



Revista de Comunicação e Linguagens

Vol. (2019)

ISSN 2183-7198 (electrónico/online)

Homepage: <https://revistas.fcsh.unl.pt/index.php/rcl>

Teatro de um Homem (L)ido: Metaficção Crítica e Teatral 1954-2005, Lisboa, Dom Quixote/ SPA, 2006, de Ernesto de Melo e Castro

Cláudia Madeira

Como Citar | How to cite:

Madeira, C. (2019). *Teatro de um Homem (L)ido: Metaficção Crítica e Teatral 1954-2005, Lisboa, Dom Quixote/ SPA, 2006, de Ernesto de Melo e Castro*. *Revista De Comunicação E Linguagens*, (50), 192-199. Obtido de <https://revistas.fcsh.unl.pt/rcl/article/view/1525>

Editor | Publisher:

ICNOVA - Instituto de Comunicação da NOVA

Direitos de Autor | Copyright:

Esta revista oferece acesso aberto imediato ao seu conteúdo, seguindo o princípio de que disponibilizar gratuitamente o conhecimento científico ao público proporciona maior democratização mundial do conhecimento.

Teatro de um Homem (L)ido: Metaficção Crítica e Teatral 1954-2005, Lisboa, Dom Quixote/ SPA, 2006, de Ernesto de Melo e Castro

Cláudia Madeira

Universidade Nova de Lisboa, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas

Instituto de Comunicação da NOVA - ICNOVA

Instituto de História de Arte - IHA/NOVA e Centro de Estudos de Teatro - CET/FLUL

claudiamadeira@fcsb.unl.pt

O livro “Teatro de um Homem (L)ido ...” apresenta a singularidade de nos dar a ler peças de teatro de Ernesto de Melo e Castro (1932 -), escritor nunca conhecido como dramaturgo e cuja obra teatral nunca foi levada à cena no período histórico da sua criação, devido à censura aos espetáculos existente durante o regime do Estado Novo em Portugal.

Neste livro publicado, em 2006, pela Sociedade Portuguesa de Autores sob proposta e convite de Luiz Francisco Rebello, Melo e Castro analisa de forma retrospectiva e crítica estas peças escritas em 1954. Esta análise produz um meta-discurso ou, nas palavras do autor, uma “metaficção crítica e teatral” em que se contextualizam historicamente estas peças num período inibidor da criação artística e da liberdade de expressão. Este livro permite assim acesso não só a um conjunto de peças desconhecidas do meio teatral português durante cerca de 50 anos como, e independentemente do seu valor dramático, nos faz um retrato do drama social vivido pelos criadores portugueses sob o jugo da censura e da repressão na criação teatral.

O livro inicia-se com uma “apresentação” onde nos é revelado quer o “retrato do jovem autor”, sob a forma de um pseudónimo: “Luiz de Castro”, um “primo afastado” de Melo e Castro que lhe deixou por herança estas peças; quer as “circunstâncias históricas” da sua não realização como dramaturgo. Estas condicionantes levam mesmo Melo e Castro na sua análise a propor um outro hipotético subtítulo para este livro: “O Conluio de Beckett, Ionesco e Salazar contra o jovem Autor”. Este conluio teve impactos reais no próprio percurso profissional de Melo e Castro que assim “desviou” a sua vontade de fazer teatro para “áreas artísticas menos expostas à censura, como era o caso da poesia experimental ou mesmo do happening e da performance”¹.

Esta “apresentação” é seguida de cinco capítulos que recuperam os termos enunciados neste hipotético subtítulo: os dois primeiros capítulos são dedicados à obra de Beckett e Ionesco, à recepção das suas peças em Portugal e ao impacto inibidor que estes “grandes” dramaturgos tiveram sobre o jovem autor; o terceiro capítulo é dedicado a Salazar e à sua censura ao teatro; o quarto capítulo trata das condicionantes históricas que levam um jovem autor a desistir da sua

¹ Entrevista a Melo e Castro 15/11/2017.

vontade criadora; por fim, o quinto capítulo apresenta-nos um monólogo de Luiz de Castro que traduz uma conclusão sobre o absurdo de um tempo histórico em que a criação foi rasurada e silenciada.

Os factores apontados pelas peças desse jovem autor terem ficado “fechadas na gaveta” e por, após 1958, a apetência do autor pelo teatro se ter “evaporado” devem-se: em primeiro lugar, ao estrondoso sucesso do “teatro do absurdo” de Beckett e Ionesco no panorama internacional, linhagem genealógica a que o teatro de Luiz de Castro se filiou; em segundo lugar, à política repressiva e “absurda” que o regime de Salazar impunha ao teatro — “e em particular ao teatro escrito ou produzido e encenado por jovens, não permitindo que peças não previamente censuradas e aprovadas fossem sequer ensaiadas no palco” (p. 12).

A não destruição destas peças é justificada para Melo e Castro por uma vontade de transmissão futura, uma necessidade “de comunicação com alguém que supostamente poderia ler e entender o seu teatro e, por que não, talvez até o publicasse como documento, um tanto arqueológico, de um tempo cinzento e de muita frustração” (p. 12). A sua publicação, em 2006, inscreve-se então num novo contexto onde o “teatro do absurdo” já não aparece tão “absurdo”, mas ao mesmo tempo onde a ampla liberdade de expressão não faz diminuir uma “absurdidade complacente dos factos e ambientes políticos, sociais, económicos, culturais e informativos que caracterizam a nossa vida actual” (p. 12). Tanto as peças como a análise apresentam como tema recorrente a censura político-artística existente durante o Estado Novo e o silenciamento dos efeitos da mesma no período democrático posterior.

O capítulo sobre Beckett começa com um depoimento de Luiz de Castro sobre a estreia da peça à “Espera de Godot” de Samuel Beckett, no Teatro da Trindade, em 1961, com encenação de Francisco Ribeiro (Ribeirinho). Assistir a essa peça foi para o jovem autor uma experiência extasiante e levou-o a reler a sua peça “A Semana” onde identificou perturbadoras semelhanças, existindo mesmo “falas praticamente iguais”. Face a isso “Luiz de Castro” vai-se questionar sobre a preservação da peça:

O que fazer então? Rasgar a peça ou conservá-la para a reapreciação crítica da gaveta? Mas, seriam estas diferenças facilmente apreciáveis pela crítica e pelo público, caso a peça fosse encenada ou só publicada? Ou seria pura e simplesmente descartada como uma imitação de Beckett, quando de facto tal não é absolutamente o caso? Por outro lado como conseguirei eu levar à cena esta ou outras peças minhas, furando a implacável censura do Salazar?, eu que já sei como elas doem, após a terrível experiência de há dois anos quando quis encenar, com alguns jovens actores desconhecidos, uma peça em um acto do Régio e outra minha ... Será que vale a pena voltar a tentar? (p. 17)

Ernesto de Melo e Castro que teve ele próprio uma experiência falhada de encenação numa escola onde deu aulas, devido à intervenção da PIDE², que relata neste livro como se fosse Luiz de Castro, comenta então que Beckett e Salazar encontrando-se em campos políticos e humanos opostos acabaram por contribuir para “rasurar” um jovem dramaturgo português da História. Na revisão que faz da peça no contexto do novo milénio vai relativizar estas semelhanças considerando que estas se devem substancialmente a uma construção teatral de estilo “absurdo” que é inerente a uma ideia de “suspensão do tempo” presente em ambas as peças. A peça “A Semana” trata de uma revolta sempre adiada, de uma espera de mudança, de um tempo suspenso: “Resta a mentira de uma outra impossível semana. Resta dormir e aceitar a espera. Continuar é o segredo” (p. 62). Neste capítulo, é referido ainda um outro episódio que ampliou o sentimento de auto-omissão de Luiz de Castro em relação a Beckett, quando encontra numa livraria a peça “Última gravação” de Beckett que, novamente, apresenta estranhas semelhanças com a sua peça “O Escriba”. A ideia de gravação sonora está presente em ambas as peças, fruto do advento tecnológico deste media, mas enquanto que Beckett assenta a sua peça nas questões inerentes à construção de várias camadas de memória, Luiz de Castro constrói uma narrativa onde a máquina dá a ouvir não o que foi dito e gravado, mas outra coisa, talvez os pensamentos não-ditos do “autor”: “eu não ditei nada disto ... esta máquina é infernal” (p. 28), mais à frente sublinhará o medo da censura “não posso dizer nada a ninguém senão a censura apreende-me a máquina e prende-me talvez até me torturem por conspiração electrónica” (p. 29). Apercebe-se então que o gravador regista “banalidades” e disserta sobre a compulsão de se gravar tudo: “Para quem é que havemos de gravar tudo o que dizemos? Para quem se a fala se dirige ao esquecimento e mesmo gravada num gravador é sempre outra coisa? (*Olha para o gravador e vê que está parado, não está a gravar.*) Esta frase é que tu não me roubaste ...”, liga de novo o gravador deixando-o a “falar sozinho e sai”. Antes do gravador deixar de funcionar através de um curto-circuito dá a ouvir um último discurso sobre a tensão entre efêmero e registo:

Porque [...] dizemos coisas que esquecemos logo a seguir? Fixar um poema ou até um poeta é colocar barreiras ... sabotar a estrada ... a linha do comboio ... secar a água do mar ... roubar o ar ao pássaro ou ao avião ... obstruir a circulação dos cometas ... mas, por outro lado, a tarefa deve ser fabricar objectos que resistem ... que não vão dar no lixo [...] (p. 33).

O capítulo seguinte faz uma relação entre as peças de Ionesco, que Luiz de Castro terá assistido em Maio de 1959, no Teatro da Trindade, e algumas “peças sintéticas”, a que também chama de “acções teatrais” anotadas pelo autor como “*prólogos* ou *entre actos*, levando a noção de

² Peça que no testemunho do autor se perdeu.

representação até alguns limites últimos, como a ausência de palavras [...]”, sendo “como que premonições daquilo a que muitos anos mais tarde se viria a chamar de performance” (p. 64). Dará por título a estas peças “O inventor do teatro e as suas sete peças”, a que acrescentará uma espécie de manifesto performativo que conclui dando pistas sobre as suas peças que refere serem situacionais:

os personagens são, na sua maioria, indiferenciados. Tanto podem ser estes como outros (e vice-versa). Os novos podem ser velhos (e vice-versa). Os homens podem ser mulheres (e vice-versa). O fim pode ser o princípio (e vice-versa). O público pode estar no palco (e vice-versa). Eu posso calar-se e todos falarem (e vice-versa). E ninguém ouvir nada (e vice-versa). Que o teatro é situações (e vice-versa) (p. 68).

Neste capítulo são ainda apresentadas quatro pequenas peças. “Surpresa” trata de uma vida que passa a uma rapidez impossível, inicia-se com duas crianças que de repente são adultos e pais e cujo filho passa de criança a velho, morrendo. “Demonstração” acontece num estúdio de cinema onde o realizador continuamente grita “Corta, corta, corta que ‘a cena está suspensa!’”. Um corpo cai estrondosamente de grande altura no estúdio e entram de seguida dois vagabundos meio surdos que soletram todas as palavras num exercício próximo aos desígnios da poesia experimental. A peça seguinte faz a síntese entre as duas anteriores: há uma VOZ OFF de locutor de rádio que friamente afirma:

Continuamos agora com a ‘Nota do dia’. Segundo fontes autorizadas uma grave avaria inesperada desacelerou o processo pelo qual até hoje nos temos mantido e assegurado o nosso desenvolvimento. Estamos fazendo tentativas para recuperar tão precioso material. Contamos com a ajuda individual de toda a coletividade. Os responsáveis serão oportunamente responsabilizados. Os puníveis serão punidos, os amados serão amados, os parvos serão parvos ... isso é que é justiça ...” (p. 97).

A última peça denomina-se “A Nova Arma” onde os personagens identificados apenas pela ordem de 1º, 2º, 3º e 4º são convocados para uma reunião. Um deles começa a falar sobre a forma como em criança juntava as letras do alfabeto em famílias, classes sociais e mais tarde por “laços de amor: umas atraíam-se outras repeliam-se. Eram violências de sons nunca antes ouvidos ou vistos”, isso leva-o num discurso onde questionará se o acaso é uma arma. Nesta peça uma vez mais se desenvolve um discurso absurdo em torno de noções vagas como defesa, ataque, objectos estranhos a servirem de arma, como o cartão de convite para o encontro que leva ali os vários personagens. Procuram-se novas de armas de resistência:

Neste caso é urgente recorremos a todas as armas, principalmente às totais, e às totalmente novas!

- Às que temos e às que não temos ...
- Principalmente às que não temos porque são muito mais totalmente eficazes.
- Das nossas resoluções dependem as nossas vidas. Por isso estamos aqui reunidos ...
- Principalmente para não ficarmos lá fora, na rua, ao frio.... (p. 112).

Com este fecho passa-se para o terceiro capítulo intitulado “Salazar e o Medo do Teatro” onde se apresentam alguns episódios da intervenção da censura no espaço teatral português. Este capítulo começa por nos dar uma visão sobre os ditos e equívocos em torno da criação literária e teatral em Portugal: “Logo a seguir ao 25 de Abril (1974) uma ‘boca’ se espalhou pelo país: ‘Afinal os escritores não tinham nada na gaveta!’” (p. 113), rumor que, para Melo e Castro, tinha o propósito de insinuar que afinal “a censura não existira, ou que não tinha actuado como devia, ou que os escritores se tinham servido da censura como desculpa para não escreverem e agora, com toda a liberdade por que sempre clamaram, não tinham nada para mostrar ...” (p. 113). Neste capítulo apresenta-nos também Luiz de Castro como uma vítima do regime:

Na gaveta de Luiz de Castro não havia nada porque Luiz de Castro nem tinha podido chegar a ser um autor teatral, com direito à tal metafórica gaveta, durante a vigência do Estado Novo! Não tinha podido existir nem para o regime, nem para o público em geral, porque esse mesmo regime o tinha rasurado do mapa cultural da época! (114).

Em síntese afirma e questiona Melo e Castro:

Que alguém tenha passado alguns anos da sua vida a escrever teatro, sendo sistematicamente impedido de o levar à cena por várias acções rasurantes, equivale política e culturalmente a não ter existido! E, como Luiz de Castro, quantos e quantos escritores, poetas, dramaturgos, filósofos, jornalistas foram condenados à não existência salazarenta? Nunca exactamente saberemos (p. 114).

Concluindo que “nestas circunstâncias, é obvio que não restava espaço para a literatura de invenção” (p. 115).

Depois de nos descrever o contexto da “não existência” deste autor como dramaturgo apresenta-nos a descrição dos seus hábitos culturais. É-nos apresentado como amante de teatro, frequentador do Parque Mayer, dos teatros de revista, do Teatro Nacional D. Maria II e especialmente dos raros espectáculos de vanguarda e experimental, nos anos 50, no Teatro do Salitre, na Casa da Comarca de Arganil e em outros lugares mais ou menos insólitos e efémeros. Esta condição de amante de teatro leva-o também a uma tentativa falhada de encenação, como já

referimos, de uma peça de José Régio e uma peça sua, em 1957, com um pequeno grupo de alunos de uma Escola Industrial nos arredores de Lisboa e praticamente sem apoios financeiros que foi interrompida pela intervenção da PIDE:

É que Luiz de Castro desconhecia que a peça de Régio estava proibida pela censura e ignorou os ‘avisos’ que recebeu anonimamente pelo telefone. Quanto à sua própria peça que talvez se chamasse A conferência (...) nem lhe passava pela cabeça mandá-la a aprovação oficial! [...] A sala ficou num lamentável estado e Luiz de Castro teve de pagar do seu bolso todas as reparações ... [...] (p. 116).

Esta situação inscrevia-se num contexto de temor pelo teatro disseminada pelo próprio Salazar que:

nas poucas vezes que se deslocou aos teatros, foi para assistir escondido na sombra, a fragmentos de ensaios, mas nunca a representações públicas. Fazia-o de uma forma austera e severa, não deixando de posteriormente manifestar as suas opiniões reprovatórias aos respectivos órgãos do Governo e da Censura, mas nunca por escrito (p. 120).

Esse temor advinha da capacidade do teatro de pôr em causa a própria natureza do poder:

para Salazar o pior que podia acontecer era ‘o poder cair à rua’ ... O teatro era e é, de certo modo, a rua ... mesmo que seja intimista, intelectual, de vanguarda e elitista, esse é o seu paradoxo e a sua força: o teatro é a rua! (p. 121).

Estas atitudes de repressão ao teatro levaram assim Luiz de Castro a desistir de fazer teatro porque para ele o “teatro tinha de fazer-se no palco; que o teatro, além de ser acontecimento de texto, é sobretudo um processo de comunicação colectiva e em liberdade” (p. 116).

Este testemunho serve assim como uma análise de um duplo silenciamento da História portuguesa: o do vivido em ditadura e o vivido em democracia. Nas palavras deste autor:

resta fazer a história das pessoas e do pensamento humano e criativo em Portugal, durante os quarenta e tantos anos de opressão desse mesmo Estado Novo. E isso faz-se muito mais com a memória e com a imaginação do que com documentos, porque muitos documentos ou foram destruídos ou desacreditados pelos continuadores silenciosos desse mesmo Estado Novo e a coberto das liberdades ditas democráticas (p. 118).

Luiz de Castro escreve assim a peça *Justiça!, Justiça!* em jeito de denúncia, uma peça passada inteiramente na rua onde o BOBO é o único a dizer as verdades ao rei.

O Capítulo IV abre com um hipotético título de jornal “JOVEM AUTOR DESCONHECIDO BARBARAMENTE TRUCIDADO POR UM COMBOIO PUXADO POR TRÊS PODEROSAS LOCOMOTIVAS! São elas Beckett, Ionesco e Salazar. Mas diz-nos Melo e Castro: “nem isso aconteceu, nem poderia acontecer, porque este jovem autor nunca teve existência social, nem a censura permitiria notícias de tal teor, nem os jornais se interessariam por um autor teatral inexistente! Tal facto não era e não é notícia” (p. 148).

Neste capítulo encontramos ainda uma peça dedicada ao flagelo da guerra colonial. A peça denominada “O PACTO” trata sobre uma guerra onde não se sabe qual é o fim mas tal como nos é apresentado na didascália final “se ouvem várias rajadas de metralhadora e alguns corpos vêm ainda cair em cena” (p. 165).

O último capítulo chama-se “Desconclusão (Apontamentos para um Monólogo)” e termina com a peça “O Mal é a Alma” composto por um monólogo com três vozes: narrador, autor e espectador. O “narrador” fala da censura à alma que leva a que alguns manuscritos tenham por destino ficar na gaveta. O “autor” lê um desses manuscritos encontrado perdido numa gaveta onde uma personagem chamada Abecedário sofre um atentado porque gosta de cantar. O “espectador” levanta-se exaltado proferindo que “Isso é um absurdo! A alma é uma ignorância” ao que se juntam em coro outros espectadores.

Em suma, este livro dá-nos a conhecer a partir de um testemunho na primeira pessoa, fragmentos de cinquenta anos de uma dramaturgia da resistência e da (contra-)memória histórica face à censura.

Nota biográfica

Cláudia Madeira é Professora Auxiliar do Departamento de Ciências da Comunicação da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, leccionando na licenciatura e nos mestrados de Artes Cénicas e Ciências da Comunicação - vertente Comunicação e Artes. É investigadora integrada no Instituto de Comunicação da NOVA (ICNOVA) e colaboradora do Instituto de História de Arte da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, sendo co-responsável nos dois centros pelo cluster *Performance arte & performatividades nas artes*. Colabora ainda no Centro de Estudos de Teatro da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa como investigadora do projecto PERPHOTO – Dramaturgias do olhar : Cruzamentos entre Fotografia e Teatro no contexto português e Internacional.

Realizou o pós-doutoramento intitulado *Arte Social. Arte Performativa?* (2009-2012) e o doutoramento em Sociologia sobre *Hibridismo nas Artes Performativas em Portugal* (2007) no Instituto de Ciências Sociais da Universidade de Lisboa, no qual desenvolveu um capítulo denominado Plataforma Oculta em torno da História da Arte da Performance Portuguesa. É autora dos livros *Híbrido. Do Mito ao Paradigma Invasor?* (Mundos Sociais, 2010) e *Novos Notáveis: Os Programadores Culturais* (Celta, 2002). Escreveu vários artigos sobre novas formas de hibridismo, performance e performatividade nas artes.

Ciência Vitae: <https://www.cienciavitae.pt/portal/DB16-ABBD-9BFD>

Morada institucional: Avenida de Berna, 26-C / 1069-061 Lisboa Portugal