

Maria Manuela Gouveia Delille

Universidade de Coimbra

**BERTOLT BRECHT EM PORTUGAL ANTES DO 25 DE ABRIL DE 1974:
UM CAPÍTULO DA HISTÓRIA DA RESISTÊNCIA AO SALAZARISMO¹**

Deixando de lado, por esporádicas e superficiais, umas brevíssimas alusões feitas por Júlio Dantas, em 1925² e mais tarde em 1943³, à encenação cubista da peça *Trommeln in der Nacht* (1922), de Bertolt Brecht, nos Kammerspiele de Munique, começarei por notar que o primeiro marco da recepção portuguesa brechtiana se situa no início da década de 40 e desde logo se insere num contexto claramente politizado. Em Setembro de 1940, no nº 312 de *O Diabo* (1934-1940) — semanário de crítica literária e artística ligado a sectores oposicionistas, que em finais desse mesmo ano virá a ser proibido pela censura —, surge a tradução de um pequeno trecho em prosa de B. Brecht, assinado por Mário Fonseca de Azevedo, autor sobre o qual nada me foi possível apurar.

Intitulado «A coragem de escrever a verdade» e atribuído expressamente a Bertold [sic] Brecht, o trecho divulgado por *O Diabo* é a tradução literal da 1ª parte [«Der Mut, die Wahrheit zu schreiben»] do conhecido escrito do autor alemão *Fünf Schwierigkeiten beim Schreiben der Wahrheit* [Cinco dificuldades ao escrever a verdade]. Uma primeira versão abreviada desse escrito viera a lume em Dezembro de 1934 no *Pariser Tageblatt* [Diário de Paris] e a versão completa tinha aparecido em Abril de 1935, em pleno período da Frente Popular francesa, na revista antifascista *Unsere Zeit* [O nosso tempo], editada pelo «Schutzverband Deutscher Schriftsteller» [Associação Protectora de Escritores Alemães]⁴, organização que, fundada em Paris durante os anos de ascensão do nacional-socialismo, se robustece no clima de forte empenhamento político-social gerado pela eclosão e desenrolar da Segunda Guerra Mundial.

Constituindo um apelo aos escritores para difundirem a verdade, não uma verdade abstracta e sublime, mas uma verdade exacta e concreta, que pudesse servir os interesses dos trabalhadores e dos oprimidos em tempos de barbárie e de falso idealismo, a tradução do referido trecho brechtiano não aparece desgarrada nas páginas de *O Diabo*, mas integra-se numa série de artigos sobre o papel do escritor no mundo, onde também foram traduzidos textos de outros autores ligados a organizações antifascistas e/ou comunistas, como a escritora dinamarquesa Karin Michaelis e os escritores alemães Anna Seghers, Ernst Toller e Rudolf Leonhard⁵, este último Presidente do mencionado «Schutzverband Deutscher Schriftsteller» em Paris.

Constatamos pois que, no decorrer da Segunda Guerra Mundial, dentro de uma estratégia política empenhada na resistência ao nacional-socialismo hitleriano e a

outros regimes ditatoriais como o que naquela época existia no nosso país, textos interventivos de vários autores, entre eles o texto de Brecht, são prontamente traduzidos por um jornal da imprensa neo-realista, que — defendendo corajosa e coerentemente a função social da arte — transpõe deste modo para o espaço português a luta internacional antifascista.

No imediato após-guerra, apesar do abrandamento da censura no período decorrente de 1945 a 1949⁶, não consegui encontrar, nem na imprensa periódica, nem no teatro publicado ou representado em Portugal, qualquer vestígio da presença da obra de Brecht. Os vários grupos experimentais do tempo, que se lançam na leitura, difusão e/ou representação de autores dramáticos norte-americanos, ingleses e franceses (e.g.: O'Neill, Elmer Rice, Clifford Odets, Thornton Wilder, Auden e Isherwood, J. B. Priestley, Anouilh, Cocteau), até aí proibidos ou permitidos sob reserva, desconheciam completamente o autor alemão⁷, o que aliás se revela muito compreensível se atendermos à escassez de edições existentes naquela altura de obras de Brecht, à improbabilidade ou dificuldade da sua divulgação no meio intelectual português da época, em que regra geral não se dominava a língua alemã, e à quase total inexistência até princípios ou meados dos anos 50 de traduções brechtianas em línguas mais acessíveis ao leitor português médio, como a língua inglesa, francesa, italiana ou espanhola. Quanto a este último ponto, note-se que, se percorrermos as histórias da recepção de Brecht noutros países, verifica-se que o surto de traduções é relativamente tardio, podendo afirmar-se que, salvo raríssimas exceções, tanto na Inglaterra e Estados Unidos da América, como na França, Itália e América do Sul, ele só começa verdadeiramente a partir de meados dos anos 50⁸.

Datam de 1949 as primeiras referências ao autor Bertolt Brecht que encontrei na imprensa portuguesa do após-guerra e vêm assinadas por Luiz Francisco Rebello [n. 1924], jovem dramaturgo e homem de teatro muito atento ao que se passava na cena internacional. Trata-se de dois pequenos artigos publicados na revista conimbricense *Vértice*, revista de cultura e arte que, no decurso dos anos 40, se afirmara como o mais importante órgão literário do movimento neo-realista português, evidenciando forte empenhamento político-social de raiz marxista.

No primeiro artigo, em que se delinea, sem fazer distinções entre zonas ou países, uma panorâmica do ressurgimento do teatro em língua alemã no imediato após-guerra, o nome de Brecht é evocado juntamente com os de autores expressionistas: destaca-se a sua qualidade de escritor exilado antifascista e alude-se brevemente à representação recente, em Berlim, do drama *Furcht und Elend des Dritten Reiches*, traduzido por *Horrores e misérias do Terceiro Reich* e caracterizado como «série impressionante de realismo»⁹.

O segundo artigo, que constitui o primeiro escrito em língua portuguesa exclusivamente dedicado ao dramaturgo alemão, intitula-se «Notícias de Bertolt Brecht» e nele L. F. Rebello começa por traçar uma brevíssima retrospectiva da produção dramática brechtiana nos anos 20 e princípios dos anos 30, apresentando

Brecht como «um dos expoentes mais representativos daquela dramaturgia expressionista que caracterizou o teatro germânico nos anos que medearam entre o termo da guerra de 14-18 e o advento do nazismo»¹⁰; seguidamente, insiste no grande prestígio e renome universal entretanto obtidos pelo autor de *Mãe Coragem* e nomeia as encenações recentes dos principais dramas (nos Estados Unidos da América: a de *Galileu* (1947), com Charles Laughton no papel do protagonista, e a de *O círculo de giz caucasiano* (1948) pelo teatrólogo Eric Bentley; em Zurique, a de *Herr Puntilla und sein Knecht Matti* (referido como *O Senhor Puntilla e o seu escravo*) (1948), e em Berlim, a de *Horrores e misérias do Terceiro Reich*, e muito especialmente a de *Mãe Coragem e os seus filhos* (1949) no Deutsches Theater).

Este artigo de L. F. Rebello, cujo teor informativo não me parece ainda derivar de um conhecimento muito profundo da obra brechtiana¹¹, mas fundamentar-se em publicações teatrais francesas ou mais provavelmente italianas¹², destinava-se a divulgar entre nós um valor dramático que, tanto pelo ideário marxista (cuidadosamente ocultado pelo articulista, face às restrições da censura) como pela alegada trajectória estética («do expressionismo torturado e violento do após-guerra, ao neo-realismo dos nossos dias — implacável mas confiante, em última análise, nos destinos do homem»¹³), podia ser considerado um importante modelo estrangeiro a apontar aos dramaturgos portugueses numa altura em que se tentava a renovação da cena nacional. Não esqueçamos que Luiz Francisco Rebello foi co-fundador, juntamente com o italiano Gino Saviotti e com Vasco de Mendonça Alves, do Teatro-Estúdio do Salitre, círculo dramático que, nascido em 1946 sob os auspícios do Instituto Italiano de Cultura, inaugurou em Lisboa uma importante fase de experimentalismo, no decorrer da qual se tentou combater a já serôdia tradição naturalística e abrir novos horizontes ao teatro português. As relações estreitas do grupo com a cultura italiana explicam o aparecimento nessas primeiras notícias brechtianas de alguns equívocos e/ou tendências que também se podem observar em Itália na crítica do após-guerra, nomeadamente a identificação e/ou associação errónea da obra de juventude de Brecht com a dramaturgia expressionista de Kaiser e Toller, muito difundida naquele país¹⁴ (dramaturgia essa cuja influência pesa também sobre os jovens autores experimentalistas do Salitre, como a primeira peça de Luz F. Rebello, *O mundo começou às 5h e 47*, estreada em 1947, bem documenta), e ainda a apresentação da trajectória brechtiana como uma trajectória a caminho do realismo. O movimento neo-realista domina tanto em Itália como em Portugal a arte do após-guerra¹⁵ e, seguindo o exemplo italiano, a recepção incipiente de Brecht no nosso país irá integrar-se plenamente nesse contexto. Recorde-se que Luiz Francisco Rebello em 1946, num artigo intitulado «O teatro e o novo realismo», vindo a lume na conhecida revista *Mundo Literário*, se filia expressamente nas concepções estéticas defendidas por Mário Dionísio, um dos mais esclarecidos e equilibrados teorizadores do neo-realismo português; dentro de tais parâmetros, e invocando principalmente o exemplo de dramaturgos norte-americanos, L. F. Rebello advoga, para o campo teatral, o «novo realismo humanista», um realismo que, com aproveitamento de todas as

conquistas e aquisições técnicas dos movimentos modernos (note-se no decorrer do artigo a repetida exigência do valor estético da literatura dramática e a rejeição expressa do «realismo fotográfico» do teatro naturalista), ponha em cena os problemas centrais do homem da época no seu múltiplo condicionalismo político, social e económico¹⁶.

No início dos anos 50 é da capital do Norte que vêm os primeiros sinais de leitura da obra lírica e dramática brechtiana.

Num artigo publicado n'*O Comércio do Porto*, de 24 de Fevereiro de 1953, Ilse Losa [n. 1913] — judia alemã há muito fixada naquela cidade e já então conhecida pela sua actividade como tradutora de obras alemãs e autora de romances e de livros infantis — faz uma entusiástica resenha das principais cenas do drama *Mutter Courage und ihre Kinder*. Suscitado por uma recente encenação da peça nos Kammerspiele de Hamburgo, a que Ilse Losa possivelmente terá assistido, o artigo denota inequívoco conhecimento directo do texto de Brecht, inclusive das notas sobre a peça e a protagonista dadas pelo autor em postácio na edição do caderno nono (1949) dos *Versuche*¹⁷. Menciona-se também a tradução francesa dos poemas de Brecht — *Chansons et poèmes* —, que entretanto já devia circular no meio intelectual nortenho¹⁸, e refere-se uma versão portuguesa inédita de um poema de Brecht feita por Jorge de Sena [1919-1978] possivelmente através da tradução francesa, e por ele próprio lida numa conferência sobre a moderna poesia europeia que proferira no Porto em 1952. Deve ter-se tratado da tradução do poema *Fragen eines lesenden Arbeiters*, que Jorge de Sena publicará mais tarde, acompanhada de um breve necrológio sobre Brecht, n'*O Comércio do Porto* de 25 de Setembro de 1956, isto é, pouco mais de um mês após a morte do poeta alemão¹⁹.

Nesse apontamento necrológico exalta-se o génio múltiplo de Brecht, considerado «um dos maiores senão o maior escritor da Alemanha actual», e consegue-se traçar brevemente o seu perfil biobibliográfico sem explicitar a ideologia política subjacente a grande parte da obra: atente-se no carácter propositadamente indefinido de certas frases como, por exemplo, aquela em que se alude ao facto de Brecht saber unir «num todo inseparável a mais pura realização artística e a mais firme e esclarecida intencionalidade», ou veja-se, no passo final, a insistência com que se realça a qualidade do teatro, não só do teatro épico brechtiano mas do teatro em geral, como agente de mutações orgânicas, e a referência vaga à forças que o procuram deter, que outras não eram para o leitor atento que as forças da censura salazarista. Neste e noutros artigos da década de 50 (e da seguinte), é preciso saber ler nas entrelinhas; muitas das omissões, indefinições ou distorções parecem dever-se mais ao receio justificado do lápis azul da censura do que a uma deficiente informação por parte de críticos e/ou tradutores²⁰.

Entre 1952 — data da leitura pública da primeira tradução portuguesa de um poema lírico brechtiano — e 1956, data da sua publicação, outras traduções e artigos dedicados a Brecht se podem registar na imprensa periódica portuguesa. Em Agosto-

-Setembro de 1954, Ilse Losa publica na revista *Vértice*, sob o título *A velha inconveniente*, a tradução de uma das mais célebres histórias de almanaque brechtianas — *Die unwürdige Greisin* —, fazendo-a preceder de uma breve nota, em que, em termos muito gerais e com observações compreensivelmente vagas, se esboça o currículo do homem e do escritor²¹.

De 1955 em diante, com o lançamento pela casa editora francesa L'Arche dos três primeiros volumes do *Théâtre Complet* de B. Brecht, a que se seguirão até 1962, em ritmo regular, mais sete²², o leitor português irá ter um acesso relativamente fácil a grande parte da obra dramática do autor alemão, verificando-se conseqüentemente a partir dessa data um acentuado aceleração no processo recepcional.

É no ano de 1955 que Luiz Francisco Rebello apresenta, de novo na revista *Vértice*, uma longa resenha sobre a vida e a produção literária de Brecht²³, utilizando como principais fontes informativas a obra de Vito Pandolfi *Spettacolo del Secolo* (1953) e a recém-publicada monografia de Geneviève Serreau *Bertolt Brecht. Dramaturge* (1955). Mantém-se a já referida identificação das peças brechtianas de juventude com a dramaturgia expressionista e continua-se a atribuir à tendência realista a evolução do escritor no sentido do teatro épico, sendo mencionados, em frases que me parecem propositadamente vagas e cautelosas, os *Lehrstücke* [peças didácticas]. Na apresentação subsequente é conferido particular relevo ao drama da maturidade *Mutter Courage*, relatando-se o êxito extraordinário obtido no I Festival Internacional de Arte Dramática em Paris, em 1954. O artigo termina com uma chamada de atenção para os estudos de Brecht sobre estética teatral, seguindo-se imediatamente a versão portuguesa do *Prólogo a Antígona* de Sófocles/Brecht, que L. F. Rebello compôs muito possivelmente por via francesa²⁴.

Ainda nesse mesmo ano de 1955, José Redondo Júnior [n. 1914], num volume dedicado a problemas de estética teatral e intitulado *Pano de ferro*, alarga-se, no capítulo «Carta sem destino», em explanações sobre o teatro épico de Brecht, suscitadas, como ele próprio começa por confessar, pela leitura do já citado estudo de Geneviève Serreau e pelo êxito que o Berliner Ensemble alcançara em 1954, no referido festival parisiense, com a apresentação da peça *Mutter Courage*²⁵. No meio das suas considerações, o jornalista e teatrólogo integra — sem aliás a identificar devidamente — a tradução do quadro comparativo sobre forma dramática e forma épica do teatro delineado por Brecht nas notas à ópera *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny* (GW 17, 1009-1010) e, tomando demasiado à letra algumas das oposições aí formuladas, procede a simplificações abusivas da dramaturgia brechtiana (e.g.: «O teatro épico de Brecht recorre à narrativa, o conflito não se estrutura segundo uma linha bem definida (...), as personagens não *vivem* mas *contam* ou *mimam* narrativas do coro», p. 245). Tais simplificações poderão ter contribuído para veicular junto do leitor português uma ideia falsa do teatro épico como um teatro não dramático, em que o autor minimiza o traçado da fábula e a elaboração do conflito ou de que se exclui totalmente a adesão emocional de actor e espectador.

Em 1957 vem a lume a primeira edição do *Teatro moderno* de Luiz Francisco Rebello, sem dúvida o mais importante estudo histórico e crítico em língua portuguesa sobre o teatro moderno europeu e norte-americano de 1870 aos nossos dias, que o autor soube enriquecer com uma antologia de textos dramáticos e dramaturgicos curtos, na qual figura a tradução portuguesa integral do drama *Die Ausnahme und die Regel* [A excepção e a regra] e dois textos de Bertolt Brecht acerca do «teatro épico» (I. «Ensaio sobre a ópera» e II. «Por uma nova técnica dramática»)²⁶. A análise das tendências mais recentes do drama mundial levada a cabo no último capítulo da obra de Rebello (capítulo que abre muito significativamente, com uma epígrafe arrancada a um dos principais escritos teóricos brechtianos²⁷) denota nítida preferência pela dramaturgia épica do escritor germânico, cuja acção sobre o teatro europeu, nomeadamente francês, italiano, inglês e espanhol, é constantemente posta em relevo. Nas páginas expressamente dedicadas a Brecht — que rematam a panorâmica de teatro moderno e contemporâneo apresentada no decorrer do volume —, L. F. Rebello, sem se poupar a superlativos (Brecht é sucessivamente denominado como «a testemunha mais lúcida, o acusador mais implacável e o juiz mais justo do mundo em que vivemos»²⁸), desenha e caracteriza a trajectória percorrida pelo dramaturgo alemão a partir de 1933; se, por um lado, as múltiplas e variadas realizações de Brecht lhe parecem afastar-se do convencionalismo estereotipado do realismo socialista, por outro lado, elas também não se limitam, em seu entender, a denunciar, como se observa no drama do absurdo, o carácter incongruente e alienatório do mundo moderno, mas articulam esse absurdo com o condicionalismo histórico que o determina e ao mesmo tempo, num gesto de esperança, procuram fornecer ao espectador a chave para uma modificação possível. Acentuando sempre o carácter exemplar do teatro épico brechtiano, «tanto no plano estético como no social», o ensaísta, numa edição posterior da mesma obra²⁹, acabará por o considerar sem reboço «a proposta mais válida e consequente de um teatro genuinamente popular, verdadeira síntese dialéctica de quantas experiências foram levadas a cabo, nesse sentido, desde fins do século passado»³⁰.

Deve-se ainda a Luiz Francisco Rebello a iniciativa, em princípios de 1959, de uma palestra sobre «Os caminhos do teatro moderno», proferida no Teatro da Trindade e ilustrada com a representação (por Eunice Muñoz e Lígia Teles) do *Prólogo a Antígona* de Sófocles/Brecht.

Continuando os esforços de divulgação encetados pelo autor do *Teatro moderno*, os testemunhos recepcionais da obra brechtiana vão-se progressivamente avolumando e intensificando desde 1959 até meados ou fins da década de 60.

Se em França a recepção de Brecht nos anos 50 foi catalisada pela politização da sociedade e do teatro resultante do problema crucial da guerra na Argélia³¹, também em Portugal se pode registar idêntica conjuntura no decorrer do decénio que medeia entre 1958 e 1968, decénio como se sabe particularmente convulsionado do ponto de vista político e social. Durante esse período, na sequência da agitação política que se

viveu em todo o país aquando das eleições presidenciais de 1958, o regime salazarista é abalado por sucessivas crises, que se agravaram em 1961 com o início do conflito armado em Angola e a perda das possessões portuguesas na Índia, e em 1963 e 1964 com a extensão da guerra colonial à Guiné e a Moçambique. Instaura-se no país inteiro um acentuado clima de repressão, que atinge especialmente os círculos oposicionistas, muitos deles seguidores da ideologia marxista. A exemplo de França, mas com um atraso de cerca de meia dúzia de anos, pode-se também falar nesta fase da história portuguesa da irresistível ascensão de Bertolt Brecht, uma ascensão que contudo apresenta, ao contrário do resto da Europa, inclusive da vizinha Espanha³², uma particularidade digna de nota: a de ser rigorosamente proibida nos teatros públicos a representação de qualquer obra brechtiana.

Em Junho de 1959, o dramaturgo experimental Pedro Bom (pseudónimo de José Manuel da Fonseca [n. 1914]), num comentário inserido no ecléctico suplemento literário do *Diário Ilustrado* e significativamente intitulado «Da necessidade de conhecermos Bertold [sic] Brecht»³³, faz um apelo veemente a que as peças do autor alemão venham a ser quanto antes encenadas em palcos portugueses. Depois de lamentar o nosso grande atraso em relação à vida teatral no mundo, nota nos dois ou três últimos anos, tanto da parte do público como das «entidades oficiais competentes», um vivo desejo de actualização, que levava já a que tivessem sido apresentados às plateias portuguesas alguns dos grandes nomes da dramaturgia moderna, como, por exemplo, Samuel Beckett e Eugène Ionesco, os dois representantes máximos do teatro do absurdo. Verifica, no entanto, a dificuldade de se proceder a uma devida assimilação das novas mensagens e das novas estruturas dramáticas, i.e., a uma consciente e sistemática modernização do nosso gosto e conhecimento teatral, enquanto os espectadores nacionais continuarem impossibilitados de conhecer a obra de B. Brecht, que Pedro Bom considera «o maior dramaturgo do século» e como tal «um degrau imprescindível no sistema evolutivo do teatro do Mundo». Repare-se também que neste comentário de Pedro Bom, não sei se por convicção própria se no intuito de assim melhor captar os favores das «entidades oficiais competentes», a imagem do teatro de Brecht veiculada é a de um teatro «repassado de extrema e variada poesia», que «fascina o público pelo seu poder emocional», havendo pois que esquecer «a sua insistente mensagem política, perante a grandeza dos temas abordados e a perfeição e modernidade da sua arquitectura»³⁴.

Pedro Bom refere ainda que alguns grupos amadores planeavam representar *A excepção e a regra* (cuja tradução fora publicada em 1957 por L. F. Rebello no citado volume *Teatro moderno. Caminhos e figuras*) e que a empresa concessionária do Teatro Nacional de D. Maria II já anunciara a encenação da *Mãe Coragem*. Efectivamente, sabe-se hoje, através da publicação de parte da correspondência da Companhia Rey Colaço-Robles Monteiro, que Amélia Rey Colaço [1898-1990], em 1955, entusiasmada com a actuação do Berliner Ensemble no Festival Internacional de Arte Dramática de Paris e movida pelo desejo de interpretar a personagem de Mãe Coragem (que conhecia através da encenação francesa de Jean Vilar e do desempenho

da célebre actriz Germaine Montero³⁵), procura obter autorização do próprio Brecht para representar *Mutter Courage und ihre Kinder* em Portugal³⁶. Consegue de facto essa autorização, mas o projecto de representação é entre nós reprovado pela censura. A partir de Janeiro de 1959, as cartas trocadas entre Amélia Rey Colaço e a casa editora Suhrkamp dão testemunho de nova tentativa para levar *Mutter Courage* ao palco do Teatro Nacional, tentativa essa que tão-pouco logra captar o beneplácito das autoridades governamentais³⁷.

Ainda no ano de 1959, outra companhia dramática — o Teatro Experimental do Porto dirigido por António Pedro [1909-1966] — inclui, segundo notícia da *Gazeta Literária* do Porto, a mesma peça brechtiana no reportório que se propõe exhibir na temporada de 1959/1960, mas tal projecto esbarra igualmente com a proibição expressa da censura³⁸.

Não obstante os entraves inultrapassáveis levantados pelas entidades oficiais às diligências que estes dois prestigiados grupos portugueses de teatro efectuam para representar o drama *Mutter Courage* em meados e finais da década de 50, poucos meses depois — em Março de 1960 — sobe à cena em Lisboa a única peça brechtiana exibida num teatro público português antes do 25 de Abril de 1974: a parábola dramática *Der gute Mensch von Sezuan* [A alma boa de Se-Tsuan], apresentada pela companhia brasileira de Maria Della Costa no Teatro Capitólio, graças a uma conjuntura particularmente favorável entre Portugal e o Brasil. Abstenho-me aqui de relatar, como já em parte fiz noutra local³⁹, os incidentes que acompanharam a estreia da peça, a polémica que esta originou entre o público e na imprensa periódica, e por fim, após cinco representações, a sua proibição pelo governo de Salazar. Daí por diante, e até ao 25 de Abril de 1974, a censura irá excluir rigorosamente os dramas de Brecht dos teatros públicos portugueses, não se registando qualquer mudança nesta atitude durante a chamada «Primavera» marcelista.

Em 1969, num curioso memorial para Marcello Caetano que Amélia Rey Colaço terá elaborado de parceria com Carlos Wallenstein [1927-1990], depois de bem se acentuarem as consequências negativas que a ausência de Brecht dos palcos portugueses originou tanto em actores e encenadores como no público, solicita-se directamente ao então Presidente do Conselho que permita a representação de *A vida de Galileo Galilei*⁴⁰. Subjaz a todo o memorial o propósito de apresentar uma imagem tão despolitizada quanto possível da produção brechtiana; nessa conformidade, frisa-se não apenas o estatuto de clássico da modernidade já alcançado pelo dramaturgo alemão em todo o mundo, mas também, relativamente à peça em questão, a «preocupação de independência, de objectividade, de rigor psicológico e histórico» revelada por Brecht no tratamento da matéria e das figuras que a animam, inclusive dos agentes da Igreja de Roma. Com alguma esperança na política de abertura já encetada pelo novo representante do poder, a signatária do memorial chega mesmo a classificar *A vida de Galileo Galilei* como a peça de Brecht que, devido à «ausência ou

parcimónia de intenções proseliticas», se tomava especialmente indicada para introduzir em Portugal uma nova posição face ao referido autor.

No volume de correspondência onde há pouco li este memorial não se diz se ele alguma vez teve resposta de Marcello Caetano. O certo é que o pedido de licença de representação de *A vida de Galileo Galilei* nunca foi ou nunca pode ser atendido no período da tão controversa «liberalização» marcelista. Nessa altura, e precisamente no ano de 1969, apenas tenho notícia da entrada clandestina de um texto brechtiano no teatro português. Trata-se do poema «Maria Farrar», adaptado da balada de Brecht «Von der Kindesmörderin Maria Farrar» [Da infanticida Maria Farrar] e introduzido, sem qualquer indicação do nome do autor, no espectáculo de Henrique Santana *Os elefantes não sentem as pulgas*, que se estreou em Lisboa, no Teatro Monumental, a 12 de Dezembro de 1969.

Banidos implacavelmente do espaço do teatro profissional, os dramas de Brecht foram no entanto objecto, e já desde meados da década de 60, de alguns espectáculos corajosos, que se devem à iniciativa de grupos amadores, entre os quais predomina o teatro universitário.

Curiosamente, é de Moçambique que vêm os primeiros testemunhos. No ano de 1964 tenho notícia da representação da peça didáctica *A excepção e a regra* pelo Teatro de Amadores da Beira; o encenador foi Cardoso dos Santos, e José Afonso [1929-1987] colaborou na música das canções. Passados dois anos, o Teatro Académico de Lourenço Marques exhibirá na capital moçambicana, sob a direcção de Mário Barradas [n. 1931], as duas peças didácticas *O que diz sim* e *O que diz não*.

No que toca ao território continental, sabe-se que, em Maio de 1968, o Grupo Cénico da Associação de Estudantes do Instituto Superior Técnico, dirigido por Mário Sérgio [n. 1940], levou à cena em Lisboa, na cantina daquele Instituto, o espectáculo *Autores modernos*, que incluía a cena 10ª («O espião») da peça *O terror e a miséria no Terceiro Reich*, de Brecht. No ano seguinte, o mesmo grupo e o mesmo director artístico apresentarão no mesmo local a *Antígona* de Sófocles/Brecht. Também em Lisboa, é de assinalar, no ano lectivo de 1968/69, uma encenação de *A excepção e a regra*, levada a cabo por Maria Helena Dá Mesquita [n. 1933] e Carmen Gonzalez, com alunos do Liceu Padre António Vieira, sob a permissão do reitor daquele estabelecimento de ensino e no âmbito da ocupação dos Tempos Livres da Mocidade Portuguesa (!). Um ano mais tarde, Maria Helena Dá Mesquita, então já a trabalhar no IMAVE (Instituto de Meios Audiovisuais), no decurso de experiências teatrais pedagógicas com alunos do referido liceu, encena, em colaboração com Jorge Listopad [n. 1921], a cena «O espião» de *O terror e a miséria no Terceiro Reich*, mas desta vez, ao contrário do espectáculo do ano anterior que tinha sido aberto a familiares e amigos, a representação apenas pôde ser assistida pelos alunos, e a promotora da iniciativa acabou por ser proibida, pelo presidente do conselho de administração do IMAVE, de continuar as experiências com Brecht.

Ainda em 1969, no período imediatamente anterior à crise académica de Coimbra de 17 de Abril, há a registar o espectáculo semiclandestino *Brecht + Brecht* realizado naquela cidade pelo CITAC (Círculo de Iniciação Teatral da Academia de Coimbra) sob a direcção do encenador catalão Richard Salvat [n. 1934], com música de José Niza [n. 1938] e José Afonso. Originalmente concebido como ilustração do tema «Teatro épico» que Salvat, durante o último trimestre de 1968, leccionara num curso sobre teatro moderno e contemporâneo aberto a toda a academia, o espectáculo compunha-se de duas partes: a primeira era uma montagem de poemas de Bertolt Brecht traduzidos por Paulo Quintela [1905-1987]; a segunda parte era *A excepção e a regra*. A montagem dos poemas começou por ser apresentada, a 27 de Fevereiro de 1969, num sarau em homenagem ao Doutor José de Azeredo Perdigão, realizado no Teatro da Faculdade de Letras de Coimbra; o espectáculo completo — que nunca chegou a passar pela censura — foi primeiro exibido aos inscritos no curso e a alguns convidados em duas sessões «à porta fechada» efectuadas no Teatro de Bolso do CITAC, e depois levado a duas localidades próximas — Marinha Grande e Águeda — no decorrer do mês de Março; em plena crise académica, durante o período de greve aos exames, o grupo realizou ainda espectáculos parcelares, apenas com alguns poemas e com canções de *A excepção e a regra*, no jardim da Associação Académica de Coimbra, perante uma assistência que em certas noites contava mais de 4000 estudantes⁴¹.

No início do ano lectivo de 1970/71, já sem a presença de Ricard Salvat, que pouco tempo depois da encenação de *Brecht + Brecht* tinha sido posto na fronteira pela PIDE como elemento «indesejável para o governo português»⁴², o CITAC apresenta em Coimbra novo espectáculo (*Trajecto com Brecht*) sobre poemas e textos vários de Brecht e de outros autores⁴³. Também por essa altura, dois participantes activos das experiências brechtianas levadas a cabo pelo grupo em 69 procuram continuá-las nos locais em que cumpriam serviço militar: José Niza, o autor da música de algumas das canções de *A excepção e a regra*, volta a montar a peça em Angola, num quartelamento no mato, seguindo as directrizes aprendidas com o encenador catalão; e João Rodrigues [n. 1945], o intérprete da figura do Comerciante, dirige no CETA (Centro Experimental de Teatro de Aveiro), em Novembro de 71, um espectáculo que, com o título de «Se outros fossem os deuses?» e sem qualquer menção do nome do autor, se compunha dos seguintes textos de Brecht: «Diálogo sobre a ignorância da maioria» (Aus der «Rede des [Philosophen] über die Unwissenheit der vielen» vor den Theaterleuten, *GW 16*, 524-529) e «Quatro inquéritos sobre o problema de o homem ajudar o homem» (cena 3 «Untersuchungen, ob der Mensch dem Menschen hilft» de *Das Badener Lehrstück vom Einverständnis*, *GW 2*, 592-598, e o poema «Fragen eines lesenden Arbeiters», *GW 9*, 656-657).

Para finalizar o rol (inevitavelmente incompleto) dos espectáculos brechtianos de teatro amador anteriores à revolução de Abril, falta apenas referir que em Paris, em princípios dos anos 70, foram apresentadas ao público imigrante português as peças *As espingardas da Mãe Carrar*, *A excepção e a regra* e *A Mãe*, por actores não profissionais, dirigidos, no caso da segunda peça, por Hélder Costa [n. 1939]⁴⁴.

Se é certo que no período anterior ao 25 de Abril de 1974 a censura salazarista e marcelista não consentiu a representação de dramas de Brecht nos teatros públicos e procurou sufocar de uma ou de outra forma as tentativas que os grupos amadores faziam para divulgar o teatro épico, a verdade também é que ela não conseguiu impedir que o nome e a obra do autor alemão se tornassem ponto de referência constante no meio intelectual e literário português. Desde finais da década de 50 deparam-se-nos testemunhos crescentes do interesse por Brecht não só em termos crítico-valorativos, mas também no que toca à recepção produtiva.

Começarei por tratar deste último aspecto, que considero primacial pois abrange tanto a presença de temas, processos e técnicas brechtianas na produção teatral portuguesa, como as várias traduções da obra dramática, lírica e narrativa do escritor germânico publicadas no nosso país.

Quer através da leitura de traduções brechtianas francesas e/ou inglesas e de estudos sobre a nova dramaturgia, quer através de estadas mais ou menos longas na França, Inglaterra ou Alemanha, onde assistem à representação de peças de Brecht por companhias europeias célebres, alguns dos nossos mais conhecidos escritores, encenadores e actores adquirem conhecimentos seguros sobre a teoria e a prática do teatro épico, que logo procuram transpor para a criação literária ou para a *praxis* teatral próprias.

Em 1958, José Cardoso Pires [n. 1925], numa entrevista concedida a *O Século de Domingo*, declara que da obra brechtiana conhece o que está publicado em inglês e em francês e que assistira no estrangeiro à representação de três peças⁴⁵. Partindo de um conceito de realismo crítico, claramente distinto daquele que subjaz ao realismo socialista ortodoxo, o autor de *O anjo ancorado* aponta Brecht como exemplo acabado de escritor realista, que não se confina à mera reprodução especular e estática da realidade, mas que sabe recriar essa realidade de forma dinâmica e questionadora. Deste modo considera que o dramaturgo alemão ocupa um lugar único entre os grandes criadores dos dois últimos séculos e que a sua lição estética, essencialmente híbrida e estranhante, é de importância fundamental para a renovação da literatura.

Dois anos mais tarde, J. Cardoso Pires publicará a narrativa dramática *O render dos heróis*, que tem por tema a revolta popular da Maria da Fonte em meados do séc. XIX. Pela sua feição parabólica, i.e., por procurar reflectir na época histórica escolhida aspectos e tipos da realidade sociopolítica do tempo de Salazar, o drama aproxima-se das crónicas brechtianas (como, por exemplo, *Mutter Courage* ou *Leben des Galilei*), nas quais a matéria histórica apresentada constitui um espelho estranhante do presente vivido por leitores ou espectadores.

Não só a crítica dramática portuguesa do tempo foi pronta em reconhecer na peça de Cardoso Pires o modelo brechtiano⁴⁶, como também outros dramaturgos se apressaram a seguir o mesmo tipo de teatro, que significava afinal uma forma de resistência velada à ditadura então vigente.

Como primeiros exemplos apontarei os dois dramas mais representativos do teatro português dos anos 60, nomeadamente o drama *Felizmente há luar* (1961) de

Sttau Monteiro [n. 1926] e *O Judeu* (1966) de Bernardo Santareno [1920-1980], podendo este último ser considerado o ponto máximo da recepção produtiva de Brecht e ao mesmo tempo a fusão consciente da tradição brechtiana com uma nova forma de teatro ritualista inspirada em Artaud e Peter Weiss. Pertencem também ao núcleo de parábolas históricas de nítido recorte épico brechtiano os dramas *Bocage* (1965) e *Bocage, alma sem mundo* (1967) de Romeu Correia [n. 1917] e Luzia Maria Martins [n. 1926], respectivamente, *António Vieira* (1973) de Fernando Luso Soares [n. 1924], e *Legenda do cidadão Miguel Lino* (1973) de Miguel Franco [n. 1918]⁴⁷.

Se a peça de Cardoso Pires chega a conhecer em 1965 a experiência das tábuas do palco⁴⁸, muitos dos outros dramas, apanhados nas malhas cada vez mais apertadas da censura dos últimos tempos do salazarismo, mereceram entre nós a sorte das peças do próprio Brecht: embora tivesse sido permitida a sua publicação e até registassem várias edições (estão neste caso os textos dramáticos acima mencionados de Sttau Monteiro e Santareno), foi-lhes completamente vedada a possibilidade de representação até Abril de 74.

É oportuno aqui também registar que, durante os anos 60, se começam a notar na *praxis* encenatória e histriónica do teatro português profissional e amador algumas tentativas de assimilação mais ou menos conseguidas do «efeito de estranhamento»⁴⁹ brechtiano. A existência de tais tentativas surge-nos confirmada em críticas da época ou em declarações feitas por homens de teatro que tiveram no estrangeiro — geralmente na Inglaterra ou na França, mais raramente na Alemanha⁵⁰ — contacto directo com encenações de peças do próprio Brecht ou dos autores do teatro-documento alemão da década de 60, nos quais a herança brechtiana continuava bem viva.

Citarei como exemplos mais claros da penetração da nova *praxis* as encenações de Luzia Maria Martins no Teatro-Estúdio de Lisboa, nomeadamente os espectáculos *Bocage, alma sem mundo* (1967) e *Anatomia de uma história de amor* (1969)⁵¹, a encenação, em 1965, de *O render dos heróis* de José Cardoso Pires por Fernando Gusmão [n. 1919] no Teatro Moderno de Lisboa, a qual representou um compromisso entre o teatro ilusionístico e as teorias brechtianas, e ainda o espectáculo *Histórias para serem contadas* do Grupo da Faculdade de Direito, em que o mesmo Fernando Gusmão confessa ter experimentado «integralmente as teorias do teatro 'distanciado' de Brecht desde a luz branca, crua e intensa, com os projectores à vista do público e também a aparelhagem do som sem esquecer os fatos que os actores envergavam. Na representação os actores 'narravam a acção'»⁵².

A estes nomes é justo acrescentar o de João Guedes [n. 1921], que no Teatro Experimental do Porto pôs em cena, no ano de 1964, *A farsa de Mestre Pathelin*, criando, segundo Carlos Porto [n. 1930]⁵³, o espectáculo mais brechtiano que se fez em Portugal no referido decénio, e também o de Luís Miguel Cintra [n. 1949], na altura jovem director do Grupo de Teatro da Faculdade de Letras de Lisboa, que em 1969 redescobriu e encenou, sob manifesto signo brechtiano, a ópera *Anfitrião* do dramaturgo português setecentista António José da Silva.

No início dos anos 70 poder-se-iam também mencionar, como exemplo de espectáculos impensáveis sem a assimilação da teoria de Brecht, as versões teatrais dos romances queirosianos *A Relíquia* (1970) e *A Capital* (1971), da autoria respectivamente de Luís Sttau Monteiro/Artur Ramos [n. 1926] e de Artur Portela Filho [n. 1937]/ Artur Ramos, em 1972 a encenação por Luzia Maria Martins do drama narrativo *A outra morte de Inês* de Fernando Luso Soares, no Teatro-Estúdio de Lisboa, e em Março de 1974, no Teatro Experimental do Porto, «a balada trágica em 25 cenas» *Woyzeck* de Georg Büchner, que José Cayolla [n. 1932] pôe em palco, inspirado nas encenações de peças de Brecht a que assistira em Londres. Recordem-se ainda os espectáculos, dirigidos por Mário Barradas, do grupo independente Os Boneceiros (*Comédia Mosqueta*, 1973, de Angelo Beolco, e *A grande imprecisão diante das muralhas da cidade*, 1974, de Tankred Dorst), nos quais se evidenciou a lição crítica do dramaturgo épico alemão.

Voltando-nos agora para o campo da tradução, é também a partir de finais dos anos 50 que, na senda iniciada por Jorge de Sena, Ilse Losa e sobretudo por Luiz Francisco Rebello, de novo se observa a publicação, a princípio muito intermitente e dispersa, de versões portuguesas brechtianas⁵⁴.

Mais uma vez vinda do Porto, surge-nos, no ano de 1957, a tradução de três poemas de Brecht por Egito Gonçalves [n. 1922] e Mário Henrique Leiria [1923-1980] nos fascículos de poesia *Notícias do Bloqueio*, revista em cujo discurso lírico a experiência e a militância do neo-realismo muitas vezes se fundem com uma riqueza metafórica de origem surrealista; os dois primeiro poemas — «O meu irmão era aviador» («Mein Bruder war ein Flieger», *GW* 9, 647-648) e «General, o seu tanque é sólido» («General, dein Tank ist ein starker Wagen», *GW* 9, 638) — transmitem uma clara mensagem antibélica, o terceiro é o célebre auto-retrato «Do pobre B. B.» («Vom armen B. B.», *GW* 8, 261-263). No suplemento «Diálogo» do *Diário Ilustrado* de Lisboa e na revista *Vértice* aparecem também no final da década de 50 e inícios da de 60 versões portuguesas de poemas isolados ou de breves escritos em prosa, da autoria respectivamente de Elviro da Rocha Gomes [n. 1918] e Mário Vilaça [n. 1925]; por sua vez José Redondo Júnior, na obra *Panorama do teatro moderno*, publicada em 1961, traduz cenas ou fragmentos do cenas dos dramas *Mutter Courage* e *Der kaukasische Kreidekreis*.

No ano seguinte, Paulo Quintela, sob o título de «Poemas e fragmentos», publica na revista *Vértice* a tradução directa do alemão da história do Sr. Keuner *Medidas contra a violência* (*Maßnahmen gegen die Gewalt*, *GW* 12, 375-376) e um conjunto de catorze poemas ilustrativos das várias etapas do itinerário político e existencial do autor germânico desde os tempos do exílio até aos anos 50. Num pequeno folheto, em edição limitada a 113 exemplares, «impressos só para os amigos de P. Quintela», a essa história do Sr. Keuner e a esses catorze poemas juntam-se mais três de manifesta tendência antibélica — «Os grandes (...)» («Die Oberen...», *GW* 9, 636); «É noite. Os casais» («Es ist Nacht», *GW* 9, 735) e «Na parede estava escrito a giz» («Auf der

Mauer stand mit Kreide», *GW 9*, 637) —, que em pleno período de guerra colonial só deste modo terão podido escapar ao crivo da censura.

Nesse mesmo ano de 1962 dão-se os passos verdadeiramente decisivos para a edição em volume de importantes traduções portuguesas da obra narrativa e dramática de Brecht. Em Setembro aparece, nas publicações Europa-América, a tradução, da autoria de António Ramos Rosa [n. 1924], do romance *Die Geschäfte des Herrn Julius Cäsar* [Os negócios do senhor Júlio César] e no mês de Dezembro — depois de longos e insistentes anúncios na imprensa periódica —, a Portugália Editora lança o 1º volume de *Teatro* de Bertolt Brecht, no qual integra a tradução, de Ilse Losa, dos dramas *Mutter Courage und ihre Kinder* [Ti Coragem e os seus filhos] e *Der gute Mensch von Sezuan* [A boa alma de Sé-Chuão]; como responsáveis pela versão portuguesa das canções dos referidos dramas, indicam-se, respectivamente, os nomes de Jorge de Sena e Alexandre O'Neill [1924-1986].

Até 1970 seguir-se-ão a este primeiro volume mais quatro, num total de onze peças traduzidas. No ano de 1964 deve-se também à Portugália a publicação dos *Estudos sobre Teatro*, que é uma tradução directa, da responsabilidade de Fiama Hasse Pais Brandão [n. 1938], da antologia brechtiana *Schriften zum Theater* organizada por Siegfried Unseld em 1957⁵⁵, a qual continha o já mencionado esquema sobre forma dramática e forma épica do teatro ainda na versão primitiva de 1930 (e não na versão corrigida pelo próprio Brecht em 1938, que Redondo Júnior e L. F. Rebello tinham utilizado através da tradução de Geneviève Serreau). Rapidamente esgotada, a edição portuguesa dos referidos escritos teóricos vai ter uma importância decisiva na divulgação da dramaturgia épica no nosso país, junto de um público na sua maioria privado do conhecimento directo da *praxis* teatral de Brecht. As antíteses drásticas contidas no esquema traduzido por Fiama, nomeadamente a célebre oposição «Gefühl [sentimento]/ Ratio», irão marcar a recepção portuguesa subsequente⁵⁶, que dificilmente, ou em muitos casos, nunca se libertará da imagem do teatro brechtiano como um teatro seco, frio e racionalista, impregnado, mesmo nos dramas da maturidade, de um severo e rígido didactismo político⁵⁷.

No decorrer da década de 60, para além destas versões das principais peças e da tradução da colectânea de escritos teóricos acima mencionada, vemos surgir dispersas por revistas ou antologias traduções de algumas cenas isoladas ou de peças menores: em 1965, na *Vértice*, a cena 14 de *A vida de Galilei*, por Paulo Quintela, e numa antologia de teatro contemporâneo, *O espião*, cena 10ª de *O terror e miséria no Terceiro Reich*, por Virgínia Mendes⁵⁸; em 1966 e 1969, no *Boletim do TEP*, as peças didácticas *Aquele que diz sim* e *Aquele que diz não* em traduções, respectivamente, de Luís de Lima [n. 1929] e José Pacheco Pereira [n. 1949]. Quanto à obra narrativa e lírica, Paulo Quintela publica em 1963, na *Seara Nova*, uma série de *Histórias do Senhor Keuner*, da qual a censura cortou a narrativa «Se os tubarões fossem gente...» («Wenn die Haifische Menschen wären...»); nos anos seguintes, na *Vértice* e no suplemento cultural do *Diário de Coimbra*, aparecem novas traduções, assinadas por P. Quintela, de poemas de Brecht, quase sempre apresentadas como fazendo parte de uma antologia em publicação, antologia essa que só viria a ser editada em 1975.

Antes, porém, do 25 de Abril de 74, há ainda a reter, no que diz respeito a traduções brechtianas, a vinda a lume, em 1970, na colectânea *Teatro e vanguarda*, de um célebre ensaio sobre o carácter popular da arte e do realismo⁵⁹, e em 1971 a publicação de uma antologia de 46 poemas, traduzidos por Arnaldo Saraiva [n. 1939] (com a colaboração de Sylvie Deswarte) e acompanhados de um curioso prefácio, cujo título repete o do já citado auto-retrato lírico brechtiano «Do pobre B. B.»; nesse prefácio o tradutor, reflectindo longamente sobre o empenhamento e o didactismo característicos da maneira de ser do homem e do artista Brecht, vem a compará-lo, por contraste, com Fernando Pessoa e a reconhecer, tanto no escritor português como no alemão, «duas expressões grandes da poesia e da humanidade»⁶⁰ do século XX.

Passando de seguida à análise da recepção crítico-valorativa, verifica-se também que no período decorrente entre 1958 e 1968 a obra dramática e dramaturgica de B. Brecht é objecto de uma série ininterrupta de artigos ou estudos, publicados quer em obras e revistas literárias e/ou culturais, quer em jornais diários de grande divulgação.

Menção especial me parece ser devida a um ensaio da autoria de António José Saraiva [n. 1917], professor universitário e conhecido historiador da literatura portuguesa, naquela altura exilado em Paris por motivos políticos. Com o nome de «Gil Vicente e Bertolt Brecht. O papel da ficção na descoberta da realidade», esse ensaio surge na revista *Vértice* em Setembro de 1960 e é no ano seguinte integrado no segundo volume da obra do mesmo autor *Para a história da cultura em Portugal*⁶¹.

Tendo em 1942 defendido, num polémico estudo intitulado *Gil Vicente e o fim do teatro medieval*, que os autos vicentinos constituíam uma súpula admirável da arte medieval, sem qualquer seguimento no mundo moderno⁶², António José Saraiva, após o primeiro contacto directo com o teatro de Brecht, i.e., após ter assistido, em 1958, na capital francesa, a uma encenação do drama *Der kaukasische Kreidekreis*⁶³, reconsidera a posição anteriormente assumida. Sob a forte impressão do espectáculo, passa daí em diante a rejeitar o padrão do teatro clássico como padrão único e normativo e procede a uma revalorização dos autos vicentinos a partir das analogias estruturais que estes apresentam com o drama épico brechtiano. Tal revalorização manifesta-se de imediato numa antologia de teatro de Gil Vicente que aquele crítico publica em 1959 e em cujo prefácio esboça já uma aproximação muito sugestiva, no que diz respeito à concepção do espectáculo teatral e à intenção de crítica social, entre o teatro «narrativo» de Brecht (as peças citadas como exemplo são *Mãe Coragem* e *O círculo de giz caucasiano*) e certo tipo de autos vicentinos⁶⁴.

O mencionado ensaio de 1960 irá desenvolver essa primeira tentativa de comparação. Depois de referir expressamente Brecht como um «autor contemporâneo que renovou e enriqueceu consideravelmente o teatro», A. J. Saraiva demora-se a analisar os paralelismos notados entre as «peças narrativas» de Gil Vicente (e.g.: *Auto de Amadis de Gaula*, *Farsa de Inês Pereira*) e as do dramaturgo alemão, nomeadamente a narração através de quadros cénicos, a natureza tipificante das figuras e o carácter ilustrativo e exemplar do todo dramático. Em seguida confronta a actuação de Pero

Marques n'O juiz da Beira com a de Azdak em *Der kaukasische Kreidekreis*, para concluir que Gil Vicente e Brecht, continuando a tradição da *sottie* medieval, se servem do juiz simplório ou extravagante como instrumento de crítica social, i.e., como forma de julgar no tribunal da fantasia poética as leis e costumes das respectivas sociedades a que pertencem.

Ao descobrir assim nos autos vicentinos estruturas, processos e personagens muito semelhantes aos do teatro épico brechtiano, A. J. Saraiva pretendeu essencialmente pôr em realce a modernidade do dramaturgo nacional. Mas, ao mesmo tempo, as suas observações vieram naturalmente contribuir para a popularidade de Brecht junto do público letrado português, despertando nele a curiosidade e o interesse por um escritor estrangeiro com quem o génio por excelência do nosso teatro parecia ter tantas afinidades. Na sequência desta análise comparativa, encontrar-se-á amiúde em ensaios e em experiências teatrais sobre os autos vicentinos a referida aproximação ao drama de Brecht, mormente no que toca às cenas de tribunal⁶⁵.

Não só no estudo que se acaba de comentar de António José Saraiva, mas também em quase todos os artigos sobre o dramaturgo alemão vindos de sectores oposicionistas, é notória — durante o período em apreço (1958-1968) — a tendência para apresentar o teatro épico brechtiano, em termos por vezes fortemente encomiásticos, como o paradigma máximo do drama moderno. Continuando a obra de divulgação encetada em 1955 por L. F. Rebello e J. Redondo Júnior, a maior parte dos críticos preocupa-se também insistentemente nesta época em difundir e explicitar, junto de um público-leitor a quem é negada a experiência do palco, os princípios teóricos fundamentais da nova dramaturgia.

Cabe aqui referir, em 1958, o importante ensaio de Luiz Francisco Rebello sobre a função da música no teatro de Bertolt Brecht, publicado na *Gazeta Musical e de Todas as Artes*⁶⁶, do qual resulta um melhor esclarecimento acerca do efeito de estranhamento brechtiano, e os bem informados estudos introdutórios sobre teatro épico de Fernando Luso Soares, Mário Vilaça e Maria José Rau [n. 1942], vindos a lume nos anos 60 em revistas e jornais diários de larga divulgação⁶⁷.

É curioso notar que, embora o conhecimento das peças de B. Brecht permanecesse meramente livresco, com o avançar da década de 60 e a penetração de novas correntes dramáticas já começam a surgir nalguns círculos da vanguarda literária lisboeta vários sinais de questionação do teatro brechtiano. Não estou evidentemente a pensar em críticos como António Manuel Couto Viana [n. 1923], Manuel Anselmo [n. 1911] ou Goulart Nogueira [n. 1927], que, tendo contestado violentamente, por manifestas razões ideológicas, a obra do autor de *Der gute Mensch von Sezuan* quando da exibição em Lisboa desta peça pela companhia brasileira de Maria Della Costa, se mantêm indefectíveis no ataque ao carácter, em sua opinião, dogmático e perigosamente subversivo do drama brechtiano. Tão-pouco tenho em mente a constante rejeição ou minimização do teatro épico por parte de uma personalidade de cariz liberal como João Gaspar Simões [1903-1987], que, quer por pertencer a uma geração

mais velha, habituada a considerar a arte clássica como padrão dramático máximo, quer por ser particularmente sensível à deficiente qualidade poética de alguns produtos portugueses da moda brechtiana, não se cansa de atacar, na sua coluna crítica do *Diário de Notícias*⁶⁸, o «narrativismo didáctico» que no decénio de 60 dominava o horizonte dramático nacional. Refiro-me, sim, às reservas e/ou juízos discordantes expressos em relação ao teatro de Brecht por alguns artistas e críticos que foram em Portugal os seus principais receptores.

Num artigo publicado em Outubro de 1963 na revista *O Tempo e o Modo*, Bernardo Santareno — o futuro autor de *O Judeu* —, fazendo-se eco das apreciações negativas que o célebre escritor comunista Roger Vailland expendera dez anos antes sobre o drama brechtiano⁶⁹, não só questiona os objectivos anti-emocionais e anti-aristotélicos que lhe parecem existir na teoria de Brecht, como também não reconhece novidade à forma épica de teatro criada por este dramaturgo, antes a considera «o retorno a uma forma pouco evoluída, imatura, do teatro antigo»⁷⁰, anterior à época áurea da tragédia de Ésquilo, Sófocles e Eurípides. Por sua vez Fiama Hasse Pais Brandão, a tradutora das *Schriften zum Theater*, faz alguns reparos às concepções cénicas de Brecht numa série de artigos que aparecem no *Diário de Lisboa*, em Abril/Maio de 1964. Reconhecendo embora no teatro, tal como Brecht, uma arte militante, com o duplo objectivo de recrear e ao mesmo tempo de ensinar um determinado comportamento político e social, e admirando nos textos e nos álbuns fotográficos (*Modelos*) das encenações do autor alemão a relação dialéctica estabelecida entre a palavra dita e outros elementos do espectáculo (e.g.: mímica, adereços, indumentária, luzes), Fiama contesta veementemente a situação de privilégio que o actor lhe parece ocupar no conjunto cénico concebido pela dramaturgia brechtiana⁷¹. Nitidamente influenciada por um paradigma teatral não verbocêntrico e não antropocêntrico, a articulista julga mais satisfatória a harmonia que se estabelece quando os diversos elementos cénicos funcionam entre si equitativamente, sem estarem centralizados, por princípio, no actor. Nessa conformidade chega a dar primazia ao teatro de Piscator sobre o de Brecht.

Em Dezembro de 1968, Carlos Porto lança no Suplemento Literário do *Diário de Lisboa* o chamado «Inquérito Brecht», através do qual tenta reunir depoimentos de gente do teatro sobre a actualidade do dramaturgo alemão. O início do texto introdutório: «Fala-se hoje menos de Brecht (...)»⁷² e o teor das três primeiras perguntas do inquérito — «1) Fala-se agora do «Living Theatre», de Grotowsky, de Artaud, de Brook, de Arrabal, de Weiss, de «happenings». Brecht parece um pouco esquecido. A que atribui esse facto? 2) Parece-lhe que a projecção da obra de Brecht-dramaturgo foi prejudicada pelas opções de Brecht-teórico? E, a propósito, concorda com esta dicotomia? 3) Considera que a teoria brechtiana está hoje ultrapassada?» — pressupõem a existência, nos círculos teatrais e literários lisboetas, de um clima de cansaço ou saturação brechtiana, semelhante àquele que se manifestava ao tempo na cena internacional europeia.

Proibido logo após a terceira entrevista, o inquirido apenas chegou a registar os testemunhos de Luzia Maria Martins, Luís Sttau Monteiro e Mário Sérgio. Os três entrevistados são unânimes em afirmar que é urgente, mas inviável por razões políticas, promover a representação das peças de Brecht no teatro profissional; nenhum deles também deixa de observar que a correcta assimilação dos postulados brechtianos foi no nosso país especialmente prejudicada pela atenção excessiva concedida — na ausência forçada de representações — ao texto dramático e ao Brecht-teórico. No que toca, porém, à actualidade do teatro de Brecht, há assinaláveis divergências entre os três depoimentos. Mário Sérgio — que acabara de montar com estudantes do Instituto Superior Técnico um espectáculo em moldes brechtianos e que ao tempo preparava com o mesmo grupo universitário a encenação da *Antígona* de Sófocles/Brecht — é o único a fazer a defesa intransigente da dramaturgia épica, atribuindo-lhe valor absoluto e apontando o teatro de cunho artaudiano como um retrocesso⁷³. Já Luzia Maria Martins, sem pôr em causa a validade do modelo brechtiano, que confessa admirar, nota um natural enfraquecimento do seu impacto na cena internacional de finais da década de 60 e reconhece que as novas propostas teatrais de Grotowski, Artaud, Brook e Arrabal parecem melhor satisfazer a violência e agressividade do público daquela época⁷⁴. Para Luís Sttau Monteiro, sem dúvida o mais crítico dos três entrevistados, a perda de actualidade das concepções épicas brechtianas é um facto indesmentível; admitindo embora que o Brecht-teórico tenha contribuído para a evolução do teatro moderno contemporâneo, «pelo menos no que se refere a certas estruturas dramáticas»⁷⁵, não considera esse contributo definitivo e rejeita a ideia de que ele tenha modificado profundamente o evoluir da relação espectador/espectáculo. Ao mesmo tempo que lamenta a não assimilação, na devida hora, do teatro de Brecht pelo público português, julga-o naquela altura irremediavelmente ultrapassado por correntes novas, que procuram a participação cada vez mais activa do espectador.

Na verdade, em meados e fins dos anos 60, descortina-se com nitidez, nos círculos intelectuais portugueses mais bem informados, a necessidade de relativizar a importância do teatro de Brecht ou de articular as teorias do autor alemão com concepções dramáticas mais recentes, quase todas elas de origem artaudiana. Se, no que diz respeito à criação dramática, já atrás observámos, por parte de B. Santareno, a tentativa de fundir n' *O Judeu* o teatro épico de Brecht com o teatro de Artaud, no campo da recepção crítico-valorativa há que citar não só um curioso artigo de José Fernandes Fafe [n. 1927], (vindo a lume em 1969 no Suplemento Literário do *Diário de Lisboa*), em que se refere a adaptação feita pelo «Living Theatre» da *Antígona* de Sófocles/Brecht⁷⁶, mas também a significativa publicação em 1970, pela editorial Presença, da antologia *Teatro e vanguarda*⁷⁷. Nesse conjunto de estudos críticos, para além de textos do próprio Brecht e de Walter Benjamin sobre o teatro épico, reúnem-se artigos recentes extraídos de revistas dramáticas francesas e espanholas: nalguns deles discutem-se sob uma óptica marxista as propostas teatrais então em voga de Grotowski e do «Living Theatre», noutros preconiza-se ou tenta-se

a equacionação da dramaturgia de Brecht com a estética artaudiana, no sentido da criação de um teatro socialmente empenhado, actuante e reivindicativo.

O balanço global das traduções de textos de Brecht e dos escritos sobre a sua obra publicados no nosso país de 1925 a 1974 demonstra, como fui sublinhando, uma intensificação dos testemunhos recepcionais de 1957 a 1969, podendo-se considerar os anos que medeiam entre 1961 e 1968 como um período sobremaneira rico, mormente no que toca à tradução. Ora, como é sabido, foi precisamente nesses anos compreendidos entre o rebentar da guerra colonial e o início do consulado de Marcello Caetano que se verificou um reforço da actividade censória, após o relativo abrandamento sentido no final do decénio de 50. Temos, pois, de concluir que a censura salazarista, relativamente a um dramaturgo estrangeiro não grato por motivos políticos, assumia uma atitude aparentemente ambígua — se por um lado mantinha intransigentemente a proibição da representação das peças nos teatros públicos, por outro permitia a livre circulação das traduções de dramas, poemas e prosa narrativa, bem como de ensaios críticos a ele dedicados. Como em parte já expus noutra local⁷⁸, parece-me ter sido esta uma atitude que não receava o acto de leitura, dado ele ser regra geral um acto individual e solitário, mas que temia a força interventiva e sublevadora do teatro declamado, como acto por excelência de vivência colectiva, verdadeiro acto ritual comunitário.

Seja como for, nas vésperas da revolução de Abril, embora as peças de Brecht continuem rigorosamente proibidas nos teatros públicos, o seu autor é uma das referências europeias mais vinculadas e constantes entre o público intelectual português, chegando mesmo a atingir uma configuração mítica. No que toca à recepção produtiva, não só uma boa parte da sua criação literária se encontra traduzida e publicada, mas também a grande frequência, na década de 60, de dramas portugueses de carácter histórico-narrativo é claro testemunho, por parte dos escritores nacionais, de leituras brechtianas ou de contacto directo com a obra do dramaturgo alemão em palcos estrangeiros, sobretudo franceses e ingleses. De igual modo, no âmbito da recepção crítico-valorativa, assiste-se a partir de meados dos anos 50 à divulgação e discussão das novas propostas do teatro épico. Salvo raras excepções, essa discussão ressentia-se da falta de conhecimento das peças em palco e, por evidentes razões ideológicas, nem sempre decorre de forma objectiva ou equilibrada. Brecht é muitas vezes louvado como grande poeta, mas nalguns círculos tal acontece *por causa* do seu empenhamento político-social, noutros *apesar* desse mesmo empenhamento. Em vários sectores — em boa parte devido ao carácter meramente livresco da recepção, à deturpação e/ou equívocos gerados no processo de divulgação dos escritos teóricos — ergue-se a imagem de um teatro brechtiano eminentemente didáctico, quando não dogmático, frio, seco e racional. Não obstante os adeptos mais convictos persistirem na defesa incansável das propostas e realizações dramáticas brechtianas, com a chegada de novos modelos e métodos teatrais vai esmorecendo o fascínio inicial exercido pelo fenómeno Brecht e vemos autor e obra começarem a ser rejeitados

ou esquecidos⁹, sem nunca terem conseguido ser verdadeiramente conhecidos do grande público.

Assim se chega ao dia 25 de Abril de 1974. Depois dessa data há a célebre explosão de Brecht nos palcos portugueses, mas há também — e por repetidas vezes — o levantar de vozes cépticas, que lamentam a deficiente, incompleta e/ou irremediavelmente tardia recepção da obra brechtiana no Portugal do 25 de Abril. Sobre este capítulo mais recente da história do nosso teatro, que já não cabe dentro dos limites da presente análise, refira-se aqui apenas a publicação, para muito breve, de vários estudos realizados no âmbito do projecto de investigação que dirijo.

Notas

¹ Texto de uma conferência proferida em 11 de Dezembro de 1990, na Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, a convite da Associação Portuguesa de Literatura Comparada.

² Apud Joaquim de Oliveira, *O Teatro Novo. O «Knock». O seu encenador. Memórias. Ensaios. Subsídios para a técnica e história do teatro português 1925-1950*, Lisboa, Livraria da Trindade, 1950, pp. 74-75.

³ Cf. Júlio Dantas, «O teatro e a máquina» e «Teatro do povo», in *O Comércio do Porto*, 28-3-43 e 18-4-43, respectivamente.

⁴ Cf. Bertolt Brecht, *Gesammelte Werke 18. Schriften zur Literatur und Kunst I*, Frankfurt a.M., Suhrkamp, 1967, pp. 222-229, e Anmerkungen, p. 16. Daqui em diante esta edição será citada pela sigla GW, a que se seguirá imediatamente o nº do volume e da(s) página(s).

⁵ Cf. *O Diabo* nº 313, 21-9-40 (Rudolf Leonhard), nº 316, de 12/10/1940 (Karin Michaelis), nº 319, 2-11-40 (Ernst Toller) e nº 324, 7-12-40 (Anna Seghers). Dentro dessa série há ainda a registar os depoimentos de Jean Cassou (nº 303, 13-7-40) e o do escritor negro norte-americano Langston Hughes (nº 312, 14-9-40).

⁶ Cf. Luiz Francisco Rebello, *Combate por um teatro de combate*, Lisboa, Seara Nova, 1977, p. 29, e *100 anos de teatro português (1880-1980)*, Porto, Brasília Editora, 1984, p. 24.

⁷ Pedro Bom (*A qualquer hora o diabo vem...* Exercício teatral em duas partes precedido por «Apontamentos para a história do teatro experimental português», Lisboa, Edições Ática, 1961), referindo-se, dez anos mais tarde, à 1ª representação em 1951 do seu exercício teatral *A qualquer hora o diabo vem...*, considera-o «escrito numa altura em que eu próprio, os artistas portugueses em geral e o nosso público desconhecíamos em absoluto as mais modernas correntes da dramaturgia mundial, recentemente materializadas entre nós pelo conhecimento de Bertold [sic] Brecht, Samuel Beckett, Eugène Ionesco e outros» (pp. 11-12).

⁸ A este respeito vejam-se as seguintes obras: Agnes Hüfner, *Brecht in Frankreich 1930-1963. Verbreitung. Aufnahme. Wirkung*. Stuttgart, Metzler, 1968, e Daniel Mortier, *Celui qui dit oui, celui qui dit non ou La réception de Brecht en France (1945-1956)*, Genève, Éditions Slatkine, 1986; Bertolt Brecht in Britain. Compiled and edited by Nicholas Jacobs and Prudence Ohlsen, London, TQ Publications, 1977; Anón et al., *Brecht y el realismo dialéctico*. Selección, prólogo, cronología y bibliografía de Juan Antonio Hormigón, Madrid, Comunicación, serie B, 1975; Wolfgang Bader (org.), *Brecht no Brasil. Experiências e influências*, Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1987; Paola Barbon, *Il signor B. B.. Wege und Umwege der italienischen Brecht-Rezeption*, Bonn, Bouvier, 1987. Pela consulta da lista bibliográfica citada por J. A. Hormigón é fácil verificar que a feitura e publicação de traduções brechtianas na Espanha franquista só se inicia na década de 60.

⁹ L. F. Rebello, «Teatro alemão do após-guerra», *Vértice*, VII, 68, Abril de 1949, pp. 242-243.

¹⁰ *Idem*, «Notícias de Bert Brecht», *Vértice*, VIII, 75, Novembro de 1949, pp. 297-298.

¹¹ De acordo com um depoimento do próprio escritor, a leitura intensiva e extensiva das obras de Brecht só se terá verificado em 1956. Em resposta a um inquérito do *Diário de Notícias*, de 3-1-1957 — «Qual o livro que mais o interessou em 1956?» —, L. F. Rebello confessa ter lido muito teatro estrangeiro: «(...) do muito que li impressionaram-me em especial as obras completas de B. Brecht, cuja leitura coincidiu com a notícia da morte do grande dramaturgo alemão (...)». Essa leitura poderá ter sido feita ou em italiano (em 1956 a Casa Einaudi de Torino já tinha editado dois importantes volumes de textos brechtianos: *Teatro I e II* (1951 e 1954)) ou em francês (até 1956 a editora L'Arche publicara os primeiros seis volumes do *Théâtre Complet de Brecht*).

¹² No artigo da *Vértice*, de Abril de 49, L. F. Rebello refere expressamente como fonte de informação o quinzenário italiano *Il Dramma*.

¹³ *Idem*, *ibidem*, p. 298.

¹⁴ Aliás, em Itália, esta associação pode comprovar-se logo em meados dos anos 30 no vol. XXX da *Enciclopedia Italiana*, continua durante a guerra, como o testemunha em 1943 a encenação, de carácter expressionista, de uma versão da *Beggar's Opera* de J. Gay nitidamente devedora da adaptação brechtiana (essa encenação foi realizada por Pandolfi, conhecido escritor e homem de teatro, membro de uma célula comunista de resistência), e é particularmente relevante no clima fortemente politizado do após-guerra italiano, em que a simpatia por Brecht está muito ligada à redescoberta do expressionismo alemão (cf. Paola Barbon, *op. cit.*, pp. 37, 44-48).

¹⁵ Cf. *idem*, *ibidem*, p. 48: «Die Anfänge der Brecht-Rezeption in Italien fallen zeitlich zusammen mit dem kurzen, in einigen Jahren erschöpften Zyklus des filmischen und literarischen 'neorealismo'» [Os inícios da recepção de Brecht em Itália coincidem temporalmente com o ciclo breve do 'neo-realismo' fílmico e literário, ciclo esse que em poucos anos se esgotou]. Duas figuras centrais desse movimento — Vittorini e Pavese — distinguem-se como receptores brechtianos, sendo as primeiras traduções italianas de poemas do autor alemão publicadas por Vittorini na sua revista *Il Politecnico*, considerada o órgão mais representativo da esquerda não dogmática. Denunciando também um gosto neo-realista, o quinzenário *Il Dramma* (vd. *supra*, nota 12) apresenta em 1948 a tradução do nono quadro «Die jüdische Frau» [L'ebrea] — o mais convencional sob o ponto de vista dramaturgico — do drama *Furcht und Elend des Dritten Reiches*, aquele drama que tinha sido objecto dos louvores de G. Lukács (cf. Paola Barbon, *op. cit.*, pp. 48-62).

¹⁶ Cf. Luiz Francisco Rebello, «O teatro e o novo realismo», *Mundo Literário*, nº 17, de 31 de Agosto de 1946, pp. 14 e 16.

¹⁷ Cf. *Mutter Courage und ihre Kinder. Eine Chronik aus dem Dreißigjährigen Krieg*, Berlin 1949, in B. Brecht, *Versuche*, Heft 9, pp. 3-80, Anmerkungen pp. 81-83.

¹⁸ No suplemento «Cultura e Arte» (Ano II, nº 5) de *O Comércio do Porto*, de 13 de Janeiro de 1953, p. 6, sob a rubrica *O livro francês*, depois de se afirmar que «o francês continua sendo para nós um meio importante de acesso a outras literaturas estrangeiras», nomeia-se, entre outras traduções de autores alemães, as *Chansons et Poèmes* «do conhecido poeta alemão Bertold [sic] Brecht». A tradução, da autoria de A. Bosquet, fora publicada em Paris no ano anterior pela casa editora Seghers.

¹⁹ No jornal é o próprio «incipit», «Quem construiu a heptápila Tebas?», que serve de título à tradução, mas, na antologia de Jorge de Sena, *Poesia do século XX* (de Thomas Hardy a C. V. Cattaneo) (Porto, Inova, 1978, p. 376), já aparece a epígrafe «Um trabalhador, ao ler, pergunta...». O apontamento necrológico foi recentemente publicado, a p. 382, do volume de ensaios «Do Teatro em Portugal», das *Obras* de Jorge de Sena (Lisboa, Edições 70, 1989).

²⁰ Só quando estiverem criadas condições para uma pesquisa sistemática nos arquivos de jornais e revistas da época se poderá chegar a uma avaliação correcta do que de Brecht ou sobre Brecht foi cortado pela censura durante essas décadas. De entre os raros livros entretanto publicados sobre material censurado respeitante à imprensa periódica, o pequeno volume *Os segredos da censura* de César Príncipe (Lisboa, 1979, p. 43) reproduz um telegrama telefonado, de 13/12/68, da Comissão de Exame Prévio do Porto para o *Jornal de Notícias*, em que se dá ordem para cortar «elogios às obras de Brecht».

²¹ Cf. Ilse Losa, «A velha inconveniente», *Vértice*, XIV, 131-132, Agosto-Setembro de 1954, pp. 460-465.

²² Cf. Agnes Hüfner, *op. cit.*, pp. 238-239. Note-se que da «Relação de Obras cuja circulação esteve proibida em Portugal durante o regime Salazar/Marcello Caetano, de harmonia com as indicações que foram sendo fornecidas pela Direcção dos Serviços de Censura e Direcção Geral da Informação» (cf. *Livros proibidos no regime fascista*, Presidência do Conselho de Ministros, Comissão do Livro Negro sobre o regime fascista, Maio 1981) constam os volumes II e III, VI, VII e IX do *Théâtre Complet* de B. Brecht (p. 23).

²³ L. F. Rebello, «Bertolt Brecht, dramaturgo», *Vértice*, XV, 139, Abril de 1955, pp. 199-202.

²⁴ Conforme se pode verificar na citada obra de Agnes Hüfner, p. 242, a *Revue Théâtrale* publica em 1951 (nº 16, pp. 37-41) uma tradução francesa, da autoria de Paul Arnold, do «Prolog zu *Antigone von Sophokles*» de B. Brecht.

²⁵ Cf. José Redondo Júnior, *Pano de ferro. Crítica. Polémica. Ensaios de estética teatral*, Lisboa, Editorial Século, 1955, pp. 241-249. O capítulo «Carta sem destino» já fora publicado por Redondo Júnior no semanário *O Século Ilustrado*, na coluna intitulada «Comentário de Teatro»; os passos referentes ao teatro de Brecht e à representação de *Mutter Courage* pelo Berliner Ensemble em Paris encontram-se nos nºs. 904 e 905 do referido jornal, de 30-4-55 e 7-5-55, respectivamente.

²⁶ Cf. Luiz Francisco Rebello, *Teatro moderno. Caminhos e figuras*, Lisboa, Edição do autor, 1957, pp. 297-301 e 309-318. A tradução francesa de *Die Ausnahme und die Regel*, da responsabilidade de Geneviève Serreau e Benno Besson, surge pela primeira vez em 1949, na revista *Les Temps Modernes* (pp. 577-600), e em 1955 é inserida no 1º volume do *Théâtre Complet*.

²⁷ Cf. *idem, ibidem*, p. 278: «Que atitude produtiva devemos assumir através do Teatro, em relação à natureza e à sociedade — nós, filhos de uma era científica? B. Brecht». Trata-se da tradução de uma frase do parágrafo 21 da obra *Kleines Organon für das Theater* (GW 16, 671).

²⁸ L. F. Rebello, *op. cit.*, p. 291.

²⁹ Trata-se da 2ª edição de 1964, em que a obra surge revista e consideravelmente ampliada. Em relação à fase inicial de produção brechtiana, desaparece nesta edição a identificação errónea com a dramaturgia expressionista (que ainda se mantém no texto de 1957 — cf. pp. 137-138) e refere-se correctamente que as primeiras obras dramáticas de B. Brecht, aproveitando embora no aspecto temático e formal algumas das características expressionistas, contestam o «idealismo intrínseco e inoperante» daquele movimento e assim anunciam a sua «superção dialéctica» (*idem, Teatro moderno. Caminhos e figuras*, Lisboa, Prelo, 2º 1964, p. 257).

³⁰ *Idem, ibidem*, p. 510.

³¹ Cf. A. Hüfner, *op. cit.*, pp. 25ss., 49ss., *passim*, e H. Krauß, «Aspekte der Brecht-Rezeption in Frankreich», in Helmut Koopmann, Theo Stamm (Hgg.), *Bertolt Brecht — Aspekte seines Werkes. Spuren seiner Wirkung*, München, Vögel, 1983, pp. 231ss.

³² Apesar de tardia, e também essencialmente livresca, a recepção de Brecht em Espanha não exclui a apresentação de algumas encenações importantes nos anos 60 e princípios de 70 — cf. Juan Antonio Hormigón (ed.), *op. cit.*, pp. 378ss., Francisco de Solano, «Bertolt Brecht

e o seu teatro» (sobre a estreia em Madrid, em Dezembro de 66, da peça *Madre Coraje y sus hijos*) *Diário de Notícias*, suplemento «Artes e Letras», nº 618, 5-1-67, Carlos Porto, «Brecht em Espanha», *Diário de Lisboa*, «Suplemento Literário», 2-8-73, pp. 6, 7 e 10, e entrevista a Ricard Salvat conduzida por Augusto Barros, *J. L.*, Ano II, nº 48, de 21 de Dezembro de 1982 a 3 de Janeiro de 1983, p. 15.

³³ Cf. Pedro Bom, «Da necessidade de conhecermos Bertold Brecht», *Diálogo*, suplemento «Artes, Letras e Espectáculos» do *Diário Ilustrado*, nº 23, Lisboa, 13-6-59, p. 4. Um mês antes, num artigo intitulado «Teatro. Seguir no rasto» (*Diálogo* nº 20, 16-5-59, p. 4), Pedro Bom já acentuara a novidade e celebridade de Brecht e a sua ausência nos palcos portugueses: «(...) E Bertolt Brecht, esse extraordinário criador de um teatro novo, que a nossa cena persiste em ignorar, qual é o nosso amor de teatro, mesmo mediano, que não ouviu falar de 'O círculo de giz caucasiano', da 'Mãe Coragem' ou de 'A excepção e a regra'?»

³⁴ Idêntica imagem despolitizada de Brecht como autor de obras de elevada qualidade estética, incidindo sobre valores humanos gerais e eternos, encontra-se na carta de Paris, intitulada «A alegre sabedoria de Bertolt Brecht», que Raúl da Costa Camelo envia para o mesmo suplemento literário (*Diálogo* nº 26, 16-7-57, p. 21), e está também subjacente à tradução do poema brechtiano «Canto da boa gente», de Elviro Rocha Gomes, igualmente publicada pelo referido jornal (*Diálogo* nº 49, 21-1-58, p. 21). Também os artigos «Teatro épico ou existencialista» de José Eduardo Elyseu (*Diário Ilustrado*, 23-11-59, pp. 14-15) e «Claudel ou Brecht?» de António Cabral (*Diário de Notícias*, suplemento «Artes e Letras», 10-10-63) sublinham a dimensão poética e humanista do teatro de Brecht.

³⁵ Jean Vilar, que estreara a peça *Mutter Courage*, numa versão francesa de Benno Besson e Geneviève Serreau, em 1951, na primeira temporada do «Théâtre National Populaire», leva-a de novo à cena nos Festivais de Avignon de 1959 e 1960, tendo essas reposições sido objecto de pertinentes críticas (cf. Agnes Hüfner, *op. cit.*, pp. 15ss., e leia-se, no *Diálogo* nº 31, 1-8-59, p. 5, o artigo «Depois de Avinhão. As atribuições de 'Mãe Coragem'» de Claude Sarraute).

³⁶ Cf. *A Companhia Rey Colaço-Robles Monteiro (1921-1974). Correspondência. Selecção e notas* de Vitor Pavão dos Santos, Lisboa, Documentos do Museu Nacional de Teatro, 1989, p. 263. No Verão de 1955, vários diários lisboetas anunciam, para a temporada teatral seguinte, a representação da *Mãe Coragem* no D. Maria II, referindo-se expressamente em dois deles a versão portuguesa da peça feita por Redondo Júnior segundo o texto francês de Geneviève Serreau e Benno Besson (e.g.: *Diário de Notícias*, 30-6-55, p. 6, e *O Século*, 30-6-55, p. 4).

³⁷ *Ibidem*, pp. 264ss.

³⁸ Cf. *Gazeta Literária*, Porto, 2ª série, nº 1, Julho de 1959, p. 6. Cf. o ofício, datado de 17 de Setembro de 1959, do Secretariado Nacional de Informação (SNI), em que se proíbe ao Círculo de Cultura Teatral do Porto a representação de *Mãe Coragem e os seus filhos*, de B. Brecht.

³⁹ Cf. M. Manuela Gouveia Delille, «O Judeu de Bernardo Santareno: suas relações com o teatro épico de Bertolt Brecht e com o teatro de Peter Weiss», *Runa*. Revista Portuguesa de Estudos Germanísticos, Lisboa, nº 2, 1984, pp. 53-54. Veja-se também, a este respeito, a dissertação de mestrado de M. Cristina Carrington da Costa *A recepção portuguesa dos dramas «Der gute Mensch von Sezuan» e «Herr Puntila und sein Knecht Matti» de Bertolt Brecht* (Coimbra, 1988, vol. I, pp. 37-48, vol. II, pp. 1-19).

⁴⁰ Cf. *A Companhia Rey Colaço-Robles Monteiro (1921-1974). Correspondência*, pp. 272-273.

⁴¹ Os dados reunidos sobre o espectáculo *Brecht + Brecht* baseiam-se na leitura do nº 5 do *Boletim de Teatro* do CITAC (Abril, 1969) e também nas informações transmitidas por João Rodrigues, a quem deixo aqui expresso o meu agradecimento.

⁴² Entrevista a Ricard Salvat conduzida por Augusto Barros, *JL*, Ano II, nº 48, de 21 de Dezembro de 1982 a 3 de Janeiro de 1983, p. 15. Vem a propósito aqui referir que R. Salvat, na altura em que foi expulso de Portugal, trabalhava com vários elementos do CITAC a cena «A mulher judia», de *O terror e a miséria no Terceiro Reich* de Brecht, como exercício de interpretação, ao mesmo tempo que preparava com todo o grupo um espectáculo de teatro documental sobre o dramaturgo galego Castelao e a sua época (cf. a entrevista a R. Salvat dirigida por Carlos Porto, no *Boletim de Teatro do CITAC*, nº 5, Abril 1969, p. 50).

⁴³ Cf. M. J. C., «Sobre o teatro que em Coimbra não se faz», *Diário de Lisboa*, suplemento «Ponto», 1-8-71, p. 8.

⁴⁴ Cf. António Coimbra Martins, *Esperanças de Abril*. Críticas, sátiras, discursos e depoimentos, Lisboa, *Perspectivas e Realidades*, 1981, p. 406.

⁴⁵ J. C. A., entrevista com José Cardoso Pires, n.º *O Século de Domingo*, nº 17, de 16-11-58, p. 3. J. Cardoso Pires deve ter assistido a representações brechtianas durante as suas frequentes estadas em Londres na primeira metade dos anos 50, ou numa viagem a Berlim Oriental, em 1958, que incluiu a ida a um Festival de Teatro realizado pelo Berliner Ensemble.

⁴⁶ Cf., e.g.: Urbano Tavares Rodrigues, «Um dramaturgo e um encenador: *O Render dos Heróis*», *Cronos. Cadernos de Literatura*, Lisboa, nº 1, 1965, pp. 59-61; F. Luso Soares, «Uma introdução ao estudo de Brecht», *ibidem*, p. 35; e Hélder Costa, «*O segredo*, pelo Teatro do Nosso Tempo e *O render dos heróis* pelo Teatro Moderno de Lisboa», *Vértice*, Coimbra, nº 258, Março de 1965, pp. 229-231.

⁴⁷ Esta tendência prolongar-se-á para além do 25 de Abril, registando-se uma autêntica inflação do referido subgénero, muitas vezes com um didactismo político por demais acentuado, a que nem sempre corresponde uma realização estética minimamente satisfatória.

⁴⁸ Foi levada à cena, com enorme êxito, pela Companhia do Teatro Moderno de Lisboa, sob a direcção de Fernando Gusmão.

⁴⁹ De acordo com Renato Correia («Estranhamento»: aventuras e desventuras de um conceito estético-teórico», *Cadernos de Literatura*, 20, 1985, pp. 15-25), preferimos traduzir assim — e não por «efeito de distanciação» ou «Efeito-V» — o termo «Verfremdungseffekt», com que B. Brecht designa o princípio básico da sua dramaturgia.

⁵⁰ Vd., e.g., a este respeito as respostas dadas por Fernando Gusmão e Mário Jacques a um «Inquérito ao actor português» publicado em *Plano 2-3. Cadernos antológicos de cinema e teatro*, Porto, Dezembro de 1965, pp. 79-88.

⁵¹ Cf., e.g.: F. Luso Soares, «Para um teatro épico — *Bocage, alma sem mundo* de Luzia Maria Martins», *Diário de Lisboa*, nº 462, 8-6-1967, e nº 463, 15-6-1967; L. Francisco Rebello, «Do teatro em Portugal (Janeiro a Maio de 1969)», *Colóquio*. Revista de Artes e Letras, nº 54, Junho de 69, p. 67; Carlos Porto, *Em busca do teatro perdido 2*, Lisboa, Plátano Editora, 1973, pp. 87-101.

⁵² «Fernando Gusmão responde ao Inquérito ao actor português», *Plano 2-3. Cadernos antológicos de cinema e teatro*, Dezembro de 1965, p. 81.

⁵³ Cf. Carlos Porto, *op. cit.*, vol. cit., p. 100.

⁵⁴ Em 1957, num artigo intitulado «Sugestão aos editores portugueses» (*Diálogo*, nº 26, 16-7-1957, p. 18), Carlos Porto menciona Brecht como um dos autores estrangeiros quase totalmente inéditos entre nós.

⁵⁵ Ao contrário do que Renato Correia faz supor (*art. cit.*, loc. cit., p. 17), Fiana traduziu directamente dos textos alemães brechtianos seleccionados por S. Unsel, não tendo utilizado qualquer texto francês intermediário.

⁵⁶ Em 1963, numa resposta a um inquérito sobre o teatro, organizado pela revista *O Tempo e o Modo* (nº 6, Junho de 1963, pp. 140-141), a própria Fiana H. P. Brandão começa por declarar que só um leitor apressado de Brecht pode entender em termos de dilema a questão de uma identificação («Einführung») do público com a personagem ou a sua atitude

crítica («Verfremdung») e observa que nos escritos daquele autor a oposição «Einführung»/«Verfremdung» é mais aparente do que real. Tal esclarecimento prévio não impede, porém, a entrevistada de acentuar que a atmosfera global da representação em Brecht é distanciadora e de considerar exageradas as medidas tomadas pelo dramaturgo contra a identificação do espectador com a personagem no palco.

⁵⁷ Em estudos sobre o teatro de Santarém, de carácter didáctico-literário, publicados na década de 80 (e.g.: J. Oliveira Barata, *Para uma leitura de «O Judeu» de Bernardo de Santarém*, Porto, Contraponto, 1983, pp. 41-42, e José António Camelo/Maria Helena Pecante, «*O Judeu» de Bernardo Santarém*, Porto, 1984, p. 128) ainda se reproduz o citado esquema na versão traduzida por Fiana. Neste sentido, veja-se também a crítica feita por Renato Correia (*art. cit.*, p. 17).

⁵⁸ Cf. *Teatro contemporâneo I* (Antologia de peças em 1 acto). Pirandello — Sartre — Anouilh — Arrabal — Brecht — Ionesco. Selecção de textos de Jacinto Ramos. Tradução e prefácio de Virgínia Mendes, Lisboa, Presença, 1965, pp. 255-280.

⁵⁹ Cf. Bertolt Brecht, «O carácter popular da arte e arte realista», in Bertolt Brecht *et al.*, *Teatro e vanguarda*. Selecção de textos e tradução de Luz Cary e Joaquim José Moura Ramos, Lisboa, Presença, 1970, pp. 7-17.

⁶⁰ Arnaldo Saraiva, «Do pobre B.B.», in Bertolt Brecht, *Poemas*. Tradução (com a colaboração de Sylvie Deswarte), selecção, estudo e notas de Arnaldo Saraiva, Lisboa, Presença, s.d. (1971), p. 23.

⁶¹ Cf. António José Saraiva, *Para a história da cultura em Portugal*, vol. II, Lisboa, Publicações Europa-América, 1961, pp. 309-325. Também numa edição dos anos 60 de três autos vicentinos, *Auto da Feira*, *Auto da Índia*, *Auto da Barca do Inferno*, da iniciativa do Círculo de Cultura Teatral do Porto, se inclui o estudo de A. J. Saraiva sobre Gil Vicente e Bertolt Brecht.

⁶² Cf. António José Saraiva, *Gil Vicente e o fim do teatro medieval*, Lisboa, 1942 (dissertação de doutoramento).

⁶³ Como António José Saraiva refere expressamente a data de 1958, deve ter sido a encenação de *Le Cercle de Craie Caucasiennne* pela Comédie de Saint-Etienne/Annecy, de Jean Dasté, que em Janeiro de 1958 representou, durante quatro semanas e com grande êxito, a referida peça em Paris, primeiro na Comédie des Champs Elysées e depois no Théâtre de l'Apollo (cf. Agnes Hüfner, *op. cit.*, pp. 112-119).

⁶⁴ Cf. *Teatro de Gil Vicente*. Apresentação e leitura de António José Saraiva, Lisboa, Portugália Editora, 1959, pp. 16-17 e 21.

⁶⁵ Neste sentido, veja-se o testemunho de João Gaspar Simões (*DN*, 19-12-74) quando critica a introdução de Cleonice Berardinelli ao volume dos *Nossos Clássicos* dedicado aos *Autos* de Gil Vicente, da Livraria Agir do Rio de Janeiro. Note-se também que a associação, tornada usual nos meios literário e teatral português dos anos 60 e 70, entre as cenas de tribunal dos dramas de Gil Vicente e Brecht, vai estar na génese de uma colagem de textos dos dois dramaturgos — *Justiça de Gilbrecht* —, que o Dr. Álvaro Laborinho Lúcio, actual Ministro da Justiça e ao tempo director do Centro de Estudos Judiciários de Lisboa, compõe e leva à cena em 1983 com os alunos dessa escola de magistratura (cf. a dissertação de mestrado de Ana Maria Ramalheira, *Subsídio para o estudo da recepção do teatro de Brecht em Portugal: 'Die Mutter', 'Der kaukasische Kreidekreis'*, Coimbra, 1987, vol. I, pp. 168-178, vol. II, p. 275-352).

⁶⁶ Cf. Luiz Francisco Rebello, «Função da música no teatro épico de Bertolt Brecht», *Gazeta Musical e de Todas as Artes*, Lisboa, V (58-599), Agosto-Setembro de 1958, nºs. 89-90, pp. 140-142.

⁶⁷ Cf.: Fernando Luso Soares, «Uma introdução ao estudo de Brecht», *Cronos. Cadernos de Literatura*, Lisboa, nº 1 [1965], pp. 26-40; Mário Vilaça, «Do teatro épico», *Vértice*, XVI, nºs. 271-272, Abril-Maio de 1966, pp. 261-281; Maria José Rau, «Bertolt Brecht e o teatro

moderno», *Diário de Lisboa*, suplemento «Vida literária e artística», 23-2-67, 23-3-67, 6-4-67, 25-5-67, pp. 17, 1-6 e 7, 12, 1 e 2, respectivamente.

⁶⁸ Cf. João Gaspar Simões, *Crítica VI. O teatro contemporâneo (1942-1982)*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1985, esp., pp. 99-103, pp. 119-123, pp. 177-180, pp. 199-202, pp. 215-217, pp. 259-263, *passim*.

⁶⁹ Cf. Roger Vailland, *Expérience du drame*, Paris, 1953, pp. 56ss., *apud* Agnes Hüfner, *op. cit.*, pp. 34-35. Daniel Mortier, que de modo pertinente faz notar (*op. cit.*, p. 59) como um mal-entendido básico em relação ao termo «épico» contribuiu decisivamente para os juízos erróneos de Roger Vailland, põe a descoberto (pp. 64-67) o carácter infundado da acusação de primitivismo desferida por aquele escritor contra o teatro de Brecht.

⁷⁰ Bernardo Santareno, «Notas sobre o Teatro», *O Tempo e o Modo*, nº 9, Outubro de 1963, p. 15.

⁷¹ Cf. Fiama Hasse Pais Brandão, «Notas sobre teatro», *Diário de Lisboa*, 12-3-64, 26-3-64, 17-4-64, 21-5-64, pp. 20, 23 e 25, 17 e 20, 17 e 19, respectivamente. Face aos condicionismos então vigentes, os textos dramáticos e dramatúrgicos e os álbuns fotográficos das encenações eram as únicas vias de acesso ao teatro brechtiano, por isso os encontramos frequentemente referidos nestes artigos de Fiama H. P. Brandão.

⁷² No decorrer desse texto, Carlos Porto, depois de se interrogar sobre as razões que poderão explicar a diminuição do interesse por Brecht, lembra o facto de a obra brechtiana continuar afastada dos palcos portugueses e faz um apelo veemente a que se promova a sua representação — «Não basta que o teatro de Brecht exista nos escaparates das livrarias ou das nossas estantes, nas discussões de café, na hostilidade dos que não o aceitam ou na homenagem silenciosa dos que o admiram. É indispensável, é urgente que a obra de Brecht salte para o palco para que possa viver de facto. Para que possamos conhecê-la, aceitá-la ou negá-la — discuti-la» (Carlos Porto, «Inquérito: Brecht, hoje», *Diário de Lisboa*, Suplemento Literário nº 540, 5-12-68, p. 4).

⁷³ Cf. *idem*, «Inquérito: Brecht, hoje», *Diário de Lisboa*, Suplemento Literário nº 542, 19-12-68, pp. 4-5. Passados alguns meses, numa entrevista com Maria Teresa Horta publicada no suplemento «Literatura e Arte» de *A Capital*, 25-6-69, Mário Sérgio refere que o espectáculo brechtiano da *Antígona* do Grupo Cénico da Associação de Estudantes do Instituto Superior Técnico (AEIST) teve contestadores, que, seguindo, em sua opinião, a moda do último figurino francês, acusavam Brecht de autor burguês e o espectáculo de frieza. Note-se que no decurso da entrevista o próprio Mário Sérgio confessa ter pretendido com a encenação da *Antígona* de Sófocles/Brecht o pólo oposto da adesão emocional.

⁷⁴ Cf. Carlos Porto, «Inquérito: Brecht, hoje», *Diário de Lisboa*, Suplemento Literário nº 540, 5-12-68, pp. 4-5.

⁷⁵ Cf. *idem*, «Inquérito: Brecht, hoje», *Diário de Lisboa*, Suplemento Literário nº 541, 12-12-68, pp. 1-2 e 7.

⁷⁶ Cf. José Fernandes Fafe, «Comentário», *Diário de Lisboa*, Suplemento Literário nº 568, 26-6-69, pp. 1 e 6.

⁷⁷ Cf. B. Brecht *et al.*, *Teatro e vanguarda*. Selecção de textos e tradução de Luz Cary e Joaquim José Moura Ramos, Lisboa, Editorial Presença, 1970, ²1973. A este respeito leia-se a crítica de Carlos Porto à referida antologia («Teatro e (que)vanguarda», *Diário de Lisboa*, Suplemento Literário nº 600, 19-2-70, p. 2), e a resposta dos respectivos editores («Um bico de obra: a crise da crítica», *Diário de Lisboa*, Suplemento Literário nº 602, 5-3-70, pp. 4, 5 e 8).

⁷⁸ Cf. o artigo citado na nota ³⁹ do presente estudo.

⁷⁹ Num artigo de crítica a um recital de canções brechtianas estreado em 1970 por Massiel e Fernán-Gomez no Teatro Belas-Artes de Madrid, Carlos Porto («Massiel: do 'lá-lá-lá' a b.b.», *Diário de Lisboa*, Suplemento Literário nº 639, 26-11-70, pp. 1 e 6) começa por lamentar que neste momento pese em Portugal sobre o nome e a obra de Brecht «uma conspiração de silêncio fomentada, em parte, por aqueles que dizem compartilhar dos projectos ideológicos do dramaturgo alemão (...)».