesmo admite: "Uma obra é única, em outras palavras, uma obra é grande quando ela é original, inesperada e, ao mesmo tempo, o resultado da história, ao mesmo tempo aquele que a produziu e ao mesmo tempo alguma coisa de outro" (IONESCO, 1970, p. 14).

Através do estudo do teatro português produzido desde o final da década de 1950 até a Revolução dos Cravos, nomeadamente do teatro do absurdo e da obra de Prista Monteiro, vimos o quanto as práticas da censura determinaram a produção da arte dramática no país e, por outro lado, o quanto a determinação dos homens de teatro foi fundamental para que se alcançasse a renovação do panorama cênico. Apesar do percurso sempre interrompido pelos processos de censura às peças, pela interdição dos espetáculos, o teatro, considerando-se esse contexto no qual ele se desenvolvia, foi tomando novo rumo e acertando paulatinamente os ponteiros do relógio do seu tempo.

REFERÊNCIAS

ABELAIRA, A. À espera de Godot, de Samuel Beckett, no Trindade. *Seara Nova* (Lisboa), n. 1362, p. 127, abr. 1959.

ABIRACHED, R. Prefácio à edição francesa. In: SANTOS, Graça dos. *O espectáculo desvirtuado*: o teatro português sob o reinado de Salazar (1933-1968). Tradução de Ligia Calapez. Lisboa: Editorial Caminho, 2004, p. 25-28.

ADORNO, T. W. Intento de entender *Fin de partida*. In: _____. *Notas sobre literatura* 3. Obra Completa 11. Tradução de Alfredo Brotons Muñoz, Madrid: Akal/Básica de Bolsillo, 2003. p. 270-310.

AREAL, Leonor. Censura na atualidade e novas formas de controlo ideológico. *Media e Jornalismo* – Revista do Centro de Investigação Media e Jornalismo / Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa: Repressão vs Expressão: censura às artes e aos periódicos (Lisboa), n. 23, v. 12. 2013.

ARTAUD, A. *O teatro e seu duplo*. Tradução de Teixeira Coelho. São Paulo: Max Limonad, 2004. 228 p.

ASLAN, O. *O ator no século XX*: evolução da técnica / problema da ética. Tradução de Rachel A. B. Fuser; Fausto Fuser e J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 1994. 384 p.

AZEVEDO, C. de. *A censura de Salazar e Marcelo Caetano:* imprensa, teatro, cinema, televisão, radiodifusão, livro. Lisboa: Caminho, 1999. 655 p.

_____. *Mutiladas e proibidas:* para a história da censura literária em Portugal nos tempos do Estado Novo. Lisboa: Editorial Caminho, 1997. 231 p.

BARATA, J. O. *História do teatro português.* Lisboa: Universidade Aberta, 1991. 417 p.

_____. *Máscaras da utopia*: história do teatro universitário em Portugal 1938/74. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2009. 394 p.

BARTHES, R. *Escritos sobre teatro.* Tradução de Mário Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2007. 332 p.

BECKETT, S. *Esperando Godot.* Tradução de Fábio de Souza Andrade. São Paulo: Cosac & Naify, 2005. 237 p.

BENITE, J. Três peças em um acto de Prista Monteiro no Teatro Vasco Santana. *República*, 01/06/1966, p. 6.

BENTLEY, E. *O teatro engajado*. Tradução de Yan Michalski. Rio de Janeiro: Zahar, 1969. 180 p.

BERGSON, H. *O riso:* ensaio sobre a significação da comicidade. Tradução de Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2004. 152 p.

BERRETTINI, C. *Samuel Beckett*: escritor plural. São Paulo: Perspectiva, 2004. 241 p.

BORNHEIM, G. A. *O sentido e a máscara*. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 1992a. 119 p.

_____. *Brecht*: a estética do teatro. São Paulo: Graal, 1992b. 382 p.

BRECHT, B. *Estudos sobre teatro.* 2 ed. Tradução de Fiama Pais Brandão. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005. 255 p.

BRILHANTE, M. J. Revisitar Ionesco: um novo figurino para a rinocerite. *Sinais de cena* (Lisboa), n. 6, p. 104-106, dez. 2006.

_____. Laços e desenlaces entre criação e reflexão crítica no teatro português contemporâneo. *Sala Preta* - PPGAC-USP (São Paulo), n. 9, p. 121-132, 2009.

BRUSTEIN, R. *O teatro de protesto.* Tradução de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Zahar, 1967. 450 p.

CAMUS, A. *O mito de Sísifo:* ensaio sobre o absurdo. Tradução de Ari Roitman e Paulina Watch. Rio de Janeiro / São Paulo: Record, 2004. 138 p.

CANDEIAS, M. L. L. *A fragmentação da personagem no texto teatral*. São Paulo: Perspectiva, 2012. 98 p.

CARDOSO PIRES, J. *O render dos heróis.* 3. ed. Lisboa: Moraes Editores, 1970. 253 p.

_____. Técnica do golpe de censura. In: _____. *E agora, José?* Lisboa: Planeta De Agostini, 2001, p. 161-197.

CARLSON, M. *Teorias do teatro:* estudo histórico-crítico, dos gregos à atualidade. Tradução de Gilson César Cardoso de Souza. São Paulo: Ed. UNESP, 1997. 538 p.

CASAIS MONTEIRO, A. Teatro e censura. In: _____. *O país do absurdo*: textos políticos. Lisboa: Imprensa Nacional−Casa da Moeda, 2007. p. 225-228.

CASTRIM, M. É preciso desmantelar a máquina de embrutecer. *Diário de Lisboa*, 10/05/1974, p. 5.

CITAC, *Esta danada caixa preta só a murro é que funciona*: CITAC 50 anos. Coimbra: Imprensa da Universidade, 2006.

COSTA, M. C. C. *Teatro e censura:* Vargas e Salazar. São Paulo: EDUSP, 2010. 212 p.

CORREIA, R. "Estranhamento": venturas e desventuras de um conceito estético-teórico. *Cadernos de Literatura* (Coimbra), n. 20, p. 15-25, 1985.

CRUZ, D. I. *Introdução ao teatro português do século XX.* Lisboa: Guimarães Editores, 1983. 229 p.

CRUZ, D. I. *História do teatro português.* Lisboa: Verbo, 2001. 342 p.

CUNHA, A. R. Ionesco e o despertar de um novo teatro. In: IONESCO, E. *A lição*; *As cadeiras*. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Peixoto Neto, 2004, p. 11-15.

DELEUZE, G. *Sobre o teatro*: Um manifesto de menos; O esgotado. Tradução de Fátima Saadi, Ovídio de Abreu, Roberto Machado. Rio de Janeiro: Zahar, 2010. 111 p.

DELILLE, M. M. G. (Coord. e pref.) *Do pobre B. B. em Portugal:* aspectos da recepção de Bertolt Brecht antes e depois do 25 de Abril de 1974. Aveiro: Estante, 1991. 557 p.

DENIZ-JACINTO, M. Ionesco no teatro São João. In:_____. *Teatro II*. Porto: Lello & Irmão, 1991, p. 73-76.

DORT, B. A vanguarda em suspenso. In: CARY, Luz; RAMOS, Joaquim José Moura. (Orgs.) *Teatro e vanguarda*. Lisboa: Editorial Presença, 1970, p. 155-165.

_____. *O teatro e sua realidade*. 2. ed. Tradução de Fernando Peixoto. São Paulo: Perspectiva, 2010. 410 p.

ELIADE, M. *Mito e realidade*. Tradução de Pola Civelli. São Paulo: Perspectiva, 1972. 179 p.

ENTREVISTA DE PRISTA MONTEIRO. *Notícias Médicas*, p. 6-11, mar. 1983

ESSLIN, M. *O teatro do absurdo.* Tradução de Bárbara Heliodora. Rio de Janeiro: Zahar, 1968. 405 p.

_____. *Uma anatomia do drama.* Tradução de Bárbara Heliodora. Rio de Janeiro: Zahar, 1978. 132 p.

FACHIN, L. Questões de ilusão teatral. *Aletria***:** revista de estudos de literatura, Belo Horizonte, n. 7, p. 267-277, dez. 2000.

_____.; DEZOTTI, M. C (Orgs.). *Teatro em debate.* Araraquara: UNESP/FCL, Laboratório Editorial; São Paulo: Cultura Acadêmica Editora, 2003. 286 p.

FADDA, S. *O teatro do absurdo em Portugal.* Tradução de José Colaço Barreiros. Lisboa: Cosmos, 1998. 600 p.

FERRÃO, M.; OLIVEIRA, S.; FONSECA, T. (Org.). *Livros proibidos no Estado Novo* – Catálogo da exposição realizada na Livraria Parlamentar, Assembleia da República, em Abril de 2004. Lisboa: Assembleia da República / Livraria Parlamentar, 2005.

FIRMO, A. C. C. *Da palavra à cena e da palavra em cena:* dramaturgias do absurdo em França e em Portugal, 2013. 390 f. Tese (Doutorado), Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa / Université Paris 8. Lisboa / Paris, 2013.

FRAGA, E. *Qorpo-Santo:* surrealismo ou absurdo? São Paulo: Perspectiva, 1988. 106 p.

FRANCIS, P. O claro enigma [Apresentação]. In: ESSLIN, M. *O teatro do absurdo.* Tradução de Bárbara Heliodora. Rio de Janeiro: Zahar, 1968, p. 7-8.

GARCIA, J. L. Sobre a censura em Portugal. In: _____ (Org.). *Estudos sobre os jornalistas portugueses:* metamorfoses e encruzilhadas no limiar do século XXI. Lisboa: Instituto de Ciências Sociais/Imprensa de Ciências Sociais, 2009, p. 47-61.

GINZBURG, J. Conceito de melancolia. *Revista da Associação Psicanalítica de Porto Alegre*, Porto Alegre, n. 20, p. 102-116, jun. 2001.

GOMES, M. J. Os cinco graus da loucura. *Público*, 26/01/1994a. Não paginado.

_____. Textos de teatro: dramaturgia clínica, doméstica e vicentina. *Público*, 12/02/1994b, p. 10.

GUINSBURG, J. *Da cena em cena.* São Paulo: Perspectiva, 2001. 142 p.

GUSMÃO, F. *A fala da memória*: fatos e notas de um homem de teatro. 1947-1984. Lisboa: Sociedade Portuguesa de Autores, 1993. 276 p.

GUTKIN, A. Gutkin e o teatro [Entrevista]. *Vértice* (Coimbra), n. 321, p. 775-778, out. 1970.

_____. *O teatro, a crítica e a sociedade*. Tradução de Rogério de Lima. Lisboa: Ulmeiro, 1971. 37 p.

HINCHLIFFE, A. P. *The absurd*. London and New York: Methuen, 1981. 112 p.

IONESCO, E. [Entrevista]. Retrato de Ionesco. *Diário de Lisboa*, Lisboa, 08/09/1959, p. 6, Suplemento Êxito.

_____. *Notes et contre-notes*. Paris: Gallimard, 1966. 378 p.

_____. [Entrevista]. In: BONNEFOY, C. *Diálogos com Eugène Ionesco.* Tradução de Maria Emília Corrêa Cardozo. Rio de Janeiro: Mundo Musical, 1970. 161 p.

_____. *A cantora careca.* Tradução de Maria Lúcia Pereira. Campina: Papirus, 1993. 148 p.

_____. *O rinoceronte.* Tradução de Luís de Lima. São Paulo: Agir, 1995. 333 p.

_____. E. *A lição; As cadeiras*. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Peixoto Neto, 2004. 186 p.

JACQUART, E. *Le théâtre de dérision*. Paris: Ideés / Gallimard, 1974. 306 p.

KEHL, M. R. *O tempo e o cão*: a atualidade das depressões. São Paulo: Boitempo, 2009. 298 p.

_____. Flânerie bipolar: a melancolia, da excentricidade romântica à patologia farmacêutica. Ilustríssima. *Folha de S. Paulo*, 04/09/2011, p. 5.

LEMOS, J. V. Acerca dos reis coxos. *Diário de Notícias*, 18/06/1984, p. 30.

LIMA, L. *Luís de Lima:* Ciclo de palestras sobre o teatro brasileiro, 7. Rio de Janeiro: Fundacen, 1988. 68 p.

_____. [Entrevista]. In: LEMOS, F.; MOREIRA LEITE, R. (Org.). *A missão portuguesa*: rotas entrecruzadas. São Paulo: UNESP / Scielo Books, 2003, p. 1-57.

LOPES, N. *Visado pela censura:* a imprensa, figuras, evocações, da ditadura à democracia. Lisboa: Editorial Aster, 1975. 313 p.

LUSO SOARES, Fernando. *Teatro, vanguarda, revolução e segurança burguesa*: ensaio / documento. Lisboa: Afrodite, 1973. 309 p.

MAGALDI, S. Quantitativos em voga: Vanguarda. In: _____. *Iniciação ao teatro.* São Paulo: Ática, 1998, p. 99-102.

_____. *O texto no teatro.* São Paulo: Perspectiva / EDUSP, 2001. 481 p.

MENDONÇA, F. *Para o estudo do teatro em Portugal:* 1946-1966. Assis: Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Assis, 1971. 156 p.

MIRANDA, José B. Elementos para uma teoria da censura: censurância, argumentação e conflito. *Revista de Comunicação e Linguagens*: As máquinas censurantes modernas (Lisboa), Centro de Estudos de Comunicação e Linguagem – CECL / Edições Afrontamento n. 1, p. 21-52, mar. 1985.

MOLIÈRE. *Escola de mulheres*. Tradução de Millôr Fernandes. São Paulo: Abril Cultural, 1980. 92 p.

O TEATRO "Rendez-vous" marcado a todos os homens – declara Prista Monteiro. *Jornal de Letras e Artes*, 09/10/1963.

ORTEGA Y GASSET, J. *A idéia do teatro.* Tradução de J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2010. 109 p.

OS ESTUDANTES de Coimbra querem fazer teatro experimental. *Diário de Lisboa*, 16/03/1955, p. 3.

OVÍDIO. *Metamorfoses*. Tradução de Paulo Farmhouse Alberto. Lisboa: Cotovia, 2007. 443 p.

PATRÃO, A. S. S. C. *Francisco Ribeiro*: determinação e circunstância: cenas de um percurso de teatro. 2012. 257 f. Tese [Mestrado] – Centro de Estudos de Teatro, Faculdade de Letras, Universidade de Lisboa, Lisboa, 2012.

PATRIOTA, R.; GUINSBURG; J. *J. Guinsburg, a cena em aula:* itinerários de um professor em devir. São Paulo: EDUSP, 2009. 549 p.

PAULO, R. O teatro e as gravatas. *Vértice* (Coimbra), n. 131-72, p. 37, jan.- fev. 1960.

PAVIS, P. *Dicionário de teatro.* 3. ed. Tradução de J. Guinsburg e Maria Lucia Pereira. São Paulo: Perspectiva, 2007. 483 p.

PEREDA, L. C. Humor e psicanálise. In: SLAVUTZKY, A.; KUPERMANN, D. (Org.). *Seria trágico... se não fosse cômico:* humor e psicanálise. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005, p. 112-128.

PESSOA, F. Tabacaria. In: _____. *O eu profundo e os outros eus*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980, p. 256-261.

PINTER, Harold. *Teatro II*. Tradução de Jorge de Silva Melo, Luís Fonseca, Francisco L. Parreira, Alcides Estrela, Berta C. Ribeiro, Paulo E. Carvalho, José M. Vieira Mendes, Francisco Frazão e Graça P. Corrêa. Lisboa: Relógio D'Água, 2002. 279 p.

PIRANDELLO, L. *Seis personagens à procura de um autor*. Tradução da peça de Brutus Pedreira e do Prefácio de Elvira R. M. Ricci. São Paulo: Abril Cultural, 1977. 143 p.

_____. *O humorismo.* Tradução de Dion Davi Macedo. São Paulo: Experimento, 1996. 195 p.

PORTO, C. Oliveira na cidadela do teatro. *Diário de Lisboa*, 14/07/1987, p. 4-5.

PRÍNCIPE, César. *Os segredos da censura*. Lisboa: Editorial Caminho, 1979. 156 p.

PRISTA MONTEIRO, H. [Impressões sobre a encenação de *A rabeca* pelo CITAC]. CITAC: Boletim de Teatro 3, p. 14-16, out. de 1961.

_____. *A rabeca*; *O meio da ponte*; *O anfiteatro*: peças em um acto. Lisboa: Prelo, 1970. 87 p.

_____. *A bengala.* Lisboa, "Teatro e movimento", n. 3, Edição do Autor, 1972. 41 p.

_____**.** [Carta]. Processo de censura à peça *A bengala*, de Prista Monteiro. Secretaria de Estado da Informação e Turismo. Direcção dos Serviços de Espectáculos, registro n. 6307, 1973.

_____. *Os faustos.* Lisboa: Arcádia, 1980a. 110 p

_____. *O fio.* Lisboa: Arcádia, 1980b.198 p.

_____. *A caixa.* Lisboa: Sociedade Portuguesa de Autores, Moraes Editores, 1981. 132 p.

_____. Censura, Autocensura etc. *Atas do II Congresso dos Escritores Portugueses*, Lisboa, Associação Portuguesa de Escritores, 1982, p. 159-161.

_____. *O colete xadrez; Folguedo do rei coxo.* Lisboa: Arcádia, 1983.194 p.

_____. *Os imortais; O candidato.* Lisboa: Sociedade Portuguesa de Autores, 1984. 78 p.

PRISTA MONTEIRO, H. *A vila.* Lisboa: Sociedade Portuguesa de Autores, 1985. 170 p.

_____. *O mito; Naturalmente! Sempre!* Lisboa: Imprensa Nacional / Casa da Moeda, 1988. 157 p.

_____. *Não é preciso ir a Huston; De graus.* Lisboa: Sociedade Portuguesa de Autores, 1992. 280 p.

_____. *Auto dos funâmbulos.* Lisboa: Editorial Escritor, 1993. 105 p.

_____. Autobiobibliografia de Prista Monteiro. *Revista Portuguesa de Pneumologia*, v.1, n. 1, p.83-85, jan./fev. 1995.

PRISTA Monteiro um médico no teatro [Entrevista]. *Revista Mulheres Magazine*, 08/03/1990, p. 50-51.

PROCESSO de censura à peça *A bengala*, de Prista Monteiro, Secretaria de Estado da Informação e Turismo. Direcção dos Serviços de Espectáculos. [Doc. MNT – 6307]

PROCESSO de censura à peça *O candidato*, de Prista Monteiro. Secretaria de Estado da Informação e Turismo. Direcção dos Serviços de Espectáculos. [Doc. MNT – 9423]

PROCESSO de censura à peça *A rabeca*, de Prista Monteiro, Secretaria de Estado da Informação e Turismo. Direcção dos Serviços de Espectáculos. [Doc. MNT – 5980]

PROGRAMA da peça *De graus*, direção Joaquim Benite, Cia. de Teatro de Almada, 1994 [Doc. MNT]

PROGRAMA da peça *A rabeca*, pelo CITAC, direção Luís de Lima, 1961 [Doc. MNT - 205669].

PROGRAMA do espetáculo *A rabeca, O meio da ponte* e *O anfiteatro*, direção Luzia Maria Martins, TEL, 1966, [Doc. MNT - 13524].

PRONKO, Léonard. *Théâtre d'avant-garde:* Beckett, Ionesco et le théâtre experimental en France. Traduit de l'américan par Marie-Jeanne Lefèvre. Paris: Denoël, 1963. 269 p.

PROPP, V. *Comicidade e riso.* Tradução de Aurora Fornoni Bernardini e Homero Freitas de Andrade. São Paulo: Ática, 1992. 215 p.

PRUNER, M. *Les théâtres de l'absurde*. Paris: Éditions Nathan / VUEF, 2003. 155 p.

PUCHNER, M. Pânico de palco: modernismo, antiteatralidade e drama. *Sala Preta* – PPGAC - USP, (São Paulo), n. 1, v. 13, p. 13-46, jun. 2013.

RAMOS, A. Luís de Lima, um português que falta ao teatro do seu país. *Seara Nova*, (Lisboa), n 1468, p. 70-71, fev. 1968.

_____. Um dramaturgo que se está a deixar atrasar: Prista Monteiro. *Seara Nova*, (Lisboa), n. 1450, p. 283-284, ago. 1966.

REBELLO, L. F. Boletim de história do teatro português, teatro, *Rêvue Théatrale e Révue de Histoire du théâtre*. *Vértice* (Coimbra), n.113, p. 63-66, jan. 1953.

_____. *Imagens do teatro contemporâneo.* Lisboa: Ática, 1961. 267 p.

_____. *Teatro moderno*: caminhos e figuras: uma antologia. 2ª ed. Lisboa: Prelo 1964. 591p.

_____. Presença (e ausência) da moderna dramaturgia no teatro contemporâneo. *O tempo e o modo*: revista de pensamento e ação (Lisboa), n 50-51-52-53, p. 576-585, jun. jul. ago. set. out., 1967.

_____. *O jogo dos homens:* ensaios, crônicas e críticas de teatro. Lisboa: Ática, 1971. 253 p.

_____. *História do teatro português.* Lisboa: Europa-América, 1972a. 166 p.

_____. *O teatro português no pós-guerra*. Lisboa: Secretaria de Estado da Informação e Turismo, 1972b,

_____. *Combate por um teatro de combate.* Lisboa: Seara Nova, 1977. 233 p.

_____. *Cem anos de teatro português (1880 – 1980)*. Porto: Brasília Editora, 1984. 270 p.

_____. *Fragmentos de uma dramaturgia.* Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1994. 277 p.

_____. Uma demonstração pelo absurdo (Prefácio). In: FADDA, S. *O teatro do absurdo em Portugal.* Tradução de José Colaço Barreiros. Lisboa: Cosmos, 1998, p. 13-15.

_____. "É verdade. Mas..." duas preposições sobre a censura. *Sinais de Cena* (Lisboa), n 7, p. 47-52, jun. 2007.

REDONDO JÚNIOR, J. *A encenação e a maioridade do teatro*. Porto: Galaica, 1959. 79 p.

RIBEIRO, A. S. Ainda acerca do "Estranhamento": novas desventuras de um conceito estético-teórico. *Cadernos de* Literatura (Coimbra) n. 22, p. 13-25, 1985.

RIBEIRO, L. G. *Cronistas do absurdo*: Kafka, Büchner, Brecht, Ionesco. Rio de Janeiro: José Álvaro, 1965. 239 p.

RODRIGUES, A. D. Figuras das máquinas censurantes modernas. *Revista de Comunicação e Linguagens*: As máquinas censurantes modernas (Lisboa) - Centro de Estudos de Comunicação e Linguagem – CECL / Edições Afrontamento, p. 9-20, n. 1. mar. 1985.

RODRIGUES, M. R. *Traços épico-brechtianos na dramaturgia portuguesa*: *O render dos heróis* de Cardoso Pires e *Felizmente há luar*!, de Sttau Monteiro. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2010, [*e-book*]. 145 p. Disponível em: http://www.culturaacademica.com.br/_img/arquivos/Tracos_epico-brechtianos.pdf

RODRIGUES, U. T. *Noites de teatro.* Lisboa: Ática, 1961. v. I. 260 p.

RODRIGUES, U. T.. *Noites de teatro.* Lisboa: Ática, 1961. v. II. 265 p.

_____. Três peças de Prista Monteiro no Teatro Vasco Santana. *O Século*, 02/06/1966, p. 4.

_____. O incrível Ionesco. In: _____. *Perdas e danos*. Lisboa, Seara Nova, 1974, p. 213-215.

ROSENFELD, A. *O teatro épico*. São Paulo: Perspectiva, 2006. 176 p.

ROUANET, S. P. *Riso e melancolia:* a forma shandiana em Sterne, Diderot, Xavier de Maistre, Almeida Garrett e Machado de Assis. São Paulo: Companhia das Letras, 2007. 254 p.

ROUBINE, Jean-Jacques. *Introdução às grandes teorias do teatro.* Tradução de André Telles. Rio de Janeiro: Zahar, 2003. 236 p.

SALAZAR SAMPAIO, J. Nos jardins do Alto-Maior. In: _____. *Seis peças*. Lisboa: Plátano, 1974. p. 6 - 57

SANTOS, G. *O espectáculo desvirtuado*: o teatro português sob o reinado de Salazar (1933-1968). Tradução de Ligia Calapez. Lisboa: Editorial Caminho, 2004. 386 p.

SASTRE, A. Teatro épico, teatro dramático, teatro de vanguardia: discurso didáctico sobre la triple raiz de un teatro futuro. *Índice,* n. 169, p. 7-8, enero, 1963.

SCLIAR, M. A melancolia na literatura. *Cadernos Brasileiros de Saúde Mental*. v. 1, n 1, p. 1-12, jan.-abr. 2009.

SECCO, L. *A Revolução dos Cravos.* São Paulo: Alameda, 2004. 294 p.

SENA, J. *Do teatro em Portugal.* Lisboa: Edições 70, 1988. 447 p.

SERÓDIO, M. H.. Acabou o absurdo? *Vértice* (Coimbra), II série, n. 5, p. 116-119, ago. 1988.

_____. Dramaturgia. In: MARTINHO, F. J. B. (coord.). *Literatura Portuguesa do Século XX*, Lisboa: Instituto Camões, 2004, pp. 97-145.

SHAW, B. *Santa Joana* / *Pigmalião*. Tradução de Dinah S. Queiroz; Miroel Silveira e Fausto Cunha. Rio de Janeiro: Delta, 1964. 356 p.

SIMÕES, J. G. Prista Monteiro: *A rabeca, O meio da ponte*, *O anfiteatro* e Ernesto Leal: *Afonso III*. *Diário de Notícias*, 17/11/1970.

_____. *Crítica VI:* o teatro contemporâneo (1942–1982). 2. ed. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2004. 386 p.

STTAU MONTEIRO, L. [Entrevista]. Luís de Sttau Monteiro afirma: recuso-me a pactuar com literatices adolescentes e provincianas. *Seara Nova*, n. 1402, p. 179, Lisboa, ago. 1962.

STTAU MONTEIRO, L. *Felizmente há luar!* 12 ed. Lisboa: Ática, 1980. 164 p.

SZONDI, P. *Teoria do drama moderno.* Tradução de Luiz Sérgio Repa. São Paulo: Cosac & Naify, 2001. 185 p.

TCHEKHOV, A. As três irmãs. In: _____ *As três irmãs / O jardim das cerejeiras*. Tradução de Gabor Aranyi. São Paulo: Veredas, 2003 (Veredas Em Cartaz, v. 2), p. 6-69.

TELLES, G. M. Introdução / A vanguarda portuguesa. In:_____. *Vanguarda européia e modernismo brasileiro***.** Petrópolis, 1997, p. 15-35 / p. 219-271.

TEVES, V. H. *RTP – 50 anos de história: 1957-2007*. [Consultado em 27/01/2014]. Disponível em: http:/ww2.rtp.pt/50anos/50anos/Livro/.

TSCHERNE, M. S. *Por um teatro novo em Portugal*: a contribuição de Luiz Francisco Rebello. 2010. 145 f. Tese (Doutorado) - Faculdade de Ciências e Letras de Araraquara, Universidade Estadual Paulista, 2010.

UBERSFELD, A. *Os termos-chave da análise teatral.* Tradução de Luís Varela. Évora: Licorne, 2010. 105 p.

VENTURA, M. A censura como arma de repressão política. *3º Congresso da Oposição Democrática de Aveiro*, 4 a 8 de Abril de 1973; 7ª Secção, Teses: Organização do Estado e Direitos do Homem. Lisboa: Seara Nova, 1974, p. 201-212.

VILAÇA, M. O Rinoceronte, de E. Ionesco, pelo TEP. *Vértice* (Coimbra), n. 208, p. 79-82, jan. 1961.

_____. Panorama do teatro português contemporâneo. *Vértice* (Coimbra), n. 234-236, p. 205-220, mar.-mai. 1963.

_____. Do teatro épico. *Vértice* (Coimbra), n. 271-272, p. 261-281, abr.-mai. 1966.

_____. Conversação Sinfonieta. O professor Taranne. A rabeca. In: CITAC, *Esta danada caixa preta só a murro é que funciona*: CITAC 50 anos. Coimbra: Imprensa da Universidade, 2006, p. 34-35.

WERNECK, Maria Helena. A história do outro lado da cortina: uma leitura da peça *O render dos heróis*, de José Cardoso Pires. *Semear* – Revista da Cátedra Padre António Vieira de Estudos Portugueses (Rio de Janeiro), n. 11, p. 219-241, 2005.

BIBLIOGRAFIA GERAL

ABELAIRA, A. À espera de Godot, de Samuel Beckett, no Trindade. *Seara Nova* (Lisboa), n. 1362, p. 127, abr. 1959.

ABIRACHED, R. Prefácio à edição francesa. In: SANTOS, Graça dos. *O espectáculo desvirtuado*: o teatro português sob o reinado de Salazar (1933-1968). Tradução de Ligia Calapez. Lisboa: Editorial Caminho, 2004, p. 25-28.

ADAMOV, A. *Théâtre.* Paris: Gallimard, 1953. 2 v.

ADORNO, T. W. Intento de entender *Fin de partida*. In: _____. *Notas sobre literatura* 3. Obra Completa 11. Tradução de Alfredo Brotons Muñoz, Madrid: Akal/Básica de Bolsillo, 2003. p. 270-310.

A ESTREIA de *A rabeca*, *O meio da ponte* e *Anfiteatro*, de Prista Monteiro. *Platéia*, 14/06/1966, p. 30.

ALMEIDA, A. Teatro: crueldade, exorcismo e psicodrama no teatro de hoje. XIII Festival Internacional de Teatro Universitário. *Vértice* (Coimbra), n. 318, p. 533-548, set. 1966.

ANDRADE, J. P. *Reflexões sobre o teatro português.* Lisboa: Acontecimento, 2004. 455 p.

AREAL, Leonor. Censura na atualidade e novas formas de controlo ideológico. *Media e Jornalismo* – Revista do Centro de Investigação Media e Jornalismo / Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa: Repressão vs Expressão: censura às artes e aos periódicos (Lisboa), n. 23, v. 12. 2013.

ARISTÓTELES. *Poética.* 4. ed. Tradução de Ana Maria Valente. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2011. 123 p.

ARTAUD, A. *O teatro e seu duplo*. Tradução de Teixeira Coelho. São Paulo: Max Limonad, 2004. 228 p.

ASLAN, O. *O ator no século XX*: evolução da técnica / problema da ética. Tradução de Rachel A. B. Fuser; Fausto Fuser e J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 1994. 384 p.

AUTORES Dr. Prista Monteiro galardoado com o prêmio de teatro. *Notícias Médicas*, 31/05/1985, p. 6 e 12.

AZEVEDO, C. de. *A censura de Salazar e Marcelo Caetano:* imprensa, teatro, cinema, televisão, radiodifusão, livro. Lisboa: Caminho, 1999. 655 p.

_____. *Mutiladas e proibidas:* para a história da censura literária em Portugal nos tempos do Estado Novo. Lisboa: Editorial Caminho, 1997. 231 p.

BARATA, J. O. Teatro do Ateneu de Coimbra . *Vértice* (Coimbra), n. 319-20, p. 693-696, ago.- set. 1970.

BARATA, J. O. (Org.) *Estética teatral*: antologia de textos. Lisboa: Moraes Editores, 1981. 218 p.

_____. *História do teatro português.* Lisboa: Universidade Aberta, 1991. 417 p.

_____. *Máscaras da utopia*: história do teatro universitário em Portugal 1938/74. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2009. 394 p.

_____. O. *Teatro em Portugal*. Lisboa: CTT – Correios de Portugal, 2012. 139 p.

BARBOSA, M. *Os carnívoros, O palheiro, Piquenique, Tecno-homem.* Lisboa: Editorial Futura, 1974.

BARRETO, C. (Org.). *Estrada Larga.* Porto: Tip. Bloco Gráfico, 1959. 3 v.

BARTHES, R. *Crítica e verdade.* 3. ed. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Perspectiva, 1999. 231 p.

_____. *Escritos sobre teatro.* Tradução de Mário Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2007. 332 p.

BECKETT, S. *Dias felizes.* Tradução de Jaime Salazar Sampaio. Lisboa: Estampa, 1973. 86 p.

_____. *Fim de partida.* Tradução de Fábio de Souza Andrade. São Paulo: Cosac & Naify, 2002. 174 p.

_____. *Esperando Godot.* Tradução de Fábio de Souza Andrade. São Paulo: Cosac & Naify, 2005. 237 p.

BENITE, J. Três peças em um acto de Prista Monteiro no Teatro Vasco Santana. *República*, 01/06/1966, p. 6.

BENTLEY, E. *A experiência viva do teatro.* Tradução de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Zahar, 1967. 323 p.

_____. *O teatro engajado*. Tradução de Yan Michalski. Rio de Janeiro: Zahar, 1969. 180 p.

_____. *O dramaturgo como pensador:* um estudo da dramaturgia nos tempos modernos. Tradução de Ana Zelma Campos. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991. 446 p.

BERGSON, H. *O riso:* ensaio sobre a significação da comicidade. Tradução de Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2004. 152 p.

BERRETTINI, C. *Samuel Beckett*: escritor plural. São Paulo: Perspectiva, 2004. 241 p.

BERTHOLD, M. 2. ed. *História mundial do teatro.* Tradução de Maria Paula Zurawski, J. Guinsburg, Sérgio Coelho e Clóvis Garcia. São Paulo: Perspectiva, 2005. 578 p.

BONNEFOY, C. *Diálogos com Eugène Ionesco.* Tradução de Maria Emília Corrêa Cardozo. Rio de Janeiro: Mundo Musical, 1970. 161 p.

BORNHEIM, G. A. *Teatro:* a cena dividida. Porto Alegre: L&PM, 1983. 125 p

_____. *O sentido e a máscara*. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 1992a. 119 p.

_____. *Brecht*: a estética do teatro. São Paulo: Graal, 1992b. 382 p.

BRANDÃO, F. H. P. *Os chapéus de chuva.* Lisboa: Minotauro, 1962. 104 p

_____. Verão e fumo na C.P.C. *Seara Nova* (Lisboa), n. 1454, p. 380, dez. 1966.

BRECHT, B. *Teatro dialético:* ensaios. Seleção e Introdução de Luiz Carlos Maciel. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967. 283 p.

_____. *A alma boa de Setsuan.* In: BRECHT, B. *Teatro Completo*. Tradução de Geir Campos e Antônio Bulhões. v. 7. São Paulo: Paz e Terra, 1992, p. 55-185.

_____. *Diário de trabalho:* 1941-1947. Tradução de Reinaldo Guarany e José Lourenio de Melo. São Paulo: Rocco, 2005, v. 2.

_____. *Estudos sobre teatro.* 2 ed. Tradução de Fiama Pais Brandão. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005. 255 p.

BRILHANTE, M. J. Revisitar Ionesco: um novo figurino para a rinocerite. *Sinais de cena* (Lisboa), n. 6, p. 104-106, dez. 2006.

_____. Laços e desenlaces entre criação e reflexão crítica no teatro português contemporâneo. *Sala Preta* - PPGAC-USP (São Paulo), n. 9, p. 121-132, 2009.

BRUSTEIN, R. *O teatro de protesto.* Tradução de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Zahar, 1967. 450 p.

BÜRGER, P. *Teoria da vanguarda*. Tradução de José Pedro Antunes. São Paulo: Cosac & Naify, 2008. 272 p.

CAMUS, A. *O mito de Sísifo:* ensaio sobre o absurdo. Tradução de Ari Roitman e Paulina Watch. Rio de Janeiro / São Paulo: Record, 2004. 138 p.

CANDEIAS, M. L. L. *A fragmentação da personagem no texto teatral*. São Paulo: Perspectiva, 2012. 98 p.

CARDOSO PIRES, J. *O render dos heróis.* 3. ed. Lisboa: Moraes Editores, 1970. 253 p.

_____. Técnica do golpe de censura. In: CARDOSO PIRES, J. *E agora, José?* Lisboa: Planeta De Agostini, 2001, p. 161-197.

CARLSON, M. *Teorias do teatro:* estudo histórico-crítico, dos gregos à atualidade. Tradução de Gilson César Cardoso de Souza. São Paulo: Ed. UNESP, 1997. 538 p.

CARVALHO, A. A. A ditadura militar e a censura. In: _____. *A censura e as leis de imprensa*. Lisboa: Seara Nova, 1973, p. 33-43.

CARY, L.; RAMOS, J. J. M. R. (Orgs.) *Teatro e vanguarda.* Lisboa: Editorial Presença, 1970. 179 p.

CASAIS MONTEIRO, A. Teatro e censura. In: _____. *O país do absurdo*: textos políticos. Lisboa: Imprensa Nacional−Casa da Moeda, 2007. p. 225-228.

CASTRIM, M. É preciso desmantelar a máquina de embrutecer. *Diário de Lisboa*, 10/05/1974, p. 5.

CITAC, *Esta danada caixa preta só a murro é que funciona*: CITAC 50 anos. Coimbra: Imprensa da Universidade, 2006.

CORREIA, P. *Ruy de Carvalho*: o grande senhor do teatro. Posfácio de Paulo Mira Coelho. Lisboa: Dom Quixote, 2004. 107 p.

CORREIA, R. "Estranhamento": venturas e desventuras de um conceito estético-teórico. *Cadernos de Literatura* (Coimbra), n. 20, p. 15-25, 1985.

COSTA, H. "Dente por dente" pelo Teatro Moderno de Lisboa. *Vértice* (Coimbra), n. 256, p. 729-732, jan. 1965.

COSTA, I. C. *Nem uma lágrima*: teatro épico em perspectiva dialética. São Paulo: Expressão Popular/ Nanquim, 2012, 156 p.

COSTA, M. C. C. *Censura em cena:* teatro e censura no Brasil. São Paulo: EDUSP, 2006. 296 p.

_____. *Teatro e censura:* Vargas e Salazar. São Paulo: EDUSP, 2010. 212 p.

CRESPO, M. G. Luís de Lima e o Festival Ionesco. *Seara Nova* (Lisboa), n. 1363, p. 166, mai. 1959a.

_____. Ionesco nas jornadas de Sintra. *Seara Nova* (Lisboa), n. 1368, p. 330, out. 1959b.

_____. A temporada teatral. *Seara Nova* (Lisboa), n. 1369, p. 380, nov. 1959c.

_____. O realismo e a poesia em Bernardo Santareno. *Seara Nova* (Lisboa), n. 1370, p. 391-392, dez. 1959d.

_____. À procura de encenadores. *Seara Nova* (Lisboa), n. 1371-72, p. 41-42, jan.-fev., 1960.

_____. *Os implacáveis*. Lisboa: Minotauro, s/d.

CRUZ, D. I. *Introdução ao teatro português do século XX.* Lisboa: Guimarães Editores, 1983. 229 p.

CRUZ, D. I. *História do teatro português.* Lisboa: Verbo, 2001. 342 p.

_____. *O essencial sobre Jaime Salazar Sampaio.* Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 2005. 73 p.

CUNHA, A. R. Ionesco e o despertar de um novo teatro. In: IONESCO, E. *A lição*; *As cadeiras*. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Peixoto Neto, 2004, p. 11-15.

DANAN, J. *O que é dramaturgia*. Tradução de Luis Varela. Évora: Licorne, 2010. 95 p.

DELEUZE, G. *Sobre o teatro*: Um manifesto de menos; O esgotado. Tradução de Fátima Saadi, Ovídio de Abreu, Roberto Machado. Rio de Janeiro: Zahar, 2010. 111 p.

DELILLE, M. M. G. (Coord. e pref.) *Do pobre B. B. em Portugal:* aspectos da recepção de Bertolt Brecht antes e depois do 25 de Abril de 1974. Aveiro: Estante, 1991. 557 p.

DENIZ-JACINTO, M. Ionesco no teatro São João. In:_____. *Teatro II*. Porto: Lello & Irmão, 1991, p. 73-76.

DORT, B. A vanguarda em suspenso. In: CARY, Luz; RAMOS, Joaquim José Moura. (Orgs.) *Teatro e vanguarda*. Lisboa: Editorial Presença, 1970, p. 155-165.

_____. *O teatro e sua realidade*. 2. ed. Tradução de Fernando Peixoto. São Paulo: Perspectiva, 2010. 410 p.

DR. PRISTA MONTEIRO: medicina e letras de luto. *Notícias Médicas*, 14/11/1994, p. 4.

ELIADE, M. *Mito e realidade*. Tradução de Pola Civelli. São Paulo: Perspectiva, 1972. 179 p.

_____. *Imagens e símbolos.* Tradução de Maria Adozinda Oliveira Soares. Lisboa: Arcádia, 1979. 178 p.

ENTREVISTA DE PRISTA MONTEIRO. *Notícias Médicas*, p. 6-11, mar. 1983.

ESCRITOR e médico feliz, mas insatisfeito [Entrevista de Prista Monteiro]. *A Capital*, 14/10/1989. Não paginado.

ESSLIN, M. *O teatro do absurdo.* Tradução de Bárbara Heliodora. Rio de Janeiro: Zahar, 1968. 405 p.

_____. *Uma anatomia do drama.* Tradução de Bárbara Heliodora. Rio de Janeiro: Zahar, 1978. 132 p.

_____. *Brecht:* dos males o menor: um estudo crítico do homem, suas obras e suas opiniões. Tradução de Bárbara Heliodora. Rio de Janeiro: Zahar, 1979. 334 p.

ESTREIA de três originais portugueses no Vasco Santana. *Diário de Notícias*. 01/06/1966, p. 5.

FACHIN, L. Questões de ilusão teatral. *Aletria***:** revista de estudos de literatura, Belo Horizonte, n. 7, p. 267-277, dez. 2000.

_____.; DEZOTTI, M. C (Orgs.). *Teatro em debate.* Araraquara: UNESP/FCL, Laboratório Editorial; São Paulo: Cultura Acadêmica Editora, 2003. 286 p.

FADDA, S. *O teatro do absurdo em Portugal.* Tradução de José Colaço Barreiros. Lisboa: Cosmos, 1998. 600 p.

_____; COELHO, R. P. Samuel Beckett em Portugal: 1959-2006. *Sinais de cena* (Lisboa), n. 5, p. 25-40, jun. 2006.

FARIA, J. R. *O teatro na estante.* Cotia: Ateliê, 1998. 227 p.

FERNANDES, S. *Teatralidades contemporâneas*. São Paulo: Perspectiva, 2010. 243 p.

FERRÃO, M.; OLIVEIRA, S.; FONSECA, T. (Org.). *Livros proibidos no Estado Novo* – Catálogo da exposição realizada na Livraria Parlamentar, Assembleia da República, em Abril de 2004. Lisboa: Assembleia da República / Livraria Parlamentar, 2005.

FIRMO, A. C. C. *Da palavra à cena e da palavra em cena:* dramaturgias do absurdo em França e em Portugal, 2013. 390 f. Tese (Doutorado), Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa / Université Paris 8. Lisboa / Paris, 2013.

FRAGA, E. *Qorpo-Santo:* surrealismo ou absurdo? São Paulo: Perspectiva, 1988. 106 p.

FRANCIS, P. O claro enigma [Apresentação]. In: ESSLIN, M. *O teatro do absurdo.* Tradução de Bárbara Heliodora. Rio de Janeiro: Zahar, 1968, p. 7-8.

GARCIA, J. L. Sobre a censura em Portugal. In: _____ (Org.). *Estudos sobre os jornalistas portugueses:* metamorfoses e encruzilhadas no limiar do século XXI. Lisboa: Instituto de Ciências Sociais/Imprensa de Ciências Sociais, 2009, p. 47-61.

GARCIA, J. M. *História de Portugal:* uma visão global. 3. ed. Lisboa: Editorial Presença, 1986. 317 p.

GASSNER, J. *Mestres do teatro*. Tradução de Alberto Guzik e J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2010. 2 v.

GINZBURG, J. Conceito de melancolia. *Revista da Associação Psicanalítica de Porto Alegre*, Porto Alegre, n. 20, p. 102-116, jun. 2001.

GIRARD, G.; OUELLET, R.; RIGAULT, C. *O universo do teatro.* Tradução de Maria Helena Arinto. Coimbra: Almedina, 1980. 287 p.

GOMES, M. J. Os cinco graus da loucura. *Público*, 26/01/1994a. Não paginado

_____. Textos de teatro: dramaturgia clínica, doméstica e vicentina. *Público*, 12/02/1994b, p. 10.

GONÇALVES, J. *Dramaturgias do medo nos anos 60 em Portugal*, 2004, Dissertação (Mestrado), Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa. Lisboa, 2004.

GUINSBURG, J. *Da cena em cena.* São Paulo: Perspectiva, 2001. 142 p.

_____. et al. (Orgs.). *Semiologia do teatro.* 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2003. 380 p.

_____; FERNANDES, S. (Orgs.). *O pós-dramático*: um conceito operativo?. São Paulo: Perspectiva, 2009. 259 p.

GUSMÃO, F. *A fala da memória*: fatos e notas de um homem de teatro. 1947-1984. Lisboa: Sociedade Portuguesa de Autores, 1993. 276 p.

GUTKIN, A. Gutkin e o teatro [Entrevista]. *Vértice* (Coimbra), n. 321, p. 775-778, out. 1970.

_____. *O teatro, a crítica e a sociedade*. Tradução de Rogério de Lima. Lisboa: Ulmeiro, 1971. 37 p.

HINCHLIFFE, A. P. *The absurd*. London and New York: Methuen, 1981. 112 p.

HUBERT, M. C. *As grandes teorias do teatro*. Tradução de Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 2013. 285 p.

HUGO, V. *Do grotesco e do sublime*: tradução do prefácio de Cromwell. 3. ed. Tradução e notas de Célia Berrettini. São Paulo: Perspectiva, 2010. 101 p.

IONESCO, E. [Entrevista]. Retrato de Ionesco. *Diário de Lisboa*, Lisboa, 08/09/1959, p. 6, Suplemento Êxito.

_____. *Notes et contre-notes*. Paris: Gallimard, 1966. 378 p.

_____. [Entrevista]. In: BONNEFOY, C. *Diálogos com Eugène Ionesco.* Tradução de Maria Emília Corrêa Cardozo. Rio de Janeiro: Mundo Musical, 1970. 161 p.

_____. *A cantora careca.* Tradução de Maria Lúcia Pereira. Campina: Papirus, 1993. 148 p.

_____. *O rinoceronte.* Tradução de Luís de Lima. São Paulo: Agir, 1995. 333 p.

_____. E. *A lição; As cadeiras*. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Peixoto Neto, 2004. 186 p.

JACQUART, E. *Le théâtre de dérision*. Paris: Ideés / Gallimard, 1974. 306 p.

JOLIVET, R. *Sartre ou a teologia do absurdo***.** Tradução Carlos Lopes de Mattos**.** São Paulo: Herder, 1968. 140 p.

JUNQUEIRA, R. S. *Transfigurações de Axel*: leituras de teatro moderno em Portugal. São Paulo: UNESP, 2013.

KEHL, M. R. *O tempo e o cão*: a atualidade das depressões. São Paulo: Boitempo, 2009. 298 p.

_____. Flânerie bipolar: a melancolia, da excentricidade romântica à patologia farmacêutica. Ilustríssima. *Folha de S. Paulo*, 04/09/2011, p. 5.

KOWZAN, T. *Sémiologie du théâtre.* Paris: Nathan, 1992. 203 p.

LEHMANN, H.T. *Teatro pós-dramático*. Tradução de Pedro Süssekind e apresentação de Sérgio Carvalho. São Paulo: Cosac Naify, 2007. 437 p.

_____. *Escritura política no texto teatral*: ensaios sobre Sófocles, Shakespeare, Kleist, Büchner, Jahnn, Bataille, Brecht, Benjamin, Müller, Schleef. Tradução de Werner S. Rothscild e Priscila Nascimento. São Paulo: Perspectiva, 2009. 413 p.

LEMOS, J. V. Acerca dos reis coxos. *Diário de Notícias*, 18/06/1984, p. 30.

LIMA, L. *Luís de Lima:* Ciclo de palestras sobre o teatro brasileiro, 7. Rio de Janeiro: Fundacen, 1988. 68 p.

_____. [Entrevista]. In: LEMOS, F.; MOREIRA LEITE, R. (Org.). *A missão portuguesa*: rotas entrecruzadas. São Paulo: UNESP / Scielo Books, 2003, p. 1-57.

LINHARES, T. Teatro universitário. *Vértice* (Coimbra), n. 276, p. 645-647, set. 1966.

LISTOPAD, J. *Portugal 45-95 nas artes, nas letras e nas ideias*. Coord. Victor Wladimiro Ferreira. Lisboa: Centro Nacional de Cultura, 1988.

LÍVIO, T. Do teatro da rua da Galiza ao vergonhoso espetáculo do TEP. *A Capital*, 19/11/1981. Não paginado.

_____. *Teatro Moderno de Lisboa* (1961-1965): um marco na história do teatro português. Lisboa: Caminho, 2009. 292 p.

LOPES, N. *Visado pela censura:* a imprensa, figuras, evocações, da ditadura à democracia. Lisboa: Editorial Aster, 1975. 313 p.

LOURENÇO, E. Fascismo e cultura no Antigo Regime. *Análise Social*, v. XVIII, n.72-74, 1982.

LUSO SOARES, Fernando. *Teatro, vanguarda, revolução e segurança burguesa*: ensaio / documento. Lisboa: Afrodite, 1973. 309 p.

MACHADO, P. *Prista Monteiro:* escritor e médico: 1922-1994. Lisboa: Câmara Municipal de Lisboa / Imprensa Municipal, 1999. 13 p.

MAGALDI, S. Quantitativos em voga: Vanguarda. In: _____. *Iniciação ao teatro.* São Paulo: Ática, 1998, p. 99-102.

_____. *O texto no teatro.* São Paulo: Perspectiva / EDUSP, 2001. 481 p.

MARQUES, A. H. O. *História de Portugal:* das revoluções liberais aos nossos dias. Lisboa. v. III. Editorial Presença, 1998. 691 p.

MARQUES, J. F. Manoel de Oliveira: a sedução do texto literário. *Camões:* Revista de Letras e Culturas Lusófonas (Lisboa), n 12/13, p. 82-89, jan./jun 2001.

MARTINHO, F. J. B. (Org.) *Literatura portuguesa do século XX*. Lisboa: Instituto Camões, 2004. 187 p.

MATEUS, J. A. O. *Escrita de teatro.* Amadora: Bertrand, 1977. 263 p.

_____. *Do teatro e outras escritas.* [Lisboa]: Quimera, 2002. 575 p.

MEDINA, J. (Org.). *História de Portugal contemporâneo* – político e institucional. Lisboa: Universidade Aberta, 1994. 468 p.

MELO, J. S. *Século passado*. Lisboa: Cotovia, 2007. 534 p.

MENDES, A. Papéis que se trocam por um pai que se procura. *Expresso*, 02/06/1984, p. 37.

MENDONÇA, F. *Para o estudo do teatro em Portugal:* 1946-1966. Assis: Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Assis, 1971. 156 p.

MESQUITA, M. H. A caixa. *Notícias da tarde*, 28/02/1982. Não paginado.

MICHALSKI, Y. *O palco amordaçado.* Rio de Janeiro: Avenir, 1979. 95 p.

_____. *Teatro e Estado*. São Paulo: Hucitec; Rio de Janeiro: Instituto Brasileiro de Arte e Cultura, 1992. 235 p.

MIRANDA, José B. Elementos para uma teoria da censura: censurância, argumentação e conflito. *Revista de Comunicação e Linguagens*: As máquinas censurantes modernas (Lisboa), Centro de Estudos de Comunicação e Linguagem – CECL / Edições Afrontamento n. 1, p. 21-52, mar. 1985.

MOLIÈRE. *Escola de mulheres*. Tradução de Millôr Fernandes. São Paulo: Abril Cultural, 1980. 92 p.

MONTEIRO, L. S. Brecht, hoje. *Diário de Lisboa*, 12/12/1968. Não paginado.

MONTEIRO, P. F. *Drama e comunicação*. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2010. 461 p.

NÃO À CENSURA. Revista *Cinéfilo*, n. 31, mai., 1974.

NAS CELEBRAÇÕES dos 60 anos da Sociedade Portuguesa de autores Dr. Prista Monteiro galardoado com o prêmio de teatro. *Notícias Médicas*, 31/05/1985, p. 6 e 12.

NASCIMENTO ROSA, A. *Falar no deserto*: estética e psicologia em Samuel Beckett. Lisboa: Edições Cosmos, 2000. 138 p.

O TEATRO "Rendez-vous" marcado a todos os homens – declara Prista Monteiro. *Jornal de Letras e Artes*, 09/10/1963.

O TEATRO em Portugal. *O tempo e o modo*. (Lisboa) n. 50-51-52-53, p. 555-685, jul. a out., 1967.

OLIVEIRA, F. M. *O destino da mimese e a voz do palco:* o teatro português moderno. Braga: Angelus Novus, 1997. 201 p.

ORTEGA Y GASSET, J. *A idéia do teatro.* Tradução de J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2010. 109 p.

OS ANOS 60 em Portugal, hoje. *Vértice* n. 26, II série, Coimbra, mai. 1990.

OS AUTORES portugueses continuam a escrever teatro. *Jornal de Notícias*, 01/02/1968. Não paginado.

OS ESTUDANTES de Coimbra querem fazer teatro experimental. *Diário de Lisboa*, 16/03/1955, p. 3.

OVÍDIO. *Metamorfoses*. Tradução de Paulo Farmhouse Alberto. Lisboa: Cotovia, 2007. 443 p.

PARANHOS. K. R. (Org.) *História, teatro e política*. São Paulo: Boitempo, 2012.

PASCHKES, M. L. A. *A ditadura salazarista.* São Paulo: Brasiliense, 1985. 90 p.

PATRÃO, A. S. S. C. *Francisco Ribeiro*: determinação e circunstância: cenas de um percurso de teatro. 2012. 257 f. Tese [Mestrado] – Centro de Estudos de Teatro, Faculdade de Letras, Universidade de Lisboa, Lisboa, 2012.

PATRIOTA, R.; GUINSBURG; J. *J. Guinsburg, a cena em aula:* itinerários de um professor em devir. São Paulo: EDUSP, 2009. 549 p.

PAULO, R. O teatro e as gravatas. *Vértice* (Coimbra), n. 131-72, p. 37, jan.- fev. 1960.

PAVIS, P. *Dicionário de teatro.* 3. ed. Tradução de J. Guinsburg e Maria Lucia Pereira. São Paulo: Perspectiva, 2007. 483 p.

_____. O teatro no cruzamento de culturas. Tradução de Nanci Fernandes. São Paulo: Perspectiva, 2008. 219 p.

_____. *A encenação contemporânea*: origens, tendências, perspectivas. Tradução de Nanci Fernandes. São Paulo: Perspectiva, 2010. 433 p.

PAZ, O. La dialéctica de la soledad. In: _____. *El laberinto de la soledad*. México: Fondo de Cultura Económica: 1992. p. 82-89.

PEREDA, L. C. Humor e psicanálise. In: SLAVUTZKY, A.; KUPERMANN, D. (Org.). *Seria trágico... se não fosse cômico:* humor e psicanálise. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005, p. 112-128.

PEREIRA, T. *O absurdo no teatro.* Angra dos Reis: Ateneu Agrense de Letras e Artes, 1983. 79 p.

PESSOA, F. Tabacaria. In: _____. *O eu profundo e os outros eus*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980, p. 256-261.

PICCHIO, L. S. *História do teatro português.* Tradução de Manuel de Lucena. Lisboa: Portugália, 1969. 486 p.

PINTER, Harold. *Teatro II*. Tradução de Jorge de Silva Melo, Luís Fonseca, Francisco L. Parreira, Alcides Estrela, Berta C. Ribeiro, Paulo E. Carvalho, José M. Vieira Mendes, Francisco Frazão e Graça P. Corrêa. Lisboa: Relógio D'Água, 2002. 279 p.

PIRANDELLO, L. *Seis personagens à procura de um autor*. Tradução da peça de Brutus Pedreira e do Prefácio de Elvira R. M. Ricci. São Paulo: Abril Cultural, 1977. 143 p.

_____. *O humorismo.* Tradução de Dion Davi Macedo. São Paulo: Experimento, 1996. 195 p.

PONTE, B. Uma última lição de teatro / Dois dramaturgos portugueses. *Jornal de Letras e Artes*. 08/06/1966, p. 13.

PORTO, C. *Em busca do teatro perdido*. Lisboa: Plátano, 1973, 2 v.

_____. Oliveira na cidadela do teatro. *Diário de Lisboa*, 14/07/1987, p. 4-5.

_____. Once directores de los ochenta. In: ESCENARIOS de dos mundos: inventario teatral de Iberoamérica. Tomo 4. Madrid: Centro de Documentación Teatral, 1989a, p. 75-80.

_____. 1945-1974: entre la renovación y la dictadura. In: ESCENARIOS de dos mundos: inventario teatral de Iberoamérica. Tomo 4. Madrid: Centro de Documentación Teatral, 1989b, p. 29-45.

_____. FITEI: el coraje de sobrevivir. In: ESCENARIOS de dos mundos: inventario teatral de Iberoamérica Tomo 4. Madrid: Centro de Documentación Teatral, 1989c, p. 88-89.

_____. Veinte espectáculos para la memoria. In: ESCENARIOS de dos mundos: inventario teatral de Iberoamérica. Tomo 4. Madrid: Centro de Documentación Teatral, 1989d, p. 67-74

_____. O teatro nos anos 60. *Vértice* (Coimbra), n. 26, p. 36-41, II série, mai. 1990, p. 36-41.

PRÍNCIPE, César. *Os segredos da censura*. Lisboa: Editorial Caminho, 1979. 156 p.

PRONKO, Léonard. *Théâtre d'avant-garde:* Beckett, Ionesco et le théâtre experimental en France. Traduit de l'américan par Marie-Jeanne Lefèvre. Paris: Denoël, 1963. 269 p.

PROPP, V. *Comicidade e riso.* Tradução de Aurora Fornoni Bernardini e Homero Freitas de Andrade. São Paulo: Ática, 1992. 215 p.

PRUNER, M. *Les théâtres de l'absurde*. Paris: Éditions Nathan / VUEF, 2003. 155 p.

PUCHNER, M. Pânico de palco: modernismo, antiteatralidade e drama. *Sala Preta* – PPGAC - USP, (São Paulo), n. 1, v. 13, p. 13-46, jun. 2013.

QUADROS, A. Teatro. In: _____. *Crítica e verdade*: introdução à actual literatura portuguesa*.* Lisboa: Clássica Editora, 1964. p. 199-266.

RAMOS, A. Um dramaturgo que se está a deixar atrasar: Prista Monteiro. *Seara Nova*, (Lisboa), n. 1450, p. 283-284, ago. 1966.

_____. Luís de Lima, um português que falta ao teatro do seu país. *Seara Nova*, (Lisboa), n 1468, p. 70-71, fev. 1968.

RANCIÈRE, J. *El espectador emancipado*. Tradução do francês Ariel Dilon. Buenos Aires: Manantial, 2010. 130 p.

REBELLO, L. F. Boletim de história do teatro português, teatro, *Rêvue Théatrale e Révue de Histoire du théâtre*. *Vértice* (Coimbra), n.113, p. 63-66, jan. 1953.

_____. *Imagens do teatro contemporâneo.* Lisboa: Ática, 1961. 267 p.

_____. *Teatro moderno*: caminhos e figuras: uma antologia. 2ª ed. Lisboa: Prelo 1964. 591p.

_____. Presença (e ausência) da moderna dramaturgia no teatro contemporâneo. *O tempo e o modo*: revista de pensamento e ação (Lisboa), n 50-51-52-53, p. 576-585, jun. jul. ago. set. out., 1967.

_____. *O jogo dos homens:* ensaios, crônicas e críticas de teatro. Lisboa: Ática, 1971. 253 p.

_____. *História do teatro português.* Lisboa: Europa-América, 1972a. 166 p.

_____. *O teatro português no pós-guerra*. Lisboa: Secretaria de Estado da Informação e Turismo, 1972b,

_____. *Combate por um teatro de combate.* Lisboa: Seara Nova, 1977. 233 p.

_____. *Cem anos de teatro português (1880 – 1980)*. Porto: Brasília Editora, 1984. 270 p.

_____. La censura, una antigua institución. In: ESCENARIOS de dos mundos: inventario teatral de Iberoamérica. Tomo 4. Madrid: Centro de Documentación Teatral, 1989, p. 65-66.

_____. *Fragmentos de uma dramaturgia.* Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1994. 277 p.

REBELLO, L. F. Uma demonstração pelo absurdo (Prefácio). In: FADDA, S. *O teatro do absurdo em Portugal.* Tradução de José Colaço Barreiros. Lisboa: Cosmos, 1998, p. 13-15.

_____. *O palco virtual*: ensaio. Porto: ASA Editores, 2004.

_____. "É verdade. Mas..." duas preposições sobre a censura. *Sinais de Cena* (Lisboa), n 7, p. 47-52, jun. 2007.

REDONDO JÚNIOR, J. *Pano de ferro:* crítica, polêmica, ensaios de crítica teatral. Lisboa: Século, 1955. 307 p.

_____. *Encontros com o teatro*. Lisboa: Século, 1958. 355 p.

_____. *A encenação e a maioridade do teatro*. Porto: Galaica, 1959. 79 p.

_____ . *Panorama do teatro moderno.* Lisboa: Arcádia, 1961. 319 p.

_____. *O teatro e sua estética*. Lisboa, Arcádia, 1963-1964. 2 v.

_____. *A juventude pode salvar o teatro*. Lisboa: Arcádia, 1978. 186 p

RÉGIO, J. Situação do teatro em Portugal. *Vértice.* n. 345, p. 55-62, Coimbra, set. 1966.

REGO, R. Da censura prévia ao exame prévio. *Atas do 3º Congresso da Oposição Democrática de Aveiro*, 4 a 8 de Abril de 1973; 7ª Secção, Teses: Organização do Estado e Direitos do Homem. Lisboa: Seara Nova, 1974, p. 131-141.

RIBEIRO, A. S. Ainda acerca do "Estranhamento": novas desventuras de um conceito estético-teórico. *Cadernos de* Literatura (Coimbra) n. 22, p. 13-25, 1985.

RIBEIRO, H. *Do absurdo à solidariedade:* a visão de mundo de Albert Camus. Lisboa: Editorial Estampa, 1996. 287 p.

RIBEIRO, L. G. *Cronistas do absurdo*: Kafka, Büchner, Brecht, Ionesco. Rio de Janeiro: José Álvaro, 1965. 239 p.

ROCHA FILHO, R. *A personagem dramática*. Rio de Janeiro: INACEN, 1986 . 104 p.

RODRIGUES, A. D. Figuras das máquinas censurantes modernas. *Revista de Comunicação e Linguagens*: As máquinas censurantes modernas (Lisboa) - Centro de Estudos de Comunicação e Linguagem – CECL / Edições Afrontamento, p. 9-20, n. 1. mar. 1985.

RODRIGUES, G. A. *Breve história da censura literária em Portugal.* Lisboa: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, 1980. 114 p.

RODRIGUES, M. R. *Traços épico-brechtianos na dramaturgia portuguesa*: *O render dos heróis* de Cardoso Pires e *Felizmente há luar*!, de Sttau Monteiro. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2010, [*e-book*]. 145 p. Disponível em: http://www.culturaacademica.com.br/_img/arquivos/Tracos_epico-brechtianos.pdf

RODRIGUES, U. T. *Noites de teatro.* Lisboa: Ática, 1961. v. I e II. 260 e 265 p.

_____. Três peças de Prista Monteiro no Teatro Vasco Santana. *O Século*, 02/06/1966, p. 4.

_____. O incrível Ionesco. In: _____. *Perdas e danos*. Lisboa, Seara Nova, 1974, p. 213-215.

ROSENFELD, A. *Prismas do teatro.* São Paulo: Perspectiva, 1993. 257 p.

_____. *O teatro moderno*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1997. 249 p.

_____. *O teatro épico*. São Paulo: Perspectiva, 2006. 176 p.

ROUANET, S. P. *Riso e melancolia:* a forma shandiana em Sterne, Diderot, Xavier de Maistre, Almeida Garrett e Machado de Assis. São Paulo: Companhia das Letras, 2007. 254 p.

ROUBINE, J. J. *A linguagem da encenação teatral.* 2. ed. Tradução de Yan Michalski. Rio de Janeiro: Zahar, 1998. 237 p.

_____. *Introdução às grandes teorias do teatro.* Tradução de André Telles. Rio de Janeiro: Zahar, 2003. 236 p.

RYNGAERT, J. P. *Introdução à análise do teatro.* Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 1996. 192 p.

_____. *Ler o teatro contemporâneo.* Tradução de Andrea S. M. da Silva. São Paulo: Martins Fontes, 1998. 252 p..

SALAZAR SAMPAIO, J. Nos jardins do Alto-Maior. In: _____. *Seis peças*. Lisboa: Plátano, 1974. P. 6 - 57

SANTOS, G. *O espectáculo desvirtuado*: o teatro português sob o reinado de Salazar (1933-1968). Tradução de Ligia Calapez. Lisboa: Editorial Caminho, 2004. 386 p.

SANTOS, V. P. Conservar la memoria del teatro. In: ESCENARIOS de dos mundos: inventario teatral de Iberoamérica. Tomo 4. Madrid: Centro de Documentación Teatral, 1989, p. 91-93.

_____. Guia breve do século XX teatral. In: PERNES, Fernando (Coord.). *Século XX: Panorama da Cultura Portuguesa 2. Arte(s) / Letra*s. p. 189 – 311. Porto: Afrontamento / Fundação Serralves, 2001

SARRAZAC, J. P. *O outro diálogo*: elementos para uma poética do drama moderno e contemporâneo. Trad. de Luis Varela. Évora: Licorne, 2012. 89 p.

SASTRE, A. Teatro épico, teatro dramático, teatro de vanguardia: discurso didáctico sobre la triple raiz de un teatro futuro. *Índice,* n. 169, p. 7-8, enero, 1963.

SCLIAR, M. A melancolia na literatura. *Cadernos Brasileiros de Saúde Mental*. v. 1, n 1, p. 1-12, jan.-abr. 2009.

SECCO, L. *A Revolução dos Cravos.* São Paulo: Alameda, 2004. 294 p.

SEGOLIN, F. *Personagem e anti-personagem*. São Paulo: Cortez & Moraes, 1978. 124 p.

SENA, J. *Do teatro em Portugal.* Lisboa: Edições 70, 1988. 447 p.

SERÓDIO, M. H.. Acabou o absurdo? *Vértice* (Coimbra), II série, n. 5, p. 116-119, ago. 1988.

_____. Dramaturgia. In: MARTINHO, F. J. B. (coord.). *Literatura Portuguesa do Século XX*, Lisboa: Instituto Camões, 2004, pp. 97-145.

SHAW, B. *Santa Joana* / *Pigmalião*. Tradução de Dinah S. Queiroz; Miroel Silveira e Fausto Cunha. Rio de Janeiro: Delta, 1964. 356 p.

SIMÕES, J. G. Prista Monteiro: *A rabeca, O meio da ponte*, *O anfiteatro* e Ernesto Leal: *Afonso III*. *Diário de Notícias*, 17/11/1970

_____. *Crítica VI:* o teatro contemporâneo (1942–1982). 2. ed. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2004. 386 p.

SOARES, A. J. Teatro e universidade. *Vértice* (Coimbra), n. 276, p. 729-732, set. 1966.

STTAU MONTEIRO, L. [Entrevista]. Luís de Sttau Monteiro afirma: recuso-me a pactuar com literatices adolescentes e provincianas. *Seara Nova*, n. 1402, p. 179, Lisboa, ago. 1962.

_____. *Felizmente há luar!* 12 ed. Lisboa: Ática, 1980. 164 p.

SZONDI, P. *Teoria do drama moderno.* Tradução de Luiz Sérgio Repa. São Paulo: Cosac & Naify, 2001. 185 p.

TCHEKHOV, A. As três irmãs. In: _____ *As três irmãs / O jardim das cerejeiras*. Tradução de Gabor Aranyi. São Paulo: Veredas, 2003 (Veredas Em Cartaz, v. 2), p. 6-69.

TEATRO de novos pra novos. *Diário Popular*. 28/04/1981. Não paginado.

TELLES, G. M. Introdução / A vanguarda portuguesa. In:_____. *Vanguarda européia e modernismo brasileiro***.** Petrópolis, 1997, p. 15-35 / p. 219-271.

TENGARRINHA, J. (Org.) *História de Portugal.* Bauru: EDUSC; São Paulo: UNESP; Lisboa: Instituto Camões, 2001. 450 p.

TEVES, V. H. *RTP – 50 anos de história: 1957-2007*.]. Disponível em: http:/ww2.rtp.pt/50anos/50anos/Livro/ [Acesso em 27/01/2014

TSCHERNE, M. S. *Por um teatro novo em Portugal*: a contribuição de Luiz Francisco Rebello. 2010. 145 f. Tese (Doutorado) - Faculdade de Ciências e Letras de Araraquara, Universidade Estadual Paulista, 2010.

UBERSFELD, A. *Para ler o teatro.* Tradução de José Simões de Almeida Júnior (Coord.), Edvanda Bonavina da Rosa, Lídia Fachin e Maria Celeste Consolin Dezotti. São Paulo: Perspectiva, 2005. 201 p.

_____. *Os termos-chave da análise teatral.* Tradução de Luís Varela. Évora: Licorne, 2010. 105 p.

VASQUES, E. Esperando a Godot: sobre la legislación del teatro. In: ESCENARIOS de dos mundos: inventario teatral de Iberoamérica. Tomo 4. Madrid: Centro de Documentación Teatral, 1989, p. 85-87.

_____. Tendências da dramaturgia e do teatro do século XX: breve panorâmica. *Adágio*, n. 2, Évora, 1991, p. 10-16.

VENTURA, F. Teatro português: algumas sugestões para o seu renascimento. *Atas do IV Congresso da União Nacional*, Lisboa, 1956, 18 p.

VENTURA, M. A censura como arma de repressão política. *3º Congresso da Oposição Democrática de Aveiro*, 4 a 8 de Abril de 1973; 7ª Secção, Teses: Organização do Estado e Direitos do Homem. Lisboa: Seara Nova, 1974, p. 201-212.

VILAÇA, M. Espetáculo de Samuel Beckett por Luís de Lima. *Vértice* (Coimbra), n. 212, p. 380-381, mai. 1961.

_____. O Rinoceronte, de E. Ionesco, pelo TEP. *Vértice* (Coimbra), n. 208, p. 79-82, jan. 1961.

_____. Panorama do teatro português contemporâneo. *Vértice* (Coimbra), n. 234-236, p. 205-220, mar.-mai. 1963.

_____. Do teatro épico. *Vértice* (Coimbra), n. 271-272, p. 261-281, abr.-mai. 1966.

_____. Conversação Sinfonieta. O professor Taranne. A rabeca. In: CITAC, *Esta danada caixa preta só a murro é que funciona*: CITAC 50 anos. Coimbra: Imprensa da Universidade, 2006, p. 34-35.

VILELA, J. , MROZOVSKI, N. *LX60:* a vida em Lisboa nunca mais foi a mesma. Lisboa: D. Quixote, 2012. 290 p.

WERNECK, Maria Helena. A história do outro lado da cortina: uma leitura da peça *O render dos heróis*, de José Cardoso Pires. *Semear* – Revista da Cátedra Padre António Vieira de Estudos Portugueses (Rio de Janeiro), n. 11, p. 219-241, 2005.

Prista Monteiro - peças teatrais:

PRISTA MONTEIRO. *A rabeca*; *O meio da ponte*; *O anfiteatro*: peças em um acto. Lisboa: Prelo, 1970. 87 p.

_____. *A bengala.* Lisboa, "Teatro e movimento", n. 3, Edição do Autor, 1972. 41 p.

_____. *Os faustos.* Lisboa: Arcádia, 1980a. 110 p

_____. *O fio.* Lisboa: Arcádia, 1980b.198 p.

_____. *A caixa.* Lisboa: Sociedade Portuguesa de Autores, Moraes Editores, 1981. 132 p.

_____. *O colete xadrez; Folguedo do rei coxo.* Lisboa: Arcádia, 1983.194 p.

_____. *Os imortais; O candidato.* Lisboa: Sociedade Portuguesa de Autores, 1984. 78 p.

_____. *A vila.* Lisboa: Sociedade Portuguesa de Autores, 1985. 170 p.

_____. *O mito; Naturalmente! Sempre!* Lisboa: Imprensa Nacional / Casa da Moeda, 1988. 157 p.

_____. *Não é preciso ir a Huston; De graus.* Lisboa: Sociedade Portuguesa de Autores, 1992. 280 p.

_____. *Auto dos funâmbulos.* Lisboa: Editorial Escritor, 1993. 105 p.

Prista Monteiro - outras publicações:

PRISTA MONTEIRO, H. [Impressões sobre a encenação de *A rabeca* pelo CITAC]. CITAC: Boletim de Teatro 3, p. 14-16, out. de 1961.

_____. Meu caro Régio. In: *MEMORIAM a José Régio*, 1970.

_____**.** [Carta]. Processo de censura à peça *A bengala*, de Prista Monteiro. Secretaria de Estado da Informação e Turismo. Direcção dos Serviços de Espectáculos, registro n. 6307, 1973.

_____. Não é proibido morrer [conto]. *Expresso*, Lisboa, 17 de novembro de 1973.

_____. *Sonata e fuga*: os últimos anos da vida de José Régio vistos pelo seu médico. Palestra realizada na Sociedade Brasileira de Escritores Médicos, no Rio de Janeiro, em agosto de 1976.

PRISTA MONTEIRO, H. Censura, Autocensura etc. *Atas do II Congresso dos Escritores Portugueses*, Lisboa, Associação Portuguesa de Escritores, 1982, p. 159-161.

_____. Régio, Verso e Anverso. *Jornal de Letras*, Lisboa, 30 de janeiro de 1990. Não paginado.

PRISTA MONTEIRO: um médico no teatro [Entrevista]. *Revista Mulheres Magazine*, 08/03/1990, p. 50-51.

PRISTA MONTEIRO, H. Autobiobibliografia. *Revista Portuguesa de Pneumologia*, v.1, n. 1, p.83-85, jan./fev. 1995.

Programas das peças de Prista Monteiro:

- Programa da peça *A rabeca*, pelo CITAC, direção Luís de Lima, 1961 [Doc. MNT 205669]
- Programa do espetáculo *A rabeca, O meio da ponte* e *O anfiteatro*, direção Luzia Maria Martins, TEL, 1966 [Doc. MNT 13524]
- Programa da peça *O fio*, direção de Eduardo Freitas, 1994, TEP [programa ofertado pelo diretor]
- Programa da peça *Reis Coxos*, direção de Manuel Coelho, TNDMII, 1983 [Doc. MNT]
- Programa da peça *De graus*, direção Joaquim Benite, Cia. de Teatro de Almada, 1994 [Doc. MNT]

Processos da censura às peças de Prista Monteiro:

- Processo de censura à peça *A rabeca*, de Prista Monteiro, Secretaria de Estado da Informação e Turismo. Direcção dos Serviços de Espectáculos. [Doc. MNT – 5980]
- Processo de censura à peça *A bengala*, de Prista Monteiro. Secretaria de Estado da Informação e Turismo. Direcção dos Serviços de Espectáculos. [Doc. MNT – 6307]
- Processo de censura à peça *O anfiteatro*, de Prista Monteiro. Secretaria de Estado da Informação e Turismo. Direcção dos Serviços de Espectáculos. [Doc. MNT – 8161]
- Processo de censura à peça *O candidato*, de Prista Monteiro. Secretaria de Estado da Informação e Turismo. Direcção dos Serviços de Espectáculos. [Doc. MNT – 9423]
- Processo de censura à peça *O meio da ponte*, de Prista Monteiro. Secretaria de Estado da Informação e Turismo. Direcção dos Serviços de Espectáculos. [Doc. MNT – 8165]

Boletins de Teatro do Círculo de Iniciação Teatral da Academia de Coimbra (CITAC):

- *Boletim de Teatro* 1 – jan. 1961. [Doc. MNT]
- *Boletim de Teatro* 2 – mai. 1961. [Doc. MNT]
- *Boletim de Teatro* 3 – out. 1961. [Doc. MNT]
- *Boletim de Teatro* 4 – jan. 1963. [Doc. MNT]
- *Boletim de Teatro* 5 – abr. 1969. [Doc. MNT]

Registros Audiovisuais:

- A caixa [filme ficção], 1994, realizador Manoel de Oliveira, 96 min.
- *Deus, Pátria, Autoridade*: cenas da vida portuguesa: 1910-1974 [filme documentário], 1975, realizador Rui Simões, 110 min.
- *Estado de Excepção* - CITAC: um projeto etnohistórico. [filme documentário], 2007, realizador Ricardo Seiça Salgado, 85 min.

- *Inquietude* [filme ficção], 1998, realizador Manoel de Oliveira, 112 min.

Registros, *e-books* e base de dados *online*:

Astros em revista. Apresenta informações sobre atores e fotos de espetáculos teatrais. Disponível em: http://astrosemrevista.blogspot.com.br [Acesso em 15/12/2014]

Censura e mecanismos de controlo da informação no teatro e no cinema. Centro de Informação Média e Jornalismo – Faculdade Nova de Lisboa. Apresenta informações, artigos, atas de congressos sobre censura ao teatro e ao cinema. Disponível em: http://censurateatrocinema.wordpress.com [Acesso em 12/08/2013].

Observatório de Comunicação da Universidade de São Paulo (OBCOM-USP), núcleo de apoio de pesquisa da USP. Apresenta informações e artigos sobre as pesquisas sobre liberdade de expressão e censura. Disponível em: http://www.obcom.nap.usp.br/ [Acesso em 11/11/2013]

RODRIGUES, M. R. *Traços épico-brechtianos na dramaturgia portuguesa*: *O render dos heróis* de Cardoso Pires e *Felizmente há luar*!, de Sttau Monteiro. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2010. Disponível em: http://www.culturaacademica.com.br/_img/arquivos/Tracos_epico-brechtianos.pdf [Acesso em 12/12/2013]

Teatro em Portugal. Centro de Estudos de Teatro da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa. Apresenta informações sobre autores, peças, espetáculos teatrais em Portugal. CETBase online. Disponível em: http://ww3.fl.ul.pt/CETbase/ [Acessos em 2012-2014].

TEVES, V. H. *RTP – 50 anos de história: 1957-2007*. Disponível em: http:/ww2.rtp.pt/50anos/50anos/Livro/. [Acesso em 27/01/2014]

ARQUIVOS, BIBLIOTECAS E CENTROS PESQUISADOS

- Arquivo Miroel Silveira, ECA - USP

- Arquivo Nacional da Torre do Tombo, Lisboa

- Arquivo da Radio e Televisão Portuguesa (RTP), Lisboa

- Biblioteca Osório Mateus, Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa (FLUL)

- Biblioteca Nacional de Portugal

- Centro de Estudos de Teatro (CET), Faculdade de Letras da U. de Lisboa (FLUL)

- CITAC - Círculo de Iniciação Teatral da Universidade de Coimbra

- Museu Nacional do Teatro, Lisboa

- Real Gabinete Português de Leitura do Rio de Janeiro