A urgência da palavra neo-realista: o «teatro mínimo» de Alves Redol

Miguel Falcão

Escola Superior de Educação de Lisboa
Centro de Estudos de Teatro da Universidade de Lisboa

Palavras-chave: Teatro, Neo-Realismo, Alves Redol, forma breve.

Keywords: Theatre, Neo-Realism, Alves Redol, short form.

A obra dramática publicada de Alves Redol é constituída por quatro peças, das quais apenas *Maria Emília* (1945) se integra na ideia abrangente de «teatro mínimo»[1], que, neste estudo, situo entre a definição de «peça em um acto» proposta por Patrice Pavis[2] e a definição de «forma breve» apresentada por Mireille Losco[3]. Centro esta abordagem ao interesse de Redol pela «forma breve» no teatro, todavia, noutros textos pouco conhecidos, para não dizer praticamente desconhecidos do público em geral, que localizei no Espólio teatral do escritor, ao qual pude aceder pela primeira vez no seu conjunto. Entre a grande diversidade de documentos ali existentes (textos críticos, correspondência, bibliografia, manuscritos e

---

1 Na perspectiva pirandeliana de *teatro dentro do teatro*, seria possível considerar também *O Destino Morreu De Repente* (1967), não todo o texto, evidentemente (composto por um total de treze Quadros, repartidos por duas extensas partes, cuja versão integral, João Mota, responsável pela sua primeira encenação profissional, adaptada, estimou em cerca de cinco horas de espectáculo), mas apenas a sequência em que o Ventríloquo apresenta o seu espectáculo de manipulação de quatro marionetas (/quatro actores), cujos discursos e aparências as relacionam, parabolicamente, com figuras e/ou situações históricas, criticadas sem apelo nem agravo pela sua responsabilidade na eclosão e desenvolvimento da 2ª Guerra Mundial, cf. Redol, 1967, 115-126. As restantes peças publicadas são a «tragédia» *Forja* (1948) e o «drama em três actos» *Fronteira Fechada*, publicado postumamente (1972).

2 Cf. Pavis, 2002, 258.

3 Cf. Mireille Losco, «Forme brève» in Jean-Pierre Sarrazac (dir.), «Poétique du drame moderne contemporain: Léxique d'une recherche», *Études Théâtrales*, 22, 2001, 48-50.

dactiloscritos originais das quatro peças publicadas…), foi-me possível recensear quinze títulos de peças[4], entre os quais os dois que mobilizo neste ensaio.

A conveniência da forma breve

Antes ainda de propor uma leitura das peças seleccionadas, procuro entender, a título introdutório, algumas razões mais prementes para a escolha da «forma breve» por Redol. Em cinco pontos, equaciono os aspectos que me parecem válidos tanto para o caso de Redol, como para os de outros neo-realistas.

1. *A urgência da palavra*. O grande lema de vida de Alves Redol era a *educação do povo*. A inata vocação artística e literária e o ímpeto criativo, que em geral lhe são reconhecidos, foram emergindo e sendo desenvolvidos com o objectivo, genuíno, de concorrer para a tomada de consciência dos homens face ao real concreto do seu tempo histórico, designadamente enquanto membros de um colectivo capaz de intervir activamente na transformação social. De resto, esta visão do mundo, matricialmente inscrita nas doutrinas dos materialismos histórico e dialéctico, fundamentou o posicionamento ideológico e o programa estético do movimento neo-realista português, do qual foi um dos precursores. Neste sentido, o teatro, como as restantes áreas de criação, embora reconhecido na sua dimensão artística, era visto também como veículo privilegiado para transmitir uma *mensagem*, em registos temáticos e formais desejadamente eficazes. Augusto da Costa Dias, em *Literatura e Luta de Classes: Soeiro Pereira Gomes* (1975), salienta a relevância que o espectáculo teatral adquiriu nas iniciativas neo-realistas, como mecanismo de elucidação e de denúncia:

> Aos pedidos de palestras chegou a corresponder-se com formas originais de comunicação. Críticas ao capitalismo exprimiam-se por meio de pequenas peças satíricas em teatrinhos improvisados, de fantoches. Os problemas, por exemplo, do namoro, do casamento, das relações homem-mulher (muito propostos por moças operárias) apareciam tratados noutras manifestaçõezinhas teatrais, por exemplo para dois actores (um casal), sentados num banco de jardim imaginário, em frente das suas inquietações reais; os

[4] Para além de dois inéditos incompletos e de seis esboços ou projectos, recenseei quatro inéditos completos, não representados (*O Consórcio*, *O Triângulo Quebrado*, *A Propagandista* e *Ronda do Mar*), e três inéditos representados (*Porto de Todo o Mundo*, *O Menino dos Olhos Verdes* e *De Braços Abertos para a Natureza*). Saliento que, precisamente no mês em que concluo este ensaio (Outubro de 2007), a família de Alves Redol, que até esta altura – e, por conseguinte, também durante toda a fase da minha investigação – mantivera estes e outros documentos na sua posse, doou o espólio literário do autor ao Museu do Neo-Realismo, aquando da inauguração do respectivo novo edifício, embora a sua catalogação não tenha sido ainda efectuada (razão pela qual, neste estudo, não me é possível proceder a essa específica remissão).

> «inimigos nº 1» – salários de miséria, preços de géneros, rendas de casa, filhos extemporâneos, etc. – surgiam em cartazes na altura oportuna. (Dias, 1975: 82)

Estas experiências levaram este autor a concluir que, mesmo «sem se conhecer Bertolt Brecht, estavam-se a fazer esboços incipientes de peçazinhas didácticas, em que o *teatro épico*, tal como no grande dramaturgo alemão, ia buscar a sua substância ao quotidiano» (ibid.).

Mas, por vezes, e até para grande mágoa dos seus autores, as peças neo-realistas chegavam mais facilmente ao público *burguês* dos teatros das grandes cidades, do que ao público *popular* da província. E, neste caso, o objectivo era outro: confrontar, ainda que de «forma breve», com novas temáticas (ou ângulos diferentes de abordagem das mesmas temáticas) estes públicos urbanos pouco dados a interferências nos seus hábitos sociais, políticos e estéticos.

2. *O trabalho laboratorial de escrita*. Houve, da parte de Redol e de outros neo-realistas, um permanente interesse pela literatura dramática e pela historiografia e estética teatrais, cujo estudo era essencialmente autodidacta, realizado a partir de livros e de periódicos, lidos muitas vezes clandestinamente e trazidos também do estrangeiro. Uma das vertentes mais curiosas e reveladoras desse estudo é a forma como interpela e reelabora – por vezes, até numa perspectiva intertextual, sobretudo em alguns dos seus inéditos (como conferirei numa das peças) – aspectos temático-formais referidos a nomes e obras da literatura dramática universal que mais lhe interessavam, como Ibsen e Strindberg, Tchekov e Pirandello, Shaw e Lorca, alguns dos quais divulgados entre nós pela *Presença*. Refira-se, aliás, que os neo-realistas sempre reconheceram esse legado presencista, tal como a qualidade literária da generalidade das obras do Segundo Modernismo, apesar das polémicas ideológicas em que divergiram, sintetizáveis no binómio *arte útil*/ *arte pela arte*. De resto, como já verificou Vítor Viçoso, o Neo-Realismo, «embora em ruptura com o psicologismo e o autotelismo estético da *Presença*, nunca se subordinou a um cânone estético rígido ou a um dirigismo exterior à própria prática da escrita» (2002: 10), o que, aliado ao facto de se afirmar como cultura de contrapoder, demonstra o quão diverso era do Realismo Socialista, com o qual também foi equivocamente confundido. Estas são, aliás, algumas das razões que têm levado alguns autores a preferir, hoje, falar em «Neo-Realismos» em vez de «Neo-Realismo», não só porque o Movimento se afirmou, heterogéneo e geograficamente disperso, através de vários grupos, mas também porque a *estética neo-realista* nunca correspondeu a uma matriz una e cabalmente definida, ganhando expressão, assumidamente desde sempre, no ponto de intercepção de várias estéticas. Estas peças breves eram vistas também como espaços privilegiados de experimentação e reinvenção de procedimentos técnico-dramatúrgicos.

3. *A ligação aos contextos de criação de espectáculos*. Logo no início do seu percurso como escritor, Redol considerou o romance e o teatro como partes de um todo, que era o seu trabalho e a sua missão como *operário* das letras e das artes, e confidenciou a um jornalista a sua disponibilidade para colaborar com os colectivos teatrais que lhe quisessem «abrir as portas» (Portela, 1942: 4). Várias destas peças, escritas por iniciativa própria ou por *encomenda*, eram breves para, propositadamente, serem representadas (i) por determinados artistas ou grupos que assim as exigiam, (ii) em contextos de apresentação conhecidos à partida (e que requeriam, mais comummente, um despojamento de recursos cénicos que, em geral, este tipo de textos propõe), (iii) para públicos previamente identificados e (iv) na maioria dos casos com finalidades político-ideológicas bem definidas.

4. *A precaução em relação à censura*. A realidade do Estado Novo era, de facto, muito *castradora*, especialmente no que dizia respeito ao teatro, como salientou Cândido de Azevedo, em *A Censura de Salazar e Marcelo Caetano*:

> A Censura manifestava-se tanto mais rigorosa em relação ao teatro quanto é certo que este constituía uma das actividades culturais mais difícil e directamente utilizáveis, de forma eficaz, pela ditadura, como instrumento apologético do regime e dos valores que apregoava e procurava impor aos portugueses. Enquanto, ao contrário, era suficientemente conhecida a força do teatro como um dos veículos por excelência de cultura e de tomada de consciência política e social. (1999: 184)

A proibição de espectáculos, logo nos designados «ensaios de censura» ou mesmo após as estreias, constrangia a actividade dos grupos teatrais. De entre as peças redolianas, veja-se, meramente a título de exemplo, o caso de *Forja*, a qual, apesar de ter podido ser publicada em livro e reeditada (1966), foi durante mais de duas décadas, sucessivamente, proibida de chegar à cena, o que aconteceu somente em 1969, na designada «primavera marcelista». Perante aquelas constrições censórias, a inclusão de várias peças curtas, independentes entre si, num mesmo espectáculo, reduzia a probabilidade de – perante a eventual proibição de alguma delas – a apresentação ficar totalmente comprometida.

5. *A edição em periódicos*[5]. Com as necessárias prudências, os jornais e as revistas foram importantes meios de difusão do teatro, tal como da demais produção escrita dos neo-realistas. Vários dedicaram páginas, por vezes secções ou rubricas fixas, à divulgação da actividade editorial na área do teatro, ficcional e teórica, portuguesa e

[5] Trata-se da referência a uma situação frequente, que também terá (/poderá ter) conduzido à «forma breve», apesar de não ter sido o caso das duas peças analisadas neste ensaio (a socialização de ambas deu-se exclusivamente por via do espectáculo).

estrangeira, bem como à crítica a textos dramáticos e a espectáculos. Foi nos periódicos – com destaque para a revista *Vértice*, o órgão oficial do Neo-Realismo a partir de 1945 – que muitos dramaturgos, consagrados e estreantes, encontraram uma oportunidade editorial para as suas peças (fosse para evitar um confronto mais exigente com a crítica, fosse para contornar os elevados custos da edição em livro e o desinteresse das casas editoras, fosse para escapar a uma censura supostamente mais rigorosa no que tocava ao livro). Todavia, a exiguidade do espaço inerente aos periódicos exigia a forma breve.

As duas peças seleccionadas para este ensaio – *O Menino dos Olhos Verdes* e *De Braços Abertos para a Natureza*[6] – têm em comum o facto de terem sido escritas e representadas no mesmo ano (1950), de terem surgido ambas na perspectiva imediata da montagem cénica e, ainda, de ambos os originais se julgarem perdidos durante décadas. Tudo o mais são diferenças, que também comprovam a relevância dada ao teatro na actividade geral do Movimento, designadamente à sua adaptação formal aos contextos distintos em que os neo-realistas se moviam (urbanos ou periféricos, eruditos ou populares, profissionais ou amadores).

O «monólogo» e a herança do teatro introspectivo

O Menino dos Olhos Verdes é um monólogo, escrito propositadamente para a estreia como «actriz dramática» da vedeta de comédia e de revista Laura Alves. Foi integrado no 16º espectáculo «essencialista» do Teatro-Estúdio do Salitre, em Lisboa, com encenação de Gino Saviotti. De acordo com o crítico Jorge de Faria, para a criação deste texto Redol ter-se-ia inspirado num «*fait-divers* recente», publicado num periódico (1950: 2). Trata-se, em resumo, da história de uma viúva, sem filhos mas com o anseio da maternidade, que sequestra um bebé maltratado pela mãe biológica e é julgada por esse crime. Antevemos, desde logo, por que tipo de razões a dramaturgia redoliana acabava recorrentemente proibida. Num contexto sociopolítico, cultural e jurídico, que atribuía à mulher o dever de ser submissa e obediente, esposa dedicada e mãe exemplar, sem equívocos nem desvios à norma, Redol ousava questionar a condição feminina e analisá-la em todos os seus matizes. De resto, um dos feixes de significação que percorrem os textos dramáticos de Redol, e que justificam a ideia de recorrência temática, é relativo à *situação da mulher*, enquanto bandeira simbólica de toda uma conjuntura social que urgia debater, enfaticamente referida a episódios de discriminação que eram – e nalguns aspectos são ainda – flagrantes, como, entre outros que a sua dramaturgia

---

[6] No sentido de agilizar as referências no corpo do texto, as citações daqueles inéditos far-se-ão por intermédio de siglas, respectivamente OMOV e DBAN.

questiona, a assunção de uma profissão fora de casa ou da maternidade fora do casamento, ou ainda da participação activa na iniciativa partidária.

Esta peça é paradigmática do interesse de Redol pelo diálogo intertextual. Se, na dramaturgia redoliana, poderíamos ver em *O Consórcio*, como em *Bodas de Sangue*, a tragicidade do «amor impossível» (Rebello, 1964: 415) e, em *Irmãs*[7], como em *A Casa de Bernarda Alba*, também o trágico das «mulheres sem homem» (ibid.), é com «a tragédia da maternidade que não se cumpre» (ibid.), em *O Menino dos Olhos Verdes*, como em *Yerma*, que Redol completa uma espécie de revisitação da trilogia dramática de Lorca.

Aos três actos, vinte e quatro personagens e diversas propostas cenográficas de Lorca, Redol contrapõe um monólogo, durante o qual se ouvem mais três vozes-*off*, num espaço cénico único, que, através de uma «cortina negra» e de um «banco tosco e longo», representa um tribunal.

Yerma é casada há três anos e anseia engravidar, mas Juan não deseja ter filhos. Angustiada por se sentir cada vez mais próxima da esterilidade, mata o marido, e «com o corpo seco para sempre» (Lorca, 1971: 101), reconhece que, tendo cometido aquele acto, matou, ela mesma, a possibilidade de ter um filho.

A personagem central do texto de Redol é a Ré, colocada de imediato num tribunal, onde será julgada por um crime cometido em relação a uma criança. Mas esta Mulher não será condenada por homicídio; Redol muda o rumo à história. Ela é confrontada com o facto de ter raptado uma criança, vítima de maus-tratos por parte da mãe biológica. Sente-se afectivamente ligada àquele menino, cuja cor dos olhos correspondia, aliás, ao desejo do seu «noivo», tal como as «folhas verdes» que faziam lembrar, em *Yerma*, o olhar do marido de Maria (Lorca, 1971: 19). Dizia-lhe o noivo: «De mim só quero que tenha os olhos verdes… E verdes porque o nosso filho há-de ter a esperança no destino dos homens» (OMOV: 3). Sem que o dramaturgo revele as razões, embora no plano da análise o leitor/espectador possa supor ter sido por tortura infligida pela PIDE, o marido foi assassinado e o seu «sonho» destruiu-se. Apesar dos trajectos diferentes, a lamentação ressurge de forma semelhante: «(…) o homem que eu amei levou consigo os filhos que seriam de nós dois. Mataram-no… E com ele mataram os meus filhos» (ibid.: 2).

Este interesse pela intertextualidade poderá ser entendido, pelo menos, a dois níveis. Em primeiro lugar, como desafio pessoal, a si mesmo, dramaturgo. Enquanto procura reconhecer os pressupostos estéticos de abordagem do real e ensaiar as técnicas utilizadas com esse objectivo por outros dramaturgos, perscrutáveis em vários textos de autores referenciais, interpela-os também tematicamente, à luz do seu tempo e dos seus princípios ideológico-políticos. Verifica-se, sobretudo a partir de meados da década de 40, um reencaminhamento para a interioridade, para uma dimensão primordialmente introspectiva, que, no caso de *O Menino dos Olhos Verdes*, surge através do *lirismo revolu-*

[7] Título de trabalho que atribuímos a um dos esboços sem título.

cionário de Lorca. Em segundo lugar, como desafio intelectual, confrontando os criadores teatrais e o próprio público com peças que não eram escolhidas, por não preencherem as características do reportório de entretenimento habitualmente escolhido, e, sobretudo, confrontando, provocatoriamente, o regime político vigente com a interpelação de peças que a Censura mantinha proibidas, por serem «perniciosas» ou por serem de autores, na generalidade, mal vistos. Em Portugal, a representação de *Yerma*, por exemplo, só seria autorizada em 1955, cinco anos após a encenação desta peça de Redol.

O Menino dos Olhos Verdes surgiu, depois de *Maria Emília*[8], no âmbito da sua colaboração no Círculo de Cultura Teatral e no Teatro-Estúdio do Salitre, ambos criados no contexto particular do estagnado panorama teatral português dos anos 40, o qual, paradoxalmente (ou talvez não) pode considerar-se o período teatral mais fértil de Redol ou, pelo menos, mais auspicioso. Ali se reuniram algumas das personalidades mais esclarecidas, como, para além do próprio Saviotti, também Eduardo Scarlatti, Jorge de Faria, Manuela de Azevedo e Luiz Francisco Rebello, entre outros. A heterogeneidade estética que resultou daquela diversidade de pontos de vista constituiu uma *escola* para Redol. Sem se desvincular em absoluto das tendências miméticas, ali despontaram experiências dramatúrgicas diferenciadas, continuamente aprofundadas e reelaboradas ao longo da sua vida, que evoluíram para processos de *teatralização* do teatro, incorporando propostas referidas a Eisenstein, a Meyerhold e a algumas vanguardas das primeiras décadas do século XX, a que não foi impermeável, como o Expressionismo, o Surrealismo ou o Existencialismo. Na resposta à carta em que lhe enviei, acompanhada do dactiloscrito desta peça (localizado no Arquivo da Inspecção-Geral dos Espectáculos), cujo reconhecimento lhe solicitava, Luiz Francisco Rebello respondeu-me:

> A leitura de *O Menino dos Olhos Verdes* fez-me recuar 55 anos… e ouvir a voz e ver a expressão entre a esperança e a angústia da Laura Alves, no final do monólogo. (*apud* Falcão, 2005: 173)[9]

A Ré tem consciência de, tal como Yerma, não poder conhecer a sensação, sugerida pelo «poeta que foi assassinado» (OMOV: 2), quando aquele estabelece a comparação entre o filho que está a ser gerado no ventre e «um pássaro vivo apertado numa mão, (…) corpo progressivo a latejar, teimando viver, inquieto por libertar-se» (ibid.). A Ré, que já salientara o gosto do marido pela poesia, alude, sem o nomear, a Federico García Lorca e, designadamente, à contracena de Maria com Yerma, quando a jovem

---

[8] Integrou o espectáculo inaugural do Teatro-Estúdio do Salitre, em Junho de 1946, conjuntamente com as peças *O Beijo do Infante* de D. João da Câmara, *Viúvos* de Vasco de Mendonça Alves e *O Homem da Flor na Boca* de Luigi Pirandello.

[9] Esta carta, datada de 2 de Junho de 2005, é particularmente relevante, porquanto, para além de transmitir a impressão do espectador sobre o desempenho da actriz, confirma a informação, que o programa do espectáculo não inclui, relativa à responsabilidade da encenação (Gino Saviotti).

grávida tenta explicar à protagonista a transformação que se opera no seu corpo, mesmo «dentro do sangue» (Lorca, 1971: 18). Esta cena, aliás, remete também para *Forja*, designadamente para o diálogo entre a Mãe Malafaia e a Vizinha, quando esta, angustiada, confessa àquela que está grávida e procura os seus conselhos.

O Menino dos Olhos Verdes sublinha, no plano temático, a continuidade na procura de uma criação artística com raízes sociais bem vincadas, mas desmonta, no plano formal, a ideia feita de que o Neo-Realismo não se interessou pelo tratamento psicológico das personagens e, simultaneamente, rompe com a ilusão naturalista. Atentemos, para finalizar a apresentação desta peça, nestes dois aspectos.

Primeiro, o tratamento psicológico. A sondagem da dimensão psíquica das personagens era entendida pelos neo-realistas, não como mera preocupação psicológica (várias vezes designada, pejorativamente, de *psicologista*), mas como forma de dar visibilidade aos conflitos do *eu*, enquanto meios exteriorizáveis de consciencialização dos indivíduos e, consequentemente, como «veículo primordial da mensagem humanista» (Ferreira, 1992: 181) que, do seu ponto de vista, a literatura e a arte deveriam transmitir. Apesar de os neo-realistas nunca terem negado a abordagem da interioridade humana, nem nas suas reflexões nem nas suas criações, a «falta de complexidade psicológica» foi, desde as primeiras obras, um dos principais alvos da crítica, aparentemente nunca ultrapassado (ibid.: 185), embora frequente e reiteradamente de modo equívoco.

Segundo, a ruptura com a identificação naturalista (que era ainda a matriz predominante, por exemplo, de *Forja*). Apesar de a acção de *O Menino dos Olhos Verdes* decorrer durante o julgamento, Redol isola a Ré numa espécie de *cela*, que não é figurada pela proposta cenográfica. O processo dramatúrgico encontrado, para materializar a introspecção e, simultaneamente, a auto-reflexão em voz alta daquela personagem, foi colocá-la sozinha em cena – parecendo «viver para o seu mundo interior, indiferente ao que se passa à sua volta» (OMOV: 1) – supostamente a dialogar com um Delegado e um Juiz, de quem apenas se ouvem as vozes (e somente no início). A estrutura formal por que Redol optou, mais do que do monólogo, aproxima-se da técnica do solilóquio, tal como a define Patrice Pavis. A Ré não se limita a fazer um discurso «para si mesma» (Pavis, 2002: 216), antes «medita sobre a sua situação psicológica e moral, desvendando, assim, graças a uma convenção teatral, o que seria simples monólogo interior (…) [e assim revelando] ao espectador a alma ou o inconsciente» (ibid.: 332-333). Este solilóquio epiciza a relação de um *tempo psicológico* específico (o da Ré) e de uma *duração cronológica* (que é a do julgamento, a decorrer num quase «fora de cena» e que marca efectivamente o tempo dramático). Para além disso, o solilóquio desconstrói a forma dramática e, por conseguinte, a ilusão naturalista, porque, na ausência das outras personagens, é ao leitor/espectador que a Ré está a dirigir-se, ignorando a «quarta parede» e fazendo coincidir, nesses momentos, os tempos dramático e cénico.

O «teatro de massas» e a tradição do teatro popular

Redol escreveu duas parábolas teatrais. Em ambas, sob o plano da anedota, desenhou fábulas, ideologicamente acutilantes, sobre tempos históricos que viveu, directamente ou à distância. A mais conhecida, escrita e publicada na década de 60, é *O Destino Morreu De Repente*, já fortemente influenciada pela teoria e pela prática brechtianas. *De Braços Abertos para a Natureza* foi, neste registo, de acordo com a sua própria caracterização, a sua primeira «tentativa de teatro de massas», desenvolvida propositadamente para ser representada no 2º Acampamento Nacional em Santarém, em Junho de 1950. Não foi a primeira vez que Redol colaborou com o movimento campista. Em 1943, já fizera a adaptação teatral do capítulo «Porto de Todo o Mundo» do seu romance de estreia, *Gaibéus* (1939), considerado também a obra fundadora da literatura neo-realista portuguesa. Refira-se, aliás, que muitos neo-realistas se empenharam no movimento campista, em especial aqueles que estavam afectos ao MUD Juvenil, a partir de meados da década de 40, porque, fundamentado em valores como a defesa da liberdade, o respeito pelos homens independentemente das suas origens e a comunhão com a natureza, constituía uma forma vigorosa de reacção às actividades da Mocidade Portuguesa. Este era, como então diziam, «o campismo livre, sem farda nem apito». Nos respectivos fogos-de-campo, antes ou depois destes espectáculos, altamente politizados, eram lidas mensagens que constituíam momentos de reflexão e de convergência de vontades.

Em *De Braços Abertos para a Natureza*, pensado para um «qualquer cenário natural», breves apontamentos representam o referente, isto é, uma «tribuna alta com microfone», «um letreiro: "Congresso das Virtudes"» e «bandeiras em mastros» figuram um centro de congressos, ainda que ao ar livre. A acção decorre durante o «Congresso das Virtudes», sob a liderança do Presidente, que tem o poder de decidir unilateralmente o resultado das votações. Perfilam-se, no seu decurso, duas alas: a dos Congressistas das Virtudes, apoiados pelo Coro dos Virtuosos, com o seu Chefe do Coro e uma dedicada Virtuosa, que se *desfazem* em «aplausos prolongados e vivas» ao Presidente e aos Congressistas; e a dos Campistas, que também formam um coro, o Coro dos Campistas, de que se destacam dois rapazes-campistas e, sobretudo, uma rapariga-campista, que vêm de sacos às costas e, inesperadamente, ali decidem acampar, começando a montar as tendas. Os primeiros cantam o fado, a que chamam «canção nacional» e, com adereços de «exageradas proporções» (guardanapos, pratos, talheres…), criticam a «gentalha» que sai de casa para «amar a natureza» (DBAN: 4) e defendem «com comovida saudade os luminosos tempos em que se faziam campeonatos de gastronomia» e «havia companheiros (…) capazes de morrerem heroicamente com indigestões» (ibid.:). Os segundos refutam a ideia de «uma só canção nacional» (ibid.: 8) e apresentam o folclore e as tradições populares, de norte a sul do país, que eles recolhem e preservam (o corridinho

algarvio, o coro alentejano, o fandango ribatejano…); são «gente de todas as idades, dos dois sexos e sem distinção de classes» (ibid.: 7); e querem «viver a alegria da (…) mocidade em contacto com a natureza depois de uma semana de trabalho» (ibid.: 8). Para uns, a nostalgia do passado; para outros, a esperança no futuro.

Redol reforçou a dimensão ideológica da parábola através da remissão da acção para um contexto literalmente politizado (o hermetismo de um congresso, subvertido pela abertura de um debate), cerca de um ano depois do acto eleitoral de 1949, em que, pela primeira vez, uma candidatura alternativa – a de Norton de Matos, apoiada também por Redol – afirmara a oposição ao regime (apesar da posterior desistência).

As referências, sobretudo culturais e geográficas, são múltiplas e asseguram à partida o paralelismo com a realidade. Mas Redol assegura-se da eficácia da parábola com a criação de uma personagem, cujos nome e discurso remetem, metonimicamente, para António de Oliveira Salazar, o Presidente do Conselho, figura cimeira do regime. Facilmente o espectador estabeleceria a analogia entre os discursos de Salazar sobre a *virtude* e a prelecção deste Presidente:

> Presidente – É minha convicção… é minha certeza… que chamaremos ao bom caminho os que andam desviados das virtudes, daquelas virtudes que são, afinal (…), a essência dos prazeres mais elevados da vida humana sobre o globo terráqueo. (DBAN: 3)

As «virtudes» eram, de facto, uma recorrência temática nas intervenções públicas de Salazar, como no seu discurso proferido em Braga, a 28 de Maio de 1950, por ocasião da comemoração do vigésimo-quarto aniversário da sublevação militar que conduzira à instauração do Estado Novo. Este discurso poderá ter constituído – a um mês da apresentação de *De Braços Abertos para a Natureza* na iniciativa campista – um ponto de referência para as falas do Presidente. De resto, o Presidente é colocado pelo dramaturgo do lado *criticável*, oposto ao lado *defensável*, este personificado em figuras inspiradas nos promotores do acampamento. Ou seja: de um lado os maus, do outro os bons. Nesta espécie de peça de *agitação e propaganda* – que só pôde ser representada porque não entrou no circuito teatral oficial e a sua concretização cénica aconteceu num contexto muito específico, restrito e não divulgado – as forças opostas poderiam muito bem ter sido polarizadas em figuras alegóricas, como o Mal e o Bem ou a Virtude e a Consciência, a Ditadura e a Democracia ou a Alienação e a Liberdade.

A eficácia deste texto, escrito para um contexto festivo e popular, mas clandestino e conspirativo, residia, em parte, num retorno do dramaturgo à expressão inicial do movimento neo-realista, com situações e personagens algo esquematizadas, imediatistas e moralizantes, que, por isso mesmo, se afiguravam mais convenientes a uma mobilização das consciências e da acção socialmente transformadora. Todavia, parte da eficácia deste texto resultava já, também, do contacto directo do dramaturgo com

o teatro popular, especialmente em França. Naquele país, a intervenção em fábricas e noutros espaços não convencionais (ruas, praças públicas, cafés, etc.), de carácter frequentemente didáctico, tinha um longo historial, que remontava a meados do século XIX, com o impulso do socialismo e do sindicalismo, e ao qual foram ficando referidos nomes como os de Romain Rolland e Firmin Gémier, Maurice Pottecher ou os encenadores do «Cartel des Quatre» (Dullin, Baty, Jouvet e Pittöef), personalidades que Redol admirou e cujas obras estudou e parafraseou em vários escritos. Esta aproximação a um «público popular», mais consentânea com a acepção de «público proletário» proclamada por Erwin Piscator, através de um teatro de agitação e propaganda (*agit-prop*), tinha sido uma experiência profundamente desenvolvida no pós-Primeira Guerra, sobretudo na Rússia e na Alemanha, com a proliferação de centenas de grupos de *agit-prop*, especializados na montagem de *agitkas* (género de peças curtas de intervenção imediata, importado dos russos). Durante a sua estadia prolongada na França da *Libération*, em 1946, Redol testemunhou todas estas experiências de aproximação do teatro ao povo, analisou-as exaustivamente na sua obra *A França: da Resistência à Renascença* (1947) e integrou-as, de modo muito pessoal, na sua dramaturgia.

Uma conclusão, também breve

A partir da análise que faço da dramaturgia de Alves Redol, de que este «teatro mínimo» é parcialmente um exemplo, proponho a seguinte conclusão genérica: embora enquadradas na perspectiva logocêntrica que designei por «urgência da palavra» e correspondendo à relevância que a dimensão conteudística teve na criação neo-realista, as duas peças analisadas não confirmam – antes pelo contrário – algumas das ideias que se consolidaram e deram por certas ao longo de décadas (frequentemente defendidas em tese e desligadas do estudo das obras), segundo as quais o teatro neo-realista resultaria essencialmente de experiências espontâneas, alheias a outras estéticas e a outras práticas artísticas, descurando a dimensão formal e assentando exclusivamente numa matriz naturalista e a-psicologista. Convoco, a terminar, José Oliveira Barata, para corroborar a sua convicção de que é «necessário – com a distância que hoje é possível, acalmadas as turbulentas águas das paixões críticas – reexaminar a (dita) *escassa produção dramática neo-realista* sem a confinar a um *tímido* projecto literário sem comprovada eficácia cénica» (Barata, 1999: 17).

Bibliografia

AZEVEDO, Cândido (1999). *A Censura de Salazar e Marcelo Caetano: Imprensa, Teatro, Cinema, Televisão, Radiodifusão, Livro*. Lisboa: Caminho.

BARATA, José Oliveira (1999). «O Teatro de uma Vida». In REBELLO, Luiz Francisco. *Todo o Teatro*. S.l.: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 9-33.

DIAS, Augusto da Costa (1975). *Literatura e Luta de Classes: Soeiro Pereira Gomes*. S.l.: Editorial Estampa.

FALCÃO, Miguel (2005). *Espelho de Ver Por Dentro: O percurso teatral de Alves Redol*. Dissertação de Doutoramento em Estudos de Teatro. Lisboa: Universidade de Lisboa (no prelo: Imprensa Nacional-Casa da Moeda).

FARIA, J. (1950, 7 de Junho). «16º espectáculo «essencialista» no Teatro Estúdio do Salitre». *Diário Popular*, 2-3.

FERREIRA, Ana Paula (1992). *Alves Redol e o Neo-Realismo Português*. Lisboa: Caminho.

LORCA, Federico García (1971). *Yerma*. Buenos Aires: Editorial Losada.

PAVIS, Patrice (2002). *Dictionnaire du Théâtre*. Paris: Armand Colin/VUEF.

PORTELA, A. (1942, 21 de Outubro). «Alves Redol: o romancista da gleba». *Diário de Lisboa*, 4.

REBELLO, Luiz Francisco (1964). *Teatro Moderno: Caminhos e Figuras*. Lisboa: Prelo.

REDOL, Alves (1950, data presumível). *O Menino dos Olhos Verdes*. Inédito. Espólio Literário do Autor.

(1950, data presumível). *De Braços Abertos para a Natureza*. Inédito. Espólio Literário do Autor.

(1967). *Teatro II: O Destino Morreu de Repente*. Mem Martins: Publicações Europa-América.

VIÇOSO, Vítor (2002). «Carlos de Oliveira e o Neo-Realismo Literário Português». In Catálogo da Exposição *Carlos de Oliveira e a perfeição da escrita*. Vila Franca de Xira: Câmara Municipal/ Museu do Neo-Realismo,10.

Resumo: Embora matricialmente inscrita nas doutrinas dos materialismos histórico e dialéctico, e criada num quadro de comprometimento cultural e artístico, com vista à consciencialização dos homens e à transformação social, a dramaturgia de Alves Redol não se confina – como tanto se tem afirmado – a uma preocupação conteudística. Ela revela não só o interesse genuíno do dramaturgo pelo teatro, comparável, aliás, ao de outros autores do Neo-Realismo português, como um conhecimento profundo da literatura dramática e da história e da estética teatrais, como também comprovam as suas peças «breves», a maioria das quais inéditas.

Abstract: Though firmly rooted in the doctrines of historical and dialectic materialism and shaped within a framework of artistic and cultural engagement aimed at man's consciousness-awakening and social transformation, Alves Redol's dramaturgy isn't confined – as has been so frequently stated – to a concern for content. It reveals not only the playwright's genuine interest for theatre (comparable in that respect to that of other neo-realist Portuguese authors) as a sound knowledge of dramatic literature and of drama history and aesthetics, as is illustrated by his short plays, most of which remain unpublished.