

**Maria Manuela Pardal Krühler (Berlim)**

**Dificuldades do teatro português:  
*O clube dos antropófagos* de Manuel de Lima**

Falar das dificuldades do teatro português pode muito bem começar pela referência às inúmeras dificuldades que se deparam a quem quiser fazer investigação sobre o teatro português. Arquivos mais ou menos inacessíveis, por variadíssimas razões, que vão dos aspectos logísticos à inexistência de catalogação e tratamento de dados, dificultam a obtenção de informações preciosas, dificuldades muitas vezes só ultrapassadas pela gentileza das pessoas ligadas ao teatro, que, quando se trata do século XX, podem com as suas informações e vivências colmatar as lacunas de uma investigação, dando-lhe vida e forma. A todos eles, e particularmente aos que me ajudaram no decorrer desta pequena pesquisa sobre Manuel de Lima, não posso aqui deixar de manifestar o meu agradecimento.

Falar das dificuldades do teatro português deste século ou dos séculos anteriores é ainda entrar num terreno tristemente fértil em exemplos e recheado de referências, onde tem lugar de destaque a censura, institucionalizada em Portugal desde o século XVI, e tomando, a partir desta época, diferentes formas, mas caracterizando-se por uma permanência constante, com algumas interrupções, mais ou menos curtas, ao longo da história da cultura portuguesa.

Basta referir que o primeiro livro de que há notícia ter sido sujeito a censura prévia data de 1539, cinquenta anos apenas após a impressão do primeiro livro em português de que há conhecimento, e que, a provar que o teatro, devido às suas características próprias, desde sempre esteve na mira da censura,

---

Eliana de Simone / Henry Thorau (Hrsg.):  
*Kulturelle Identität im Zeitalter der Mobilität:  
zum portugiesischsprachigen Theater der Gegenwart  
und zur Präsenz zeitgenössischer brasilianischer und portugiesischer Kunst  
in Deutschland,*  
Frankfurt am Main: TFM, 2000, ISBN 3-925203-77-X, págs. 141-159

o segundo Index, datado de 1551, que pela primeira vez inclui na lista dos livros proibidos obras em português, vem proibir sete autos de Gil Vicente (Rodrigues 1980: 22-23).

Inicialmente nas mãos da Igreja Católica até à primeira metade do século XVIII, a censura dá lugar à Real Mesa Censória, por ordem do Marquês de Pombal, em 1768. É depois abolida pela rainha D. Maria I em 1794, que volta a colocá-la sob a alçada da Igreja ao desmembrá-la em três organismos diferentes, dependentes da Igreja e do Estado.

É só em 1834 que se voltará a introduzir a liberdade de imprensa em Portugal, embora com vários períodos de interrupção, nomeadamente de 1840 a 1850, em 1890 e em 1907, assim como em 1912 e durante a guerra de 1914-1918.

Abolida no final da guerra, a acção da censura prolongar-se-á, porém, para além destas datas,<sup>1</sup> sendo novamente institucionalizada em 1926, com o golpe militar de 28 de Maio.

Desde esta altura, e até à revolução de Abril de 1974, irá de decreto-lei em decreto-lei, tomando diferentes designações e formas, situação que é agravada pela criação de uma polícia política. Quanto à aguardada Primavera Marcelista, que a partir de 1968 prometia uma nova lei da imprensa, não vem de modo algum pôr-lhe fim.

Em 1972, com efeito, é publicada uma nova lei da imprensa que vem instituir o Exame Prévio. Se, por um lado, houve uma relativa liberalização com algumas das alterações que a nova lei veio introduzir, nomeadamente, devido ao facto de a censura passar a ser exercida por pessoas ligadas ao meio teatral, por outro, instituiu-se a prática da censura prévia ao espectáculo, levando à situação absurda de que muitas peças fossem primeiro montadas, vindo depois a ser objecto de censura e deixando assim de subir à cena.

É este triste panorama que serviu de quadro ao teatro português deste século, actividade que, como as outras artes,

---

<sup>1</sup> A título de exemplo, citaríamos a peça de António Ferro, *Mar alto*, censurada em 1923.

deveria, segundo um decreto-lei de 1927, ser «fiscalizada» e «reprimida» (Rebello 1977: 41).

À censura ideológica e à repressão política vêm juntar-se outras formas de censura, de ordem economico-social e até geográfica (Rebello 1977: 25), num país que sempre concentrou as suas actividades culturais nas suas maiores cidades, ou seja, em Lisboa e, eventualmente, no Porto ou em Coimbra, segundo a frase proverbial «Portugal é Lisboa e o resto é paisagem».

Eram muito poucas as peças de teatro que chegavam até à província e nos «maiores centros urbanos» o gosto do público estava educado para apreciar o teatro comercial, as comédias ao gosto burguês. A título de exemplo, em 1970, dos quase 750 mil espectadores que assistiram a peças de teatro, cerca de 300 mil, ou seja 40 %, viram a comédia *O vison voador* (Rebello 1977: 39).

Além disso, o analfabetismo foi um dos maiores problemas da cultura portuguesa sob o Estado Novo, constituindo uma arma utilizada pela ditadura para manter o povo na ignorância, ao impedir o acesso à cultura e à livre discussão de ideias. Em 1970, mais de um quarto da população portuguesa não sabia ler nem escrever, situação que a partir do censo de 1991 correspondia ainda a 12 por cento da população com mais de 15 anos.

Estes são alguns dados importantes, e de forma alguma exaustivos, que não poderíamos deixar de referir ao tentar traçar um breve quadro da situação e da vitalidade do teatro português. Porque, no que mais directamente diz respeito à produção dos textos, à escrita de obras dramáticas, há ainda a ter em conta um outro aspecto importante que é a auto-censura: escrever para quê, para quem? Para não ser representado, ou quando muito, para ser lido? Este não é o objectivo do teatro. Escrever «para a gaveta»? Ou escrever o que se pensa que se pode escrever, o que o censor poderá deixar passar? Conseguir iludir a censura?

Levantadas estas questões que se me afiguram importantes, passarei agora à abordagem da peça de Manuel de Lima *O clube dos antropófagos*, cujo percurso gostaria que seguíssemos

e que me parece ilustrar bem a realidade histórica e social do teatro em Portugal durante o Estado Novo, acabando ainda, de algum modo, por ser representativa da própria história do teatro português, durante a qual, como vimos, foram muito mais os períodos em que se exerceu uma censura do que os escassos espaços de tempo em que esta não existiu.

Por outro lado, e devido às características do próprio texto, este veio a sofrer de uma outra forma de marginalização, sendo totalmente ignorado e passando despercebido tanto por parte da crítica como por parte do público, situação que tantas vezes marcou a recepção dos textos modernos ou das vanguardas em Portugal.

Publicada pela primeira vez em 1965, a peça de teatro *O clube dos antropófagos* resulta da adaptação da novela homónima de Manuel de Lima, escrita anos antes mas à data ainda inédita, devido à ausência de meios financeiros que, à última hora, terão impedido a sua publicação. Esta informação é dada pelo próprio autor no «Interfácio» à edição de 1973 de *O clube dos antropófagos*, que com a chancela da Editorial Estampa traz à luz do dia a novela, finalmente publicada em conjunto com a segunda edição da peça.

O «Interfácio» é um texto com bastante interesse a vários níveis. Por um lado, pelas referências que faz ao meio cultural lisboeta da época, às pessoas com quem o autor conviveu e aos círculos que frequentou; por outro, porque nos fornece alguns dados sobre o percurso da peça, referindo que ela nunca foi representada; e ainda, porque permite sentir a mágoa e perceber o ressentimento de um autor cuja obra nunca foi testada pelos palcos, não tendo nunca tido qualquer certeza acerca das suas qualidades e possibilidades de encenação e representação.

Se a ironia filosófica é, como afirma Jean Decottignies, a manifestação de uma impossibilidade,<sup>2</sup> a situação desta edição de *O clube dos antropófagos* é, com efeito, tristemente irónica, porquanto vê publicar uma novela que nunca chegou a sair da

---

<sup>2</sup> Decottignies (1988: 12).

gaveta por falta de meios financeiros e, ao mesmo tempo, torna a editar uma peça que nunca cumpriu o seu destino: ser encenada e representada num palco.<sup>3</sup>

O seu autor tem, aliás, consciência plena desta situação quando afirma, a propósito da tentativa frustrada por parte de João Guedes de encenar a peça para o Teatro Experimental do Porto, por esta não ter sido aprovada «pelas instâncias oficiais», designação eufemística que Manuel de Lima dá à censura no seu texto:

Uma história comum e peculiar do nosso meio artístico cuja natureza é difícil de designar, se quisermos atribuir-lhe uma relação com o contexto da vida cultural portuguesa. Por outras palavras: não se sabe ao certo se é um episódio cómico, se dramático. O facto de dois profissionais de teatro, que deram provas cabais das suas potencialidades como renovadores, autores ambos de encenações que marcaram época (a época em que estamos!), se terem interessado pelo texto, anima-me a preferir a ironia (Lima 1973: 129).

Contrariando a opinião dos que afirmam que não houve interesse suficiente por parte dos portugueses em trazer à cena os seus próprios autores dramáticos, excepção feita aos grandes clássicos, Gil Vicente ou Garrett, contrariando, em parte, os lamentos, aliás totalmente justificados, que o autor, Manuel de Lima, exprime no «Interfácio», a primeira e única tentativa de representação de *O clube dos antropófagos* foi feita um ano após a sua primeira edição, ou seja, em 1966.

A peça em um acto, como consta da ficha da Direcção Geral dos Espectáculos, é enviada pelo Círculo de Cultura Teatral para censura a 26 de Julho de 1966, dando entrada com o número 8254, e é censurada a 12 de Agosto, sendo «aprovada com cortes» e obtendo a classificação «adultos, maiores de 17».

---

<sup>3</sup> Para se ter uma ideia das dificuldades que havia em publicar, sobretudo de carácter económico, vejam-se as referências no «Interfácio» à editora Contraponto, de Luiz Pacheco, a quem Manuel de Lima chama «editor selvagem» e cujo enorme esforço reconhece (Lima 1973: 123-125).

É óbvio que um texto mutilado dificilmente poderá ter a coerência necessária à sua representação. E Manuel de Lima, no «Interfácio» de 1973, onde, muitas vezes, será necessário ler nas entrelinhas, e ao qual deu como título «Uma peça como não se faz lá fora», irá referir-se à situação nestes termos:

Por isso, quando intitulei esta comunicação «Uma peça como não se faz lá fora», título inspirado numa conversa com o editor António Manso Pinheiro, foi na intenção de lhe dar um duplo sentido e convidar o leitor a tomá-lo como uma realidade. É que, de facto, nós somos esteticamente desajeitados. Esse o motivo por que *O Clube dos Antropófagos* não conseguiu autorização de representação integral. E uma peça não pode ser representada apenas metade, quando lhe falta a habilidade estética, para que a metade eliminada lhe não faça falta. Peças destas obedecem a um princípio rudimentar: ou tudo, ou nada! Não possuem o alibi que permite absorver metade do seu corpo e com essa metade dispensar a outra, a parte «maldita». Não poderão suportar as encenações pusilânimes que escondam o seu rosto inteiro. Porque não têm mais nada para mostrar (Lima 1973: 131).

Discurso duplo, possivelmente amargo, seguramente irónico. O «nós», esteticamente desajeitado, tanto pode ser uma manifestação de modéstia face ao que se produz no estrangeiro como, hipótese que me parece mais plausível, inclui, naturalmente, nesse défice estético os seus censores. Mas parece-me transparecer aqui mais uma vez a revolta e a resignação que ao longo deste texto a ironia permite exprimir em simultâneo.

Estava dada a sentença e a peça cumpria assim o destino habitual da maior parte do moderno teatro português, com a agravante de nem sequer poder vir a fazer parte das estatísticas das peças proibidas, uma vez que a sua representação fora autorizada: «aprovada com cortes».

Passarei a expor brevemente o conteúdo da peça para tentarmos perceber por que razão a censura a mutilou. É, aliás, difícil de compreender a razão pela qual a peça, pelo seu conteúdo ideológico e pelo seu lado subversivo, pela própria violência que encena, não terá sido inteiramente censurada, mas apenas mutilada.

A acção decorre em Cuba, pequena vila do Alentejo, como será claramente dito no fim da peça, e põe em cena Falcão, um homem muito rico, que chega à vila e detém uma situação de poder, uma vez que antes de chegar, mandou o feitor, o senhor Formiga, comprar muitos terrenos e searas a perder de vista. Falcão vem acompanhado pelo seu cozinheiro, Kugulu, e pelo ajudante deste, Bicho de Cozinha.

Logo nos diálogos iniciais se manifestam vários elementos estranhos e uma certa dúvida, importante neste tipo de textos, vai-se instalando no receptor, que não sabe ainda muito bem como identificar ou classificar o texto. São, por exemplo, questões como esta que Kugulu coloca a Falcão que causam desde logo estranheza:

— Preciso de saber com urgência que espécie de bife Vossa Excelência deseja hoje para o almoço: branco, amarelo ou preto? (Lima 1973: 137).

Ou respostas como a dada por Falcão, que sugere:

— Bom, proponho um prato impessoal: «girl» à americana com óculos ... Oh! ... Não faças caso ... quero dizer, com bróculos (Lima 1973: 138).

O texto vem a revelar-se do domínio da comédia, provoca o riso, usando do trocadilho, recurso que é muito do agrado do género cómico, mas há nele, ao mesmo tempo, elementos ameaçadores, como sejam, por exemplo, os que são dados pelas didascálias.<sup>4</sup>

Joga-se, assim, entre o real mais concreto e a ficção mais irreal, embora, como adiante veremos, à medida que a acção se desenrola o real vá ocupando um lugar crescente, transformando a peça numa sátira política e social em que as referências são cada vez mais do domínio do concreto.

---

<sup>4</sup> De entre muitas, citaríamos as seguintes indicações cénicas: «(Percorre pesadamente a sala mastigando em seco com frenesi.)» (Lima 1973: 138); ou: «(Mastiga em seco tomando um ar sonhador.)» (Lima 1973: 151).

À medida que avançamos na acção começa a ficar clara a ferocidade e a voracidade de Falcão, que é uma personagem que se revela temível, assustadora, contrastando com a humildade e o servilismo de Formiga, o que, em certos momentos, atinge os limites do suportável. Outro aspecto que poderá começar a tornar-se cada vez mais insuportável para o leitor ou espectador é a certeza de que estamos a assistir ao relato de uma situação de antropofagia.

A violência de Falcão e das situações descritas, nomeadamente das humilhações cada vez mais degradantes a que o laçao Formiga é sujeito, entrelaçam-se com tiradas cómicas e cheias de imaginação como a que passo a citar:

— Senhor Falcão, fui obrigado a alterar o almoço. Acabaram-se os enlatados. Resta-nos apenas uma lata de pezinhos-de-patinadora-sueca. Acha bem como primeiro prato? É um alimento leve, de fácil digestão (Lima 1973: 151).

Por vezes, o texto chega mesmo a atingir a náusea, ao descrever Falcão a babar-se, esfomeado, pensando naqueles que vai comer. O riso libertador, que surge com as situações absurdas e as expressões em que a linguagem procura libertar-se, sem excessos, mas dando antes lugar a uma imaginação que tenta exceder os limites do convencional, transforma-se assim muitas vezes num esgar, entre o incómodo e o insuportável para os receptores deste humor.

Estamos, como é evidente, perante uma forma de humor muito especial, o humor negro, sendo a antropofagia uma das suas temáticas de eleição.

Seguem-se algumas brevíssimas considerações sobre o humor negro na literatura.

Na história literária do humor negro existe curiosamente um pai, ou um pretendente a pai, André Breton, que na sua *Anthologie de l'humour noir* (1940) reclamou para si a paternidade definitiva do que considerou ser um novo género literário. A situação é tanto mais curiosa quanto uma das pedras basilares de toda a teorização sobre o humor negro feita por Breton

assenta numa revolta que se quer absoluta e sem retorno possível, a revolta do filho contra o domínio do pai, sendo precisamente a morte do pai uma das suas temáticas de eleição.

Humor negro e surrealismo são, como sabemos, conceitos que se ligam entre si, constituindo o humor negro uma das práticas surrealistas de eleição, aliás muito difundida e com grande adesão entre os surrealistas portugueses. Tal como acontece com o sonho, e seguindo os ensinamentos de Freud, um autor que sempre fascinou os surrealistas, há no humor negro uma força libertadora das pulsões mais íntimas e mais recônditas do ser humano. Freud acentuou o carácter libertador do humor enquanto manifestação exterior do princípio do prazer, atribuindo-lhe a mesma importância que às associações verbais.<sup>5</sup>

Ora para os surrealistas isto tem fundamentalmente duas consequências. Por um lado, há o valor atribuído à palavra, que tem precisamente esse carácter libertador, procurando-se uma nova linguagem, novas metáforas, e tentando fazer-se um corte o mais radical possível ao mudar-se a relação que as palavras estabelecem entre si. A inovação linguística implicaria então a transformação do mundo, constituindo uma forma de revolução pela palavra. Esta tem para os surrealistas, como é sabido, um valor quase mágico. Por outro lado, há a questão da expressão da revolta contra uma ordem social estabelecida, que no humor negro se manifesta de uma forma radical, não permitindo qualquer retorno possível.

Esta é a diferença fundamental em relação ao humor tradicional, que tem um carácter reintegrador, moral, procurando repor uma ordem, ao passo que o humor negro é mais do que provocação, é destruição total, razão pela qual se perceberá que a morte ou o canibalismo sejam os seus temas de eleição. Neste contexto, compreender-se-á a sua predileção pela temática da morte do pai enquanto símbolo de uma ordem estabelecida, quer social, quer estética.

---

<sup>5</sup> Freud (1905).

Em *O clube dos antropófagos*, a antropofagia institui-se de forma diversa. Não é a expressão de uma revolta, mas constitui ela mesma a ameaça externa que, no final, conduzirá alguns à revolta. Também a temática da revolta contra o universo do pai surge esbatida e toma outros contornos. O universo do pai é, de facto, o espaço do medo, da resignação e da humilhação crescente, materializadas na figura do feitor Formiga. No entanto, o universo do filho, representado pelas figuras dos filhos de Formiga, Euclides e Virgínia, não contém em si a salvação. Virgínia é a que tem medo e Euclides, símbolo da inteligência e da intelectualidade, perde-se em discursos teóricos e vagos, não acreditando numa revolução popular como forma de transformar o mundo, por esperar «a multidão ideal. A massa ideal para uma revolução!» (Lima 1973: 220). Se, do ponto de vista da ideologia, o universo do Filho está do lado da Revolução, faltam-lhe, porém, os meios e a vontade pragmática de a realizar.

A revolução em *O clube dos antropófagos* é, assim, uma revolução adiada. Há um certo pessimismo, que, no final da peça, num ambiente de miséria, em que simbolicamente todo um povo se prostitui, deixa entrever a organização de uma discreta resistência, materializada na figura de D. Formiga que agora distribui panfletos clandestinamente.

Entrecruzam-se em *O clube dos antropófagos* duas linhas aparentemente contraditórias, quando aspectos fundamentais do surrealismo surgem lado a lado com uma crítica social e política que tem um objecto bastante claro.

A peça ensaia alguns aspectos fundamentais do surrealismo, e mais concretamente do humor negro surrealista, quer na utilização de uma certa linguagem, de certas associações ou metáforas, quer na escolha e tratamento humorístico do tema da antropofagia. A relação que estabelece com o seu espectador, que vai ficando gradualmente mais incomodado, quer devido às situações de antropofagia de que se vai apercebendo, como, por exemplo, as inúmeras referências ao palitar dos dentes após o acto de canibalismo, quer pela situação cada vez mais degrada-

da e humilhante de Formiga — o que pactua com o poder, que baixa a cabeça e nunca se revolta, o que tem medo e por isso desce cada vez mais os degraus da indignidade humana — é também característica deste tipo de texto.

A antropofagia, que geralmente implica um humor sem retorno possível, impiedoso, sem qualquer carácter reintegrador, toma no texto contornos que apontam para uma moral ao visar aqui um objecto real bem preciso: o poder do capitalismo. A expressão aparece mesmo no texto, num discurso algo estranho, se não mesmo confuso, mas no qual se fala de capitalismo, chegando-se a afirmar que os capitalistas usam as pessoas (Lima 1973: 206) e denunciando-se o imperialismo, personalizado na figura de Falcão, símbolo do capital norte-americano.

O texto funciona, portanto, como uma sátira política e social, o que, com a chegada dos tão anunciados amigos e mestres de Falcão, Shark, Octopus e Wolf, se torna ainda mais agudo e perceptível. Os três recém-chegados são, evidentemente, também antropófagos e participam com Falcão num último banquete, onde o prato, muito apreciado, se compõe de miolos do povo. Durante o banquete é revelado que os mestres de Falcão são os representantes das grandes multinacionais que querem explorar as riquezas naturais do país: petróleo, carvão, diamantes.

E dá-se a surpresa final, com Falcão, que tinha ido devorando o povo daquela terra a ser ele próprio devorado pelos seus amigos. À medida que avançamos no texto, e até ao seu final, são cada vez mais manifestas as referências de carácter político. A peça mantém até ao fim o grotesco das situações, mas o *nonsense* dá progressivamente lugar à crítica da situação política portuguesa e internacional, inclusivamente com alusões à polícia política ou à guerra fria.

Este é, portanto, um texto híbrido, que acaba por conciliar surrealismo e literatura social e politicamente empenhada, um texto cuja classificação não é muito fácil devido às tendências que aqui se cruzam e sobrepõem. Se pensarmos nas querelas entre os surrealistas portugueses e os neo-realistas devido a

divergências de ordem literária e estética, poderíamos até dizer que aqui se encontram duas linhas contraditórias.

Mas há, pelo menos, duas explicações para tal. A primeira é a de que o surrealismo português tomou, como é evidente, o seu próprio caminho, dentro da sua especificidade, e sendo um movimento que não visava uma relação de carácter imitativo, directa e imediata, com o real, acabou por desenvolver-se, tardia, mas de maneira relativamente longa, num país a viver sob uma ditadura e submetido a uma repressão feroz, onde era praticamente impossível não tirar as consequências desse facto. Isto se pensarmos na importância que os ideais de liberdade, de revolta e de libertação do homem, de revolução pela palavra, tiveram para os surrealistas, faz todo o sentido. Há outros casos de uma literatura que recorre também ao humor negro ou a uma linguagem e a um imaginário tipicamente surrealistas para satirizar o real, como acontece com Mário Henrique Leiria, e que por isso não se compromete necessariamente com grupos ou com qualquer poder político, fazendo antes a apologia da revolução e da liberdade total.

Quanto à segunda, diz especificamente respeito ao autor deste texto dramático, e aí as informações chegaram-me às mãos por duas vias distintas: aquilo que disse de si próprio no «Interfácio» desta obra e nalguma das poucas entrevistas que deu, e o que os que o conheceram pessoalmente, como António Manso Pinheiro, o editor da Estampa, dele contam.<sup>6</sup>

Manuel de Lima terá sido um livre pensador, um *outsider*, não se tendo nunca comprometido com grupos ou movimentos. Era um estranho misto de «gentleman» e de «vagabundo», de modos requintados e, ao mesmo tempo, sem dinheiro para pagar os quartos alugados onde ia vivendo. Uma vez, conta o seu amigo de longos anos, o cenógrafo Mário Alberto, foi posto na

---

<sup>6</sup> Dada a quase total ausência de bibliografia sobre Manuel de Lima, foram estes os dados em que me baseei. É de referir que se torna difícil obter informações sobre a sua pessoa, ao ponto de António Manso Pinheiro me ter afirmado que, tendo sido muito seu amigo, nem a idade lhe conhecia, de tal forma ele mantinha o seu espaço secreto.

rua e teve de deixar à pressa o quarto alugado onde vivia, tendo lá abandonado os seus manuscritos e o instrumento que tocava enquanto músico profissional, a viola de arco.<sup>7</sup> Esta é uma das razões pela qual se terão perdido alguns manuscritos, segundo consta, mesmo os da maior parte da obra publicada em vida.

*O clube dos antropófagos* foi escrito, segundo informações dos que o conheceram, a bordo de um barco de cruzeiros, entre os Estados Unidos e Cuba, na época ainda da ditadura de Baptista, quando, para sobreviver, Manuel de Lima se empregava a tocar em cruzeiros. Neste contexto, fica esclarecido o paralelismo que estabeleceu entre a situação da ilha e a pequena vila de Cuba, no Alentejo, uma das regiões de Portugal que mais viveu a pobreza e o abandono durante a ditadura.

Trata-se de uma peça profundamente anti-americana e, curiosamente, quem como Natália Correia o conheceu bem, diz ter-se tratado de um homem extremamente avesso à política, paradoxo que, se pensarmos no quadro que dele procurei traçar, acaba por fazer algum sentido.

Também no que toca às suas afinidades ou simpatias literárias, volta a manifestar-se em Manuel de Lima um profundo sentido de independência e alguma solidão. Esta questão merece-nos uma nova referência ao «Interfácio» de 1973, que contém informações preciosas nesse sentido. Aí procura Manuel de Lima traçar o quadro de uma certa vanguarda de Lisboa, marginal e sem dinheiro, com a qual estabelece uma relação de proximidade e, ao mesmo tempo, de distância. Ao mencionar o grupo dos surrealistas, utiliza um surpreendente «nós», referindo-se-lhe nestes termos:

O ambiente em que vivíamos nessa ocasião, nos meados dos anos cinquenta, nós, os que formávamos um grupo heterogéneo e muito dividido

---

<sup>7</sup> A história faz parte de um testemunho dado por Mário Alberto num texto que veio a ser publicado no catálogo da peça levada a cena pela Companhia de Teatro da Veredas em 1993, baseada no romance de Manuel de Lima *Malaquias ou a história de um homem barbaramente agredido* (1953).

internamente, que depois se desintegrou (entre desentendimentos, promoções, náuseas e mortes ...) [...] (Lima 1973: 122).

Esta é uma descrição perfeita deste meio, dos que frequentavam o Grupo do Café Gelo e, pegando nas palavras de Manuel de Lima, se debatiam num ambiente de «segregacionismo», de «isolamento do público» numa «atmosfera de resistência» (Lima 1973: 122). Esta é também uma perfeita descrição do ambiente das vanguardas portuguesas, que sempre tiveram um carácter profundamente marginal, com enormes dificuldades em comunicar com o ambiente cultural do país, que nunca as compreendeu ou integrou minimamente na sua época:

À margem da periferia das editoras, excepção feita à «Contraponto», que Luiz Pacheco animava com grandes dificuldades, tínhamo-nos habituado a escrever por um imperativo biológico, e porque exigíamos tacitamente uns dos outros uma afirmação pessoal qualquer, como condição de nos frequentarmos (Lima 1973: 122-123).

Escrevia-se para a gaveta ou para o grupo. As dificuldades de difusão do texto e a sua conseqüente marginalização encontram por um lado explicação no isolamento intelectual dos que se moviam neste meio da vanguarda lisboeta, assim como na ausência de meios financeiros que permitissem levar os textos até junto do público. E havia ainda, evidentemente, a acção da polícia política e da censura.

No caso concreto do teatro, os aspectos de ordem financeira e a repressão tomaram contornos ainda mais dramáticos. Ainda com uma dificuldade adicional, resultante do facto de os textos dramáticos de influência surrealista terem sido aqueles sobre os quais a mão da censura se tornou mais pesada.

Nesta ordem de ideias, António Tabucchi refere-se ao teatro de tendência surrealista como um teatro sem palco:

Se al teatro Portoghese manca spesso, per forza di cose, un palcoscenico, al teatro di tendenza surrealista il palcoscenico è stato negato totalmente perchè la sua impertinenza, la sua scomodità ne hanno fatto il teatro più censurato del Portogallo. Mai una commedia surrealista è salita sui palchi

nazionali, e spesso molti testi sono stati ritirati dalla circolazione (Tabucchi 1976: 59).

São peças de autores como Jorge de Sena, *Amparo de mãe* (1951) e *Ulisseia adúltera* (1952), ou é também o caso da primeira peça de Natália Correia *Sucubina ou a teoria do chapéu* (1952), escrita de parceria com Manuel de Lima e levada à cena em 1953. Contrariamente ao que por vezes se tem afirmado, esta não foi a única peça escrita em conjunto por Natália Correia e Manuel de Lima. Também *Dois reis e um sono* (1956) nasceu desta colaboração entre os dois autores, tendo sido representada pela Companhia de Teatro do Gerifalito no Teatro Monumental, na época de 1957-1958.<sup>8</sup>

Mas estas são praticamente as exceções a confirmar a regra. Foram, de facto, muitas as peças que não conseguiram subir aos palcos, tendo, por exemplo, ficado por representar textos dramáticos como *Progresso de Édipo* (1957), ou *A pécora*, escrita em 1966, mas só publicada em 1983, ambas de Natália Correia, ou, de Mário Cesariny, *Um auto para Jerusalém*, escrita nos anos cinquenta e só publicada em 1964, e *Inquérito*, espécie de «cadáver esquisito» teatral publicado em 1971.

Também *O clube dos antropófagos* nunca chegou a ver as luzes do palco, nem o seu autor chegaria a ver a sua peça representada em vida, uma vez que viria a morrer em 1976. Pegando na ironia, a que ele próprio tantas vezes recorre no seu «Interfácio», gostaria de terminar relatando duas ocorrências irónicas.

A primeira diz respeito ao facto de *O clube dos antropófagos* ter finalmente conseguido ser representado, muitos anos após a morte do seu autor, na televisão, numa realização de Fernando Midões feita para a RTP em 1991. Se pensarmos na opinião profundamente negativa que Manuel de Lima emite no «Interfácio» da edição de 1973 sobre o papel devastador da

---

<sup>8</sup> Ambas as peças se encontram inéditas.

televisão na cultura portuguesa, estamos perante a primeira situação irónica.

A segunda ironia talvez seja um pouco menos «negra». Se a peça que Manuel de Lima escreveu nunca chegou aos palcos dos teatros, digamos que, de uma certa forma, terá acabado por perder o comboio do seu tempo, podendo considerar-se, sob alguns aspectos, datada, o que poderá ainda ser discutível,<sup>9</sup> um outro texto seu mereceria a honra de subir aos palcos. A novela *Malaquias ou a história de um homem barbaramente agredido*, publicada pela primeira vez em 1953 pela Contraponto de Luiz Pacheco, foi adaptada para teatro por José Carretas e Teresa Faria e estreou em finais de 1993, mantendo o título original, pela mão da jovem Companhia de Teatro da Veredas. A peça foi acolhida pela crítica com sucesso.

E para terminar, em tom quase panfletário, e particularmente para os pessimistas, que insistem em ver nos portugueses a ausência de uma alma dramática: o teatro português existe, e sempre existiu, apesar das dificuldades enormes por que sempre passou. A ditadura do Estado Novo foi extremamente prejudicial no que diz respeito ao teatro na medida em que inviabilizou substancialmente a sua real existência, desmotivando, por outro lado, os que se lançaram na sua criação. A impressão que dá é que a censura se lançou ainda mais ferozmente sobre o teatro português do que sobre o estrangeiro, e que, apesar do evidente atraso na divulgação em Portugal dos mais importantes autores dramáticos estrangeiros, estes conseguiram muitas vezes a autorização necessária que foi negada aos textos portugueses.

Hoje, as dificuldades serão outras, mantendo-se algumas, nomeadamente as de carácter socio-económico. Mas, apesar destas, e contrariando a opinião de alguns críticos, que quase chegam a negar a existência de um teatro português, vozes às

---

<sup>9</sup> Num testemunho pessoal que me foi dado ao telefone pelo realizador Fernando Midões, o facto de a peça ter sido representada para a televisão na altura da Guerra do Golfo veio trazer-lhe de novo uma certa actualidade do ponto de vista político, facto que Natália Correia, a quem foi pedido que fizesse a apresentação da peça, não deixou de sublinhar.

quais se juntam, por vezes, com toda a legitimidade, os testemunhos magoados dos homens e mulheres de teatro, dando conta das dificuldades por que passaram e contribuindo assim, involuntariamente, para manter este equívoco, o teatro português, tal como sempre existiu, continua também vivo.<sup>10</sup>

## Bibliografia

### Obras

- Breton, André (1991): *Anthologie de l'humour noir*, Paris: Jean-Jacques Pauvert [1940].
- Cesariny, Mário (1965): *Um auto para Jerusalém*, Lisboa: Minotauro.
- Correia, Natália (1957): *O progresso de Édipo*, Lisboa: Editora Gráfica Portuguesa.
- Correia, Natália (1983): *A pécora*, Lisboa: Dom Quixote.
- Lima, Manuel de (1972): *Malaquias ou a história de um homem barbaramente agredido*, Lisboa: Estampa.
- Lima, Manuel de (1973): *O clube dos antropófagos*, Lisboa: Estampa.
- Lima, Manuel de (1993): *Malaquias: a história de um homem barbaramente agredido, de Manuel de Lima*, programa da peça levada à cena pelo Teatro de Veredas.

---

<sup>10</sup> A prová-lo está o facto de que, quando surgem os estudos neste domínio, aparecem também as listas de peças de autores portugueses representadas. Vejam-se, por exemplo, Seródio (1994) ou a obra recentemente editada de Sebastiana Fadda (1998).

## Estudos

- Barata, José Oliveira (1997): «The Historical Parable in Contemporary Portuguese Drama», em: Kaufman, Helena / Klobucka, Anna (eds.) (1997): *After the Revolution: Twenty Years of Portuguese Literature, 1974-1994*, Londres: Associated University Presses, págs. 108-126.
- Decottignies, Jean (1988): *Écritures ironiques*, Lille: Presses Universitaires de Lille.
- Fadda, Sebastiana (1998): *O teatro do absurdo em Portugal*, Lisboa: Cosmos.
- Floeck, Wilfried (1997): «Das Theaterwesen in Portugal», em: Briesemeister, Dietrich / Schönberger, Axel (eds.) (1997): *Portugal heute: Politik — Wirtschaft — Kultur*, Frankfurt am Main: Vervuert, págs. 531-543.
- Freud, Sigmund (1905): *Der Witz und seine Beziehung zum Unbewußten*, Leipzig; Wien: Deuticke.
- Porto, Carlos (1973): *Em busca do teatro perdido, 1958-1971*, Lisboa: Plátano.
- Programa do espectáculo «Malaquias: a história de um homem barbaramente agredido»* (1993), Massamá: Companhia de teatro da Veredas.
- Rebello, Luiz Francisco (1967a): *História do teatro português*, Lisboa: Portugália.
- Rebello, Luiz Francisco (1967b): *História do teatro português*, Lisboa: Europa-América.
- Rebello, Luiz Francisco (1967c): «Presença (e ausência) da moderna dramaturgia no teatro português contemporâneo», em: *O tempo e o modo* 50-53 (Lisboa), págs. 577-585.
- Rebello, Luiz Francisco (1977): *Combate por um teatro de combate*, Lisboa: Seara Nova.
- Rodrigues, Graça Almeida (1980): *Breve história da censura literária em Portugal*, Lisboa: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa.

- Serôdio, Maria Helena (1994): «O teatro em Portugal hoje: breve caracterização», em: *Vértice* 59 (Março-Abril), págs. 58-66.
- Stegagno Picchio, Luciana (1969): *História do teatro português*, Lisboa: Portugália.
- Tabucchi, Antonio (1976): *Il teatro portoghese del dopoguerra (trent'anni di censura)*, Roma: Edizioni Abete.
- Vilaça, Mário (1963): «Panorama do teatro português contemporâneo», em: *Vértice* 23/234-236, págs. 205-220.