

SUMÁRIO

Teatro nacional, um projecto por realizar, por *Carlos Porto*, pág. 2 ● Entrevista com *Konrad Zschiedrich*, pág. 7 ● Chapéu novo, carne fresca, por *Joaquim Benite*, pág. 9 ● O Grupo de Campolide em 1978, pág. 11 ● Dez dias na R. P. de Angola, por *José Martins*, pág. 13 ● Notícias, págs. 16, 17 e 18 ● Elenco, pág. 19 ● Textos de apoio: Sobre/contra a censura teatral, por *Luís Francisco Rebello*, pág. 21 ● A imprensa oprimida e a longa resistência, por *Manuel de Azevedo*, pág. 23 ● A greve, por *Alexandre Vieira*, pág. 25 ● Cronologia da noite, pág. 27 ● Notas sobre a encenação de «A Noite», por *Joaquim Benite*, pág. 29.

Na capa: *Henriqueta Maia, Luís Alberto e António Assunção numa cena de «A Noite», de José Saramago*

PROGRAMA

O lançamento do primeiro número de «Programa» permitiu aferir das possibilidades de publicação regular de uma revista de Teatro. O êxito do primeiro número indica que, com as correcções que se impõem, é possível passar a uma fase estruturada desta publicação:

O regular aparecimento de «Programa» (periodicidade trimestral) torna-se, a partir deste número, uma realidade. Esta é mais uma tarefa que vem sobrecarregar o Grupo de Campolide, mas cremos que não nos faltará a ajuda dos espectadores e dos leitores para que a possamos concretizar da melhor (possível) forma.

Muitos aspectos patententes no número anterior foram corrigidos, de modo a fixarmo-nos num projecto mais consentâneo com as realidades actuais e com a própria estrutura do Grupo de Campolide.

A certeza que deixamos, no limiar deste número, é a de que, a partir de agora haverá uma revista de Teatro em Portugal — revista ligada sobretudo ao projecto do Grupo de Campolide, mas aberta à reflexão, à colaboração e à polémica, dedicada não só à actividade desenvolvida por este grupo, mas voltada para todo o já riquíssimo panorama do teatro português.

Fazer quatro números por ano de uma revista de Teatro exige, para uma companhia que vive em difícil situação financeira, um grande esforço e alguma coragem.

Estamos, contudo, convencidos, de que «Programa» virá a representar, no futuro, mais um relevante contributo para o desenvolvimento do Teatro português independente.

PROGRAMA

Revista de Teatro do Grupo de Campolide — N.º 2 — Maio de 1979

PROPRIEDADE: Grupo de Teatro de Campolide — Cooperativa de Produção Artística, SCARL

DIRECTOR: Joaquim Benite
REDACÇÃO: Ildefonso Valério, José Martins, Virgílio Martinho e Vítor Sestelo

COLABORADORES: Carlos Porto, José Mora Ramos, Luís Francisco Rebello e Manuel de Azevedo

ADMINISTRAÇÃO: Manuel Pinheiro
PUBLICIDADE: Fernando Louro
COMPOSIÇÃO E IMPRESSÃO: Gráfica Progressiva de Cacilhas, Lda.
DISTRIBUIÇÃO: G. T. de Campolide
ADMINISTRAÇÃO/REDACÇÃO: Av. D. Carlos I, n.º 61-1.º; Telefone: 665906
TIRAGEM: 10.000 exemplares
PREÇO AVULSO: 30\$00

OS ARTIGOS ASSINADOS SÃO DA RESPONSABILIDADE DOS RESPECTIVOS AUTORES

TEATRO NACIONAL: UM PROJECTO POR REALIZAR

por CARLOS PORTO

2.º ACTO: AINDA UM POUCO DE HISTÓRIA E CONCLUSÕES



O LEGUE DE LADY WINDERMERE - Oscar Wilde - 3.º Acto.
Mrs. Erylone - Amélia Rey Colaço - Lady Windermere - Adelaide Silva



A sala do Teatro na noite da inauguração oficial em 13 de Abril de 1846

Referi na primeira parte deste artigo as atribuições que marcaram a vida do Teatro Nacional D. Maria II desde a sua inauguração em 13 de Abril de 1846. O aspecto que nessa história me parece mais marcante reside no facto do Nacional ter sido encarado como um palco que vai sendo sucessivamente ocupado por companhias várias (e por vezes desvairadas gentes) sem que tivesse havido a preocupação de o transformar num espaço de criatividade, específico e original.

As referidas atribuições continuaram a esmaltar a história do nosso único teatro nacional. Entrada e saída interpestivas de artistas, campanhas de imprensa, rivalidades políticas, fracassos de espectáculos, proibições de peças (caso, por exemplo, de *O Pai*, de Strindberg, proibida em 1904 e só autorizada quatro anos depois) — não faltam nesta história episódios dramáticos ou jocosos, pouco abonatórios, na verdade, da dignidade e da eficácia que deviam ser apanágio da nossa primeira companhia.

★ DOIS DOCUMENTOS

Existem sobre essa época do Nacional dois documentos curiosos que reflectem as vicissitudes por que passou. Um, datado de 1898, intitula-se «A Reforma Nefelibata do Teatro D. Maria II» e não tem nome de autor que classifica o opúsculo como «Notas tristes de um espectador alegre». O texto é uma diatribe, talvez justa mas insuficientemente documentada, contra o diploma de José Luciano de Castro e António Enes publicado a 4 de Agosto de 1898 em que se decretava a reforma do D. Maria, reforma essa que implicava a cessação do contrato da companhia Rosas & Brasão, cuja carreira brilhante assinaliei anteriormente e que o opúsculo defendia com firmeza.

O segundo dos opúsculos referidos tem a data de 1905, é seu autor Paulo Osório, intitula-se «Na Casa de Garrett» e tem como subtítulo «Os grandes e horríveis crimes da Arte Nacional». A pretexto do D. Maria, o jornalista faz uma análise breve e severa da situação do teatro português tanto no que se refere ao reportório como ao nível dos intérpretes. Lembremos que o mais célebre e contundente crítico de então, o já citado Braz Burity, descrevia o D. Maria nestes termos: «Um Nacional embriagado em papel selado e burocracia, Secretaria de Es-

tado e velhacouto de inutilidades, com o busto do Enes entrapado no vestíbulo, ao lado de Garrett e de Emília das Neves».

★ A LUZ ELÉCTRICA

Um acontecimento na época foi a inauguração no teatro da luz eléctrica, o que ocorreu em finais de 1905 (a luz eléctrica está ligada às grandes transformações que o teatro conheceu a partir dos anos 80). Foi também na temporada de 1905/6 que se registou um dos grandes fiascos da carreira do Nacional (e da grande actriz Ângela Pinto que ingressara na companhia).

A estreia da peça de Afonso Gaio, *Máxima*, foi marcada por uma «feroz pateada» (segundo Matos Sequeira) o que provocou um «ataque histerico em cena» por parte de Ângela, sendo o espectáculo interrompido durante um quarto de hora.

Depois de um novo decreto reformador publicado em 1906/7, o D. Maria foi uma vez mais reformado pelo decreto de 5 de Novembro de 1909. Com o advento da República, em 1910, passou a ter aquele que devia ser o seu nome: Teatro Nacional Almeida Garrett.

O espaço de que disponho não permite que me alongue na descrição dos factos mais importantes que marcaram a vida do Nacional. O que me interessa, para o caso, é sublinhar a inexistência de um plano devidamente estruturado para a sua actividade. O projecto, aliás posto de lado, de Garrett não tivera uma alternativa e a que devia ser a nossa companhia mais responsável vogava ao sabor de interesses, rivalidades, reformas que nada reformavam. Como não podia deixar de ser, o Nacional reflectia as vicissitudes de uma sociedade que não encontrara o seu rumo certo, em que uma revolução burguesa acabaria por abortar e viria a desembocar na dura fascista.

Em 28 de Maio de 1926 dá-se o golpe militar que dará lugar à ditadura fascista de Salazar. Nesse ano, o Nacional é adjudicado à Companhia Alves da Cunha-Berta de Bivar, sendo ensaiador Araújo Pereira, um dos poucos homens que contribuíram para actualizar a linguagem cénica do teatro português contemporâneo.

Em 1929, foi aberto concurso para a exploração do Nacional tendo surgido uma única proposta, a da Companhia Amélia Rey Colaço-Robles Monteiro. Até 25 de Abril de 1974 o Teatro Nacional, que voltara a chamar-se D. Maria II, foi explorado por essa empresa, na mais longa carreira das companhias portuguesas de teatro. Para além do nível das suas criações, parece evidente que a Companhia Amélia Rey Colaço-Robles Monteiro constituiu uma boa imagem de marca (cultural) para o regime. O que se comprova, aliás, pelo facto de ao longo desse tempo ter havido propostas de personalidades situadas politicamente à direita dos titulares do D. Maria, sem que essas propostas fossem aceites.

★ PROBLEMAS DO THEATRO NACIONAL

O julgo que se possa fazer do trabalho de Robles Monteiro (enquanto vivo) e de Amélia Rey Colaço, à frente do Nacional, tem que partir destes dois pressupostos: as deficientes condições económicas em que a Companhia foi obrigada a funcionar; o facto de a actividade da companhia, embora gozando de um estatuto oficial, ter sido também condicionada pela existência da censura salazar-caetanista. Basta o exemplo da peça de Miguel Franco, *O Motim*, estreada e proibida cinco dias depois, por ordem directa do Presidente da República (Américo Tomaz), com o pretexto de que provocava distúrbios, basta esse exemplo para comprovar as condicionantes que pesavam sobre a actividade da companhia. Isso, sem esquecer os desastres sofridos, o maior dos quais foi o incêndio que destruiu o edifício do Rossio e obrigou a companhia a utilizar, primeiro o Avenida, também destruído por incêndio, depois o Capitólio, e finalmente o Trindade.

Parece-me que a questão a pôr é esta: tendo em conta as condições em que foi obrigada a trabalhar (e que eram as condições, menos gravosas, em que trabalhavam as outras companhias), pode considerar-se positivo ou negativo o balanço dos quarenta e cinco anos da Companhia Amélia Rey Colaço-Robles Monteiro?

Uma resposta definitiva para ser justa implicaria uma investigação aprofundada do que foi a actividade da companhia durante esses anos. Com os dados de que disponho e por aquilo que conheço dessa actividade, não posso no entanto, deixar de considerar que esse balanço foi amplamente negativo, sobretudo desde que a companhia entrou num período de degradação, consequência da manifes-

ta incapacidade de renovar os seus processos (a todos os níveis).

★ O ESTILO «A NACIONAL»

O descrédito da companhia foi de tal ordem que quando se falava no estilo do Nacional pensava-se no tom declamatório usado por actores cuja rotina transformara em meros títeres, pensava-se em encenações sem criatividade, pensava-se em espectáculos académicos, desprovidos de capacidade de intervenção estética de qualquer ordem, de uma chateza insuportável.

Podem dizer-se que com a companhia do Nacional continuou aquilo que parece ser uma fatalidade (mas não é) de certas actividades do nosso País: a incapacidade para fazer projectos minimamente estruturados que garantam a eficácia do trabalho a desenvolver. Penso que teria sido possível à companhia organizar o seu repertório e as suas temporadas de forma a fazer a divulgação sistematizada, mesmo que obrigatoriamente lacunar por causa da Censura, dos grandes nomes do teatro contemporâneo.

Publiquei em 1973 um artigo em que comentei a actividade da companhia Amélia Rey Colaço-Robles Mon-

teiro a propósito das comemorações do seu cinquentenário (sendo quarenta e quatro anos no Nacional). Penso que esse texto continua válido e vou aqui aproveitá-lo em parte.

O artigo surgiu como resposta a uma circular distribuída pela empresa e cujo teor era o seguinte: «A empresa Amélia Rey Colaço-Robles Monteiro comemora este ano meio século de existência. Desses cinquenta anos, quarenta e quatro foram passados como concessionária do Teatro Nacional D. Maria II. Ao longo destas cinco décadas, Amélia Rey Colaço, primeiro com seu marido e, após a morte deste, sozinha, levou à cena, cerca de meio milhar de originais, na sua esmagadora maioria portugueses. (...) Não desejando passar o cinquentenário da sua companhia sem o assinalar da forma possível, embora modesta, Amélia Rey Colaço reuniu algumas fotografias documentais de sessenta dos cento e sessenta e oito espectáculos realizados de 1949 a 1973, expondo-as no átrio do Teatro da Trindade. (...) A maior das maquetas destruiu-as o fogo. Apresentamos algumas das que foi possível salvar de tão cruel destino. Figurinos, adereços de cena, tudo,



«A águia de duas cabeças»

enfim, quanto podia tornar mais alí-ciente uma exposição de índole teatral, criando nela um clima de mistério e de encantamento, sossobrou (...). Para os de boa memória, estamos certos de que estes «25 Anos de Teatro Nacional» não-de constituir um desfile de boas recordações, tanto quanto o permitem as oscilações desta ingrata profissão, que vive da derrota e do êxito, da atracção e da repulsa entre o actor e o seu público».

Fixemos estas palavras: *mistério, encantamento, derrota e êxito, atracção e repulsa* — talvez sejam elas a chave que nos ajude a descobrir a concepção que a empresa de Amélia Rey Colaço tinha do Teatro.

★ VINTE E CINCO ANOS DE ACTIVIDADE

Analisemos mais de perto o que foram esses vinte e cinco anos de actividade do Teatro Nacional através da lista que orgulhosamente foi enviada com a circular referida. Mais importante do que os números, será o conhecimento das peças e dos autores apresentados, sintomáticos de uma determinada *política de espírito*, como então se dizia, de opções cujo carácter negativo me parece evidente.

Assim, em relação ao teatro português, encontramos nomes como os de Gustavo Matos Sequeira, Francisco Mata, João Gaspar Simões, Chagas Roquete, Pedro Lemos, Virgínia Vitorino, Augusto de Castro, Évita de Freitas (?), Teresa Leitão de Barros, Lucien Donnat, Varela Silva, João Osório de Castro, Ângelo César, Afonso Botelho, Nuno Moniz Pereira — para citar aqueles que mais clamorosamente revelam a ausência de qualquer critério selectivo por parte dos responsáveis da Companhia, ou, posso admitir, em certos casos, a aceitação de pressões a que uma companhia desse nome não deveria sujeitar-se.

Em relação aos dramaturgos estrangeiros, o panorama é igualmente desanimador: desde Somerset Maugham a Paul Nivoix (?), de Edouard Seldon (?) a Martínez Serra, de Ruiz Iriarte a Bernstein, de Calvo Sotelo a J. M. Segura, de Banlley et Crédy (I) a Robert Thomas (II), de André Roussin a Marc Gilbert Souvajan — *é possível estabelecer um reportório mais próprio de uma companhia do Sr. Vasco Morgado do que de um Teatro Nacional (1)*.

Se tivéssemos de falar das ausências, não acabaria este artigo. Não poderei deixar de lamentar, embora não esteja surpreendido por se tratar de uma consequência de determinada visão do teatro, a ausência de nomes com os de Eugene O'Neill, Frank Wedekind, Kleist, Jean Giraudoux, autores isabelinos além de Shakespeare, Beckett, John Osborn, T. Williams, Wesker, para citar apenas alguns nomes ao acaso (2). Além disso, verifica-se esta coisa dramática que consiste no facto do Teatro Nacional aprepear, 1 Hauptmann, 1 Bernard Shaw rentemente como alibi cultural para

uma actividade cujo carácter anti-cultural parece evidente. Em 25 anos, a Empresa Amélia Rey Colaço-nobles Monteiro apresentou (calcule-se): 1 Strindberg, 1 Ibsen, 1 Tchekhov, 2 Pirandellos, 1 autor grego, 3 Shakespeares, 1 Hauptmann, 1 Bernard Shaw — isto para citar apenas autores clássicos cujo conhecimento inensuvel seria sido fundamental para a formação dos espectadores portugueses se se pretendesse que esses espectadores estivessem em contacto com uma historia viva do teatro, o que competiria, creio, a uma companhia como esta.

Não se trata, é bom de ver, de problemas de censura ou de outras motivações do género: trata-se como disse, de um problema de concepção e de prática teatral, as quais não se adequam às responsabilidades de um Teatro Nacional.

★ DO REPORTÓRIO À PRÁTICA TEATRAL

É claro que a escolha do reportório é importante mas não se pode separar do tratamento cénico que esse reportório sofre. Aliás, o critério da escolha do reportório está ligado aos pressupostos estéticos que esse critério implica — que não podem deixar de ser os mesmos na sua passagem à realidade cénica, sejam os textos bons ou maus.

A composição da companhia e a organização das suas estruturas são importantes para o entendimento da realidade teatral que tem sido o Teatro Nacional. Tanto uma como as outras impõem, ao mesmo tempo que se subordinam, um determinado estilo que, diga-se de passagem, tem sido mantido com certa coerência embora se tenham agravado as características que o marcam. Como já escrevi, falava-se depreciativamente num estilo «a Nacional», tendo em conta, ao mesmo tempo, o tipo de representação dos actores — declamatório e pomposo, procurando uma valorização errada do texto — o enquadramento cenográfico — sempre ignorando a função significativa que deve assumir, e não pretendendo ser uma realidade autónoma definida por exclamações do género: *que bonito que luxo!*; ainda a marcação, naturalmente condicionada pelos dois elementos referidos e, portanto, a leste de qualquer preocupação de linguagem.

Se ao longo destes 25 anos foi possível apreciar alguns espectáculos que superaram a mediocridade normal, os espectáculos do Teatro Nacional denunciavam habitualmente a ausência de uma concepção minimamente actualizada do teatro. Por isso, facilmente se compreende que o factor reportório não é casual mas sim consequente daquilo a que chamarei a incapacidade dos responsáveis do Nacional em entenderem a evolução do teatro e das suas leis no que se refere a todos os aspectos da prática teatral, incluindo o fundamental, das relações com o público.

Porque fazer Shakespeare, Ibsen,

Tchekhov ou Camus é importante mas fazê-los à maneira do Teatro Nacional não é apenas ineficaz, é altamente perigoso porque dá aos espectadores uma imagem errada do teatro que os homens tem feito ao longo dos séculos. O que podia, ser, antes do mais, um prazer, não tem passado de estopada (1).

Assim, o Teatro Nacional atingiu o nível mais baixo da sua carreira; o seu desprestígio tem sido traduzido pelo desinteresse do público, de uma forma geral; pelo desprezo do público mais jovem que tem manifestado esse desprezo de duas maneiras: pela patéada e pela ausência.

No meio de tudo isto, já nem sequer evoco o critério na escolha de encenadores estrangeiros convidados; não falo nos erros de distribuição por vezes tremendamente suspeitos; não falo no desinteresse que a companhia revela na formação e aproveitamento de novos artistas (autores, actores, encenadores, cenógrafos).

★ O TEATRO E O PÚBLICO

Aqui terminava a primeira parte do artigo que publiquei em 1973 e cujo conteúdo crítico mantenho. Na segunda parte do artigo, faço algumas propostas para uma renovação do Teatro Nacional, as quais caíram, como não podia deixar de ser, em cesto roto. Deas recolherei apenas aquelas que diziam respeito às relações do Teatro com o Público. O Teatro Nacional deveria transformar-se num organismo vivo estruturado de tal maneira que pudesse mobilizar o interesse de vastas camadas de público colhidas nos vãos extractos que as compõem. Porque um Teatro Nacional não poderá dedicar-se a «fazer flores» para a alta burguesia lisboeta. A promoção dos espectáculos deveria ser feita junto de todo o público mas muito especialmente junto do público que não vai ao teatro. Ter-se-ia em consideração o facto de os bilhetes deverem ser vendidos, a preços especiais, por intermédio de Sindicatos, Associações Académicas e outros organismos colectivos (hoje diríamos: comissões de trabalhadores, comissões de moradores, etc.). Não será preciso relembrar que o interesse pelos espectáculos por parte desse público potencial depende não só da qualidade do tipo de inquirição que lhe forem propostos.

Se fazer espectáculos é importante, igualmente importante será enquadrá-los noutras actividades que quebrem o isolamento em que o teatro está, sem culpas, metido. Por isso, um Teatro Nacional digno desse nome deveria ter as portas abertas para discussões sobre os espectáculos em curso ou sobre os seus projectos; deveria ser um lugar de convívio onde se pudessem consultar revistas e livros, da especialidade e não, onde se pudesse comer e beber.

Um Teatro Nacional seria um organismo vivo — e só assim seria Teatro e Nacional — se interessasse os seus frequentadores não apenas pelas suas

actividades específicas como pelo problemática social, estética, ética a que essas actividades estão ligadas. Desde a exibição de filmes até à realização de pequenos cursos de toda a ordem abertos a todos (ou seja, anti-académicos), desde a realização de exposições e de concertos (umas e outros que nada tivessem a ver com o que se faz habitualmente) — haveria uma gama quase inesgotável de actividades capazes de transformar a pedra morta que é o actual Teatro Nacional no corpo vivo que a sua existência deveria implicar.

★ EPILOGO

Hoje as coisas são evidentemente diferente do que há seis anos. Já não há apenas o Teatro Nacional D. Maria II (e s onde não há diferença); há também o Teatro Nacional São Luís, e o Secretário de Estado da Cultura anunciou recentemente a próxima abertura de um terceiro Teatro Nacional, situado no Porto. Os problemas têm, pois, que ser postos de outra maneira. Um projecto de Teatro Nacional tem que ter em conta estes novos dados.

★ UM PROJECTO NA GAVETA

No Projecto da Lei de Teatro redigido pela Comissão Consultiva para as Actividades Teatraes, em 1975, discutido e aprovado em sessões públicas em que participaram escritores, artis-

tas e espectadores (e depois metido na gaveta) propunha-se a seguinte estrutura para o Teatro Nacional:

1 — O Estado criará, pelo menos, duas companhias nacionais com sede, respectivamente, em Lisboa e no Porto.

2 — A companhia nacional com sede em Lisboa ficará instalada no Teatro Nacional de Almeida Garrett (sic). A instalação, em local próprio, da companhia nacional com sede no Porto, será estudada conjuntamente com as autoridades locais.

3 — A gestão das companhias nacionais será exercida pelo Estado.

4 — A direcção das companhias nacionais competirá a um director artístico, coadjuvado por um técnico administrativo e financeiro bem como por dois elementos eleitos pelos quadros técnicos e artísticos da companhia e assistido por uma comissão consultiva composta por um autor, um crítico e um sociólogo.

5 — O director artístico, o técnico administrativo e financeiro e os membros da comissão consultiva serão designados pelo Instituto Português de Teatro (cuja organização o projecto propunha), sendo o primeiro obrigatoriamente ouvido sobre a designação dos restantes.

6 — O director artístico deverá ser um profissional de reconhecida competência que dê garantias de se integrar no espírito desta Lei.

7 — Compete ao director artístico:

a) — A escolha do elenco artístico e técnico;

b) A escolha do reportório a apresentar anualmente e dos respectivos encenadores, que será feita em colaboração com os elementos referidos no n.º 4;

c) Orientar a promoção dos espectáculos.

8 — O contrato do director, do técnico administrativo e financeiro e do elenco artístico e técnico base terá a duração de três anos, sendo renovável.

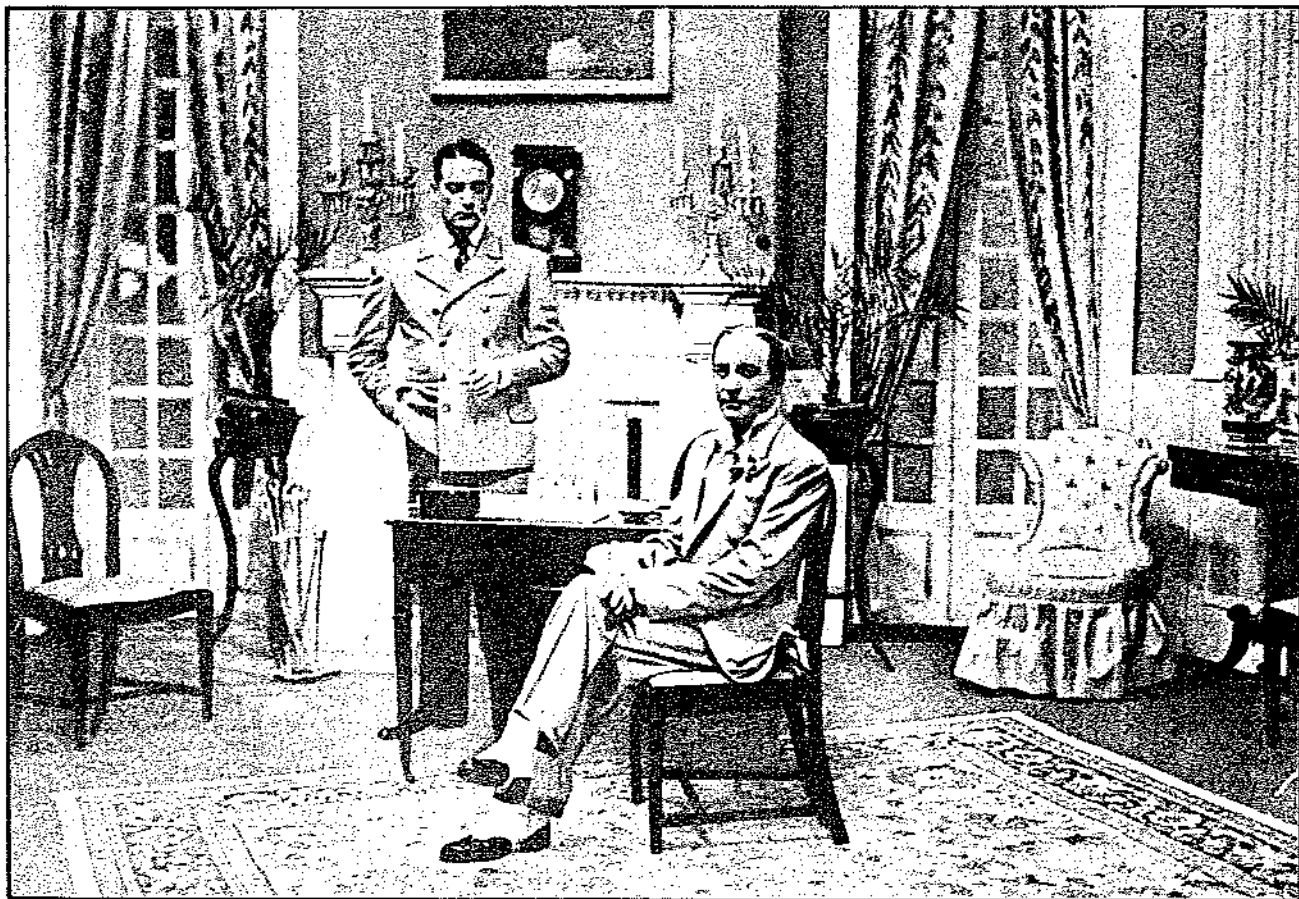
9 — O director artístico terá de assegurar não só a actividade da sala principal como a das salas de teatro experimental acopladas, podendo, em relação a estas, convidar grupos ou elementos exteriores à companhia que repute de interesse artístico e cultural.

10 — As companhias nacionais deverão ter:

a) Um elenco artístico base com um mínimo de 40 actores, podendo contratar-se eventualmente os actores que se considerem necessários por exigência de reportório;

b) Dois encenadores contratados, um dos quais poderá ser o director artístico e, pelo menos, um dramaturgista, sem prejuízo do recurso a outros encenadores ou dramaturgistas;

c) Um director de montagem, um cenarista, um figurinista, sem prejuízo do recurso a outros plásticos teatrais;



«Um marido ideal», de Oscar Wilde

d) Dois chefes maquinistas, dois contra-regras, dois chefes electricistas, e respectivos ajudantes, dois pontos, um director de palco e dois técnicos de som;

e) Uma oficina de guarda-roupa, uma oficina de cenografia e uma oficina de carpintaria dotadas do pessoal necessário.

11 — As companhias nacionais deverão montar por ano um mínimo de seis espectáculos na sala principal e apresentar oito na sala experimental.

12 — Na escolha e encenação do reportório da sala principal, a direcção artística deverá ter em conta a necessidade de proporcionar uma visão evolutiva do teatro.

13 — Dos autores apresentados na sala principal farão parte obrigatoriamente um clássico e um contemporâneo estrangeiro e dois autores portugueses, sendo um clássico e um contemporâneo.

14 — Na escolha dos espectáculos para a sala experimental, quer produzidos pela própria companhia, quer por companhias ou grupos convidados, deverá a direcção artística ter em vista

a investigação estética e técnica a nível do texto e da encenação.

15 — As companhias nacionais funcionarão onze meses por ano, suspendendo as suas actividades durante um mês para férias.

16 — Em casos especiais, poderá o Instituto Português de Teatro, sob proposta do Director Artístico, que deverá previamente ouvir os elementos referidos no n.º 4, decidir que as companhias funcionem durante doze meses, alterando elencos e equipas técnicas, por forma a que possam ter um mês de férias.

17 — As companhias nacionais deverão, salvo nos casos de manifestação de impossibilidade reconhecida pelo Instituto Português de Teatro, manter dois espectáculos em cena na sala principal, alterando os dias da respectiva apresentação, e um na sala experimental.

18 — Pelo menos três dos espectáculos montados por ano na sala principal deverão ser apresentados em digressão pelo país, num mínimo de sessenta representações, em itinerários escolhidos de acordo com o Instituto

Português de Teatro e com os Directores dos Centros Culturais.

★ QUE FAZER?

Este, nas suas linhas mestras, o plano proposto pelo Projecto da Lei de Teatro no que se refere a companhias nacionais. Neste momento, o documento não tem mais do que mero interesse histórico. Foi, aliás, a parte do projecto que suscitou maior polémica entre os trabalhadores de teatro.

Que fazer? A meu ver, haveria que começar do zero. Um projecto sério e rigoroso das companhias nacionais de teatro deveria ser discutido em reuniões abertas a todos os interessados, de maneira a encontrar um consenso sobre os objectivos a que se destina, os meios de que pode dispor, as formas que deve utilizar, os públicos que deve atingir, o que deve ser e fazer — um TEATRO NACIONAL digno desse nome.

CARLOS PORTO



Amélia Rey Colaço em «O caso do Dia», de Ramada Curto

(1) As frases sublinhadas foram cortadas pela Censura.

(2) É certo que alguns destes autores tinham sido representados, embora raramente, nos primeiros 25 anos da companhia.

BIBLIOGRAFIA

MATOS SEQUEIRA — «História do Teatro Nacional D. Maria II»
2 volumes.

Publicação Comemorativa do Centenário — 1846-1946
Lisboa — 1955.

«Vinte anos no Teatro Nacional Dona Maria II» (1929-1949)

Empresa Rey Colaço-Robles Monteiro
Lisboa — 1949

«A Reforma Nephelibata do Theatro de D. Maria II»

Lisboa — 1898

PAULO OSÓRIO — «Na Casa de Garrett — Os Grandes e Horríveis Crimes da Arte Nacional»

Porto — 1905

GOMES DE AMORIM — «Memórias Biográficas de Garrett»
3 volumes

LUIS FRANCISCO REBELO — «História do Teatro Português»

Ed. P. E. A.

«Combate por um Teatro de Combate»

Ed. Scara Nova — 1977

BRAZ BURITY — «Impressões de Theatro»

KONRAD ZSCHIEDRICH: CINQUENTA COMPANHIAS PROFISSIONAIS NA RDA

A presença em Portugal de Konrad Zschiedrich foi aproveitada para uma curta entrevista sobre a situação do teatro na República Democrática Alemã. Antigo elemento do Berliner Ensemble, a célebre companhia dirigida por Brecht e Weigel, Zschiedrich é actualmente o director do Instituto «Schauspielregie», de Berlim, onde se preparam técnicos de teatro destinados fundamentalmente à encenação.

As declarações que arquivámos deste homem de teatro alemão assumem particular interesse, neste momento e no nosso País: a Alemanha Democrática é um dos países mais desenvolvidos culturalmente da Europa, herdeira de uma grande tradição cultural; Berlim é desde há séculos uma das grandes capitais do teatro europeu. O conhecimento das condições concretas em que se desenvolve a actividade das companhias estrangeiras, particularmente as que funcionam em países socialistas, é fundamental para o próprio desenvolvimento teatral do nosso País (exceptuadas, obviamente, quaisquer intenções de transposição mecânica).

Zschiedrich, de 36 anos, esteve em Portugal a dirigir um curso sobre Brecht, integrado num curso internacional de teatro para jovens (TIP), organizado pela AITA, com a colaboração da APTA e da A.R.S.T.A..

— *Gostaria que nos falasses sobre a profissão de actor na RDA: sobre o acesso a essa profissão, o dia-a-dia do actor, o seu salário, etc.?*

— No meu país os jovens que querem ser actores profissionais começam por concorrer a uma das três escolas de formação de actores existentes. Estas três escolas, que são orientadas e pagas pelo Estado, situam-se em Rostock, Berlim e Leipzig.

Os jovens candidatos têm de fazer uma série de testes, agrupados em dois exames que permitem seleccionar os melhores; os estudos duram três a quatro anos e terminam com um exame e a correspondente atribuição de um diploma. Nós gostamos que os jovens amadores concorram, mas o mais importante é que tenham talento para se tornarem actores.

O horário de trabalho dos actores profissionais é de sete horas diárias. Mas considera-se que um actor tem que se preparar em casa para o seu trabalho. Na minha opinião um actor trabalha sempre mais de oito horas por dia. Temos as nossas próprias regras nos teatros, as quais exigem que os actores se preparem em casa e tenham as suas próprias ideias acerca das peças, pois elas vão ser discutidas colectivamente.

As sete horas de trabalho são distribuídas da seguinte forma: quatro durante a manhã, destinadas a ensaios, e três à noite para ensaios ou espectáculos. A tarde é teoricamente livre. Na prática não o é, pois durante a tarde o actor faz a sua preparação: tem que ler os textos, encontrar as suas próprias ideias e repetir o que foi definido nos ensaios. *Eu diria que um actor que esteja activamente envolvido no seu trabalho, tem, na prática, doze horas de trabalho por dia.*

Nós gostaríamos que houvesse tempo suficiente para que certos aspectos do treino do actor, nomeadamente os rela-

cionados com o treino da voz e dos movimentos, pudessem ser feitos nos teatros. Porém, os planos das produções são sempre tão apertados que isso se torna impossível.

Frequentemente o nosso Sindicato ou a Sociedade de Actores organizam, nos fins-de-semana, sessões de trabalho e preparação orientadas pelos professores das Escolas de Teatro. Além disso, os actores têm que trabalhar por si próprios, apoiando-se nos professores de voz que todos os teatros têm, ou recorrendo aos colegas do «ballet» para o treino dos movimentos.

Um actor profissional no meu país, ganha o equivalente a um trabalhador especializado, em média cerca de 850 marcos.

— *Quantas companhias profissionais há na R.D.A. para os seus 17 milhões de habitantes? Todas as companhias são subsidiadas pelo Estado? Como se processa a relação entre essas companhias e o seu público? É grande o interesse da população pelo teatro?*

— Há cerca de 50 companhias profissionais na R.D.A.. Temos uma longa tradição teatral na Alemanha, que veio da burguesia progressista; 200 anos atrás construíram-se teatros em muitas cidades de todo o país. Basicamente esta é a estrutura que ainda hoje existe; nas cidades de todos os distritos da R.D.A. podemos encontrar teatros funcionando como Centros de Cultura desses distritos.

Todos estes teatros pertencem ao Estado que subsidia cerca de dois terços das despesas, sendo o terço restante proveniente da venda de bilhetes.

Todas as companhias têm sedes fixas com o seu próprio teatro. Há companhias que fazem itinerâncias cobrindo toda a sua zona de influência ou indo mesmo a outras cidades. Há companhias que, pelo contrário só representam no seu teatro.

De qualquer forma cada companhia



está sempre ligada à sua zona de influência, ou seja, à sua cidade e arredores.

O teatro que fazemos dirige-se fundamentalmente à classe operária e aos camponeses, embora haja companhias especializadas em função da estrutura da sociedade. Por exemplo, numa cidade que tenha uma Universidade, e portanto muitos estudantes, a companhia que aí trabalha estabelece as suas actividades por forma a interessar esses estudantes.

A ida dos espectadores ao teatro é, em grande parte, organizada pelos sindicatos. Nas empresas, fábricas, etc., existem certos trabalhadores, pessoas interessadas no teatro, que actuam como amigos dos teatros e do público, que organizam a ida dos trabalhadores ao teatro. É frequente, por exemplo, uma fábrica comprar bilhetes para 8 ou 10 espectáculos por ano. Desta forma, temos sempre um público certo. No entanto, temos dificuldades em atrair certos sectores do público. Temos problemas, por exemplo, com o escalão etário entre os 30 e os 50 anos,

Filho de actores, Konrad Zschiedrich, trabalhou em grupos de teatro de amadores desde muito jovem. Entre 1954 e 1959 estudou em Leipzig e Berlim prática e teoria teatral. Duas influências fundamentais marcaram este período: Stanislavsky e Brecht. No tempo que se seguiu à queda do fascismo — diz Konrad a este propósito — as experiências de Stanislavsky eram muito importantes para o novo teatro humanista do nosso País. A presença de Brecht, as suas famosas concepções, as suas teorias inovadoras, por outro lado, impressionaram a maior parte da minha geração.

Zschiedrich trabalhou primeiro como encenador em pequenos teatros, até se tornar assistente de encenação num dos melhores teatros alemães: o Deutsches Theatre, de Berlim.

Entre 1968 e 73 tornou-se director do teatro de Magdeburgo. Seguidamente trabalhou em Berlim e também em Gent (Bélgica). No Instituto Schauspielregie, actualmente, o seu trabalho consiste na formação de jovens actores-encenadores.

precisamente o que se encontra mais envolvido no trabalho; nós gostaríamos de os ter como nosso público, mas é uma questão de falta de tempo e de necessidade de descanso. Assim, temos um grande número de jovens, o Estado insiste em que façamos espectáculos especialmente para os jovens; depois, eles começam a trabalhar, perdêmo-los por longos anos, mas recuperamo-los mais tarde. Como já te disse, temos dificuldade em levar ao teatro estas pessoas muito activas.

— Podes dizer quantos espectadores tem em média cada espectáculo? Faz-te esta pergunta porque neste momento, em Portugal, é necessário que os grupos atinjam uma média mínima de espectadores para serem subsidiados.

— Isso varia muito conforme a zona de implantação da companhia, a sala

onde representam, etc. Penso que geralmente 70 a 80% dos lugares estão passados. De qualquer forma, não me parece que o número seja muito importante. Penso que essa situação que referiste deve ser um problema difícil para vocês, pois julgo que não se pode fazer um teatro de qualidade para toda a gente com bilhetes baratos, sem subsídios do Estado.

Por outro lado, há um aspecto que me agradou sobremaneira nos poucos grupos que aqui tive oportunidade de apreciar. Podem ter pequenos subsídios e dificuldades em garantir uma grande assistência, mas reparei que os vossos grupos trabalham com um grande amor pelo seu trabalho, com um grande empenhamento, e que lutam pelo progresso da sociedade. Isto é para mim muito importante, pois penso que o teatro deve ser assim, com esse entusiasmo e esse interesse político que os vossos grupos demonstram.

— Gostaria que me falasses agora sobre o teatro de amadores na RDA e sobre as relações entre amadores e profissionais.

— Há muitos grupos de amadores na RDA. Há grupos com uma existência muito prolongada e bastante desenvolvidos, havendo, no entanto, outros que se criam, fazem um espectáculo e morrem.

Não sei quantos grupos de amadores haverá na RDA. Mas por exemplo, de dois em dois anos temos encontros entre os melhores grupos dos vários distritos. Há cinco locais espalhados pelo país onde se reúnem cerca de 15 grupos em cada um, onde representam os seus espectáculos e onde são distingui-

dos os melhores. Existem cerca de 60 ou 70 grupos de amadores com realizações de qualidade.

As estreitas relações entre as companhias profissionais e os grupos de amadores são parte integrante da nossa política cultural.

Por um lado, as companhias profissionais encontram nestas relações uma forma de não perderem o contacto com as classes trabalhadoras, com os seus problemas e com a sua vida. Por outro lado, há profissionais que são especialmente preparados para formarem actores e grupos de amadores e para dirigir os seus espectáculos.

Há muitos amadores que acabam por optar pela profissionalização concorrendo às nossas escolas de teatro e ingressando, após concluídos os cursos, numa companhia profissional.

E há outros aspectos: por exemplo, o meu Instituto e outras Escolas da RDA fazem cursos e sessões de trabalho com grupos de amadores, transmitindo-lhes os nossos conhecimentos e enriquecendo a nossa experiência nesse trabalho com os amadores.

Assim, como vês, não há concorrência entre profissionais e amadores, mas sim relações amistosas e frequentes contactos, recebendo os amadores apoios diversos que podem ser os já referidos ou mesmo em equipamento, figurinos, cenários, etc.

Eu acho que o teatro precisa de motivações políticas, de interesses políticos, e que, para estes interesses se devam experimentar novos métodos no sentido de procurarmos o nosso próprio caminho. Não aceito a utilização de novos métodos como novos dogmas.



TELEF. 276 88 94

ANTÓNIO PINTO DOS SANTOS MECÂNICO DE AUTOMÓVEIS

RUA PEDRO NUNES, 5 - S/C
POMBAL — COVA DA PIEDADE

MC

MÓVEIS GOELHO

Alcalifas - Estofos - Decorações - Colchões Epeda
Delta-Loc

R. Dr. António José de Almeida, 30 — R. da Liberdade, 53
— COVA DA PIEDADE — Avenida In'ante Santo, 401-A —
LARANJEIRO — Tels. PPC 276 58 39 - 276 58 78 - 249 12 96

CHAPÉU NOVO, CARNE FRESCA

por JOAQUIM BENITE

«O novíssimo movimento teatral latino-americano professa uma ideologia revolucionária, enquanto desmistifica a história, denuncia o imperialismo, combate as oligarquias e equaciona, de modo directo e claro, a problemática do proletariado, do campesinato, das minorias secularmente submetidas ao despotismo e à exploração. A dramaturgia e a crítica, dentro desse movimento teatral renovador avançam ao seu ritmo? Como sempre, a dinâmica da vida real antecipou-se à teoria e à literatura. Não lhes foi fácil reagir com o mesmo dinamismo, abandonando a velha concepção de «um teatro reduzido a assunto precioso para quinhentos eleitos», como dizia Piscator. Não podemos censurá-los por isso. É a própria juventude do movimento teatral latino-americano que está na origem deste facto, é esse movimento que terá de amadurecer para que se produza uma nova dramaturgia de acordo com a ideologia revolucionária». (1)

Estas palavras do dramaturgo e crítico Manuel Galich, director da revista cubana *Conjunto* podem, com as necessárias reservas, servir para caracterizar o estado do teatro português após 25 de Abril.

De uma situação que se arrastou por um período de quase meio século de feroz censura política e administrativa, passou-se, com a revolução de Abril, para um processo explosivo de desenvolvimento teatral. Em termos meramente quantitativos, a situação actual do nosso teatro só tem paralelo com os primeiros anos deste século (e nos aspectos que se referem à existência de grupos fazendo um trabalho descentralizado, não tem mesmo paralelo na nossa história). A existência de cerca de três dezenas de companhias de teatro declamado subsidiadas pelo Estado, para uma população de 9 milhões de habitantes coloca o nosso País, no plano teatral, entre os de maior desenvolvimento na Europa. Nesta mesma revista (entrevista com Konrad Zschiedrich) se pode constatar que a RDA possui um total de cinquenta companhias para uma população de 17 milhões. Na Polónia — hoje um dos centros do teatro mundial — existem 89 companhias para uma população de cerca de quarenta milhões.

Sendo certo que o estado de desenvolvimento do teatro de um país se não pode analisar exclusivamente através de um factor quantitativo, a verdade é que este factor não pode ser esquecido numa avaliação global. No nosso caso, o fenómeno não tem sido estudado com a devida profundidade: que obscuros motivos determinaram que

a Revolução actuasse no teatro de uma forma que não é visível em nenhuma outra das disciplinas artísticas? Dir-se-á — e é verdade — que as raízes do actual desenvolvimento mergulham nas experiências registadas durante a resistência ao fascismo. O que se observa, contudo, é que a dinâmica de crescimento, a partir dessas raízes, conduziu no teatro, a uma situação que não pode comparar-se (em termos quantitativos, repete-se) com a de outros ramos artísticos, porventura mais ricos de tradições de resistência e de qualidade nos anos do fascismo (é, obviamente, o caso da literatura).

Se, para Galich, o movimento teatral latino-americano se caracteriza por uma fase de grande juventude, pode dizer-se que o «movimento» teatral português se encontra na infância. O aparecimento de numerosos (e operosos) grupos de teatro, a diversificação das linhas estéticas e dos projectos, a progressiva estabilização dos elencos, a sucessão das experiências (e neste campo creio que tem sido dada muita pouca atenção ao que se passa no domínio do teatro infantil), até as tentativas conseguidas de familiarização do público com o repertório dos grandes centros europeus — tudo isto creio que não chega ainda para se dizer que começa a haver um teatro em Portugal.

E não há ainda um teatro em Portugal, fundamentalmente, porque não existe uma produção dramaturgicamente equivalente à produção cénica. Ainda que continuem a ouvir-se (cada vez menos, é verdade) uma vez por outra, os gritos de «Abaixo o texto», seria um grande erro pensar que o nosso teatro, na

sua fase actual, pode sobreviver sem a colaboração de uma nova geração de autores teatrais.

A existência do texto, ainda que transformado em ponto de partida, em mero apoio da experiência plástica, (vejam-se os espectáculos de Grotowsky ilustrativos da teoria do «teatro-pobre», ou teatro rico do actor todo poderoso — ou do encenador todo poderoso?...) continua a ser imprescindível para a necessária relação do teatro que se faz com o País em que se vive.

Alguns palradores mal intencionados não deixaram, logo a seguir ao 25 de Abril, de clamar pelas «peças cortadas pela censura», pela nova produção dos «dramaturgos que o fascismo não deixava exprimir-se», visando neste clamor objectivos pouco limpos: queriam significar que, afinal, não era o fascismo o culpado pela inexistência de dramaturgos, mas uma talvez fatalidade que implicava ter esta nação uma vocação visível para as descobertas marítimas mas uma total incapacidade para escrever teatro.

Esquecia-se essa gente (e o pior não era o que diziam, mas o que, do que diziam, outros ouviam e repetiam...) que as consequências de uma revolução não se manifestam automaticamente ao nível das estruturas culturais e da produção artística. É preciso esperar — como dizia Lunacharsky — que «a poeira assente» para que os frutos das transformações sociais se produzam dialecticamente no plano artístico.

Cinco anos depois do 25 de Abril, quatro grupos independentes estreiam peças de autores portugueses: Helder Costa, Cardoso Pires, José Saramago, Filipe La Féria. É a primeira vez que uma tal situação se regista — e não é por acaso que se regista.

O desenvolvimento dos grupos de teatro conduzirá, necessariamente, ao aparecimento de novas peças dos dramaturgos portugueses e de novos dramaturgos. Essa produção que aí vem não será, é óbvio, uma produção disciplinada; fará uma entrada em cena tumultuosa e não podemos esperar nem regularidade nem perfeita adequação às necessidades culturais — mas também ao nível da produção dos textos se verificará o que se vai observando no plano da produção cénica: progressivamente, com o concurso das condições objectivas e dos factores subjectivos, a

CHAPÉU NOVO, CARNE FRESCA

quantidade produzirá qualidade. Que essa obra seja o resultado do apaixonante movimento teatral português do presente — não tenho dúvidas. Que ela reflecta, como diz Galich, a extrema juventude deste movimento, também me parece evidente.

Tanto em relação às peças que venham a produzir-se como ao teatro-espectáculo que está a fazer-se, porém, uma coisa é de pedir (para lá, é óbvio, da permanência do factor básico sem o qual nada será possível: a existência de liberdade e de democracia): que se mantenham e desenvolvam as actuais diversidades ao nível das propostas estéticas. A vida é demasiado complexa para que possa ser reflectida pela arte consoante um único modelo, como lembrou recentemente alguém com responsabilidades na luta pela libertação do nosso Povo.

Para utilizar a expressão de Amikjan Rasic, transcrita também nesta revista, é preciso que cada teatro «tenha o seu próprio rosto». Isto é, é preciso respeitar o esforço que cada um dos grupos independentes faz, neste momento, para resolver problemas tão agudos e graves como os que se prendem com a comunicação e o contacto, a criação de uma linguagem própria e a aliciação dos espectadores para o estabelecimento de uma relação com cada uma dessas linguagens.

Devo dizer que, neste momento, não existe, generalizada, uma posição totalmente tolerante a este respeito. Se para alguns grupos a experiência de cada um dos outros constitui fonte de reflexão e ensinamento, (e mesmo quando os caminhos são absolutamente opostos, ou como tal aparecem não deixam de mutuamente se influenciar...), para outros a defesa de um teatro português consiste na sistemática e sobranceira tentativa de, à revelia do público, «ignorar» tudo o que não caiba no olhar obliquo com que quotidianamente visam o próprio umbigo.

Do mesmo modo, o entendimento da noção de que não há modelos definitivos no teatro conduz alguns críticos (sem dúvida honestos) para a posição de involuntariamente imporem um modelo: aquele que consideram mais modelarmente anti-modelo... (e que varia, consoante as mais recentes leituras e as últimas produções vistas).

Uma tentativa que se tem verificado, ultimamente — e que, é claro está destinada ao mais profundo fracasso — é a de identificar o teatro com um

certo tipo de investigação sobre o teatro, necessariamente útil, necessariamente fecunda, mas imprópria para alimentar o estabelecimento de uma relação sólida e constante entre as grandes massas e a produção artística. Não será também este um dos aspectos que revelam da infância do nosso teatro?

Por outro lado, existe a tendência para referir, quando se fala de situação do teatro, o papel de actores e autores. Mas o desenvolvimento do teatro envolve muitos outros concursos: um deles, extremamente importante, o da crítica. Sem uma crítica que se situe no País em que verdadeiramente vivemos e faça um esforço para se adequar também ela à situação que existe e não àquela a que legitimamente aspira, sem uma crítica que imponha a si própria como primeira meta a análise do trabalho que vai sendo efectuado pelos grupos, num esforço de acompanhamento da diversidade a que se aludiu e num esforço de educação do espectador terá o teatro ainda maior dificuldade em resolver os problemas que neste momento enfrenta.

É necessário que se compreenda que a existência de vários projectos implica, antes de mais, por parte daqueles a quem cabe um papel fundamental na educação e motivação do público, a *compreensão de cada um dos projectos*.

A este respeito, lembraria que a escolha de um público implica desde logo uma carga substancial na definição de um dado projecto. Na realidade, quando se estabelece um diálogo entre dois interlocutores (actor/público) é óbvio que a natureza de cada um deles constitui um factor dominantemente influenciador do tipo de linguagem criada *para e nascida da comunicação* entre ambos.

É, precisamente, na relação que estabelece com o público que começa por definir-se um dado projecto teatral. Um projecto teatral não é, assim, a explanação e a prática intensiva e exaustiva de uma formulação teórica estética, desenvolvendo-se independentemente do desenvolvimento sofrido pelos factores implicados na relação, mas a localização voluntária no plano de uma relação escolhida, sendo a prática correspondente ao projecto o resultado da progressiva absorção das transformações que a relação vai produzindo.

Mais do que a escolha das vias, é a escolha do interlocutor que define especialmente o projecto teatral.

Quando um grupo como o de Campolide afirma ter um projecto teatral definido não quer significar que tenha um caminho ou uma receita teatral definitiva ou exclusiva de outros caminhos: refere-se fundamentalmente ao problema da relação. O que define com firmeza esse projecto é a presença que nele tem o público a que a prática do grupo prioritariamente se destina: as classes trabalhadoras.

É evidente que a reivindicação de um caminho próprio não poderia querer significar a crença de que não existiam outros para dizer outras coisas ou para dizer as mesmas coisas. Podemos, os que fazemos o teatro da Esquerda, expressar-nos de maneira diferente, significando, porém, conceitos da mesma natureza: não existe uma só maneira de dizer por exemplo que o capitalismo está agonizante: essa realidade tanto se exprime no vômito que um actor experimente provocatoriamente na cena de um grupo de vanguarda, como na demonstração didáctica que uma cena clássica pode produzir; com texto ou sem texto, com luz ou sem luz; com relações de agressão, de confronto, ou de aliciamiento com o espectador.

É isto que, a meu ver, se deve pedir aos novos autores portugueses: que sejam diversos e fecundos, mas que não esqueçam nas suas peças o essencial da luta do nosso povo. Como escreveu Brecht: «Há coisas extremamente refinadas, feitas para camarilhas, para instruir essas camarilhas, a milionésima transformação do velho chapéu de feltro, o apimentar do velho bocado de carne já a decompor-se: o proletariado rejeita tudo isso: («As preocupações deles!...») com um abanar de cabeça incrédulo, no fundo até indulgente. Não são as especiarias que são recusadas, mas a carne podre; nem é a milionésima forma, mas o velho chapéu».

Que os novos textos portugueses inundem o nosso teatro, sem receio das milionésimas formas, sem receio do apimentar da carne... Mas que os chapéus sejam novos e a carne seja fresca! Acho que é tudo quanto o público lhes (nos) exige.

(1) «Conjunto», n.º 38, Out.-Dez. 1978, Havana.

(2) Brecht, «Formalismo e Realismo», 1938 — Escritos sobre Literatura e Arte, in «Realismo, Materialismo, Utopia» — Moraes Ed., Lisboa.

O GRUPO DE CAMPOLIDE EM 1978 MAIS DE 22.000 ESPECTADORES

80% DO PÚBLICO COM MENOS DE 45 ANOS

O balanço da actividade do Grupo de Campolide no seu primeiro ano de trabalho em Almada (1978) pode considerar-se muito positivo. Por um lado, foi possível manter em funcionamento a única sala de teatro existente na margem Sul (as outras salas que existem são polivalentes, não podendo funcionar permanentemente como teatro); por outro, foi possível garantir uma presença de público que excede a que se observa em Lisboa em relação a muitas companhias de teatro independente.

A acção desenvolvida esteve sempre ligada às estruturas populares e deram-se passos muito significativos no sentido do (difícil) aliciamento do público para o teatro. Globalmente pode dizer-se que os resultados excederam as perspectivas do Grupo.

Com o desenvolvimento da actividade da companhia foram-se abrindo novos horizontes de relação com o público, implicando correcções ao nível da própria estrutura do grupo e dos mecanismos de contacto, bem como inclusivamente no plano da linha estética proposta. Sem afastamento do projecto artístico inicial do Grupo de Campolide, modificações na esfera da escolha do repertório terão, certamente, de ser encaradas.



«Till Eulenspiegel»: a peregrinação

MAIS DE 22.000 ESPECTADORES DURANTE O ANO
(MÉDIA: 145)

Em termos numéricos: o Grupo de Campolide apresentou durante o ano de 1978, ao público de Almada e da Margem Sul, 5 produções, das quais três em estreia e duas repositões (respectivamente «Till Eulenspiegel», as peças infantis «Trinca-Fortes e os seus amigos» e «O pequeno Círculo de Giz» e as produções de 1977 «1383» e «O Santo Inquérito»).

Foram realizadas ao longo do ano 151 representações, das quais 141 no Teatro da Academia Almadense e 10 fora do teatro. (1) O número total de espectadores conseguido ao longo destes 151 espectáculos foi de 22.022, o que dá uma média de 145,8 espectadores por espectáculo. No Teatro da Academia Almadense a média registada foi de 124 espectadores por espectáculo (cerca de 17.500). A peça «Aventuras de Till Eulenspiegel» deu 115 representações durante os meses de Setembro, Outubro, Novembro e Dezembro e obteve mais de 10.000 espectadores.

O Grupo de Campolide manteve em actividade a sua secção de amadores, que produziu o espectáculo «A Sapateira Prodigiosa», com o qual deu dezenas de representações em todo o País. Ao mesmo tempo iniciou o apoio técnico e artístico a grupos de teatro amador, entre os quais dois estrearam peças em 1978: o grupo de teatro da Sociedade F. O. Amorense, da Amora (Seixal) com a peça «O Farrunchas», de Jaime Gralheiro; e o grupo da Guilherme Cossoul, com «Histórias para serem contadas», de O. Dragun.

Registe-se ainda a organização de colóquios e várias acções de divulgação do teatro em unidades fabris e populações rurais.

UM PÚBLICO JOVEM: 80 % TEM MENOS DE 45 ANOS

A constituição do público que frequentou durante o ano de 1978 o Teatro da Academia Almadense foi estudada através de um inquérito-amostragem que obteve 2053 respostas. Os dados extraídos desse inquérito, organizado pela secção de investigação do Grupo, e publicado na íntegra em caderno policopiado, permitem a extracção de conclusões de bastante interesse.

Assim, e em relação à amostragem referida, a constituição do público por origem (zona de residência) era a seguinte:

| | |
|--|---------|
| Cidade de Almada | 35,58 % |
| Arredos de Almada | 13,69 % |
| Outras localidades da Margem Sul ... | 5,42 % |
| Cidade de Lisboa | 27,44 % |
| Arredores de Lisboa (incluindo as ilhas de Sintra e Cascais) | 14,69 % |
| Provincia e Estrangeiro | 3,11 % |

Observa-se que o público de Almada e da margem Sul, em conjunto, pode ser computado em 54,69 %, enquanto o originário de Lisboa ou de outras localidades da margem Norte do Tejo atinge 42,13 %. No inquérito efectuado durante o ano de 1977 no teatro da Trindade em Lisboa as percentagens eram as seguintes: Margem Sul, 7,5 %; Lisboa, 85,9 %.

Quanto à divisão dos espectadores por escalões etários, observam-se os seguintes números:

| | |
|--------------------------------|--------|
| Com menos de 19 anos | 11 % |
| Entre os 19 e os 29 anos | 33,2 % |
| Entre os 30 e os 44 anos | 35,8 % |
| Entre os 45 e os 59 anos | 15,6 % |
| Com mais de 59 anos | 4,1 % |

A juventude do público que frequentou o Teatro da Academia ressalta destes números: 44,2 % dos espectadores têm menos de 30 anos e 80 % menos de 45 anos.

Quanto à constituição do público por camadas sociais:

| | |
|---|--------|
| Sector de Serviços (trabalhadores de escritório, bancos, seguros, funcionários públicos, etc.) | 32,4 % |
| Operários | 17,9 % |
| Quadros e intelectuais (professores, profissões liberais, quadros superiores do Estado, e de empresas privadas, etc.) | 16,8 % |
| Estudantes | 14,9 % |
| Domésticas | 9,5 % |
| Comerciantes | 1,9 % |

Durante o ano de 1977, segundo os resultados do inquérito já referido efectuado no teatro da Trindade, as percentagens eram as seguintes: Serviços, 39,6 %; Operários, 14,8 %; Intelectuais, 34,6 %; Domésticas, 4,4 %.

Os números referidos dizem respeito, contudo, à totalidade do público que frequentou o teatro, incluindo, portanto, todo o público originário de Lisboa. Uma melhor aveliação implica, porém, o estudo das percentagens relativamente ao bloco do público local (Almada e arredores) e ao bloco do público forasteiro (Lisboa e arredores).

Assim, temos:

Público local (Almada e arredores)

| | |
|------------------------------|--------|
| Serviços | 26,2 % |
| Operários | 30,5 % |
| Quadros e intelectuais | 8,4 % |
| Estudantes | 19,2 % |
| Domésticas | 13,6 % |
| Comerciantes | 2 % |

Público forasteiro (Lisboa e arredores)

| | |
|------------------------------|--------|
| Serviços | 43,1 % |
| Operários | 9,5 % |
| Quadros e intelectuais | 23 % |
| Estudantes | 15,3 % |
| Domésticas | 6,4 % |
| Comerciantes | 2,4 % |

De sublinhar que em relação ao público local a maior percentagem é a de operários, seguida pela de serviços e de estudantes, enquanto em relação ao público de Lisboa

a maior percentagem é a de serviços, seguida por intelectuais e estudantes.

«TILL»: UM BOM ESPECTÁCULO NA OPINIÃO DE 93,9 % DO PÚBLICO

Uma outra fase do mesmo inquérito propunha algumas questões relacionadas com a recepção do espectáculo «Till Eulenspiegel». Uma questão sintética oferecia a possibilidade de classificação do espectáculo através de uma escala clássica de níveis entre o «excelente» e o «muito mau».

Globalmente o público pronunciou-se da seguinte maneira:

| | |
|-------------------|--------|
| «Excelente» | 10,6 % |
| «Muito bom» | 47,8 % |
| «Bom» | 35,5 % |
| «Razoável» | 5,2 % |
| «Mau» | 0,1 % |
| «Muito Mau» | 0,09 % |

Que o espectáculo agradou muito prova-o o facto de as percentagens somadas de «Excelente» e «Muito bom» totalizarem 58,4 %; e as de «excelente», «muito bom» e «bom» somarem 93,9 %.

Por escalões etários essas mesmas opiniões mantiveram-se, de um modo geral. Há a assinalar, no entanto, que as mais altas percentagens de «excelente» situaram-se nos grupos de indivíduos entre os 45 e os 59 anos (15,8 %); nos espectadores com mais de 59 anos (15 %) e nos menores de 19 (12,6 %).

Por composição social verificou-se que os mais entusiastas foram os operários com 15,3 % de «excelente», as domésticas, com 14,6 %, e os trabalhadores de serviços com 10,9 %.

(1) Este ano já foram dados mais espectáculos em digressão. Até agora (Maio de 1979) e desde o princípio de Janeiro «O pequeno circulo de giza» deu 29 espectáculos: 13 em Almada, 3 em Angola, e em Paivas, Pinhal de Frades, Sesimbra, Barreiro, Alvalade do Sado, Lavradio, Soure e Amadora (6 espectáculos). Quanto à «Sapateira Prodigiosa» foram dados até agora 52 espectáculos: 18 em Lisboa, 13 em Almada, 4 no Porto, 2 em Angola, 2 em Santarém, 2 no Seixal, 2 no Barreiro, e em Carvoeiro (Beira Baixa), Porto Salvo, Coimbra, Pinhal Novo, Barcarena, Cascais, Alhandra, Pombal e Soure.

SENSACIONAIS DESCONTOS NA CAMPANHA de PROMOÇÃO da MAJESTADE DA MARROQUINA

Mobiliás Império, Séc. XVII, Luis XVI e Modernas, Estantes, Maples e Sofás-camas em todos os modelos em pele e tecido

NÃO DEIXE DE VER OS NOSSOS SOFÁS-CAMAS EM PELE TIPO FRANCÊS

SEDE: Praça Paiva Couceiro, 1 Lisboa 1 SALÃO DE EXPOSIÇÃO: Rua Neves Ferreira, 4-A
Telefone 846839 Telefone 824840

STUDATA

equipamentos de escritório do sul, lda.

MÁQUINAS
MODERNAS
PARA
ESCRITÓRIOS
MODERNOS

Avenida Rainha D. Leonor — Telef. 275 42 54

Avenida Prof. Egas Moniz, 40-F — Telef. 276 44 01

COVA DA PIEDADE — ALMADA

O TEATRO COM O 25 DE ABRIL

DEZ DIAS NA REPÚBLICA POPULAR DE ANGOLA

PROGRAMA/13

por JOSÉ MARTINS



António Jacinto,
secretário nacional da
Cultura da R. P. A.
com José Martins



«O pequeno círculo do Giz» de Sartre/
José Viana no teatro Karl Marx, em
Luanda

Durante dez dias, de 24 de Abril a 3 de Maio, o Grupo de Campolide esteve na República Popular de Angola, onde apresentou dois dos seus espectáculos: «A Sapateira Prodigiosa» e «O Pequeno Círculo de Giz». A deslocação do Grupo de Campolide à RPA — a primeira realizada por um grupo de teatro português àquele país africano — efectuou-se a convite do Conselho Nacional da Cultura e integrou-se nas comemorações do 5.º aniversário do 25 de Abril.

Tratou-se de uma experiência muito positiva para o Grupo de Campolide, em três planos distintos: em primeiro lugar, um mais directo conhecimento da realidade angolana, que pode ser considerada como uma obra de reconstrução nacional; depois, o primeiro contacto com a nascente, mas simultaneamente renovada, actividade cultural e teatral da RPA; e, por fim, a possibilidade de confronto do nosso trabalho teatral com uma realidade socio-cultural forçosamente diversificada daquela que constitui o pano de fundo normal do trabalho do Grupo.

Não cabendo propriamente no âmbito de uma publicação deste tipo a explanação e análise das experiências adquiridas no ponto considerado em primeiro lugar — embora não se possa deixar de dizer que a reconstrução nacional angolana não é apenas uma obra que mobiliza todo o povo, como condiciona aie positivamente o próprio desenvolvimento cultural e teatral da República Popular de Angola — abordaremos seguidamente os dois restantes pontos, com a consciência de que muito ficará por dizer, uma vez que a intensidade dos factos conhecidos e vividos ultrapassa a intensidade das palavras agora escritas.

Das cinco representações que o Grupo realizou nesses dez dias, uma conclusão desde já se pode adiantar: mesmo tendo em conta outras prioridades que neste momento se deparam ao povo angolano, o teatro é, sem dúvida, uma actividade artística com grandes perspectivas de desenvolvimento.

Este factor é tanto mais importante quanto é certo que a d'adadura, ou mais extensamente, o regime colonial, ao mesmo tempo que procurava liquidar as formas genuínas da cultura angolana, negava ao povo angolano o acesso ao teatro enquanto forma de conhecimento e meio de expressão cultural. É verdade que, na época colonial, vários foram os «espectáculos» que se deslocaram às então colónias portuguesas; porém, sabe-se que «espectáculos» eram esses e a quem se dirigiam...

Por outro lado, uma tradição teatral — nos termos em que, por exemplo, a conhecemos no nosso país — não existe na República Popular de Angola. Me-

lhor dizendo: a tradição teatral é outra, muito mais relacionada com uma forma narrativa gestual-musical, em que a dança assume papel de relevo.

Naturalmente que esta tradição, mantida e até desenvolvida pelo povo angolano na época colonial como forma de resistência, difere da actividade teatral tal como ele existe no nosso país. Cremos, aliás, e em resultado da experiência fornecida com a apresentação dos nossos dois espectáculos, que é esse um dos factores principais que possibilita a existência, neste momento em Angola, de um público teatral altamente disponível, não só de recente formação como também em crescente desenvolvimento.

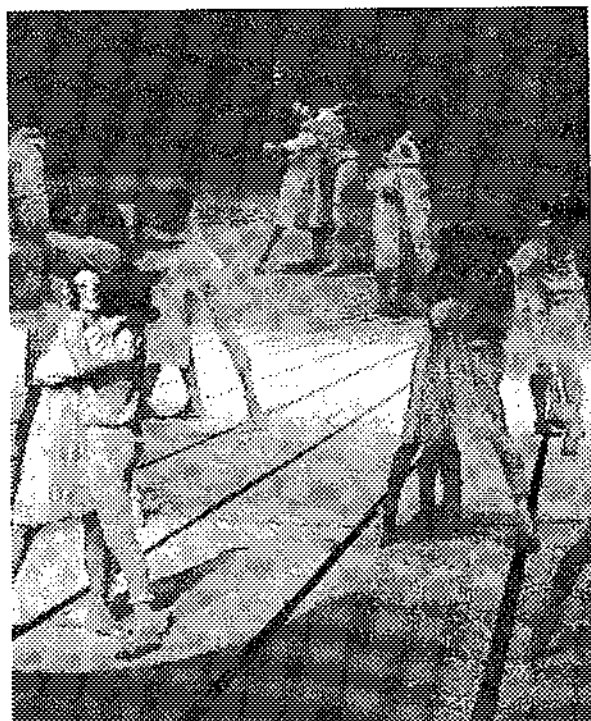
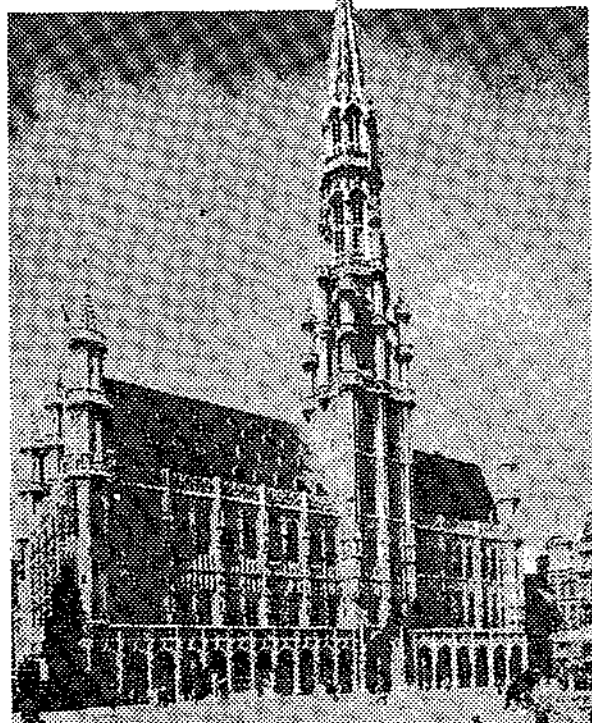
É claro que qualquer espectáculo de teatro produzido em Portugal por portugueses levantará problemas de comunicação na sua apresentação em Angola, para o público angolano. Só que, enquanto esses mesmos problemas em Portugal se podem situar ao nível simultâneo da linguagem oral e da linguagem gestual (e quantas vezes noutros planos da comunicação teatral), na RPA — e falamos sempre com os dados que pudemos adquirir no decorrer da nossa estadia, tanto através de contactos como nas próprias representações — os problemas podem incidir mais particularmente no domínio da linguagem oral, uma vez que a tradição angolana, baseando-se na tradição gestual, anula em grande medida as dificuldades de comunicação que, a este nível, poderiam ser suscitadas.

«A SAPATEIRA PRODIGIOSA» NO LOBITO E EM LUANDA

«A Sapateira Prodigiosa» foi apresentada no Lobito e em Luanda e, tanto numa como noutra cidade, pode dizer-se que foi elevado o grau de comunicação que se estabeleceu com o público. Público numeroso, acrescente-se: no Lobito, mil espectadores, a esmagadora maioria dos quais angolanos; em Luanda, mais de mil e trezentos espectadores, embora aqui fosse maior o equilíbrio entre o público angolano e o público português.

As circunstâncias em que decorreu o

BRUXELAS FAZ MILANOS EM 1979



Venha felicitar esta cidade eternamente bela
e assistir às magnificas e variadas celebrações do seu Aniversário.
Uma oportunidade a não perder.

Exposições • Espectáculos • Desportos • Música • Teatro • Bailado • Etc...
...e mil anos de Arte e História.

Consulte a sua Agência de Viagens ou o

TURISMO BELGA

Rua do Salitre, 84-3.º Dt.º • Tel. 53 56 30 — Lisboa

espectáculo no Lobito — o primeiro espectáculo de teatro realizado nesta cidade depois da independência, fez com que se tivesse criado uma grande expectativa, com o público a exceder largamente a lotação do antigo cinema Império — quartel-general da UNITA durante a ocupação da cidade. Esta circunstância, aliás, motivou mesmo um pequeno «incidente», se assim se pode chamar, no decorrer do espectáculo. A determinada altura, quatro actrizes entram pela plateia anunciando: «Vêm aí os fantoches! Vêm aí os fantoches!». Nessa altura, o público «desligou-se» do espectáculo e voltou o olhar, expectante, para as portas da sala. E que «fantoches» é o termo generalizado com que o povo angolano denuncia os falsos movimentos UNITA-FNLA...

Os crimes que marcaram a ocupação do Lobito pelas forças da UNITA estão ainda bem vivos na memória dos seus habitantes. E também, tanto a sua evidente falta de apoio popular como o apoio de forças inteiramente estranhas ao povo angolano. Daí o termo «fantoches» a eles aplicado, daí o pequeno «incidente» logo compreendido...

Este espectáculo realizado no Lobito deixou, cremos, sementes no solo angolano: alguns jovens, angolanos e portugueses, seguiram atentemente todos os trabalhos de montagem que precederam a apresentação do espectáculo. Não ficaríamos espantados se, dentro de algum tempo, um grupo de teatro de amadores surgisse no Lobito.

As autoridades locais, aliás, atribuem grande importância a este tipo de actividade. Nos contactos que mantivemos, tanto com o Comissário Provincial de Benguela, Coronel Dino Matrassi (membro do «Bureau» Político do MPLA, vice-Ministro da Defesa e comissário político nacional das FAPLA), como com o responsável da delegação de Benguela do Conselho Nacional da Cultura, escritor Mário Guerra, essa vontade foi nota dominante, alargando-se aliás ao campo da cooperação entre Portugal e a República Popular de Angola.

Quanto ao espectáculo de «A Sapateira Prodigiosa» em Luanda (onde já não se registou o «incidente» dos «fantoches») pode dizer-se o mesmo que o do Lobito: grande receptividade, característica de quem assiste disponívelmente a um espectáculo de teatro, embora as condições do recinto não fossem as melhores. Com efeito, o espectáculo realizou-se no Cinema Karl Marx, um vasto recinto cujo palco não possui as condições indispensáveis para a prática do teatro, sendo ainda de acrescentar que se trata de um recinto coberto, porém sem paredes laterais.

OS ESPECTÁCULOS INFANTIS

Foi nesse mesmo recinto que se realizaram dois dos três espectáculos com a peça «O Pequeno Circulo de Giz», especialmente dedicados às crianças. Nestes espectáculos, mais do que nos de «A Sapateira Prodigiosa», o problema da comunicação através da linguagem oral foi sensível. E quando dizemos sensível referimo-nos a questões de pormenor, uma vez que, globalmente, também

25 DE ABRIL SEMPRE FASCISMO, COLONIALISMO NUNCA MAIS



«A sapateira prodigiosa» no Teatro Karl Marx em Luanda

neste campo o resultado foi consideravelmente positivo.

Essas pequenas dificuldades no domínio da comunicação oral foram, aqui, mais evidentes no primeiro acto (a história que se desenrola na antiga China), do que no segundo, em que a história decorre na actualidade, tendo-se verificado a pouca comunicabilidade resultante das partes do texto ditas em verso.

Entretanto, «O Pequeno Circulo de Giz» realizou um espectáculo suplementar extra-programa, a solicitação das estruturas educacionais do MPLA e do Governo angolano. Esse espectáculo, realizado na véspera do regresso do Grupo a Portugal, teve lugar no Teatro Avenida — que se encontra transformado em escola de teatro e de dança do Conselho Nacional da Cultura — e tratou-se, realmente, de um espectáculo muito especial: foi destinado a escolas

de órfãos de guerra. Cerca de quinhentas crianças assistiram à representação, acompanhadas pelos seus monitores. Surpreendentemente, as dificuldades de comunicação através da linguagem oral reduziram-se substancialmente, o que possivelmente poderá também estar ligado às melhores condições do recinto onde o espectáculo decorreu.

De qualquer maneira, diga-se, a terminar, que é alheio a esta questão o problema da língua, uma vez que o Governo angolano concede particular atenção ao ensino do português.

ESTÁ A NASCER O TEATRO POPULAR ANGOLANO

No início destas breves notas referimo-nos à questão da tradição teatral angolana, situando-a no domínio da dança

— narrativa de histórias populares que passam de pais para filhos. De qualquer forma, ao mesmo tempo que essas formas de expressão cultural tipicamente nacionais são amplamente apoiadas e incentivadas pelos organismos estatais, nomeadamente pelo Conselho Nacional da Cultura, também a actividade teatral está a merecer o maior interesse, facilmente detectável através da deslocação à RPA de grupos de teatro e de especialistas estrangeiros até à formação de grupos angolanos, essencialmente constituídos por jovens.

Assim, e segundo nos revelou o escritor António Jacinto, membro do Comité Central do MPLA e secretário nacional da Cultura, existem já a trabalhar neste organismo, na respectiva escola, dez instrutores de teatro e cerca de trinta amadores. Além disso, grupos de teatro vão nascendo nas mais diversas realidades e todos eles merecem das autoridades o mais amplo apoio: desde grupos organizados por estudantes universitários, passando por aqueles que são promovidos por estruturas populares semelhantes às nossas comissões de moradores, até àqueles que nascem entre os trabalhadores das fábricas e das empresas.

O reportório visa, essencialmente, os grandes problemas da actualidade angolana. Foi assim que, por exemplo, no final do ano passado, o grupo do Conselho Nacional de Cultura apresentou o seu segundo espectáculo, intitulado «A Corda». Trata-se de um texto do escritor angolano e vice-ministro da Educação, Pepetela, em que a luta nacional do povo angolano pela conquista e pela defesa da sua independência é dada através do conhecido jogo da corda — de um lado representantes do povo angolano, de Cabinda ao Cunene; do outro, um representante do imperialismo americano, um racista sul-africano e os dois «fantoques», Holden Roberto e Jonas Savimbi. O autor introduziu significativamente entre as personagens e como narrador a figura de um bailarino popular que, dançando, chama a atenção dos espectadores para os momentos mais complexos da disputa.

Não tivemos oportunidade de ver representada esta peça; porém, pudemos encontrar-nos com todos os seus actores (que são os dez instrutores da escola de teatro do CNC) e com muitos dos amadores de teatro daquele organismo. Num encontro de mais de duas horas, fomos autenticamente «bombardeados» com numerosas perguntas e questões. Estas foram sobretudo relativas a formas de organização do nosso Grupo, nomeadamente as relacionadas com as actividades de promoção dos espectáculos e organização interna.

No final do encontro, como no final da nossa permanência na República Popular de Angola, ficou-nos uma certeza: a de que o teatro angolano nascente já é uma realidade, ao lado das outras actividades artísticas genuínas da cultura angolana.

JOSÉ MARTINS

"A QUEDA DE UM ANJO": PRÓXIMO ESPECTÁCULO DO GRUPO DE CAMPOLIDE "TILL" EM LISBOA EM JULHO

«As Aventuras de Till Eulenspiegel», de Charles de Coster, com adaptação de Virgílio Martinho, encenação de Joaquim Benite e cenários de Mário Alberto será apresentada em Lisboa (S. Luís) durante o mês de Julho deste ano.

A reposição desta peça do Grupo de Campolide, aproveitando um convite da D.G.E., destina-se fundamentalmente a mostrar ao público de Lisboa (que dificilmente se desloca a Almada...) aquela produção de 1977. A distribuição da peça sofrerá algumas alterações, a fim de integrar os actores que este ano entraram para o Grupo de Campolide. Henriqueta Maia fará o papel de «Katheline».

«A Noite», de José Saramago, será apresentada ainda durante o mês de Setembro (e provavelmente Outubro), após o que será estreada a peça «A Queda de um Anjo», trabalho de adaptação teatral de Ildefonso Valério a partir do famoso romance de Camilo Castelo Branco. Este espectáculo marcará a estreia no teatro profissional de José Martins, que até aqui tem assinado encenações na secção de amadores do Grupo de Campolide. Ainda este ano prevê-se a estreia de um novo original de Virgílio Martinho: «O navio dentro da cidade», adaptação do famoso romance de André Kerdros, bem como de uma peça infantil.

No projecto de reportório do grupo para futuros espectáculos encontram-se, além de outros textos de Virgílio Martinho e alguns autores portugueses, as seguintes peças: «A Mãe», (trad. Virgílio Martinho), «Turandot

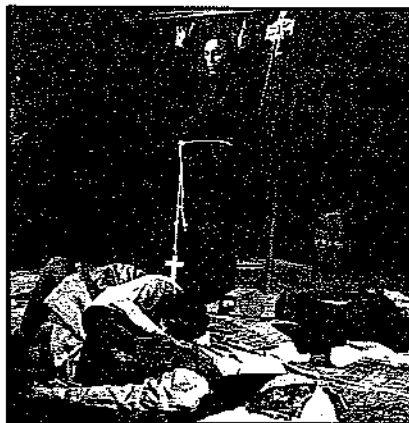
ou o Congresso da Roupa Suja» e «A Alma Boa de Se-Chuan», de Brecht; «Marco Polo» (adaptação de «Marco Milhões»), de Eugénio O'Neill. Duas peças de Romeu Correia figuram também neste reportório: «Bocage» e «O cravo espanhol».

A secção de Amadores do Grupo de Campolide trabalha, por seu turno, a peça «O retábulo das maravilhas», de Cervantes, com direcção de José Mora Ramos, prevendo-se que comecem em Outubro os ensaios de «Española ou vida de Esopo», de António José da Silva, com direcção de José Martins.

Quanto aos grupos amadores que contam com o apoio técnico artístico do Grupo de Campolide: o grupo da Soc. Filarmónica Amorense (Amora) mantém em ensaios a peça infantil «O Planeta Azul» de Jean Claude Giraudon, com direcção de Valdemar de Sousa; e o grupo de teatro da Sociedade Guilherme Cossoul ensaia «O melhor Juiz», de Lope de Vega, com tradução e encenação de Ildefonso Valério.

Outros projectos do Grupo de Campolide: uma adaptação ao ar livre de «Till Eulenspiegel» e a reposição de «O Santo Inquirito», de Dias Gomes, com encenação de Joaquim Benite.

Entretanto, continuam a ser dados espectáculos com a peça infantil «O pequeno círculo de giz», de Alfonso Sastre, com adaptação de José Viana e encenação de António Assunção e «A sapateira prodigiosa», de Lorca, com encenação de José Martins, pela secção de amadores.



«Till Eulenspiegel»



«O Santo Inquirito»

FITEI-79: UM IMPORTANTE ACONTECIMENTO CULTURAL

O FITEI/PORTO — 78 foi considerado um importante acontecimento cultural pelos mais diversos sectores da opinião pública, de acordo com as declarações prestadas e publicadas pelos diferentes órgãos de comunicação social.

De facto, o Festival Internacional de Teatro de Expressão Ibérica, promovido pela Seiva Trupe e pelo Círculo de Cultura Teatral do Porto, teve grandes repercussões a nível nacional e internacional, não só pelo nível artístico dos grupos de teatro independente (nacionais e estrangeiros) que nele participaram, mas também pela sua organização, que muitos participantes consideraram impecável.

Foi uma iniciativa arrojada, não só pela falta de apoio financeiro por parte de organismos oficiais que tinham plena obrigação de estimular iniciativas de tal grandeza, mas ainda pela inexistência de infraestruturas capazes de suportar as dificuldades técnicas e artísticas que um Festival desta natureza exige, pois a cidade do Porto, para além das casas de espectáculos comerciais, pouco ou nada possui.

Tendo-se plena consciência de tais limitações, a organização apelou para o espírito de militância de todos os participantes que souberam — e com que exemplar compreensão e tolerância! — compreender as dificuldades que se enfrentavam e que, felizmente, foram superadas de tal forma que tudo decorreu com a maior normalidade.

As maiores dificuldades surgiram em atender a massa de público que ocorreu aos espectáculos e para o qual não existiam salas com capacidade suficiente para comportar tão elevada afluência, pelo que muitas dezenas se sujeitaram, por vezes, a assistir aos espectáculos de pé ou sentados pelas coxias...

Participaram no Festival os grupos portugueses A Barraca, Citac, Centro Cultural de Évora, Grupo Teatral Freamundense, Teatro Estúdio Transmontano, Seiva Trupe, Teatro Experimental do Porto, Teatro de Animação de Setúbal, Grupo Experimental do Funchal e «Alpendre», Grupo de Teatro dos Açores; e os grupos estrangeiros «Cómicos de La Legua», do

País Basco; Taller de Teatro La Barraca, da Venezuela; Troula, da Galiza; Teatro del Mediodía, de Andaluzia; Nandyelli/Cleta, do México; Teatro Lautaro, do Chile, a exercer a sua actividade na República Democrática Alemã; e DENOK — Cooperativa de Produccion Teatral, do País Basco.

Não foi possível ao Festival assegurar a participação dos países africanos de expressão portuguesa, nem de outros grupos da América Latina, convidados pela organização, como Cuba, Brasil, Colômbia, etc..

Durante os 15 dias do Festival efectuaram-se cerca de 60 espectáculos e alguns grupos, num espírito de descentralização do Festival, deram representações em diversas localidades do país, como Coimbra, Figueira da Foz, Amarante, Matosinhos, Afiã (Vizna do Castelo), Braga e Espinho, cabendo aos participantes do Chile, Venezuela e México o maior número desses espectáculos.

Simultaneamente com o Festival de Teatro, promoveram-se as mais diversas manifestações culturais, como exposições, teatro ao ar livre, em pleno centro da cidade, pelas representações do México e da Venezuela, colóquios, conferências, debates, reuniões de grupos participantes para troca das suas experiências teatrais e convívios, mas o interesse fundamental recaiu sobre o I Encontro Nacional de Críticos de Teatro e sobre o debate «O Teatro e a Cidade», iniciativas das quais saíram importantes conclusões e moções, aprovadas em sessões públicas, com larga presença de participantes.

O FITEI/PORTO — 79

Os preparativos para a realização do FITEI/PORTO-79 começaram em Janeiro findo, podendo considerar-se boas as perspectivas que se abrem neste momento para que ele decorra com o mesmo nível e projecção do anterior.

Nestes primeiros três meses de trabalho, estão asseguradas as presenças de diversos grupos representativos das principais regiões de Espanha (Galiza, País Basco, Catalunha, Castela e Andaluzia), do Brasil, de Porto Rico, da Colômbia, da Venezuela e do México, aguardando-se a resposta de outros países sul-americanos e dos países africanos de expressão portuguesa.

Realizar-se-ão, simultaneamente ao Festival, outras grandes manifestações culturais, que estão já a ser programadas pelas diversas colectividades portuguesas e organismos oficiais, sendo de realçar o Encontro Nacional de Teatro, com a participação de dramaturgos, críticos, actores, encenadores e historiadores nacionais e estrangeiros.

Outras iniciativas estão previstas, como a vinda de duas grandes companhias de teatro, extra-Festival, que pelas suas características, e de acordo com o Regulamento, possam contribuir para uma melhor compreensão dos mais modernos processos técnicos e artísticos postos ao serviço do progresso da arte teatral.

FESTIVAL DE AMADORES EM 1980

A CGTP-IN está a trabalhar neste momento para a realização do 2.º Festival Sindical de Teatro de Amadores, a efectuar em 1980.

Depois do êxito alcançado pelo 1.º Festival, foi constituída uma Comissão Nacional Permanente que engloba a CGTP-IN, a Associação Portuguesa de Teatro de Amadores e o Sindicato dos Trabalhadores do Espectáculo, aos quais se juntaram alguns nomes conhecidos do teatro português, como Egito Gonçalves, Romeu Correia, José Oliveira Barata, Denis Jacinto e Fernando Midões.

Neste momento, um grupo de trabalho da CGTP-IN está a preparar documentação para o 2.º Festival, tentando que ele atinja em 1980 uma maior importância a nível nacional. Para isso, o referido grupo de trabalho irá contactar todos os grupos de teatro existentes no país, pedindo-lhes, através de um pequeno inquérito, que se pronunciem sobre o próximo Festival, fornecendo sugestões para a sua melhoria. Esta tentativa visa a mais ampla participação na organização e impulsionamento do que irá ser o 2.º Festival Sindical de Teatro de Amadores.



José Mora Ramos
em «A Sapateira Prodigiosa»

DESCENTRALIZAÇÃO: ENCONTRO EM VISEU

Tendo como objectivo o debate e o confronto de ideias acerca dos grandes problemas que respeitam ao desenvolvimento da descentralização do teatro em Portugal, com vista à elaboração de formulações e de contributos teóricos e práticos neste domínio, a ATADT — Associação Técnica e Artística da Descentralização Teatral, realizou nos dias 26 e 27 de Maio, na cidade de Viseu, o I Encontro da Descentralização Teatral, que teve a participação das companhias

NOTÍCIAS

do Centro Cultural de Évora, Casa da Cultura das Caldas da Rainha, Tear, e Viana do Castelo, Teatro Experimental do Porto, Teatro de Animação de Setúbal, Centelha, de Viseu, e Seiva-Trupe, do Porto.

Durante o Encontro foram discutidos os seguintes temas: «Descentralização teatral e desenvolvimento cultural», «Fórmulas programáticas gerais: itinerância e (ou) implantação localizadas»; «Criação e (ou) difusão»; «Inter-câmbios»; «Animação»; «Estruturas e Apoios»; «Tipos de Trabalho teatral na descentralização»; «Formação de Quadros para a descentralização»; «Criação e formação de público».

O TEATRO DO KONSOMOL DE MOSCOVO VEM A PORTUGAL

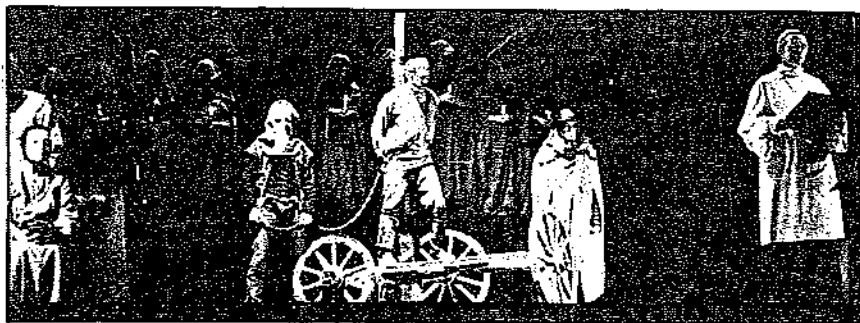
«Cada teatro, na União Soviética, tem a sua própria cara e desenvolve a sua própria escola. Houve um tempo em que a situação não era esta, mas hoje ninguém procura seguir qualquer modelo. Pela sua parte, o público discute os vários teatros e manifesta as suas preferências».

Estas palavras foram pronunciadas por Amikjan Rasic, director do Teatro do Konsomol (Teatro da Juventude Leninista) de Moscovo, em conversa que manteve com os actores do Grupo de Campolide. Rasic veio a Portugal para estudar a próxima apresentação no nosso País do famoso conjunto artístico de que é director.

O Teatro do Konsomol, teatro da organização da Juventude Leninista foi criado pelo Comité Central do P.C.U.S. em 1919, dois anos depois, portanto, do triunfo da Revolução de Outubro. O seu primeiro director foi Sudakov, actor e encenador pertencente ao Teatro de Arte de Moscovo, de Stanislavsky.

O grupo nasceu como amador, transformando-se treze anos depois (1932) em companhia profissional. Entre os nomes famosos que trabalharam no Teatro do Konsomol conta-se o do grande escritor Konstantin Simonov, que chefiou o departamento de literatura do teatro, o do grande dramaturgo Arbuzov, o encenador Bersinief (também oriundo do Teatro de Arte), que passou a dirigir a companhia em 1952 e foi responsável por um dos períodos mais brilhantes daquele teatro.

Após a morte de Bersinief, a companhia foi dirigida durante oito anos por Efioz, até à entrada de Mark Zagorof, responsável por algumas das mais famosas encenações do Konsomol,



«Till» na versão do Konsomol, adap. de Gori Gorine, encenação de Mark Zagorof

designadamente «Till Eulenspiegel», de Charles de Coster, e «Joaquim Murietta» de Pablo Neruda (curiosamente dois espectáculos constantes do repertório do Grupo de Campolide: «Murietta» foi apresentado em 1975, com encenação de Joaquim Benite, e «Till Eulenspiegel» foi realizado o ano passado, numa adaptação de Virgílio Martinho e direcção do mesmo encenador).

Mark Zagorof introduziu profundas alterações na linha estética do teatro do Konsomol Leninista, no sentido de adaptar os seus espectáculos ao gosto da juventude, que constitui o público principal daquele teatro: as produções musicais, influenciadas pela «ópera» de Brecht, passaram a dominar a maior parte da acitvidade da companhia de 70 actores que trabalha sob a sua direcção. «Joaquim Murietta», que será apresentado em Outubro em Lisboa, Porto, Coimbra e Évora, a convite da CGTP/IN, é um espectáculo que tem sido comparado a uma ópera-rock (e marca, de resto, o início da linha «musical» no Konsomol).

Amikjan Rasic, o director do Teatro, trabalhou no Teatro de Arte como dramaturgista e foi em 1963 seu director. Referindo-se ao teatro que actualmente dirige afirmou:

«O Teatro do Konsomol Leninista teve, como todas as companhias, períodos de ascensão e de decadência. Actualmente atravessamos um bom período: fazemos muitas digressões pelo País e pelo estrangeiro e os actores estão permanentemente ocupados. Para mim,

o mais importante num teatro é a capacidade de manter o nível de qualidade. Em certas épocas, o nível do teatro baixou e isso traduziu-se num afastamento do público. Não basta fazer bons espectáculos: é necessário manter e desenvolver os níveis de qualidade que se vão atingindo».

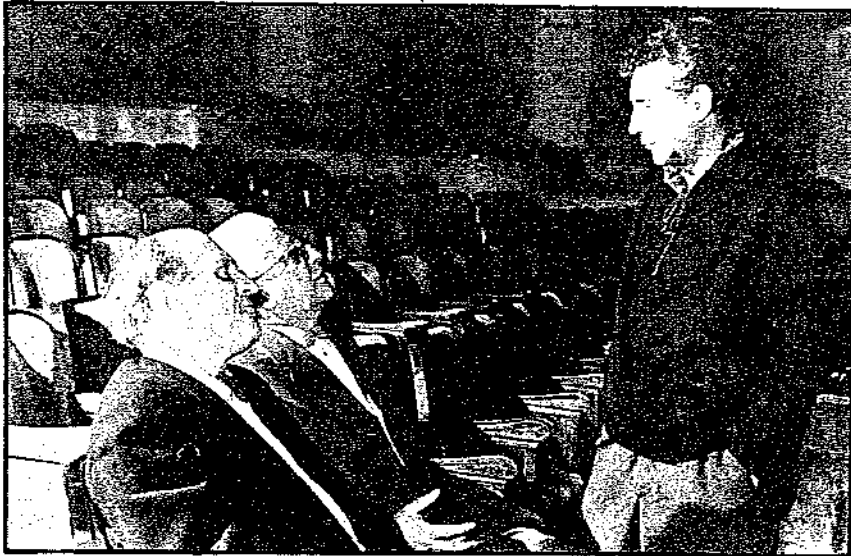
«Na União Soviética — declarou — os teatros lutam por desenvolver as suas próprias escolas, e guardam cuidadosamente as tradições da sua pesquisa teatral, herdadas dos directores eminentes que neles praticaram e teorizaram. Cada teatro tem a sua própria expressão, a ideia de um modelo único para o teatro já não existe».

Referindo-se ao papel do teatro na educação do público, Rasic disse:

«Fundamentalmente, o teatro deve esforçar-se por manter um repertório de qualidade que justifique o agrado do público. Essa é a sua função. É preciso fazer bons espectáculos. O problema da educação do público para a Arte é um problema muito importante e complexo, mas não pode ser resolvido de forma directa ou mecânica pelo teatro: é um processo muito complicado».

Sobre o papel da crítica:

«A crítica cabe um papel preponderante neste domínio, no domínio da educação do público, através da análise profunda das peças e dos espectáculos, de forma a ligar o público ao teatro. Eu penso que, de um modo geral, a crítica teatral, na União Soviética, não está a cumprir essa função».



Arbuzov (o primeiro da esquerda) num ensaio de uma peça sua

A NOITE

de José Saramago
Estreia no TEATRO DA ACADEMIA ALMADENSE
em Maio de 1979
pelo GRUPO DE CAMPOLIDE
SUBSÍDIO DA SECRETARIA DE ESTADO DA CULTURA

E L E N C O

ANTÓNIO ASSUNÇÃO
ALBERTO QUARESMA
ALFREDO SOBREIRA
CARLOS ALBERTO MACHADO
DANIEL GARCIA
EMA PAUL
FERNANDO LOURO
FRANCISCO COSTA
HENRIQUETA MAIA

JOAQUIM DIONÍSIO
LUÍS ALBERTO
MANUEL PINHEIRO
MARIA HENRIQUETA
SILVA HEITOR
TERESA GAFEIRA
VALDEMAR DE SOUSA
VÍTOR SESTELO

Direcção de cena - LUÍS ALBERTO
Assistente de encenação - TERESA
GAFEIRA
Direcção de montagem — JOSÉ
VERDADES
Direcção de som — JORGE MEN-
DES
Luz — VÍTOR MARQUES

Som — LUÍS GUERRA
Maquinista — BENTO BORGES
Publicidade — ANTÓNIO ASSUN-
ÇÃO
Poster — JOSÉ PESSOA
Relações Públicas — MARIA DA
GRAÇA PINTO
Cartazes - FRANCISCO BRANDÃO

Direcção Musical
CARLOS PAREDES

Cenário
ANTÓNIO ALFREDO

Encenação
JOAQUIM BENITE

O Grupo de Campolide agradece a colaboração de:
J. L. Tavares, Lda.; António Duarte; Vasco Balsa; Móveis Coe-
lho; R. Duarte; Maria João Duarte; Helena Heitor

Grupo de Teatro de Campolide, SCARL — R. Capitão Leitão, 64 — 2800 Almada — Telef. 275 21 75
Direcção — JOAQUIM BENITE, JOSÉ MARTINS, CARLOS ALBERTO MACHADO, MARIA HENRIQUETA, LUÍS
ALBERTO, JOSÉ MORA RAMOS, MARTA BETTENCOURT; Director Artístico — JOAQUIM BENITE; Administração —
MARIA HENRIQUETA; Associação de Espectadores — TERESA GAFEIRA; Mobilização de Público — MARIA DA
GRAÇA PINTO; Investigação — ILDEFONSO VALÉRIO; Secretaria - VÍTOR SESTELO; Produção - LUIS ALBERTO

A NOITE

14.º ESPECTÁCULO DO GRUPO DE CAMPOLIDE
6.º ESPECTÁCULO DA COMPANHIA PROFISSIONAL



José Saramago
(Texto)



Joaquim Benite
(Encenação)



António Alfredo
(Cenário)



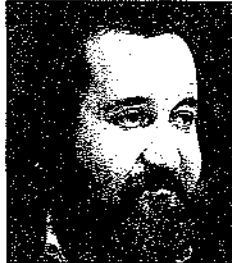
Carlos Paredes
(Direcção musical)



Henriqueta Maia
(Cláudia)



Luís Alberto
(Torres)



António Assunção
(Valadares)



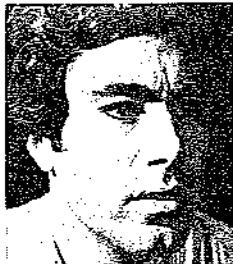
Alfredo Sobreira
(Director)



Daniel Garcia
(Guimarães)



Ema Paul
(Josefina)



Fernando Louro
(Fonseca)



Francisco Costa
(Cardoso)



Teresa Gafeira
(Esmeralda)



Valdemar de Sousa
(Jerónimo)



Alberto Quaresma
(Pinto)



Carlos Alberto
(Damião)



Joaquim Dionísio
(Rafael)



Manuel Pinheiro
(Afonso)



Maria Henriqueta
(Mulher da limpeza)



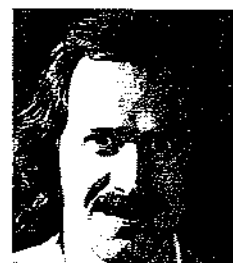
Silva Heitor
(Administrador)



Vítor Sestelo
(Faustino)



Vítor Marques
(Luz)



L. Guerra
(Som)



Bento Borges
(Maquinista)

TEXTOS DE APOIO / A NOITE

SOBRE/CONTRA A CENSURA TEATRAL

por LUÍS FRANCISCO REBELLO

Um fantasma atravessa como uma sombra a história do teatro português. As suas mãos de trevas reduzem a cinza tudo aquilo em que tocam, o seu bafo imundo faz murchar as plantas, apodrecer os frutos. Censura é o seu nome.

A sua presença insidiosa é, pode dizer-se, contemporânea das origens da nossa prática teatral — como se desde as raízes quisesse emponhá-la. Ainda não existia entre nós uma literatura dramática propriamente dita, mas apenas embrões do que séculos mais tarde ela haveria de ser, e já a repressão se abatia sobre essas incipientes, rudimentares manifestações, em rigor mais para-teatrais do que pré-teatrais. É, de facto, significativo que as notícias mais remotas sobre manifestações desse tipo sejam as referências que em documentos emanados da hierarquia eclesiástica lhes são repetidamente feitas — para as proibir... Já em 1281 um arcebispo de Braga, D. Frei Telo de seu nome, advertia solenemente o clero de que não deveria ter contactos «com jograis, mimos e histriões» — e daí em diante foi um desfiar contínuo de interdições, com pequenos intervalos de longe em longe, curtos parêntesis de liberdade que apenas entreabertos logo se fechavam. Até Abril de 1974, diremos ainda: e oxalá o fantasma, que já anda ameaçadoramente a rondar por fronteiras paragens, não venha fazer também aqui a sua indesejável reaparição.

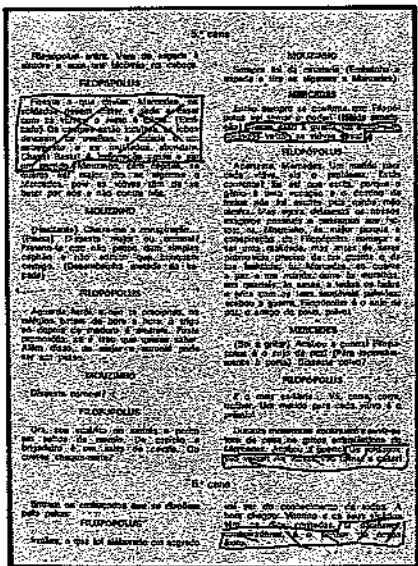
Há, de resto, várias formas de censura, e a directa nem sempre será a mais temível, ou sê-lo-á na medida em que engendrará e torna possíveis as outras. É relativamente fácil estabelecer a I's a mais ou menos completa das peças que, sob a Inquisição ou sob o fascismo, as diversas comissões de censura que com esse ou outros nomes têm funcionado ao longo dos séculos, impediram o povo português de ver representadas: mas quem poderá fazer algum dia o inventário das que não chegaram sequer a ser escritas porque os seus autores virtuais a elas renunciaram de antemão, certos como estavam da sua inviabilidade cénica? E as peças que, apesar de tudo, conseguiram passar pelas malhas da rede apertada de censura, não teriam sido diferentes se acaso essa rede não existisse?

E não é só isso. Assim como, numa sociedade dividida em classes, há uma justiça de classe, uma medicina de classe, uma imprensa de classe, absurdo seria pensar-se que o teatro pudesse escapar à pressão da luta de classes.

A selecção que os empresários detentores dos monopólios de exploração teatral fazem quanto ao repertório que põem em cena, ao escolhê-lo em função do público que consome os seus espectáculos e os condiciona pelos seus interesses de classe, não é também e ainda uma forma indirecta de censura? Antes de a censura oficial do fascismo proibir Brecht, todo o Brecht, não haviam já os empresários aceitado essa proibição ao não incluí-lo na sua programação?

Mas é dessa censura, da censura oficial e oficializada, que especialmente me proucho aqui (e me pedem para) falar. Que, na história do teatro português, não começa em 1926 («novos foranadas», como diz a malta do Adoque...), mas vem de muito longe, lá dos confins do século XIII com as proibições conciliares, e continuou a partir de 1536 com a instituição definitiva do Santo Ofício (e não deixa de ser também tragicamente sintomático que nesse mesmo ano emudeça a voz de Gil Vicente), subsistiu ao longo de três séculos, conheceu um período de abrandamento graças à Revolução liberal mas pouco a pouco foi recuperando posições até ser abolida pela República, que num decreto de 1911 aludia às «forças caudinas de uma censura humilhante e atrofiadora» que perseguia «o teatro livre, irreverente e altivo, mas generoso e emancipador». Quinze anos depois, e-la que de novo entrava em cena, quando nesta fazia também a sua aparição um professor de Coimbra que durante mais de quatro décadas nela (e na sua irmã siamesa, a policia política) se apoiou para governar «contra a vontade persistente do povo». Um decreto de 1927 falava expressamente em «fiscalizar e reprimir» a actividade teatral (a pretexto de «proteger e divulgar a arte nacional, bem entendido!) e impunha a proibição de todos os espectáculos «ofensivos da lei, da moral e dos bons costumes», a que viriam acrescentar-se logo em seguida «os órgãos da soberania nacional, as instituições vigentes, a moral cristã tradicional». Sabemos, ai de nós!, com que zelo esta imposição foi respeitada ao longo de meio-século.

E é preciso não o esquecer. Não esquecer os vexames, as humilhações sem



«Filopofus»: o que a Censura cortava eram os trechos que se referiam à guerra, à ordem, ao poder absoluto. Durante os espectáculos, o Grupo não respeitou os cortes.

A IMPRENSA OPRIMIDA E A LONGA RESISTÊNCIA

por MANUEL AZEVEDO

O direito à informação, que pressupõe a liberdade de informar, esteve ausente deste país, de uma forma sistemática e permanente, depois do golpe militar do 28 de Maio. Mas constituiu uma terrível arma e uma tenebrosa polícia ao serviço dos regimes de Salazar e Caetano, que assim mantiveram, de parceria com outras formas de opressão, o povo manietado e isolado do mundo.

A Censura transformou-se, assim, numa das realidades mais degradantes do fascismo português, indo das formas mais subtis de intervenção, corrupção e ameaças veladas até à apreensão de livros, revistas e jornais, sem esquecer o encerramento de numerosas publicações e prisões de escritores e jornalistas.

Assim, a luta pela liberdade de imprensa insere-se na globalidade da resistência longa e dura contra as violências fascistas, cuja história está ainda por fazer.

A fascização da ditadura começou,

praticamente, em 1933, com a transformação das associações de classe, os sindicatos livres, em sindicatos corporativos, os chamados «sindicatos nacionais», sendo encerrados os que se recusassem a aceitar a submissão ao poder. E foi logo aí que começou a primeira grande atitude de resistência dos jornalistas de então, muitos dos quais não só se opuseram à transformação forçada do seu sindicato como assinaram um compromisso de honra no qual se comprometam a não se inscrever no «sindicato nacional».

A resistência dentro dos meios da imprensa prosseguiu a vários níveis, o que custou o desaparecimento de muitos jornais, em Lisboa, Porto e outras cidades. Os que resistiram tiveram que submeter-se às «regras do jogo» fascista, especialmente durante a guerra civil espanhola e a Segunda Guerra Mundial.

Os grandes diários de Lisboa e Porto haviam-se transformado quase inteiramente em fábricas de notícias ao serviço dos interesses do regime ou notícias inocuas, no melhor dos casos. Mas apesar de tudo a resistência continuava, das oficinas às redacções. A luta voltou a travar-se no próprio seio do «sindicato nacional», onde foi possível eleger direcções democráticas, o mesmo sucedendo na Casa da Imprensa de Lisboa e na Associação de Jornalistas e Homens de Letras do Porto.

A resistência ia, ao lado de derrotas, obtendo também algumas vitórias. Os trabalhadores da Imprensa, sempre que era possível, aproveitavam os períodos de «liberdade condicional» dos períodos eleitorais para forçar a censura e muitas vezes os próprios directores e patrões, alguns dos quais eram cúmplices do regime ou demasiado tímidos.

Lembro-me, por exemplo, que nas «eleições» de 1945, em que o MUD se recusou a participar, por não ter obtido as garantias mínimas exigidas

pela Oposição Democrática, fiz a reportagem de uma sessão em Braga da União Nacional para o «Primeiro de Janeiro». Nessa reportagem aludi à afirmação de um orador (Manuel Múrias, director do «Diário da Manhã»), que dissera: «Ai querem eleições? Então façamos eleições, ao menos para «inglês ver».

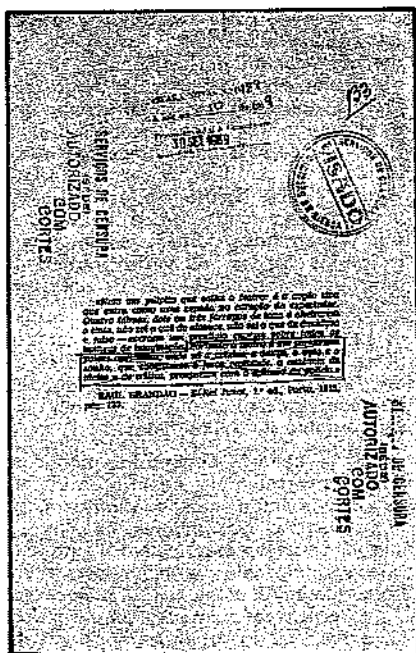
Foi o d'abol! Mais ninguém, ao que parecia, havia referido a frase. Múrias, por causa dos protestos do MUD, viera no seu jornal negar ter dito tal coisa. Fui chamado ao meu director e a situação só se resolveu porque um jornal de Braga a'udia fugidamente a tal frase. Só assim me salvei das sanções resultantes da minha «invenção», pois Múrias continuava a bramar contra o *Janeiro*, por lhe atribuir palavras que nunca proferira, chegando ao ponto de citar jornais de Lisboa onde tal frase não aparecia. Soube depois que Múrias, ou melhor, a União Nacional, deixara um resumo de um discurso que Múrias não proferira.

Páginas literárias, páginas de «gente jovem» em semanários da província, acentuação de certos acontecimentos e factos de interesse público passavam muitas vezes ao rigor censório ou eram «conquistados» após penosos «duelos» com os censores. Aqui e ali havia, nos jornais, pequenas organizações ou acordos tácitos para combater os «vendidos» ou suspeitos de denunciadores.

Tipógrafos progressistas chegaram a compor textos para panfletos ou jornais clandestinos, sempre com graves perigos.

Em resumo, a resistência na Imprensa Portuguesa, ignorada na sua quase totalidade, foi constituída por pequenas e grandes ousadias, tantas vezes frustradas mas por vezes vitoriosas. Por isso, quando o 25 de Abril iluminou a noite fascista, nem tudo foi oportunismo no volte-face da Imprensa Portuguesa oprimida e amordaçada. Havia para trás uma longa sementeira de esforços no sentido de arrancar a mordaza e quebrar as algemas. A sorte da Imprensa Portuguesa estava, como está agora, fundamentalmente ligada aos destinos do Povo Português.

MANUEL DE AZEVEDO



«O teatro é um perigo nos países opressivos...» — esta frase de Raul Brandão não podia passar. A prova é de 1969 e foi enviada à Censura pela «Scara Nova».

TEXTOS DE APOIO

NOTAS SOBRE
A ENCENAÇÃO DE "À NOITE"

por JOAQUIM BENITE

1. Ao nível da representação (naturalista) proposta, o texto procura pintar (retratar) com suficiente clareza e verosimilhança na construção de figuras e sua moldura cénica, os acontecimentos no interior da redacção de um grande jornal, numa dada situação-limite.

2. A concepção aristotélica (unidade de espaço, de tempo e de acção) caracteriza todo o texto, com excepção da cena final, resolvida através de grupos corais tipificadores de comportamentos colectivos.

3. A concepção dramática-aristotélica está presente na indicação de um ponto de convergência das personagens e das acções que elas implicam ou desencadeiam.

4. A aceitação deste sistema importaria a funcionalidade imitativa da cena e o levantamento de um cenário em que os objectos revestissem a função de «cópias» do natural, com aplicação meramente ilustrativa. Uma sala com secretárias e alguns (óbvios) ade-reços, composta segundo as regras ilusionistas, serviria para o efeito.

5. É evidente, porém, no texto, uma contradição entre a forma cénica proposta e o discurso ideológico que o alimenta e que dele emerge.

6. A «redacção» aparece, por um lado, como o local onde se desenrola a acção; mas, por outro, como o lugar reflexo onde se abstractizam (teorizam) os confrontos (de sinais histórico, social e psicológico) da estrutura social.

7. Esta redacção e estas personagens que nos aparecem em «À Noite» são elementos constitutivos de uma estrutura específica — um jornal, qualificado de: capitalista, grande, diário, matutino e colocado pelos seus dirigentes ao serviço de interesses reaccionários —, mas também elementos através dos quais é possível ler a causalidade social e histórica.

A alguns breves exemplos:

O diálogo entre «Torres» e «Cláudia», no princípio do segundo acto, ilustra não só um confronto de carácter temperamental, mas também um confronto de carácter ideológico: à rebeldia individualista de Torres, que o conduz a um voluntário e orgulhoso auto-apagamento na redacção, opõe-se a determinação de Cláudia, o seu comportamento revolucionário, traduzido

na adopção, em cada situação, da táctica adequada. A atitude estética de Torres é a da revolta; a de Cláudia é a da Revolução. Se encarmos Torres e Cláudia como elementos integrantes do sector que globalmente se opõe à orientação do jornal, encontraremos reflectido um importante factor da realidade social e histórica, de que a estrutura «jornal» é apenas um dos aspectos.

Outros exemplos que espelham ou referem a situação histórica:

A vacuidade das acções no interior da redacção, antes de ser conhecida a notícia do golpe militar, e a explosão de conflitos e agudização de contradições que se lhe seguiram; a degradação da autoridade no interior do jornal e as divisões patentes entre o grupo de direita que o governa (Valadares, Máximo Redondo e Fonseca exemplificam temperamentos e posições éticas e profissionais diversas, mas os seus comportamentos reflectem também as contradições no seio da classe dirigente, no tempo do período fascista de Marcelo Caetano); a ascensão e crescente agudização da luta de classes (as intervenções dos tipógrafos, ao longo da peça, revestem uma agressividade progressivamente maior); a venalidade de Valadares (tentativa de aliciamento de Torres ora pela persuasão corrupta, ora pela ameaça, cena do final do 1.º acto) ilustra também com rigor um tipo de comportamento político característico da classe dirigente nos últimos anos do fascismo, comportamento esse que resultava das alterações que se iam verificando na estrutura social.

8. Somos, assim, conduzidos a uma «cena» para a qual importa conceber um cenário que preencha uma dupla função: a de local onde se passe a acção e a de lugar reflexo da situação social e histórica. Procurou-se um cenário interpretativo desta dupla intenção, já não ilustrativo, já não moldura de uma acção com a qual mantém a relação de um envolvimento naturalista, mas um cenário que constitua, em si mesmo, um tecido de significações que esclareçam a leitura do texto, procurando mais a relação das situações expostas com um universo que as transcende do que a possibilitação física dessas situações em cena.

9. Uma leitura que procurasse vic-

lentar por completo o sistema cénico proposto pela peça teria, claramente, o inconveniente de secundarizar um dos seus temas mais importantes: a própria realidade física do jornal, a sua desmistificação como estrutura específica. Uma leitura tão só naturalista tornaria impossível a abertura do texto às pontes que podem esclarecer a sua significação histórica.

10. A solução seria encontrar a «cena» e, por conseguinte, o cenário, que preenchesse, com a necessária clareza, as duas funções. Um cenário cujos objectos permitam, ao mesmo tempo, uma sinalização referente à entidade jornal (e cumpram, neste plano, até certo ponto, uma função imitativa) e uma sinalização que referencie as significações mais amplas a extrair da peça.

11. As secretárias, por exemplo, não são apenas mesas onde se escreve, mas ao mesmo tempo mesas onde se escreve e sinais de relação (a secretária de Torres é a única não metálica da redacção; o lustre e o frigorífico constituem elementos-síntese do gabinete do director; a disposição gráfica dos redactores, em cena, não é apenas gráfica, nem apenas dramática, mas reveste uma intencionalidade histórica e política; o mesmo relativamente ao labirinto da estrutura de madeira, que tanto evoca as tipografias de grandes jornais como refere os vários braços, os vários ramos de uma estrutura complexa, de um maquinismo dinâmico, etc.).

12. A Secretária de Valadares é o preço da sua corrupção; a secretária de Torres é o preço da sua voluntária marginalização — mas também do seu orgulho individualista...

13. A cena é constituída não fundamentalmente pelo cenário, mas pelos movimentos que o iluminam. A representação dos actores não preenche o cenário, mas constrói, na sua relação com ele, a cena escolhida. Para que tudo esteja certo é necessário que a representação dos actores se exerça ao nível do comportamento verosímil e ao nível da alusão histórica.

14. Toda a cena (actores, cenário, música, luz) reveste um outro aspecto essencial: estamos no teatro e não desejamos que isso seja esquecido.

Propriedade e Edição
Propaganda Social
A GREVE
Avulso 2 cent.

A GREVE

SEMANARIO OPERARIO

Redacção e Impressão
Carlos José de Sousa
Alfredo Augusto

Tro. de Associação de Classe dos Compositores
Trav. de Arca de São, 15

Redacção e Impressão
Trav. de Arca de São, 66

Deposito de Impressão (Programa 1.º)
3.ª Av. São João, 2.º andar 500.º tel. 1.º tel.

PROGRAMA / 25

Efectuou-se a aludida reunião num domingo de Fevereiro de 1908, num primeiro andar do prédio da Rua Luz Soriano que tinha o número 12, reunião de que participaram muito militantes operários. (...) Depois de ouvirem uma curta mas clara exposição feita por um dos convocadores, que amplamente justificou o propósito que levava à realização daquela assembleia, perguntou aos assistentes se estavam dispostos a secundar a iniciativa. E como, quer da parte dos elementos socialistas, quer da dos anarquistas, houvesse sido dado todo o apoio ao objectivo ali exposto, ficou logo constituído o «grupo de propaganda social», de orientação sindicalista, com representação de anarquistas e socialistas, grupo que, a 18 de Março (aniversário da Comuna de Paris), lançou, num cometimento deveras audacioso, o diário operário «A Greve», com tipografia própria, embora assaz minúscula, cujo material fora esforçadamente reunido pelos tipógrafos que haviam tido a iniciativa da reunião.

Se bem que o novo jornal defendesse com vivacidade os trabalhadores, manda a verdade se diga que fez uma medíocre divulgação do sindicalismo. Dos cinco fundadores, três deles, na sua qualidade de compositores tipográficos, continuaram a exercer a profissão na indústria particular, e como os dois restantes dessem todo o seu esforço à tipografia de «A Greve», foi a chefia da redacção assumida pelo militante socialista José Fernandes Alves, também tipógrafo, que escrevia com muita facilidade, mas que não vibrava com as novas ideias, pelo que em nada alterou os seus inveterados hábitos de propagandista do Partido Socialista.

Assim, em consequência de continuarem sendo adoptados, no diário operário, os antigos processos jornalísticos, a que não eram alheias as inveteradas picuinhas, a harmonia aparente durou menos que o período de existência da gazeta, a qual ao fim de quatro acidentados meses, passava a publicar-se bi-semanalmente, dois meses volvidos, suspendia.

Registaram-se nessa altura actos admiráveis de dedicação, dos quais salientaremos três: o primeiro, efectuado por apreciável número de componentes da classe tipográfica, que constituiriam os quadros para a composição e distribuição das páginas da gazeta, quadros formados, respectivamente por compositores das casas de obras e dos jornais diários matutinos, (ao tempo predominava o trabalho manual) incluindo, no primeiro dos turnos, um grupo de tipógrafos da Imprensa Nacional, (à frente dos quais o militante socialista Teodoro Ribeiro), quadros que, revendo-se diariamente com a assistência dos dois aludidos tipógrafos do grupo editor, manufacturaram, graciosamente, a gazeta durante quatro meses, o que faziam após a jornada de trabalho dada ao industrial, tendo-se inscrito para esse efeito 180 tipógrafos; o segundo, levado a cabo pelos estudantes das escolas superiores (dos dois se-

xos) auxiliados por alguns dos fundadores, redactores da gazeta, o redactor principal e o gerente desta que, de manhã cedo, através das ruas da cidade, 4 a pé, iam apregoar «A Greve», visto que eram em número muito pouco os vendedores de jornais que pegavam no diário operário por a isso se oporem os chefes de venda dos outros quotidianos, sobretudo o dos republicanos, cujas empresas, nesse período de intensa agitação política não viam com bons olhos o novo concorrente e que, com pertinácia, exerciam pressão sobre os ardinhas; e, finalmente, o terceiro, constituído pelo falecido artista pintor Cervantes de Haro, que tendo-se dedicado com grande entusiasmo ao diário operário, além de, por vezes, lhe ter dado a sua actividade como gravador em madeira, aprendeu a meter letras no compondor, e todos os dias era certo, durante horas, em frente de uma das caixas tipográficas, a auxiliar a compor «A Greve», no qual era secundado por Pinto Martin, futuro jornalista profissional que, um ano antes participara activamente na famosa greve dos estudantes da Universidade de Coimbra e que, de pequena estatura se alcandorava sobre um banco e compunha, por sua vez, a secção que mantinha na gazeta.

Se «A Greve» fez uma medíocre divulgação do sindicalismo, a verdade é que, pelo menos, contribuiu para que surgissem em Portugal as primeiras brochuras relativamente ao novo método de luta operária, publicadas, a partir de então, pela antiga livraria José Bastos, três delas traduzidas por Emilio Costa, e uma quarta, como já dissemos, da autoria de Augusto César dos Santos militante da Associação dos Compositores Tipográficos: «A questão operária» e «O Sindicalismo», independentemente de outras sobre questões sociais de que há a salientar o volume «Contrato de Trabalho», de mestre Adolfo Lima, e a brochura «O movimento operário em Portugal», do dr. João de Campos Lima.

por ALEXANDRE VIEIRA (1)

Bem depressa se formou entre o proletariado português uma forte corrente de simpatia pelos novos métodos de organização sindical, que encontraram franco apoio nas corporações operárias, mais rebeldes à tutela do Partido Socialista e à cabeça dos quais se encontravam, no Sul do País, a dos corticeiros, a da construção civil, a dos assenhalistas do Exército, e a dos compositores tipográficos, se bem que nestas duas últimas militassem alguns dos componentes mais conhecidos daquele partido.

Por essa data, um bom número de elementos activos das corporações operárias que andava arredio dos respectivos agrupamentos de classe, voltou às lides associativas, entusiasmado com o exemplo do operariado francês.

(1) — Alexandre Vieira, o autor do artigo transcrito, foi um destacado militante do movimento sindicalista, antigo director de «A Batalha». Esteve muitos anos exilado. Morreu em Lisboa, em 1973, com oitenta e muitos anos. Operário tipógrafo, mais tarde jornalista e escritor, foi um espírito culto e uma das grandes figuras do movimento operário português. O trecho que publicamos foi transcrito do livro «Para a História do Sindicalismo em Portugal», de Alexandre Vieira, Ed. Seara Nova, 1974, Lisboa, com notas preliminares de César de Oliveira.

LISBOA, 25 DE AGOSTO DE 1918

Boletim da Greve

Orgão da União dos Sindicatos Operários

A GREVE GERAL INTENSIFICA-SE!

Grande número de operários abandonou ontem o trabalho em sinal de protesto contra o aumento do preço do pão.

Algumas classes trabalharam por não terem lido a tempo conhecimento da greve.

Calculam-se em 150.000 pelo menos, o número de operários em greve.

O ministro da Agricultura não se dignou ontem receber a comissão da U. S. O. e da C. C. T., que o procurou a fim de tratar do problema do pão. Pediu-lhe para procurar hoje. A atitude do ministro neste caso de urgente resolução, indigna, revela. Um ministro que diz abraçar ideias democráticas não pode, não deve fazer esperar os representantes do povo que podem sofrer.

Que o ministro da Agricultura de Lisboa se dignasse ir a qualquer hora amanhã, para falar com a Comissão hoje vai saber.

O proletariado deve comparecer hoje, pelas 17 horas, na calçada do Com. do 38.º, a fim de tomar conhecimento do resultado das démarches e resolver o caminho a seguir.

O operariado da Amadora aderiu ao movimento grevista de Lisboa.

A União dos Sindicatos Operários de Almada votou para hoje a greve geral de solidariedade com o proletariado de Lisboa.

Serenidade, coragem e coragem são a garantia da vitória

VIVA A GREVE GERAL!

Ponto de Encontro

CAFÉ
CERVEJARIA
SNACK-BAR

RUA CAPITÃO LEITÃO, 34-A
ALMADA

Sérgio e Margarida CABELEIREIROS

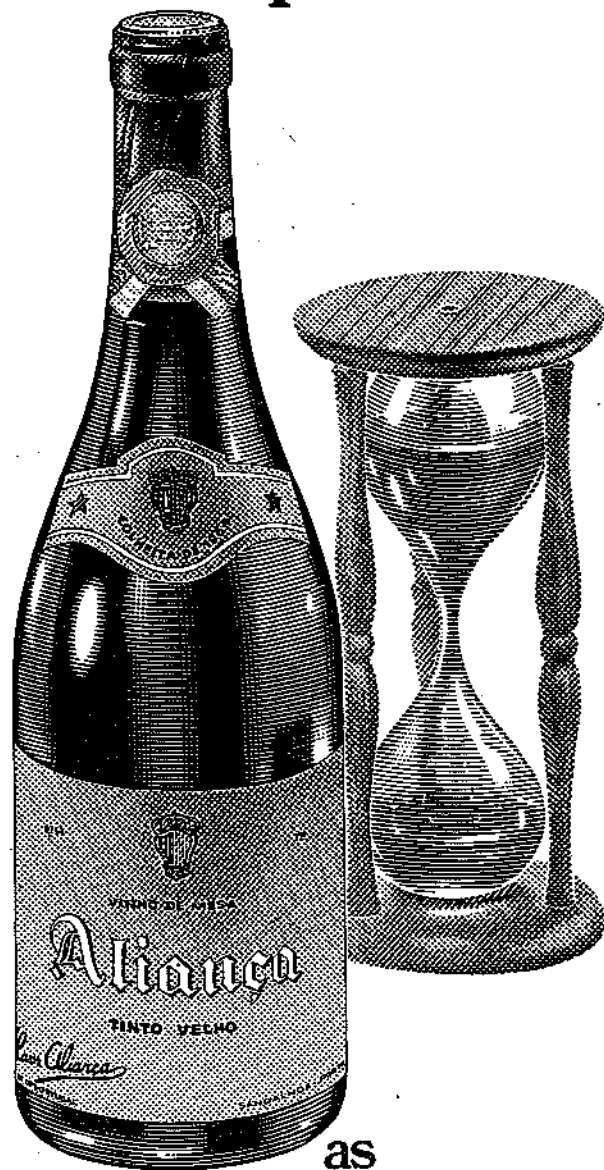
Aberto todo o ano
a partir das 8 horas

Sábados de Agosto encerrado

Avenida da República, 5
(Metro Saldanha)
Telefone 57 24 01

ESPIRAL C/374

um bom vinho de mesa leva tempo a fazer



as
CAVES ALIANÇA
dão tempo ao tempo
e produzem
bons vinhos de mesa

CAVES ALIANÇA - SANGALHOS - LISBOA