

O Teatro e a Igreja no Século XX (em Portugal)

de Glória de Matos (Responsável) e Eugénia Vasques (Investigadora)

ÍNDICE

- I. Introdução: A Igreja como liderança e enquadramento social até ao 25 de Abril. Recessão nas décadas de 70-90; a ocupação “civil” dos padres; fim da época do “pároco” disponível.
- II. Um século de dramaturgia portuguesa e de teatro de temática religiosa: um património esquelético.
- III. Conclusão: A importância da educação; a exigência de uma nova mentalidade cultural; amplificação do conceito de “teatro religioso”; as outras formas de expressão de religiosidade em teatro: “excluídos” e “pestíferos”.

I

INTRODUÇÃO

Começar este trabalho foi como percorrer um caminho totalmente coberto por um manto de neve, espessa, que não deixa ver nem contornos nem vestígios do chão que se pisa...

Não foi, contudo, a sensação de túnel escuro: antes a brancura total, o frio, a luz que queima e cega. A pouco e pouco, durante uma penosa caminhada, foi-se tornando evidente que não iríamos fazer um balanço da actividade da Igreja em Portugal na área do teatro – impossível, pela escassez de elementos e de tempo de pesquisa e investigação --, nem tão pouco fazer uma mera crítica à ausência, nalguns casos, total, de motivação por parte da Igreja para que os artistas se transcendam a si próprios e criem a sua arte e, através dela, cheguem mais longe, mais alto...

A arte, nas suas formas mais variadas, é reconhecida por todos e, nomeadamente, pelo Papa João Paulo II, na sua recente Carta aos Artistas, como “sendo um caminho de acesso à realidade mais profunda do homem e do mundo. A arte continua a constituir uma espécie de ponte que leva à experiência religiosa.” Mais adiante diz ainda: “Para transmitir a mensagem que Cristo lhe confiou a Igreja tem necessidade da Arte.”

Perante o pensamento do Papa, coincidente com o de alguns cristãos mais sensíveis ao tema do Belo, urge pensar mais profundamente o papel da Igreja nos nossos dias. Urge reflectir sobre como fazer chegar aos jovens a mensagem de Cristo através das artes.

Se pensarmos nas gerações de hoje, no que lhes é proporcionado pelas novas tecnologias, pela rapidez da informação, pela realidade brutal das imagens, pela dispersão da família nuclear, facilmente concluímos que muita coisa tem de mudar.

Dizia-me um sacerdote jesuíta, o Padre Guedes Carvalhais, que “já nos séculos XV, XVI e XVII uma imagem valia mais do que cem palavras” e foi o teatro, ao jeito vicentino, uma ajuda preciosa para a evangelização do Brasil, do Paraguai, etc.

Não será, então, o teatro, com toda a sua carga simbólica e a arma poderosíssima da Palavra, a arte que mais directamente pode tocar essas novas gerações? Que outra forma de arte se aproxima mais do mistério simbólico-ritualista da comunicação imediata e profunda entre as pessoas? Que outra forma de arte passa o conflito de alma a alma (personagem a personagem?), tocando, por vezes, nas zonas mais recônditas do ser de todos aqueles que participam no espectáculo, isto é, os actores e o público?

Uma leitura atenta e descomprometida da actividade social e agregadora da Igreja nos últimos vinte e cinco anos, dá-nos a visão clara de quanto Ela perdeu em liderança e oportunidade de intervenção.

A mudança sócio-política ocorrida no país com a Revolução de 1974 originou muitas outras mudanças e, assim como na Educação e na Arte, se perdeu a noção de Mestre, assim também na Igreja se perdeu um pouco a noção de Pastor, do pároco como pessoa disponível para acatar, motivar e incentivar as ideias dos seus paroquianos.

O Padre tornou-se, por várias razões – entre elas, a económica --, muito menos disponível e as actividades nas áreas lúdicas (como o teatro, a música, etc.) desapareceram quase completamente.

Mesmo os colégios de Ordens Religiosas, ao passarem de internatos a externatos, e tornando-se “escolas oficiais”, perderam, na quase totalidade, a tradição das actividades criativas que tanto ajudavam na formação dos alunos como cidadãos aptos a desenvolver e usufruir os prazeres estéticos.

É, pois, neste quadro de observação, que desenvolvemos a modesta investigação que se segue que esperamos possa constituir – até nos aspectos em que possa ser considerada excessivamente incisiva – um ponto mais para o desejado desencadear de desafios que aproximem a Igreja da Cultura, a Cultura da Fé e a Fé dos que a procuram por ínvios caminhos, como são, por vezes, os do Senhor... (GM)

II

UM SÉCULO DE DRAMATURGIA PORTUGUESA E DE TEATRO DE TEMÁTICA RELIGIOSA EM PORTUGAL: UM PATRIMÓNIO ESQUÁLIDO*

“J’aime qu[e François Curot] considère le théâtre comme le temple de la société moderne. Dans la *Comédie du Génie*, il a dit que la messe était le plus haut chef-d’oeuvre de l’art dramatique. Qu’on soit croyant ou non, l’on doit reconnaître que le grand art dramatique, dans ses périodes les plus éclatantes, a vécu des convictions qu’il fournissait à la foule. C’est le passé et l’avenir du théâtre. Il fut sanctuaire dans l’ancienne Grèce, sanctuaire encore au Moyen Age, et il doit redevenir le sanctuaire des vérités civiles nécessaires aux peuples modernes. Telle est manifestement l’opinion de François de Curot. C’est cette opinion qui le classe parmi les premiers esprits de notre temps.” Firmin Gémier¹

“Note-se que, mesmo no teatro burguês e naturalista, mesmo no teatro existencialista, mesmo na tentativa paradoxal de um anti-teatro, o dramaturgo, precisamente porque assume o género teatral, não pode escusar-se a uma axiologia de fundo religioso/.../. Cristo é a personagem de toda a dramaturgia ocidental, desde Gil Vicente e Calderón até Garcia Lorca e José Régio, desde Racine a Claudel, Sartre a Ionesco, desde Shakespeare a T. S. Elliot, desde Schiller e Goethe até Brecht ou Dürrenmatt.”.

“Sob todas estas tendências, afirmem-se elas teístas, ateístas ou mesmo anti-teístas, persistimos em ver, pela análise simbólica, psicológica, filosófica, a personagem central de Cristo, interpretada a vários níveis: religioso, moral, social, político. Em todo o teatro Ocidental podem discernir-se, em maior ou menor grau, os valores escatológicos, teleológicos e morais do cristianismo.” António Quadros, 1965²

“Mas vós sabeis que a Igreja continuou a nutrir um grande apreço pelo valor da arte enquanto tal. De facto, esta, mesmo fora das suas expressões mais tipicamente religiosas, mantém uma afinidade íntima com o mundo da fé, de modo que, até mesmo nas condições de maior separação entre a cultura e a Igreja, é precisamente a arte que continuou a constituir uma espécie de ponte que leva à experiência religiosa. /.../ Mesmo quando perscruta as profundezas mais obscuras da alma ou os aspectos mais desconcertantes do mal, o artista torna-se de qualquer modo voz da esperança universal de redenção.” Papa João Paulo II, 1999³

¹ Cit. in Joaquim de Oliveira, *Um Poeta Trágico Português*, Lisboa, Edição do Autor, 1959, p. 214.

² In *O Espírito da Cultura Portuguesa. Ensaios*, Lisboa, Sociedade de Expansão Cultural, s/d, pp. 141-42. Recolhe e amplia o importante artigo “Teatro Português, Teatro Universal” publicado no nº especial da revista *Espiral*, Lisboa, 6/7, 1965, pp. 3-16. Cf. ainda, do mesmo autor, a relevante abordagem da dramaturgia portuguesa patente em *Crítica e Verdade*, Lisboa, Clássica Editora, 1964.

³ In “Carta do Papa João Paulo II aos Artistas”, *Arte Ibérica*, 1999, pág. 15. Como se sabe, o Papa João Paulo II foi também dramaturgo. Traduzida em português, sob o pseudónimo de Andrej Jauwien, conhecemos a sua peça *A Loja do Ourives*, São Paulo, Edições Loyola, 1980.

1.- Em 1936, num livro que recolhe crónicas e críticas de teatro originalmente publicadas no jornal *O Diabo*⁴, Eduardo Scarlatti afirma, em texto dedicado ao espectáculo de ar livre do Teatro Nacional, *Auto de Santo António* (1934), que o dramaturgo e crítico francês Henry Ghéon era, naquele tempo, “o porta-estandarte do teatro católico” (pág. 24).

A afirmação é muito mais importante do que parece no contexto de uma crítica que compara, depreciativamente, os arroubos “revisteiros” e nacionalistas do adaptador Matos Sequeira⁵ com o “respeito pelo espírito religioso” (pág. 24) de Ghéon, responsável pelo grupo **Compagnons de Notre Dame** (1925-30) e adaptador da *História Maravilhosa do Jovem Bernardo de Menthon* [i.e. S. Bernardo de Sabóia] (24).

Com efeito, para quem, como nós, procura, em vão, orientação bibliográfica, teorização ou doutrina sobre o tema específico das ligações entre o teatro, a cultura e a Igreja, em Portugal, ao longo do século XX, qualquer frase ou expressão que nos permita compreender a pobreza e singeleza da produção (e respectiva reflexão) teatral portuguesa no âmbito da temática religiosa – entendida, como o fazemos, num sentido largo que vai do **teatro apologético**, sacro e mesmo litúrgico, ao **teatro de temática existencialista** ou o **teatro de re-sacralização ritualista** (ainda quando negativista ou “herético”) – é uma preciosa arma de combate!

Foi, pois, compulsando velhas críticas de teatro que ficámos a saber que, em meados da década de 30, entre nós, Henri Ghéon influenciava, teórica e dramaturgicamente, os raros escritores que se abalançavam, à falta de originais ou de inspiração, à, digamos, “natural” reescrita de “autos” bíblicos ou sobre vidas de santos, na linha do teatro vicentino, como o fez Matos Sequeira que, logo em 1936, adaptava um *Auto de S. João*, e, muito mais tarde, no início da década de 60, escreveria ainda um *Auto de S. Silvestre* para ser representado na cidade do Funchal.

Ora o certo é que Henri Ghéon, um actualizado e dinâmico agente teatral e reputado teorizador, que aprendeu estética teatral no tempo dos conflitos entre a estética simbolista e naturalista e assistiu à união, separação e posterior evolução dos epígonos de geniais criadores-mestres como Copeau (o revolucionário proponente do “palco nu para uma obra nova”) Dullin, Jouvét⁶, Batty, Pittoëff, “abriu”, em França, uma tendência teatral, pautada pelo desejo de servir no

⁴ Trata-se de *Em Casa de 'O Diabo'*, Lisboa, s/e, 1936.

⁵ Adaptação de um auto quinhentista, da autoria do frade eborense Afonso Álvares, assinada por Gustavo de Matos Sequeira.

⁶ Este encenador-actor realizou, em 2 de Junho de 1941, em Lisboa, no Teatro Nacional, uma conferência intitulada “Trois Aspects du Théâtre”, na ocasião da apresentação da peça de Claudel, *L'Annonce faite à Marie*, pela Companhia francesa Eve Francis.

plano do catolicismo⁷, cujas características só bem mais tarde se tentariam, muito esporadicamente, adaptar à realidade portuguesa.

Trata-se de uma forma de teatro de ar livre, popular e congregatória dos públicos diversos, que os grupos apoiados pela JEC e JUC francesas ajudaram a divulgar, e que actuavam sobretudo em festas religiosas, em grandes peregrinações ou em ocasiões especiais como actividades associativas ou congressos. Diz Ghéon: “Graças ao emprego de coros falados, os nossos *mistérios* tendiam a fundir-se, sobre o plano da verdade, com a estética suprema da tragédia helénica” (310, tradução nossa), sublinhando o facto de tal estratégia permitir que o povo “entrasse”, participativamente, no coro com as suas milhares de vozes respondendo aos protagonistas e produzindo aquele “murmúrio unânime” que Copeau⁸ preconizava e ali se elevava à unanimidade programática do “clamor”...

Esta actividade, de um proselitismo esclarecido e esteticamente culto, enquadrava-se, aliás, num movimento mais vasto de “cristianização” do teatro burguês-realista de que o dramaturgo e activista católico Léon Chancerel (1886-1965) – autor do muito censurado, depois do início da Guerra Colonial, e também muito representado Coro pacifista *Uma Gota de Mel*⁹ –, discípulo de Copeau e promotor do movimento escutista, através dos seus **Comédiens Routiers** (e criador do grupo de teatro para crianças **Le Théâtre de L’Oncle Sébastien**) foi um dos protagonistas.

Os objectivos gerais do movimento podem resumir-se no entendimento estético, formal e temático que se procurava para uma arte dramática cristã e que Henri Ghéon sintetiza na seguinte frase programática: “uma arte dramática. . . não aprisionada numa fórmula, mas susceptível de exprimir a nossa fé em tragédias, em comédias, em farsas, em *mistérios*, em ‘celebrações’, tão vasta, enfim, no desenvolvimento das formas, quanto a arte dramática ‘tout court’ entendida poeticamente. *Todo o homem, toda a terra, mais o inferno e o céu. Eis o seu domínio.*” (pág. 212, tradução e sublinhado nossos)

Este programa, ambicioso e abrangente nos seus propósitos de catequização – o autor chegou, inclusivamente, a escrever peças (*Le Comédien*, *Judith*, etc.) para um público a que chamava “le peuple infidèle” (pág. 208) – não teve paralelo no nosso país, apesar das pontuais tentativas de teatro apologético que, desde o princípio do século, se disseminaram nos palcos e outros espaços nacionais.

⁷ Cf. *L’Art du Théâtre*, Montréal, Ed. Serge, 1944, pág. 208.

⁸ O mestre francês representou autores variados e representou também peças de Ghéon no **Teatro do Vieux Colombier** (fundado em 1913).

⁹ Consultar, do autor francês, a obra de referência histórica *Panorama du Théâtre: Des Origines à Nos Jours*, Paris, Colin, 1955.

De acordo com um primeiro levantamento de duas centenas peças de temática religiosa (*lato sensu*) que encontramos publicadas, ou foram representadas, entre 1900 e o presente, verificamos que nos anos que medeiam entre o início do século e a década de 30, isto é, até às tentativas dramatúrgicas de Gustavo de Matos Sequeira, existem peças religiosas, moralistas, socialistas ou anti-clericais, o que também nos interessa, assinadas, as primeiras, por autores (hoje com pouco renome) como, entre muitos outros, P. C. d'Alcântara Chaves, Alberto de Oliveira, Júlio Dantas, Júlio Meneses, Archer de Lima, José Augusto Tito Martins, Júlio Meneses, Alfredo Pinto, António Simões, Duarte Costa, José Soares Costa, Alberto Costa, Luís Cardim, Solano de Abreu, João da Silva Tavares, Abílio Campos Monteiro, Alfredo Vaz ou António Barbosa.

Encontramos, igualmente, pontual produção dramática com responsabilidades literárias, em autores como Gomes Leal, Chagas Roquete, Joaquim de Carvalho, D. João de Castro, Rui Chianca, Mendonça Alves, António Correia D' Oliveira, Assis Esperança, António Patrício, Santa-Rita, Côrtes-Rodrigues, Olavo D'Eça Leal, e claro, Raúl Brandão e Alfredo Cortês, este último convertido recente (1926).¹⁰

Nos títulos, textos, ou descrições consultados para a nossa pesquisa, constatamos, a recorrência dos seguintes traços dominantes: uma poesia de teor ultra-romântico e simbolista – de que é exemplo o “poème dramatique en vers” de Archer de Lima, *Vision du Clavaire* e outras “lendas religiosas”, “fantasias místicas” ou “oratórias” e “mistérios” --, a esmagadora presença do género “auto” (de **Natal** maioritariamente) em torno da personagem de **Jesus/Cristo/Deus/Menino** ou de **Maria/Nossa Senhora**, a sobrevivência do “drama sacro”, “drama bíblico”, “milagres”, ou vidas de santas e santos, freiras ou frades. As outras figuras mais convocadas ao longo de todo o século dramatúrgico são, depois daquelas, **Santo António** e **S. João Baptista**, especialmente, mas também a **Rainha Santa, Sórora Mariana Alcoforado** ou **Joana D'Arc**. Encontrámos, igualmente, sobretudo em torno de 1905, dramas “naturalistas” programaticamente anti-clericais e anti-religiosos de que são exemplo as peças *Novo Altar*, de Bento Mântua e *Missa Nova* de Bento Faria.

2.- Mas só a partir de 1945 o teatro de temática religiosa parece deixar-se entender mais claramente nas suas variantes programáticas e nos seus confrontos ideológico-formais. Durante um período de cerca de dez anos, ou seja, entre o fim da II Grande Guerra e meados dos anos 50 – anos,

¹⁰ Afirma Duarte Ivo Cruz na sua Introdução ao *Teatro Completo* de Alfredo Cortês: “Por volta de 1926, a cura, atribuída a milagre, de uma filha, precipitará a conversão de Alfredo Cortês ao catolicismo. . . Assinale-se apenas a produção de uma série de obras confessionais, «três peças de tese, de pronunciados instintos moralizadores», como escreveu Luiz Francisco Rebello. . . *Lourdes*, . . . *O Oiro*. . . *Domus*. . . A implicação temática marcou o ambiente destas estreias e influenciou a respectiva ressonância junto do público”. Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1992, pág. 13.

em Portugal, de início de actualização litúrgica, de agitação sócio-cultural das juventudes católicas e operárias, e de vitalidade dos agrupamentos amadores – , o teatro de temática religiosa surge, então, como “cruzada em prol da Ideologia” (António Cabreira, 2º Conde de Lagos)¹¹, como intervenção na cultura (Fernando Amado), como expressão da angústia metafísica moldada pela literatura (José Régio), como experiência inicial de escrita (Luiz Francisco Rebello)¹², como encomenda institucional da Igreja (Padre Manuel Ferreira da Silva, António Manuel Couto Viana, Francisco Ventura), como veículo da “Revelação cristã” (João de Castro Osório de Oliveira)¹³ e do apostolado (Maria da Soledade¹⁴, Major Alípio da Silva¹⁵) ou, finalmente, como proposta de denúncia moral dos males sociais lidos, contudo, como directa afronta à religião católica (Maria Irene Dionísio).

E é talvez neste período, entre o final dos anos 40 e meados da década seguinte, que melhor se fará sentir o exemplo dos militantes culturais franceses ou outros – como os belgas do **Office du Théâtre Chrétien** de Bruxelas, os ingleses e outros do **Graal** ou os espanhóis, que viram realizado, até, um **Congresso de Teatro Católico** em 1955 -- influenciados pelo movimento do teatro cristão dos anos 30 atrás mencionado. Uma das razões desta afirmação está bem patente na narrativa da experiência do antigo sacerdote, Manuel Ferreira da Silva¹⁶, que, nas suas declarações em entrevista e conversas várias, nos deu testemunho da pessoal actividade teatral naqueles anos durante os quais foi o jovem co-adjutor da Igreja de S. Domingos, colaborador do movimento dos “escuteiros” e, para além de jornalista (*Novidades*, etc.) um devotado dramaturgo de circunstância.

Amigo e companheiro de actores da Companhia Amélia Rey Colaço-Robles Monteiro e demais personalidades ligadas ao teatro que, então, se reuniam “para cavaqueira”¹⁷, o então jovem sacerdote organizou, entre muitas outras coisas, com esse grupo de jovens que afirmavam querer “dinamizar o Teatro”, um espectáculo para crianças, no Coliseu, com o apoio do Teatro Nacional.

¹¹ Cf. a sua peça *Maria de Fátima: Turíbulo e Gládio*, Lisboa, Edição do Autor, 1947, págs. 11-12.

¹² Presumimos que o autor, ainda adolescente, se estrearia na dramaturgia com esta *Lição do Tempo: Acto em verso, 3 quadros e 2 cortinas*, parábola de dimensão moralizante que venceu o Concurso de Teatro da Mocidade Portuguesa em 1941-42.

¹³ Cf. de João de Castro Osório de Oliveira, *A Trilogia de Édipo* (1954).

¹⁴ As pecinhas desta poetisa, *Teatro para a Juventude II* (1946) e *Natal Florido* (1948) foram, inclusivamente (com outras, prováveis, que ainda não encontramos), publicadas pela Livraria do Apostolado da Imprensa, no Porto.

¹⁵ Peças como *Quatro Lendas do Menino Jesus* (1952), editada em Braga, pela Livraria Editora Pax, e outras como *Senhora da Esperança*, *Natal*, *O Missionário*, *O Pobrezinho de Assis*, *A Cruz e a Espada*, *Rosas de Nossa Senhora*, *Rosas de Maio*, etc.

¹⁶ Reconduzido ao estado laico em 1976.

¹⁷ Como os actores Augusto Figueiredo, Samuel Diniz, Virgílio Macieira, Álvaro Benamor, Gustavo de Matos Sequeira, etc.

Tratava-se da *Vida de Nuno Álvares Pereira* e do auto *Todo o Mundo e Ninguém* que a Companhia de D. Amélia tinha em repertório desde 1937.

Nessa mesma época, escreveu, nos seus serões do Seminário dos Olivais, “o jogo cénico e coros falados” *Assim Nasceu o Altar* (representado em 1953) e, pouco depois, adaptou a peça *O Caminho da Cruz*¹⁸ de Henri Ghéon (que o nóvel advogado-actor António Costa Ferreira acabara de traduzir)¹⁹ de modo a permitir “à multidão repetir pequenas frases” em jeito de refrão coral.

Como António Pedro tinha traduzido uma peça de Chancerel, *A Gota de Mel*, que viria, com Alexandre Babo, a encenar para o espectáculo inaugural do Teatro Experimental do Porto (1953), o referido grupo de interessados teve, assim, oportunidade de apresentar esse mesmo “coral” nas **Sessões Vermouth** que então se realizavam no Teatro Tivoli.

O sacerdote Manuel Ferreira da Silva considerava que era, pois, chegada a altura “de melhor coordenar actividades . . . no sentido de um apostolado mais dirigido”, num momento em que, como afirma em “Memorial e Proposta: Secretariado da Imprensa e do Teatro”²⁰, se registava “um consolador movimento e larga rede de Imprensa Católica em Portugal. . . desde os oito diários com as *Novidades* à cabeça, e cerca de duzentos e cinquenta periódicos, semanários, na quase totalidade órgãos diocesanos e concelhios dirigidos por sacerdotes, quinzenários e mensários, na grande maioria órgãos paroquiais”, para além das publicações de carácter associativo e missionário. Redigiu, no Natal de 1954, um projecto final que com o grupo de interessados viria a apresentar, em exposição, a António Ferro, que se terá mostrado “muito entusiasmado”. Era a proposta de organização de “uma Adenda ao Secretariado do Cinema e da Rádio, criando o Secretariado da Imprensa e do Teatro”, isto é, uma “Secção Cultural da Empresa de Fomento Cultural”, com um grupo de teatro itinerante – previsto logo desde o final da década de 40 --, que se deslocaria pelo país em autocarro – como o viria a fazer, na década de 70, por exemplo, o grupo de teatro O Bando – e que se propunha apresentar espectáculos nas próprias traseiras do transporte.

O grupo chamar-se-ia **Teatro Medieval** e teria o apoio do SNI. O público-alvo seria o das comunidades que, no verão, realizam as suas festas aos santos padroeiros mas que, regra geral, se

¹⁸ A peça passaria na Emissora Nacional em 1952, na RTP e Pavilhão dos Desportos em 1959 e seria apresentada no Castelo de Óbidos em 1963. Cf. de António Costa Ferreira, *Uma Casa Com Janelas para Dentro*, Lisboa, Imprensa-Nacional-Casa da Moeda, 1985.

¹⁹ Ferreira da Silva explica que em *O Caminho da Cruz* tinha acrescentado ao texto do autor uma “intervenção do público”, no final, na “apoteose pascal” com um hino à “vítima pascal” que na Idade Média era representado. O entrevistado foi informado por Glória de Matos que esse texto tinha sido representado por si e pelo grupo “Fernando Pessoa” em 1962, na Páscoa, dentro da Sé de Braga, com os seminaristas como figurantes. João D’ Ávila, em resposta ao “Questionário”, lembra, por seu lado, ter encenado a peça que seria representada, no Castelo de Óbidos, durante a Semana Santa, e, até, transmitida directamente pela Televisão.

²⁰ Documento dactiloscrito facultado pelo autor.

resumem a organizar um “arraial, uma quermesse, a lançar foguetes e a assistir a uma missa cantada”. O grupo propunha-se, inclusivamente, seleccionar as figuras dos santos mais marcantes do calendário festivo nacional e procurar textos teatrais sobre eles ou, então, escrever mesmo textos originais de teor hagiológico.

Em síntese, procurava-se um “teatro que na essência ou na forma se aproximasse do teatro original (Moralidades, Mistérios, Autos e Farsas para o Povo) dentro de uma renovação social da noção ‘Teatro’, e à margem do teatro burguês, comercializado e pervertido, em que o sentido do interesse financeiro sacrifica quase sempre o sentido artístico sem receio de comprometer até o sentido moral”. Os actores a participar, teriam de ostentar “valor profissional. . .sem descuidar a competência ética, que os não tornasse indignos de apresentar e representar tais programas”.

O projecto escrito prossegue: “Dentro desta ordem de ideias, ao lado do Teatro do Povo²¹, criar-se-ia e impulsionar-se-ia esta forma do verdadeiro teatro, que se desprenderia o mais possível do artificialismo de palcos e cenários, para regressar aos adros, e esplanadas ao ar livre, aproveitando e valorizando os postigos e os jardins e moralizando as festas populares, arraiais e feiras, apresentando oportunamente o acto teatral mais adequado à época e ao local.” Os programas a apresentar, de entre a dramaturgia clássica portuguesa e estrangeira de “elevada inspiração mística e moral”, promoveriam, a um tempo, “a nossa produção literária para o verdadeiro teatro” e procurariam a “variedade, e assim um recitativo coral (género Chancerel), um passo bíblico, ou auto ou mistério, e uma farsa, preencheriam o espectáculo.”

Alguns actores subscreveram o projecto na versão de 1949: Álvaro Benamor, Artur Semedo, Augusto de Figueiredo, Canto e Castro, Costa Ferreira, Pisany Burnay, Vergílio Macieira, Maria José, Maria Schultz, Maria Emília Correia Baptista, Maria Isabel de Carvalho, Beatriz Santos e Meniche Lopes.

O projecto do grupo de teatro não foi adiante mas Manuel Ferreira da Silva, continuou a escrever teatro e a organizar e a dinamizar acções de âmbito teatral²². Escreveu *Templum Domini*, conjunto de pequenas peças – coros ou “corais” falados, então muito em moda – e redigiu mais dez ou quinze outras peças para “encontros de multidão”. Aquela peça seria, aliás, representada na inauguração da Igreja de Sesimbra.

O modelo dramático era simples: SOLISTAS+CORO+MULTIDÃO E REGENTE. Ferreira da Silva passou a adoptar este sistema dramaturgico, introduzindo, deste modo, o jogo cénico nos QUADROS

²¹ Companhia do âmbito do SNI, dirigida por Francisco Ribeiro (Ribeirinho).

²² Estudou também a ligação íntima entre a liturgia da missa e o ritual japonês do chá que aquela teria influenciado (tem estudo sobre a matéria).

VIVOS com sede nos “mistérios” medievais. Foi na aplicação, tentativa, deste género que viria a colaborar com outro dos dinamizadores do Teatro Católico em Portugal, Eurico Lisboa, Filho (autor da peça em três actos, *O Poder de Fátima*, de 1942), num evento espectacular, no Pavilhão dos Desportos, com o título *Nova Redenção*, realizado a pedido do Reverendo D. Manuel Trindade Salgueiro²³. Colaboraria ainda com Eurico Lisboa, Filho num programa da rádio que este realizava sobre “História do Teatro” – a rádio era, nesta época, como se sabe, um importante meio de divulgação da mensagem cristã, como o comprova, uma vez mais, o tipo de dramaturgia de carácter religioso que aí era divulgada, de que é exemplo, em termos regionais, o programa *Avé Maria*, emissão semanal da Rádio Caramulo em que colaborou, por volta de 1945, o muito jovem João Osório de Castro, ou, em termos nacionais, a difusão de *O Mistério da Santa Missa*, de Calderón de la Barca, em 1955, com tradução de Costa Ferreira --, programa para o qual escreveu “um ou dois” depoimentos sobre “A Bíblia no Teatro e o Teatro na Bíblia” (textos perdidos).

Nesse textos, propunha uma divisão teórica da dramaturgia teatral cristã em duas linhas fundamentais: “com estilo amoroso, a partir de *Cântico dos Cânticos*; e o Teatro com o seu lado dramático, a partir de *Poema de Job* [1932] de João de Deus e António Correia de Oliveira”.

Publicou duas colecções destes pequenos textos, como *Clamor*, correspondendo à primeira modalidade, e *Ars Viva*, coros falados com jogo cénico, correspondendo à estética de *Assim Nasceu o Altar e Templum Domini*.

3.- Outra personalidade da mesma geração que, a partir de do final da década de 40, começou a ter intervenção sistemática na divulgação de uma dramaturgia e de um teatro de filosofia nacionalista-cristã foi o poeta António Manuel Couto Viana. Monárquico convicto mas revendo-se nos princípios doutrinários do regime estado-novista, António Manuel Couto Viana começou a sua carreira no teatro (como maquetista²⁴ e depois como actor²⁵) em 1948²⁶.

²³ No espectáculo *Nova Redenção*, por dificuldade em “arranjar multidão de figurantes”; Ferreira e Silva mobilizou os Salesianos, a Casa Pia e o Instituto de S. Pedro de Alcântara. Estiveram a ensaiar das nove da manhã até às 21h30, hora do espectáculo. Foi Alberto Ribeiro, do SNI – o organizador dos Cortejos Históricos – que os ajudou. Ajudou também em Tomar, com os escuteiros, no espectáculo nas ameias do castelo. Aqui o vento era tanto, que chegaram a amarrar um rapaz ao mastro para não ser levado pelo vento!

²⁴ No 7º espectáculo *essencialista* do Teatro-Estúdio do Salitre, para o qual assinou as suas primeiras “indicações cénicas”. Cf. *Coração Arquivista*, Lisboa, Verbo, 1977, p. 178.

²⁵ No mesmo espectáculo do Salitre, desempenhou o papel de “Um Poeta Inspirado”, da peça *Fábula do Ovo*, de Carlos Montanha, em 1948, e, no ano seguinte, interpretaria o papel masculino do “lever-de-rideau de Almada, *Antes de Começar*, sob direcção do professor Fernando Amado, também no Salitre, ficando, assim, na história do teatro, com Maria Antónia Joyce (filha do Governador Civil de Lisboa, António Joyce, criador do Orféon de Coimbra) como os primeiros actores a representar o teatro de Almada Negreiros.

Fundador, em 1956, de uma das Companhias portuguesas de teatro para a infância de maior longevidade e, mais tarde, da Companhia Nacional de Teatro (1961-67), o que chegou a acumular com a direcção do Teatro da Mocidade Portuguesa (1948-58), Couto Viana, “embora católico, apostólico, romano e praticante” não acredita, hoje ainda, na existência, “à parte”, de um “teatro religioso”. Tal como o sublinhariam, igualmente, personalidades por nós inquiridas, como João Bénard da Costa, que considera que, “de Gil Vicente a Jorge de Sena”, não conhece “textos dramáticos portugueses em que a temática religiosa não seja determinante, *nem quando os autores julgam situar-se à margem dela ou até contra ela*²⁷” –, o poeta Couto Viana entende que o “teatro religioso” não constitui uma linha estética mas uma circunstância. Ao longo da sua longa experiência de encenador e professor ou organizador-empresário, afirma, inclusivamente, ter ensaiado “muitas peças religiosas” mas com preocupações mais da ordem do didáctico e do estético do que, exclusivamente, do domínio do apologético estrito²⁸.

As excepções seriam, ao longo dos anos, as resultantes da sua convicção pessoal – caso de uma peça religiosa, que escreveu inspirando-se no *Auto da Alma* de Gil Vicente, intitulada *O Caminho É por Aqui*, que ganhou, em 1949 o Prémio Teatro dos Jogos Florais “Chama de Maio”, da Mocidade Portuguesa, e que, depois, estreou no Teatro Nacional – e os convites para escrever para ocasiões especiais ou ensaiar espectáculos para circunstâncias também elas de excepção.

Escreveu, deste modo, o *Auto das Três Costureiras*, a primeira peça a ser representada, com direcção de Fernando Amado²⁹ na Igreja S. João de Deus (1952), em Lisboa, o auto *A Tentação do Reino*, escrita, em 1956, a pedido do Bispo Trindade Salgueiro – (“uma das melhores peças que escreveu” confessa³⁰), cujas personagens estavam a cargo de actores profissionais como Pisany Burnay ou Mário Pereira³¹ –, o *Auto do Bom Pastor*, peça sobre o problema das vocações sacerdotais escrita por solicitação do Padre Aleixo e representada, em 1955, no Seminário de

²⁶ Fez, ainda como actor, *O Rei Veado*, de Carlo Gozzi, com encenação de Gino Saviotti, *Terakova*, de Takeda Izumu, também encenada por Saviotti no ano de 1950, e representou na 2ª peça do David Mourão Ferreira, *O Contrabando*, em 1950, encenada por si, com a Fernanda Botelho e a Cecília Guimarães que, aliás, seria depois sua actriz antes de integrar a Companhia de Jacinto Ramos.

²⁷ Resposta ao “Questionário” por nós enviado a várias dezenas de personalidades da vida cultural e/ou teatral portuguesa.

²⁸ É curioso verificar que António Manuel Couto Viana é o único nome mencionado pelos actores inquiridos, tendo um deles sublinhado ser ele “uma das pessoas mais bem informadas sobre este tema, já que foi o iniciador de vários grupos de teatro, apoiados pela Igreja.”

²⁹ Neste espectáculo, Glória de Matos também integrava o elenco.

³⁰ Publicada, em primeira edição, na *Revista Graal*.

³¹ Os actores Mário Pereira e Fernanda Montemor tinham, então, a filha, a futura actriz Teresa Sobral, a estudar no Colégio “Coração de Maria” e daí a sua participação.

Almada, onde o próprio encenador substituiu o Padre Cristóvão que fora o intérprete do primeiro “Diabo” do auto, no qual colaboraria, ainda, outro sacerdote, o Padre Manuel Vital que escreveu a música para o evento.

Concebeu ainda, em 1959, *O Milagre de Ourique* (peça em que se encontram Cristo e D. Afonso Henriques) e organizou e adaptou, com a irmã, Maria Manuela Couto Viana, o *Auto das Cinco Pastoras* (depois *Auto dos Cinco Pastores*), peça onde do elogio da gastronomia se transita para o elogio da espiritualidade num molde e linguagem de acordo com o género do teatro tradicional da Figueira da Foz³².

Entre muitas experiências, realizou, igualmente, um espectáculo ao ar livre, “com rapazes e raparigas ligados à Igreja”, para adquirir fundos para a construção da nova igreja de São Sebastião da Pedreira.” Por ocasião da primeira visita do Papa a Portugal, organizou, no Parque Eduardo VII, o espectáculo público de homenagem.

Mas, sublinha, em termos de teatro de temática religiosa, o que realmente se fazia, naquele tempo, era, quase exclusivamente, e como se confirma no repertório de peças e espectáculos que levantámos até agora, os “Autos de Natal” os autos “de Páscoa” ou outros destinados a circunstâncias ligadas aos ciclos das estações ou a festas do calendário litúrgico.

Depois da Revolução do 25 de Abril de 1974, período de compreensíveis vicissitudes para este formador de várias gerações de actores que hoje se destacam no panorama institucional do teatro português, Couto Viana, “desafiado” por Azinhal Abelho (1915-79), escritor e dramaturgo e dinamizador de grupos como o Teatro Rural (1944), o Teatro do Arco da Velha (1951) e, com outro colega de geração, Orlando Vitorino, fundador do Teatro D’Arte de Lisboa (1955-60), ainda colaborou, na elaboração de um projecto de “Teatro Católico”. Tratava-se, nas palavras de Azinhal Abelho citadas por Couto Viana, de uma resposta a um artigo de Couto Viana, no jornal *Rua*, sobre aquela temática. Eduíno de Jesus foi envolvido, também, nesse projecto de teatro cujo intento seria “participar, em tempo de Verão, nas principais romarias religiosas do país, representando ao ar livre, autos de devoção (os de Santo António ou S. Vicente, aquele a Santa Beatriz da Silva, então acabada de canonizar, muitos de Mestre Gil) e, em tempo de Inverno, escolher salas de espectáculos para exhibir *L’Otage*, de Claudel”³³.

³² Azinhal Abelho viria a recolher este auto no seu *Teatro Popular Português*, em seis volumes (1968-73), o primeiro dos quais dedicado ao teatro religioso da região de Trás-os-Montes.

³³ *As (e)vocações literárias: estudos & memórias*, Lisboa, s/e, 1980, pág. 90.

4.- Francisco Ventura (1910-94), natural do Gavião, localidade do distrito de Portalegre, mas cedo “emigrado” em Lisboa, figura no quadro do teatro português da segunda metade do século XX com um vasto conjunto de peças de temática popular, religiosa ou moralizadora, na sua maioria inédito³⁴. O prolífico dramaturgo foi outro aficionado da dramaturgia e, da década de 30 até ao final dos anos 80, nunca deixou de escrever para o que entendia por “Teatro Português – teatro escrito por portugueses em língua portuguesa”³⁵. Das cinquenta e quatro peças do autor recensadas até ao momento, uma parte significativa ou foi premiada em concursos (como a Campanha Nacional de Educação de Adultos ou a Mocidade Portuguesa) ou foi criada por encomenda ou inspirada em especiais ocasiões do calendário litúrgico.

Estão no primeiro caso pecinhas como *O Anjo e o Demónio* (1946), *Sinal de Deus* (1955) e *Auto das Boas Almas* (1965) e, no segundo, *Auto de S. Torcato* (1954), peça longa – inspirada na obra *Vida Preciosa e Glorioso Martírio de S. Torcato*, de Reverendo Domingos da Soledade Sillos – escrita expressamente para as festas de S. Torcato, em Guimarães, representada, no Adro do Mosteiro daquela cidade, ou, entre outros exemplos, *o Auto da Fé* (1966) e *Auto da Senhora da Rocha* (1976).

Representado, no seu tempo, por grupos profissionais de responsabilidade, como o Teatro Nacional D. Maria II, o TEP ou o Teatro do Povo, Francisco Ventura teve o seu nome perpetuado, em 1997, pois o Cine-Teatro do Gavião, recuperado com o apoio do Ministério da Cultura e do INATEL, foi rebaptizado com o nome do dramaturgo que acreditava num teatro de filão popular, e até rural, uma vez mais, com sede no teatro da escola vicentina.

5.- Fernando Amado (1899-1968), dramaturgo, companheiro e amigo de Almada, divulgador de Fernando Pessoa³⁶ e dinamizador, com João Osório de Castro, da experimental Casa da Comédia, foi um mestre de actores³⁷ que fica na história do teatro português por ter sido um

³⁴ Embora disso se fale menos, Francisco Ventura merece lugar de destaque graças ao desassombro da sua personalidade. Num corajoso gesto, inscrito num discurso seu sobre teatro -- (datado de 1956, ano em que o Cine-Teatro do Gavião se inaugurava) --, o discreto dramaturgo, ele mesmo incomodado, várias vezes, pelos rigores censórios de um regime que, aliás, nem contestava, insurge-se contra a Censura, responsabilizando, com veemência, tal instituição pela demolição da dramaturgia portuguesa. Cf. *Teatro Português, Algumas Sugestões para o seu Renascimento, Comunicação Apresentada ao IV Congresso da União Nacional*, Lisboa, s/e, 1956.

³⁵ Idem págs. 17-18.

³⁶ O drama estático *O Marinheiro* foi levado à cena, pela primeira vez, pelas actrizes Clara Joana, Isabel Ruth e Glória de Matos, em 1961, no Centro Nacional de Cultura, com direcção de Mestre Amado.

³⁷ Com o Professor Fernando Amado, docente também do Conservatório Nacional, se iniciaram no palco, alguns ainda adolescentes, actores como Manuela de Freitas, Maria do Céu Guerra, Fernanda Lapa, Clara Joana, Isabel Ruth, Glória de Matos, João D’Ávila, ou, entre muitos outros criadores, Vítor Pavão dos Santos, então a iniciar-se como cenógrafo.

formador pouco convencional que incentivou a “modelação” dos actores e o teatro experimentalista das décadas entre 40 e 60 em Portugal.

Autor de cerca de três dezenas de textos dramáticos e de, pelo menos, uma peça de temática religiosa, “Música na Igreja”, inédito dos anos 40, Mestre Amado encenou muitos espectáculos com enquadramento religioso. Lembremos, entre muitos outros, o já referido *Auto das Três Costureiras*, de António Manuel Couto Viana (1952), a primeira peça a ser representada, na Igreja S. João de Deus, em Lisboa, e refiramos, a outro nível de profissionalismo e exigência estética, o *Auto Sacramental do Divino Narciso*, de Sórora Joana Inês de la Cruz, apresentada, com muito êxito, mas também sem qualquer relação directa com a Igreja, no teatro da Casa da Comédia³⁸.

6.- Entre as décadas 60 e 70, época que marca o fortalecimento da intervenção política e cultural dos estudantes e outros intelectuais católicos, a exemplo de personalidades exemplares como os Padres Abel Varzim e Alves Correia nas décadas anteriores, e época de paralelo afastamento da juventude católica progressista, e de algumas das suas associações, do regime vigente como afirmação de uma atitude de resistência e confronto, **a animação de âmbito paroquial** continua a utilizar o teatro como arma de catequização, evangelização e mobilização social.

De acordo com os testemunhos recolhidos junto de actores cuja motivação para a profissão, como assumem, radicou, justamente, nas actividades de animação teatral da Igreja³⁹, paróquias como a da Sé, em Lisboa, a de Nossa Senhora do Amparo, em Benfica (a mais citada), sob a orientação do Padre Álvaro Proença ou a de Caselas, sob direcção do Padre Abílio Reis Lima, eram “baluartes” de vários tipos de acção artística que iam da Música ao Bailado e da Pintura ao Teatro, actividades centradas, sobretudo, no Natal, na Páscoa e no Carnaval.

O actor João de Carvalho afirma: “No âmbito desse grupo de teatro [na Paróquia de Nossa Senhora do Amparo, de Benfica], de que eu fazia parte, foram levados à cena, além de pequenas “Revistas”, onde se falava sobre a vida na Paróquia, Mistérios religiosos e peças de autores como Gil Vicente (claro), Calderón de la Barca, Feydeau, etc. As representações Natalícias eram como [é] evidente sempre apreciadas.”

Como a Ordem Franciscana, que continua a utilizar o teatro, ainda que de âmbito amador, nas suas actividades de animação, o movimento dos “noëlistas” é também citado nos questionários, em

³⁸ João Osório de Castro, autor da informação, confessava-nos ter, ainda hoje, muita pena que este espectáculo, “obra muito simbólica e poética”, não tenha sido representado em igrejas.

³⁹ Caso dos actores João de Carvalho, João Grosso, Victor de Sousa e Ruy de Matos.

acções de animação teatral a partir da década de 50. Teresa Amado, filha de Mestre Fernando Amado, confessa, inclusivamente, ter chegado a escrever um texto, intitulado *Auto da Estrela*, que foi representado, no Natal, na cripta da igreja de S. João de Deus, sob o signo da estrela dos reis Magos que era, aliás, o emblema noëlista.

A dramaturgia publicada nesses anos não parece seguir as passadas reivindicativas dos activistas católicos no terreno intelectual. Pelo contrário, parece seguir as passadas esteticamente conservadoras das décadas anteriores. Nuno Montemor, pseudónimo de um sacerdote e escritor católico, publica, ainda em 1957, a sua peça *Luz de Fátima*, António Lopes Ribeiro, Tomás de Figueiredo, e muitos outros nomes sem expressão na literatura ou no teatro, aumentam o volume dos autos de Natal ou das vidas exemplares de heróis e santos.

Mas, em 1960, quando Bernardo Santareno já iniciara a sua produção de peças que laicizam temas religiosos enquadrados por uma forte crítica social, uma peça se ergue que, pelo tema, ganha estatuto de excepção na paupérrima dramaturgia portuguesa. Trata-se de “Mentira Santa” ou, noutra versão, de “O Pecado de Uma Judia”, peça escrita por Lygia Toledano Esaguy, professora nascida no Brasil e que, entre várias outras peças inéditas, escreveu esta excelente tentativa de um drama que perspectiva o problema da tolerância religiosa por meio de uma história de amor entre uma judia e um católico.

Até 1974, o panorama mantém-se bastante inalterado, pese embora a pontual colaboração de autores da craveira de Aquilino Ribeiro, Natália Correia, de Bernardo Santareno ou Norberto Ávila.

Um pouco antes e nos anos imediatos à Revolução de Abril, o surto de anti-clericalismo e de crítica à Igreja como “ópio do Povo” não tem reflexo substancial no teatro institucional que se realiza – um exemplo “culto” e lisboeta é *O Crime do Padre Amaro*, adaptação da obra homónima por Eça de Mafalda Carvalhosa Mendes de Almeida e Artur Portela Filho, representada, com encenação de Armando Cortês, no Teatro Maria Matos, em 1978, a que se podem acrescentar as “râbulas” mais ou menos revisteiras representadas em grupos ou em acções de âmbito político – ou nas peças escritas, publicadas ou não, como é o caso do inédito “O Largo, As Beatas e a Opressão”, uma farsa em dois actos da autoria da actriz Ema Paul.

As **sátiras à falsa religiosidade** e a “**secularização**” de **personagens** como Sórora Mariana (Teresa Madruga, Graça Lobo), as parábolas políticas (Virgílio Martinho) e os “exercícios dramáticos” escritos, com ternura, por Yvette Centeno, sobre temática e simbologia cristãs (*A Sagrada Família*, *Saudades do Paraíso*) coexistem, entre os anos 70 e 80, com os habituais e convencionais “autozinhos” de Francisco Ventura, Esther de Lemos, Noël da Arriaga, ou de sacerdotes como o Padre Manuel Clemente, e a par de novas explorações de uma religiosidade pagã

e popular (Hélia Correia) ou de novas visões da hagiologia e da simbologia católicas (José Saramago, M. S. Lourenço, Cesariny, etc.).

Mas o fenómeno mais interessante (que se afirmaria logo a partir da década de 60) é a criação de uma dramaturgia fortemente ancorada na estética do “ritual” à Artaud tal, como era, tentativamente, experimentada em grupos como o TEC (*Breve Sumário da História de Deus*, etc.) e a Comuna (*Ceia*, etc.). Desta linha dramática completamente por analisar (pelos católicos, por se tratar de uma religiosidade paganizada pela centralidade do corpo e do “pecado”, pelos não católicos, por se tratar de um teatro que nega o imediatismo social do teatro de âmbito “épico-brechtiano”) é exemplar o teatro de Manuel Grangeio Crespo – em *No Princípio Será a Carne: Ritual para Apressar o Futuro*, de 1969, a personagem de A Decepada dirá, a finalizar: “Sagrado Coração de Jesus, tende piedade de nós” –, a angustiada dramaturgia de Bernardo Santareno ou a de Vicente Sanches, relevantíssimo dramaturgo que, já em 1992, escreveria uma *Liturgia Polémica*, um interessante conjunto de fragmentos que debatem, filosoficamente, a religiosidade, o cepticismo e a existência de Deus do ponto de vista de um ateu.

Também já dos anos 90 são as propostas literárias de **teatro sobre motivos religiosos** de autoras como Luísa Costa Gomes, com a sua revisitação dos textos do Padre António Vieira, *Clamor*, posta em cena, soberbamente, por Ricardo Pais no Teatro Nacional D. Maria II, em 1994 – lembremos, a propósito do Padre António Vieira, a peça de Fernando Luso Soares, *António Vieira* (1973; 1997), uma das raras experiências de “teatro épico” sobre figura religiosa – ou Yvette Centeno com a sua interrogação irónica *Será Deus o Dr. Freud? Drama em Três Actos Escrito por Mr. Hyde*, de 1995, e *O Pecado Original*, do ano seguinte. Helena Pimenta testará, por seu turno, uma nova versão da história da guerreira mística em *Joana D’Arc ou O Jogo das Sombras* (1998), e José Saramago (que escrevera, em 1987, a parábola crítica *A Segunda Vida de Francisco de Assis*), depois de *In Nomine Dei*, de 1992, um épico sobre a intolerância religiosa e as lutas entre protestantes e católicos na Alemanha do século XVI, colabora, ainda que indirectamente, na adaptação de *Memorial do Convento*, levada à cena, pela Companhia de Teatro de Almada, em 1999.

Porém, se algum autor se distinguiu, nos anos 90, na criação de peças de âmbito católico, moldadas no género histórico-religioso, esse autor é João Fonseca Osório de Castro, co-fundador da Casa da Comédia, com Fernando Amado, dramaturgo com mais de uma dezena de peças escritas (desde 1961, embora com “experimentos” juvenis anteriores) e defensor acérrimo da importância do teatro como veículo da temática e mensagem religiosas.

Ainda na Casa da Comédia, como recorda, fez representar, durante meses, mas sem qualquer apoio da Igreja, espectáculos de bonifrates que descobriu e ajudou a recuperar – os Bonecos de

Santo Aleixo, hoje propriedade do CENDREV – que apresentaram, sobre temática religiosa de visão popular, os *Auto da Criação do Mundo*, o *Sermão de S. Martinho*, *Caim Matou Abel*, etc.

Escreveu, recentemente, a peça *Paixão Segundo Santo António* (1995), que será, como sublinhou no seu testemunho, “um dos poucos textos dramáticos portugueses contemporâneos representados por profissionais dentro de Igrejas [representada, para cerca de 10.000 pessoas, em lugares como Igreja de Santo António à Sé, Igreja de S. Pedro, em Torres Vedras, Mosteiro de Santa Cruz, em Coimbra, Basílica de Santo António do Convento de Mafra e Pavilhão Paulo VI de Fátima] durante este século”. Escreveu, igualmente, *Leonor, Santa Rainha (Laudário da Misericórdia)*, peça encomendada (pelo Padre Vítor Melícias) e representada, também em várias igrejas, nas comemorações do 5º Centenário da fundação das Misericórdias Portuguesas⁴⁰. Acaba de ver publicadas as peças *Santo António Militar (Mágica em rima bárbara, para educação de governantes, seniores e principiantes)*⁴¹ e a peça *Lux Lucis*, sobre o processo de Frei Valentim da Luz, da Ordem de Santo Agostinho, que seria, aliás, alvo de prévia “leitura encenada” no Teatro Nacional, em 1994, e seria também seleccionada e patrocinada, para edição, pelo IPLB/Ministério da Cultura, em 1999⁴².

João Osório de Castro dá particular importância e valor ao **teatro profissional representado dentro dos templos**, espaços que, como realça, têm, para o efeito, condições excepcionais. Ao contrário dos demais entrevistados, o dramaturgo-empresário identifica um “Teatro Religioso” e reconhece o seu interesse como espectáculo de rua, desde que “devidamente enquadrado e em ambientes bem estudados”.

7.- Em suma, a dramaturgia portuguesa de temática religiosa e o teatro que lhe deu, esporadicamente, visibilidade, constituem um património esquelético, disperso e com pouco significado estético (e mesmo ético), não se fazendo notar, especialmente, nem pelas qualidades literárias nem pela ligação à evolução formal do teatro contemporâneo, sobretudo quando reproduz o convencionalismo mais estreito, mais populista e mais antiquado. A esta dramaturgia resta, é certo, para os investigadores, o papel informativo, sobretudo pelo modo directo como reflecte as mentalidades e as ideologias.

Nos casos excepcionais, contudo, a dramaturgia de temática religiosa – uma expressão que é sentida, como temos observado, como um quase absurdo pleonasma – pode alcançar o estatuto,

⁴⁰ Edições Elo, União das Misericórdias Portuguesas, 1999.

⁴¹ Edições Elo, União das Misericórdias Portuguesas, 2000.

⁴² Também publicada pela Elo, em 1999.

épico, de memória e de debate como é o caso da peça *O Cego da Igreja Velha*, de Custódio Oliveira, que, já no presente ano, publicou, por ocasião dos 25 anos do Teatro Construção de Joane, um libelo sobre a emigração, a guerra colonial e o crime de lesa património que foi a destruição da igreja românica do Divino Salvador de Joane, em 1977.

Porém, é no recesso de uma dramaturgia de características **metafísicas, existencialistas** – e sobretudo **rituais** e até **místicas** – que se atinge, não ortodoxamente, aquilo a que António Quadros chamou a “ressacralização do teatro pela negação”, ou seja, a teatralização de um laicismo de crítica social sobre **motivos** de inspiração religiosa.

Se a Igreja poder, sem preconceitos dogmáticos, “interessar-se” por estas linguagens da angústia contemporânea talvez ganhem um novo sentido e orientação as actuais “heresias” que mandam “carregar a cruz e apontar” e, por “vias sacras profanas”, nos convidam a “missas presentes”, à luz de uma “Lei de Deus” que se confunde com “uma mousse de chocolate divinal” comida “no Magestic”⁴³!!(EV)

⁴³ Jogo de palavras sobre títulos de espectáculos desta temporada como *Cirius: Via Sacra Profana*, do Fátias de Cá, de Tomar, *Missas Presentes*, do Teatro Multiculturas, de Cascais, e *A Lei de Deus... Ou Ele era Testemunha de Jeová Até que Comeu Uma Mousse de Chocolate Divinal no Magestic*, do grupo As Entranhas, no bar do Teatro da Trindade, em Lisboa.

FONTES

ENTREVISTAS

Manuel Ferreira da Silva, ex-sacerdote e dramaturgo. Teatro Nacional D. Maria II, 20 de Julho de 1999.

António Manuel Couto Viana, poeta, dramaturgo, encenador e empresário. Teatro Nacional D. Maria II, Outubro de 1999.

João Osório de Castro, dramaturgo e empresário. Teatro Nacional D. Maria II, 8 de Outubro de 1999.

Ruy de Matos, actor, Teatro Nacional D. Maria II, 14 de Outubro.

João de Carvalho, actor, Teatro Nacional D. Maria II, 21 de Setembro.

João Grosso, actor, Teatro Nacional D. Maria II, 25 de Outubro.

Padre António Janela, Seminário dos Olivais, 26 de Novembro.

QUESTIONÁRIOS

João Osório de Castro.

Emília Nadal, pintora.

João D'Ávila, actor.

Teresa Amado, professora universitária.

João Bénard da Costa, crítico de cinema; Cinemateca.

João de Carvalho, actor.

Vítor de Sousa, actor.

BIBLIOGRAFIA-BASE

- AAVV. *Um Século de Cultura Católica em Portugal*. Lisboa: Edições LAIKOS, 1984.
- Cruz, Duarte Ivo. *O Simbolismo no Teatro Português (1880-1990)*. Lisboa: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa/Biblioteca Breve, 1991.
- Mattoso, José (direc.). *História de Portugal*. Oitavo Volume. *Portugal em Transe (1974-1985)*. “Igreja, Política e Religião”. Lisboa: Círculo de Leitores, 1993. 260-71.
- Rebello, Luiz Francisco. *100 Anos de Teatro Português (1880-1980)*. Porto: Brasília Editora, 1984.
- Vasques, Eugénia. “O Teatro Português e o 25 de Abril: Uma História Ainda por Contar”. *Camões [Lisboa] 5*: 113-125, 1999.
- Vasques, Eugénia. *9 Considerações em Torno do Teatro em Portugal nos Anos 90*. Lisboa: Edição do IPAE/Ministério da Cultura, 1998.
- Vasques, Eugénia. *Jorge de Sena: Uma Ideia de Teatro (1938-1971)*. Lisboa: Cosmos, 1998.
- Vasques, Eugénia. “Mulheres que Escreveram Teatro no Século XX em Portugal”. Investigação apresentada em Provas Públicas do Concurso para Coordenadora, Escola Superior de Teatro e Cinema, 1998. Inédita.
- Vasques, Eugénia. «The Ladies are not for burning (o el asalto a la casa de los hombres)». *Revista de la Asociación de Escena de España [Madrid] 62-63*: 91-96, 1997.
- Vasques, Eugénia. «Efemérides Teatrais: Pequena Cronologia». *Fragmentos da Memória: Teatro Independente em Portugal 1974-1994*. Catálogo. ACARTE/Fundação Calouste Gulbenkian. 88-91, 1994.

Vasques, Eugénia. *Jesus Cristo em Lisboa: Raul Brandão, Teixeira de Pascoaes*. Lisboa: Centro de Documentação e Investigação Teatral, Escola Superior de Teatro e Cinema, 1991.

III CONCLUSÃO

INTRÓITO:

Carta do Vigário Geral da Arquidiocese de Braga, Cónego Eduardo Melo

Encontramos na Bíblia manifestações de arte: música e poesia (salmos): Rei David, e dança, o mesmo Rei David e Salomé.

Música, poesia e dança são componentes do teatro.

Os sentimentos nobres do homem manifestam-se principalmente através da palavra inserta em determinado cenário. A palavra e o cenário são elementos fundamentais no teatro.

Isto se manifesta através dos tempos e verifica-se nas actividades populares, mormente por ocasião das feiras e romarias e em algumas festas populares: o teatro popular que andava de terra em terra, como hoje se vê nos circos.

Sempre o teatro, como é óbvio, foi utilizado como instrumento de cultura, de educação e de transmissão de ideias. Esta a razão por que o teatro tem sido, por uns, manietado e, por outros, muito protegido. O teatro é temido!

Na Igreja, conscientemente, o teatro foi e é utilizado. Basta encarar as Procissões realizadas quer nas pequenas aldeias quer nas cidades. Nestas são milhares de pessoas amontoadas nas artérias por onde passam os “cortejos religiosos”...

As várias festas religiosas – mormente a primeira comunhão das crianças e a profissão de fé e Comunhão Solene, nos vários elementos integrantes: pequenos discursos feitos pelas crianças, mensagens aos pais e padrinhos, entrega de ramos de flores, procissão à Pia Baptismal, ofertório (com objectos representativos do dia-a-dia da vida das crianças: bolos, bonecos, livros, instrumentos musicais, etc., etc.) têm um certo ar teatral.

Propriamente dito, o teatro tem sido utilizado como elemento de formação e de ocupação de tempos livres, quer nas aldeias quer nos meios urbanos e cidades.

Tempos houve em que, praticamente, o teatro se fazia em grande parte das paróquias -- sem condições logísticas, serviam-se de um pequeno salão paroquial, do rés do chão da casa paroquial, dum celeiro de uma loja térrea – e principalmente nas quadras natalícias e quaresma ou Paixão.

Os actores eram rapazes e raparigas da Acção Católica, principalmente JAC-F e JOC-F e Escuteiros (Corpo Nacional de Escutas-CNE), que tomavam sobre si o encargo destas iniciativas paroquiais, a todos levando a mensagem e sendo assim, origem e causa de outros grupos.

Posso afirmar que eram centenas estes pequenos grupos de teatro amador e alguns com muita classe, como, p. e., o do Círculo Católico de Barcelos, do Círculo Católico de Vila do Conde, do Patriarcado da Sé de Braga, da Paróquia de S. Lázaro, Braga, da Paróquia de ??, Braga, etc., etc.

Hoje, em centenas de paróquias da arquidiocese de Braga, há centros culturais e recreativos, centros sociais paroquiais, nascidos na Igreja ou por inspiração da Igreja, mas que, simplesmente, já não utilizam o teatro como elemento de formação – o que é lamentável... /.../

Continuamos com as Procissões e com cortejos litúrgicos e bíblicos em algumas paróquias.

Há presépios movimentados e extraordinários e, alguns “vivos”; há autos de Natal; há Paixão “ao vivo”, ainda, em algumas paróquias.

Mas, expressão magnífica do teatro religioso e que, anualmente, é o enlevo das multidões que procuram as festas de S. João em Braga é o chamado CARRO DOS PASTORES E A DANÇA DO REI DAVID.

Recorda-se o Rei David, dançando, perante a Arca da Aliança: Ele é o Rei cantor (salmos). Quando jovem foi admitido na corte como músico. Poeta e músico, compôs 73 salmos (poemas).

Nesta dança (no R?? em Braga), o rei é acompanhado de 10-12 companheiros que, vestidos a rigor, como o rei – de farta cabeleira e belas barbas e cingindo a coroa real, tocam uma música agradável e que já muitos trauteiam. O rei toca a cítara e os outros violas, violinos... [As fotos mostram o “rei” com viola, porque perdeu a cítara. As fotos são de há 2 anos]

O carro dos pastores – recorda o aparecimento do Anjo a Zacarias (Pai de João Baptista) a quem anuncia o futuro nascimento do filho. Zacarias e Isabel são idosos... Zacarias diz que é impossível: “impossível, não creio, e receio ser enganado”.

O Anjo diz-lhe que ele, Zacarias, ficará mudo até ao nascimento do filho... É toda a descrição bíblica...

Há anjos, pastores, músicos e, aparece, depois, o “São Joãozinho”, só vestido com uma pele de cordeiro e a quem os pastores saúdam, beijam a mão e oferecem um cordeiro...

Estes dois carros, dos Pastores e do Rei David, são precedidos do chamado Carro das Ervas que espalham ervas odoríferas pelo caminho...

Hoje, certamente, por comodismo e apatia e também por não se reflectir no valor, importância e influência do teatro... este foi muito abandonado.

É tempo de reagir.

Braga, 14 de Janeiro de 2000