

PARA UM TEATRO DA MILITÂNCIA CÍVICA:

SÁTIRA, DESMISTIFICAÇÃO E CRISE IDEOLÓGICA DAS INSTITUIÇÕES POLÍTICO-RELIGIOSAS NAS PEÇAS *A PÉCORA* DE NATÁLIA CORREIA E *QUEM MOVE AS ÁRVORES* DE FIAMA H. P. BRANDÃO

ANA CATARINA MARQUES*

Resumo: O propósito deste artigo consiste numa abordagem das peças *A Pécora* (1983) de Natália Correia e *Quem move as árvores* (1979) de Fiama Hasse Pais Brandão. Pretende-se analisar o contributo das autoras no panorama da produção dramática da segunda metade do século XX, em Portugal, nomeadamente a exploração do texto dramático como veículo de denúncia e crítica de regimes opressores. À luz de uma concepção de ‘teatro da militância’, na senda de Brecht, o estudo problematiza as relações entre o poder político-religioso e a crise ideológica das instituições referidas nas peças em análise.

Palavras-chave: Natália Correia; Fiama H. Pais Brandão; Texto dramático; Dramaturgia portuguesa século XX.

Abstract: The purpose of this article consists on an approach of Natália Correia’s dramatic text *A Pécora* (1983) and Fiama’s *H. P. Brandão Quem move as árvores* (1979). It is intended to analyze the contribution of the authors in view of dramatic production of the second half of the twentieth century, in Portugal, namely the exploration of dramatic text as a vehicle for criticism and denunciation of oppressive regimes. In the light of a conception of ‘theater of militancy’, following Brecht’s ideas, this study discusses the relationship between political and religious power and the ideological crisis of the institutions mentioned in the plays.

Keywords: Natália Correia; Fiama Hasse Pais Brandão; Dramatic text; 20th century portuguese dramaturgy.

1. NATÁLIA CORREIA E FIAMA H. P. BRANDÃO: ESTETICIDADE E CONSTRUÇÃO DA OBRA DRAMATÚRGICA NA SEGUNDA METADE DO SÉCULO XX

No panorama do teatro português do século XX, ao efectuar-se o levantamento de textos dramáticos escritos num período compreendido entre as décadas de 40 a 80 – arco cronológico que abrange a política do Estado Novo até ao recomeço democrático, com o 25 de Abril de 1974 – cujo escopo se centra, sob a forma de alegoria ou metáfora na evocação de um Portugal repressivo, fetichizado pelo ‘ópio da religião’, a peça *A Pécora* (1983) de Natália Correia (1930-1993) é, sem dúvida, o marco supremo dessa denúncia do comércio religioso, tornado apanágio das aparições e do milagre de Fátima. Por outro lado, consideramos a existência de um outro texto análogo no seu propósito, ainda que de concepção dramaturgica díspar: a peça *Quem move as árvores* de Fiama Hasse Pais Brandão, publicada em 1979. A acção situa-se precisamente nos finais do século XIX e inícios do século XX, desde o regicídio até à instauração da República – porém, veremos como a separação dos poderes do Estado e da Igreja e a emergência do povo como força de afirmação social farão a ponte com a «revolução» que ordenou Abril.

* Ana Catarina Marques é licenciada em Línguas e Literaturas Modernas – variante de Estudos Portugueses, FLUP. É membro do CITCEM. Participou, em 2011, nas Oficinas de Investigação do CITCEM, com a comunicação «Cadernos do Obsceno – A ficção transgressora de Hilda Hilst». a.catarina.marques@sapo.pt.

É um facto que ousamos arriscar duas vozes femininas – risco com o qual os leitores, certamente, muito vão ganhar – da dramaturgia portuguesa cuja produção teatral é comumente suplantada pela sua produção poética. Natália Correia e Fiamma H. P. Brandão são, efectivamente, poetas maiores da língua portuguesa do século XX, com poéticas geniais de reinvenção da estética literária no domínio da praxis poética contemporânea.

No que concerne a Fiamma, o quase esquecimento da sua produção teatral é gritante – se considerarmos as peças que escreveu durante a década de 60 (emancipação da mulher, Maio de 68, regime salazarista, guerra colonial) de cunho interventivo e revelador desse *pathos* dramático tão bem presente na sua poesia, verificamos que, à época, para a autora, o teatro é militância, fórmula aproximada daquilo que representa o teatro brechtiano. Relativamente a Natália Correia, personagem da vida cívica e literária portuguesa de relevante exposição (intervenção parlamentar, subversão e sátira político-ideológica), não se pode dizer que a sua produção teatral não tenha sido alvo de interessantes e consistentes abordagens, nomeadamente da peça *A Pécora* – escrita em 1967 e censurada pela «jagunçada do regime», como a própria terá prefaciado em 1983, ano de publicação, dezasseis anos após a sua escrita.

Nesta peça detectam-se, marcadamente, os vectores que nortearam a estética da autora, não só ao nível da poesia, dramaturgia, mas também da sua prosa (cf. romance *Madona*, de 1968, escrito logo depois de *A Pécora*): ambiências surrealistas, a força demiúrgica das suas personagens femininas, o tom satírico, ébrio e irónico, a simples provocação e transgressão dos modelos canónicos, a denúncia dos regimes opressores, a afronta das ideologias ortodoxas ou, inclusive, o desmascarar das instituições dogmáticas, castradoras do livre-pensamento, o misticismo e a própria epopeia do sebastianismo.

É deste ponto de vista que as peças que propomos para análise, apesar de obedecerem a critérios dramaturgicamente diferenciados, homologam um duplo aspecto da realidade portuguesa decorrente das transformações político-sociais do Portugal do século XX: por um lado, a denúncia dos poderes da Igreja e de todo e qualquer comércio religioso; por outro, a emergência do povo como força cívica consciente da sua acção colectiva. No caso da peça de Fiamma é notória a inflação monárquica devido à crescente progressão dos liberais e instauração da República, em 1910. A queda das relações entre o episcopado e os poderes governamentais é decisiva na regulamentação da lei que se aprovará no ano a seguir – lei de separação do Estado e da Igreja (laicização do Estado, 1911).

Na obra cimeira e inaugural *Mulheres que Escreveram Teatro no século XX em Portugal* (2001), a teatrologa Eugénia Vasques estipula seis ciclos no levantamento da escrita teatral no feminino: 1.º ciclo (1900-1229); 2.º ciclo (1930-1960, com subperíodo 1952-1957/8); 3.º ciclo (1961-1973), 4.º ciclo (1974-1986); 5.º ciclo (1987-1992) e o 6.º ciclo (1993 até à actualidade). Na perspectiva da autora, é no sub-período do 2.º ciclo que Natália Correia e Fiamma H. P. Brandão farão a sua estreia auspiciosa nas lides teatrais, plenamente confirmada nas peças produzidas na década de 60, isto é, durante o 3.º ciclo, que se inicia com a Guerra Colonial e termina às portas de Abril:

[...] *Fiama seria a promotora, desde a sua estreia, em 1957* (Em cada pedra um voo imóvel: recitações dramáticas), *de uma escrita poética, contaminada pelos modelos do absurdo e da tragédia coral (então ainda em voga), e mais do que as outras, mesmo que Natália Correia, arredada do cânone aristotélico e portadora, desde logo, de conhecimentos práticos das linguagens teatrais da sua actualidade.*

O que, em suma, Natália Correia e Fiama Hasse Pais Brandão prefiguram e tornam emblemático, neste período, através da margem de risco que assumem nas suas poéticas diferenciadas – que são reflexo claro de uma atitude de rebeldia política – é, aliás, sinal de maturidade da escrita feminina, no teatro e também fora dele¹.

De facto, em 1957, Natália publica *O Progresso de Édipo: Poema Dramático*, inversão e transgressão mitocrítica do modelo edipiano; já Fiama, com as suas *Recitações Dramáticas*, abrirá caminho à maturidade das peças escritas durante a década de 60. É precisamente durante este período – que abrange o início da Guerra Colonial (1961), a emergência do Novíssimo Teatro Português, a Geração da Poesia 61, afirmação do Movimento Feminista Português – que Natália Correia e Fiama verão grande parte das suas peças censuradas pelo regime: ao drama repressivo da política salazarista contrapõe-se a emancipação e consciencialização destas vozes femininas, interessadas na subversão da linguagem dramaturgica como condição opositora ao silenciamento das «escoltas pidescas», propugnando pela denúncia das hipocrisias político-sociais, através de um teatro de militância e reivindicação cívico-cultural.

Deste modo, a dramaturgia portuguesa contemporânea é tributária das vozes de Natália Correia e Fiama H. P. Brandão como porta-estandarte da crítica contumaz à experiência fascizante ensaiada durante o Estado Novo.

2. A PÉCORA DA EROTIZAÇÃO DO PROFANO À QUEDA DO COMÉRCIO RELIGIOSO

Numa perspectiva cronológica que abarca a década de 50 a 80, nomeadamente de 1952 a 1989, Natália Correia produz, de acordo com Armando Nascimento Rosa, uma obra dramaturgica inigualável «que lhe concede o título do mais original, audacioso e polivalente dramaturgo português da segunda metade do século XX»². De facto, a produção de Natália na década de 60 é visceral para o teatro português – num contexto sociocultural castrador e violentamente punitivo para com os opositores do regime, o questionamento das instituições Estado, Igreja e poder político, bem como a consciência reivindicativa do papel da mulher na construção do País, são vectores exemplares que contribuem para a força representativa de *A Pécora*, apenas publicada na década de 80.

Neste sentido, a crítica considera que Natália compôs, na década de 60, uma *trilogia* (não declarada pela autora) de ‘desmascaramento’ dos mitos pátrios, constituída pelas seguintes peças: *O Homúnculo* (1965), *A Pécora* (1967) e *O Encoberto* (1969), focalizadas,

¹ VASQUES, 2001: 31.

² ROSA, 2010: 137.

respectivamente, na denúncia da figura de Salazar (salazarismo), dos milagres de Fátima e na queda do mito sebástico.

No prefácio à 1.ª edição de *A Pécora*, 1983, ao justificar o cerne da peça como heuresse e desmistificação do poderio instituído pelo comércio religioso, Natália alude a um pormenor deveras interessante: o próprio título da peça. A autora assume que prevaricou ao insistir e persistir em *A Pécora*, ao invés de apostar em *Auto da Paixão de Santa Melânia*, como teria sugerido David Mourão-Ferreira. Prevaricação consciente e plenamente assumida por Natália – etimologicamente «pécora» deriva do latim *pecora*, *pecoris* que significa ‘cabeça de gado’, mas, também, termo cunhado popularmente como prostituta, sobretudo nas populações do interior do país – já que não se trata apenas de um «auto da paixão», mas também de uma peça política e civicamente imbuída da ação militante teorizada pelo teatro brechtiano.

Deste modo, no contexto da segunda metade do século XX, Luís Francisco Rebelo considera que «[há] uma insuportável tensão paroxística em dois dramas inéditos, *A Pécora* e *O Encoberto*, cuja violência permite situá-los no âmbito do teatro da crueldade»³, exemplo magno do domínio dramático acusado por Natália Correia. A carga representativa, reforçada pela plasticidade dialógica, profundamente imiscuída numa denúncia do regime castrador à época vigente, eleva a peça a uma parábola genial da cegueira provocada pelo poder religioso (para Marx, «a religião é o ópio do povo»).

A concepção e estruturação da peça em um prólogo, três actos e oito episódios/quadros são indissociáveis de um programa ‘ideologicamente’ crítico: repare-se que o ciclo nascimento-vida-morte é trabalhado e explanado por Natália como um ciclo às avessas – no I acto a «morte» de Melânia dá lugar a um segundo «nascimento»: o da santidade. Ao recorrer aos actos litúrgicos das aparições, bem como ao aparato dos rimances medievais e aos «Autos-de-fé» promovidos pela Igreja, Natália Correia projectou para a contemporaneidade do Portugal salazarista temas inerentes à repressão das liberdades individuais. Como tal, Natália soube construir uma aparição suprema: a emancipação da mulher, na figura de Melânia, como rasgo de liberdade e libertação de um colectivo sócio e culturalmente oprimido. Por outro lado, o duplo de Melânia, «a santa», é Pupi, «a prostituta» – Melânia irmana-se a Maria Madalena como imagem-mártir do erótico divinizado.

Vejamos como o ciclo programático acima mencionado homologa a coesão da mundividência estética desta peça dramática: no I acto explicita-se o espaço da acção – Gal, alusão clara a Portugal, últimas décadas do século XIX – e dá-se início ao romance cantado da morte de Malânia pelas três galesas. Neste I acto ocorre a subdivisão que vai culminar no clímax da peça: no I episódio, a santidade de Melânia é aclamada pelo povo de Gal e pelo seu «cacique» Ardinelli (ex-noivo de Melânia e mandatário de todo o comércio religioso gerado em torno da «santa»; figura despótica e prepotente); já no II episódio, o espaço cinge-se ao bordel de Madame Olympia, onde Melânia renasce como Pupi, máscara desvelada por Ardinelli que, a partir desse momento, arquitecta a encenação do milagre da aparição.

3 REBELO, 1972: 116.

O II acto é todo direccionado para a «maquinação» da aparição: no III episódio dá-se a contratação dos actores que vão participar no milagre, através da mediação da empresa «Ardinelli & Tricoteaux, Investimentos em Gal»; no IV episódio, passado na sacristia da Igreja de Gal, ocorre o diálogo entre as dois poderes centrais da peça, o poder político, na figura de Ardinelli e o poder religioso, na figura do Bispo, ambos interesseiramente focados na produção do milagre; no V episódio, nas ruínas do velho mosteiro, dá-se a aparição do milagre – Melânia aparece publicamente e oferece-se como a santa de Gal; todos ficam subjugados à força da aparição, inclusive os dois personagens representantes das Ciências Positivas, o Sociólogo e o Cientista Especializado em «Medicina Retrospectiva» – metáfora irónica da submissão das ciências ao poder religioso.

Por último, no III acto, dá-se o «milagre da emancipação» – Melânia é a figura cimeira que se rebela contra a sua estátua e, por metonímia, contra o povo alienado de Gal. Passaram trinta anos desde o I acto, no VI episódio, Domicella é, agora, dona de um café-bordel e amante de Paco, ex-chulo de Melânia; no VII episódio, Melânia aparece no Palácio Ardinelli a reclamar pelos lucros da aparição, mas é desprezada pelo casal Ardinelli e Zenóbia, cujo filho poeta é o único que defende a honra de Melânia. Finalmente, no VIII episódio, dá-se o clímax trágico – Melânia morre ao ser trucidada pelo cortejo que segue a sua canonização sob a figura da estátua. A força dramática reveste a figura de Melânia que se impõe pela afirmação da sua individualidade contra todo um colectivo que rejeita a santa carnal para seguir, fielmente, a sua imagem de pedra.

De acordo com a súpula da peça, pode-se, assim, compreender porque a «jagunçada do regime» impediu a sua prossecução – o povo deveria continuar alienado; *A Pécora* surgia demasiado fiel à imagem desse Portugal da década de 60 que sonhava com a utopia de um socialismo libertador, mas que permanecia agrilhado ao regime ditatorial – reitera-se que a publicação de *A Pécora* seria o golpe certo e polémico para desmascarar os «vendilhões do templo».

Retomando o conceito de «teatro da crueldade» (cf. Antonin Artaud) apontado por Rebelo, o drama de *A Pécora* acusa uma implicância que vai além dessa nomenclatura; dir-se-ia mesmo que Natália Correia trilha a senda de Brecht ao incumbir o público de tomada de consciência e decisão – de acordo com a perspectiva de teatralidade proposta por Jean-Pierre Sarrazac relativamente ao teatro de Brecht, Alexandra Moreira Silva considera que o «autor [Sarrazac] regressa a Brecht e à sua indiscutível influência no teatro europeu dos anos sessenta, com o claro objectivo de propor uma rearticulação das dimensões estética e política do teatro»⁴.

Note-se que é, também, na década de 60 que Natália Correia publica essa obra magna de ruptura que é *A Madona* (1968); para Fernando Vieira Pimentel a originalidade da obra reside numa tensão crua e cruel do ponto de vista feminino:

O que é original e raro é a índole do ponto de vista feminino que comanda o livro, ponto de vista capaz de acolher no seu seio ingredientes contraditórios, mesmo altamente antagónicos:

⁴ SILVA, 2009: 10.

*por um lado, o curso de uma odisseia efectivamente emancipatória e libertadora [...], por outro, o complexo de apelos e fascínios oriundos de territórios recônditos e arcaicos, com claro predomínio do velho matriarcalismo, de que a protagonista se descobre herdeira*⁵.

É curioso o facto de a protagonista de *A Pécora* se situar precisamente no território da mátria para dele emergir como voz reivindicativa sobre os «abutres» da sociedade:

*Ah! Ah! Ah! Paco, o Abutre, é a nova esperança da sociedade! Oh, não! Não comprarás todas as virgens do mundo, porque eu falei e tu virás, oh, o imundo comércio! fechar-me a boca com o oiro sem preço dos teus beijos ignóbeis*⁶.

A crueldade da morte de Melânia – espezinhada e trucidada por um cortejo alienado – reveste-se de um processo de catábase: a protagonista alcandorada na sua «santidade de pedra» desce ao inferno dos homens para reivindicar o seu estatuto de mulher livre e libertadora. A tragicidade do desfecho encerra, por um lado, a alegoria de um povo submisso sem poder de decisão face à ortodoxia religiosa; por outro, permite que Melânia, ao morrer, sinta «uma insólita e força alegria»⁷ por se tornar portandarte da mudança, já que ousou assumir a sua carnalidade, enfrentando o culto prestado às imagens seráficas geradoras de falsas idolatrias:

*Não... Não me abandonem! Essa é a falsa... de madeira... pintada... Foi um artista... que lhe deu esse rosto mortal... A verdadeira... jaz no pó... desfeita em sangue... (Num último sopro no qual vibra uma insólita força e alegria) Ouçam!... Ouçam!... Todos os ventos o repetem...*⁸.

Deste modo, a morte de Melânia poderá ser considerada, também, como uma profecia – sobretudo a ‘profecia do amor’, aquela que tem o poder de libertar os oprimidos e agrilhoados e, tal qual Prometeu, devolver o fogo criador – que não cede a cegueiras e espartilhos dogmáticos – a uma humanidade em reconciliação consigo própria:

*Natália conhecia como muitos poucos a obra de ambos [Camões e Pessoa] e deu continuidade à filosofia subjacente à poética daqueles grandes poetas, estendendo no tempo diacrónico, a sincronia do Saber, da Mestria, a necessária subversão, o apelo do Maravilhoso, da visão crítica e profética que lhe permitiu deixar grandes e inevitáveis avisos a Portugal e à Humanidade*⁹.

Essa visão profética cumpre-se, plenamente, no último acto: passados 30 anos, Melânia encontra um Ardinelli decrépito, alienado pelo poder que construiu e servo de um casamento de fachada com Zenóbia, cujo primogénito é a fraude das expectativas do pai, já que, por ironia do destino, o descendente do casal é, também ele, um poeta-profeta visionário. A ruína do poder instituído na família Ardinelli, raiando uma loucura confli-

⁵ PIMENTEL, 2010: 161-162.

⁶ CORREIA, 1990: 163.

⁷ CORREIA, 1990: 169.

⁸ CORREIA, 1990: 169.

⁹ ALMEIDA, 2003: 105.

tuante, incita Melânia à revelação da sua verdadeira identidade: «Porque esta é uma peça em que o herói, ou a heroína, é menos uma personagem do que a sua revolta, do que a ideia da possibilidade de existir uma verdade, que nela surge no final»¹⁰.

A *Pécora* torna-se, assim, na peça mais bem conseguida de Natália Correia ao nível da plasticidade dramática e do texto que desmonta estereótipos e aborda clichés socialmente implicados na moral colectiva:

*A Pécora é um texto difícil sob o ponto de vista de escrita teatral, [...]; é ainda um texto difícil pelo tema que aborda e pela perspectiva em que esse tema é abordado, questionando estereótipos sociais muito fortes, desrespeitando valores de duvidosa moral mas com grande poder de fixação na nossa sociedade, e fazendo-o numa linguagem que não teme o escândalo*¹¹.

Referindo-se à última peça de Natália Correia, *Auto do Solstício de Inverno* (1989), que a autora ofereceu a Carlos Avilez, Armando Nascimento Rosa propõe uma síntese brilhante sobre a temática da peça, a qual poderia ser transposta para a caracterização de *A Pécora*, confirmando-se, assim, a unidade e coerência da produção dramática natalina:

*Peça de espantosa concisão e maturidade cénicas, nela se articulam os temas centrais do teatro natalino: os fantasmas de eros no coração do drama; o apelo de uma ancestral sagesa matriarcal; a denúncia da hipocrisia dos poderes políticos; e a busca de uma gnose espiritual greco-cristã, libertadora do sujeito, que transcende os dogmas das religiões instituídas*¹².

3. DA FALÊNCIA DOS PODERES GOVERNAMENTAIS E RELIGIOSOS À REVOLUÇÃO SOCIAL – A MILITÂNCIA DO POVO EM QUEM MOVE AS ÁRVORES DE FIAMA HASSE PAIS BRANDÃO

Quando se fala de Fiama, na Literatura Portuguesa do século XX, fala-se, impreterivelmente, da Fiama poeta. Reivindicação justa, mas redutora da sua produção textual – a revelação da autora, em plena década de 60, através da *Poesia 61*, não pode coarctar a importância da sua experiência dramática, mediada pela Geração do Novíssimo Teatro, cuja acção contra o credo fascista desde logo se repercutiu na censura de peças como *O Museu* ou *O Testamento*, em 1962.

No volume n.º 8, da *Revista Relâmpago* (2001) inteiramente dedicado à autora de *homenagem à literatura* (1976), Luís Miguel Cintra considera que a representação da peça *Auto da Família*, em 1977, apesar de datada de 1965, constitui o exemplo máximo do teatro de Fiama: «E o *Auto de Família* era teatro militante. Era mesmo, evidentemente, a defesa dos oprimidos, o direito ao pão. O teatro antes proibido e escrito com a paixão nossa companheira da luta antifascista. Tal qual. Português.»¹³

¹⁰ PORTO, 1985: 100.

¹¹ PORTO, 1985: 100.

¹² ROSA, 2010: 153.

¹³ CINTRA, 2001: 131.

Neste sentido, o percurso de Fiamma tornar-se-á coerente com a visão desferida por L. M. Cintra, já que a autora publicará, em 1961, *Chapéus de Chuva*, peça surrealizante e na esteira do teatro de Artaud, como terá anunciado Urbano Tavares Rodrigues, para sedimentar, com as peças do final da década de 60, um teatro crítico da realidade social, já imbuído da dimensão política do teatro brechtiano. Na perspectiva de António Quadros, *Chapéus de Chuva* continha já «momentos de crítica certa»:

*Apresentada por Urbano Tavares Rodrigues como discípula de Artaud, podemos todavia dizer que Fiamma Hasse Pais Brandão, em o Chapéu de Chuva [sic], só o é no aspecto destrutivo ou crítico. [...] Na peça de Fiamma Hasse Pais Brandão o pessimismo é radical e é precisamente a recusa de um simbolismo transcendente (de que seriam exemplo o teatro de Bali ou o Nô e o Kabouki japoneses [...]). Todavia, o drama revela momentos de notável teatralidade, a par de momentos de crítica certa*¹⁴.

Repare-se que, ao contrário de *A Pécora*, a peça foi escrita em pleno pós-25 de Abril; porém, comunga com a anterior o facto de se centrar numa denúncia impiedosa dos poderes político-religiosos dos finais século XIX e inícios século XX, a par da emergência do ‘povo’ como motor de consciencialização cívica e produtor da revolução social. É curioso notar que em ambas as peças existe uma intercalação do texto dramático com o texto poético – reforço da dimensão estética preconizada pelas autoras.

A concepção de *Quem move as árvores* é deveras interessante – a publicação do livro, em 1979, pela Editora Arcádia, reproduz, em epígrafe, uma citação shakespeariana de Macbeth, a qual é seguida de uma notícia transcrita, literalmente, de um jornal, *Diário de Lisboa*, datada de 25/1/64. Aí se descreve o que ocorreu na aldeia de Moimenta da Beira, na povoação de Vila Cova: o povo, informado de que o presidente da junta mandara cortar alguns pinheiros da mata de S. André, baldios que uns diziam pertencer à Junta, outros aos bens da paróquia, e de que o produto da venda não reverteria a favor da população, uniram-se e cortaram os pinheiros da mata, que levaram consigo – sinopse que faz jus ao título da peça.

Na catalogação efectuada por Vasques (2001), a peça *Quem move as árvores* insere-se na temática dos «baldios» ou, melhor contextualizando, na reivindicação dos terrenos que quer o governo quer a autoridade eclesiástica queriam usurpar, culminando com a retaliação do povo – se é o povo quem trabalha a terra, justo será a repartição do lucro pelo povoado. De novo, o teatro da militância de Fiamma segue a senda do didactismo brechtiano.

A estrutura da peça é, do ponto de vista da concepção dramática, uma «peça em um acto», embora apareça apenas organizada por uma sequência de vinte e sete cenas, com a função de pôr em cena as diversas personagens em permanente tensão dialéctica.

Deste modo, as cenas sucedem-se rapidamente, para que o espectador se abeire dos diálogos travados entre as várias personagens, ao todo 35, e as situe no âmbito das forças

¹⁴ QUADROS, 1964: 261-262.

representadas. A acção espaciotemporal centra-se nos finais século XIX e inícios do século XX com a queda da monarquia e o advento da República – há, efectivamente, uma crise ideológica, sobretudo nos poderes do Governador e do Bispo, com a mudança do paradigma político, incitando o povo à tomada de decisão, como se pode aferir da voz da «3.ª camponesa»: «Dizem que a república é o Governo do povo.»¹⁵

Desta forma, a exposição dialéctica concretiza-se, na peça, em três blocos ou forças *politicamente* motivadas: o governo (Governador, mulher do governador, o secretário); o bispado (Bispo, Frei Simão, Frei Lourenço) e o povo (classe heterogénea, com inclusão dos camponeses, representantes da vila, os próprios carrascos e a profética Mécia, mãe de Fernando, o profanador, etc.).

Na I cena se esboça o pano de fundo político (advento da República) e a discrepância entre o Governador e o povo, na figura de António, o camponês: este e a mulher apresentam-se em audiência ao governador como portadores do milagre (António recuperara por meios sobrenaturais a locomoção e a fala) e pela *necessidade* (de cunho marxista, «a cada um segundo as suas necessidades») da recompensa do milagre; porém, o Governador considera-os farsantes do suborno às autoridades, decretando que sejam «chicoteados»; o Governador ameaça porque se sente ameaçado pela queda do seu poder – «Secretário, o Rei vai ser deposto ou assassinado. Os republicanos falam na separação da Igreja e do Estado. Nós somos um departamento do Estado, entende?»¹⁶.

Na comemoração do centenário da República, em 2010, foram vários os livros dados à estampa com novas visões abordando a problemática da laicização do Estado – é nesta óptica que aponta o estudo de Luís Salgado de Matos:

A separação entre o Estado e a Igreja foi uma das grandes obras da República – se não foi «a grande» obra. A propaganda republicana prometera-a. Carlos Malheiro Dias, um escritor e jornalista monárquico liberal, escreveu mesmo que a separação fora um dos «dois grandes, solenes compromissos» da República «com os seus filiados» – sendo o outro «a expulsão das ordens religiosas». [...]. O essencial da separação estava mais na relação dos republicanos com a nação do que nas atitudes deles face a si próprios ou à Igreja Católica; por isso, o momento separatista foi um instituinte da modernização em Portugal¹⁷.

A descentralização do poder é a alegoria encabeçada pela peça; na perspectiva de Duarte Ivo Cruz, a criação dramática ganha relevo no pós-25 de Abril, sobretudo com a abolição da censura e a «natural incidência nos grandes temas de análise social»¹⁸ – afirmação que o teatro de Fiama não denega, mas, antes, reforça.

Num depoimento de Gastão Cruz sobre a poesia de Fiama, o poeta refere-se à «escandalosa ignorância de que, com pequenas excepções pontuais, tem sido vítima a sua [da autora] produção dramática»¹⁹, pressuposto que impele a uma leitura mais atenta

¹⁵ BRANDÃO, 1979: 78.

¹⁶ BRANDÃO, 1979: 17.

¹⁷ MATOS, 2010: 39.

¹⁸ CRUZ, 2001: 304.

¹⁹ CRUZ, 2001: 125.

da sua produção teatral, fomentada sobretudo pelo facto de, em plena década de 60, ela representar uma linguagem avessa à ideologia fascista. Saliente-se o facto de, em 1965, a autora publicar as célebres peças em um acto: *A Campanha*, *O Golpe de Estado*, *Diálogo dos Pastores* e o *Auto da Família* – contributo decisivo para a denúncia da repressão salazarista e trilho indefectível da sua noção de teatro de militância. Curiosamente, Natália Correia publica, nesse mesmo ano, *O Homúnculo: Tragédia jocosa com quatro ilustrações da autora*, iniciando, desta forma, a trilogia (da desmistificação) dos mitos lusitanos, já apontada por Armando Nascimento Rosa.

Apesar de *Quem move as árvores* ser uma peça já datada da década de 70, o propósito da dramaturgia de Fiamma continua a sua coerência anterior: a temática social da exploração da terra surge como mote para uma alegoria político-religiosa do Portugal contemporâneo. Publicada em 1979, após o 25 de Abril, a acção situa-se nos finais do século XIX e inícios do século XX, com a mudança do regime vigente, isto é, a instauração da República. É, deste modo, estabelecida a analogia com a proclamação do Estado democrático, em 1974 – não é por acaso que a peça termina com a bandeira «Que o povo tem muita força! Que o povo tem muita força!».

Por outro lado, há nuances shakespearianas que abundam sobretudo nos diálogos entre o Governador, a mulher do Governador e o Secretário – na cena II, a fala poética do Governador traduz a sua instabilidade emocional e revela, através dos ‘sonhos’, uma leitura do quadro político vigente.

O Governador, ser mesquinho e falível como o seu governo, é um ser fantasioso de um poder absoluto – ressonâncias macbethianas que reforçam a citação em epígrafe. Ao território que mescla o desvario e fantasias do Governador, contrapõe-se uma força activa e empenhada: o povo.

A força popular é, indiscutivelmente, o que *faz mover* (glosando o título) a peça. Dentro desta galeria de personagens, é decisivo o aparecimento de Mécia, a curandeira. Mécia é a visionária que fabrica profecias que abalam o poder instituído e cuja punição só se pode concretizar pelo auto-de-fé, assim como a ousadia do camponês António.

O auto-de-fé (mecanismo de reforço censório, utilizado em jeito de paródia) dá-se na cena VII, porém, a António é concedido indulto, como forma de adestrar e amansar a rebelião das massas populares; já Mécia arde na fogueira, porque a sua sentença é de uma clarividência inegável: «Hão-de queimar o povo todo, ou então é o povo que os há-de queimar a eles.»²⁰

A disputa das terras entre as forças do Governador e as forças do Bispo conduz ao cerco da Vila de Castro – como prenuncia a mulher do Governador, a máxima cautela é exigida, pois o povo conluia: «Se o povo fala, não há que confiar. Da palavra aos actos o caminho é curto. [...]. Também as foices, os machados, pás, matam um homem. É necessário, pois, aquietar os ânimos.»²¹

Nas cenas XIV e XV, surgem mais duas figuras do povo que em vez de «aquietar(em)

²⁰ BRANDÃO, 1979: 47.

²¹ BRANDÃO, 1979: 67.

os ânimos» promovem a discussão e o pensamento crítico entre os habitantes de Castro: Fernando, o Profanador e a sua mãe (imagem da *pietá*, mas também da revolta camponesa, na enunciação de sentenças de forte crítica social). A mãe de Fernando será uma espécie de Mécia rediviva, pois as suas profecias (anuncia a morte do Rei e a morte do Bispo) cumprir-se-ão.

Desta forma, o final da peça culmina com o triunfo do povo (cena XXVII) que, após ter morto o Governador e o Bispo, acusando-os de «traidores ao novo Governo e traidores ao povo»²², unifica as suas forças em prol do novo governo e do seu próprio estatuto de grupo: «Que move as árvores e colhe os traidores nos seus palácios. Que o povo tem muita força! Que o povo tem muita força!»²³

A concepção de um teatro de militância cívica, fomentado sob o signo de Brecht, é um factor decisivo para a abordagem do teatro de Fiama, sobretudo das décadas de 60 e 70. Posteriormente, a autora voltou ao texto dramático como «trabalho de *transformação*», como bem observou Eugénia Vasques, no posfácio à peça *Noites de Inês-Constança*, reiterando o interesse da produção dramática da autora:

Este núcleo de «personagens» evidencia, para quem conhece o teatro de Fiama, um trabalho de transformação (dramático e sobretudo filosófico), metateatral, de vozes de peças anteriores como Poe ou o Corvo, Eu vi o Epidauro, mas sobretudo, muito directamente, da peça Ensaio Mortal (1988), incluída na antologia do teatro de Fiama, Teatro-Teatro (Fenda, 1990)²⁴.

4. PARA UM TEATRO DA MILITÂNCIA CÍVICA – DA AFIRMAÇÃO INDIVIDUAL À CONSCIENCIALIZAÇÃO COLECTIVA.

O impulso do teatro de Brecht foi decisivo na abordagem da dramaturgia contemporânea do pós-guerra (II Guerra Mundial). A importância do modelo brechtiano que impunha ao público a consciencialização da encenação e a tomada de decisão (através do conhecido ‘efeito de distanciamento’) não foi alheia à vanguarda europeia que, a par dessa reivindicação e politização social, fez emergir, igualmente, novos modos de olhar a produção dramática – teatro da crueldade, teatro do absurdo, como exemplos. No decurso do presente trabalho, já verificámos que tanto Natália, como Fiama, absorveram a lição brechtiana, cuja estética teatral foi amplamente trabalhada, na década de 60, pelos autores europeus.

A peça de Natália Correia, *A Pécora*, surgia inovadora e altamente criativa, por acusar marcas de um surrealismo tardio, de um *nonsense* (não arbitrário) aliado a ‘fetiches’ do teatro da crueldade e à crítica de um povo alienado que é necessário desalienar, como pretendia Brecht. Por outro lado, Natália não ficou imune às teses do existencialismo sartriano, nomeadamente do «teatro de situação», que implica um momento de escolha e decisão. A peça de Fiama, depois da produção em 60, de textos

²² BRANDÃO, 1979: 144.

²³ BRANDÃO, 1979: 146.

²⁴ VASQUES, 2005: 70.

censurados, surge na continuidade do seu teatro da militância, já entrevistado e apontado por Luís Miguel Cintra.

Na obra *O teatro do Absurdo em Portugal*, referência para o estudo da história do teatro português da segunda metade do século XX, Sebastiana Fadda refere que o antagonismo entre o teatro épico e o teatro absurdo é uma ‘falsa’ questão para expressar, por sua vez, uma ‘falsa’ oposição entre realidade social e conflito interior:

Uma confirmação desta teoria fornece-a o exemplo já referido de Brecht, que dá os primeiros passos como dramaturgo partindo do expressionismo alemão para propugnar depois um teatro didáctico e fortemente ideológico, e por autores do absurdo que (exceptuando o caso Adamov, paralelo ao brechtiano), superficial ou evidentemente, inserem reflexões críticas sociais a par das existenciais²⁵.

De facto, as peças de Natália e de Fiamá demonstram essa vertente de complementaridade entre o vínculo social e a afirmação (dialéctica) do sujeito individual. Considera-se, portanto, que as peças alvo do presente estudo apontam, com toda a clarividência e lucidez, para um teatro da militância cívica – um teatro que desaliena as consciências oprimidas e reivindica um estatuto interventivo do espectador-cidadão.

Repare-se que a questão de uma cidadania activa e contestatária é um facto consumado nas tomadas de posições de Natália Correia quer pela ousadia de publicar, em 1966, a *Antologia da Poesia Erótica e Satírica* quer pelas suas célebres intervenções na Assembleia da República, na década de 80, e de Fiamá H. Pais Brandão na luta pelo movimento estudantil, como recorda João Rui de Sousa:

[...] estou a ver a Fiamá nos intervalos das aulas a que eu podia ir e nas cada vez mais participadas e mais frequentes manifestações estudantis, em peleja reivindicativa pela organização do «Dia do Estudante», proibida pelas autoridades, mas também, no fundo, em luta pela instauração da democracia no nosso país²⁶.

Deste modo, existem linhas temáticas inauguradas na década de 60 (escrita de *A Pécora*) que atravessam a década de 70 (publicação de *Quem move as árvores*) e se tornam convergentes nos textos abordados: denúncia da opressão fascista, dos mecanismos censórios, crítica sócio-ideológica, emergência de uma consciência colectiva, questionamento das instituições Igreja e Estado, dialécticas do poder e contrapoder, denúncia da ignomínia do comércio religioso e, sobretudo, a reivindicação da liberdade de expressão.

De acordo com a abordagem inicial, verifica-se, pois, o papel de relevo de Natália Correia e Fiamá H. Pais Brandão na construção de uma perspectiva dramaturgical na segunda metade do século XX que proporcionou não só a afirmação de duas mulheres escritoras multifacetadas (teatro, ensaio, poesia, etc.), mas também uma posição interventiva no âmbito de um Portugal submerso nas ideias fascistas.

²⁵ FADDA, 1998: 39.

²⁶ SOUSA, 2001: 127-128.

Apesar de as peças terem sido escritas com um hiato de uma década, ambas apenas conheceram publicação já no pós-25 de Abril (nomeadamente, 1979 e 1983), mas a lição reivindicativa permanece num cenário de luta pela liberdade, quando o indivíduo e a sociedade ganham consciência da sua acção na história político-cultural do país.

De acordo com Luis Francisco Rebelo, após o 25 de Abril de 1974 – transição para a era democrática – houve uma ‘espécie de vazio’ no rumo da produção teatral, ocorrência já denunciada por Brecht no seguimento da queda dos grandes monopólios de poder.

Desta forma, em Portugal, depois do 25 de Abril, foram levados à cena textos anteriormente censurados, a grande maioria com acção nos acontecimentos do passado:

Mas é sobretudo a evocação de factos, situações e personagens do passado, próximo ou distante, que pela sua exemplaridade, e mediante as técnicas mais diversas – desde as formas simples ou elaboradas do teatro popular ou da dramaturgia aristotélica tradicional ao discurso narrativo do teatro épico ou documental –, predomina nos textos posteriores ao 25 de Abril²⁷.

Desta forma, seria redutor propor que Natália e Fiama foram ‘feministas engajadas’ da causa social; muito pelo contrário, ambas foram contemporâneas da emergência do movimento feminista (português), mas a sua escrita ultrapassa a rotulagem ‘feminista’ para abarcar a dimensão universal que é a luta por uma sociedade justa, consagrada dos direitos humanos e avessa a qualquer sistema totalitário de governabilidade.

Na obra ímpar de Manuela Tavares, *Feminismos: Percursos e Desafios*, traça-se o perfil dos vários movimentos feministas, nomeadamente da década de 60. As lutas académicas e a movimentação política em torno da candidatura de Humberto Delgado, em 1958, agitaram a massa popular e aguçaram o espírito crítico dos intelectuais, entre os quais a própria Natália Correia, que testemunhavam a viragem política necessária ao país:

Natália Correia teve problemas com o regime. Apoiou a candidatura de Norton de Matos, em 1948, e a de Humberto Delgado, em 1958, à Presidência da República. Em 1966, a sua obra Antologia de Poesia Portuguesa Erótica e Satírica foi apreendida pela Censura e a escritora sujeita a processo judicial. [...] A publicação desta obra escandalizou o regime e causou perturbação numa sociedade muito fechada e conservadora²⁸.

Por outro lado, o teatro de Fiama carece ainda da devida atenção no panorama da dramaturgia do século XX – ressalva feita ao trabalho hercúleo da teatróloga Eugénia Vasques na revisitação da dramaturgia da autora de *Eu vi o Epidauro*.

De facto, é inequívoco o lugar das autoras no contexto da produção teatral do século XX – não só firmaram o papel de relevo do texto dramático como força expressiva de denúncia contra os poderes sectários e os sistemas totalitários, mas também contribuíram para a afirmação da mulher-escritora que recusa o opróbrio dos «vendilhões do templo» e a ignomínia dos fariseus.

²⁷ REBELO, 2003: 219.

²⁸ TAVARES, 2010: 126.

Como no poema de Sophia de Mello Breyner («Ó vendilhões do templo/Ó construtores/Das grandes estátuas balofas e pesadas/Ó cheiros de devoção e de proveito// Perdoai-lhes Senhor/Porque eles sabem o que fazem»²⁹), Natália Correia e Fiamma Pais Brandão souberam brandir a voz libertária contra os sistemas opressores em peças dramáticas incontornáveis no estudo da história do teatro português do século XX, ao apontarem novos rumos na própria dramaturgia contemporânea.

BIBLIOGRAFIA

Activa

BRANDÃO, Fiamma Pais (1979) – *Quem move as árvores*. Lisboa: Arcádia.

CORREIA, Natália (1983) – *A Pécora*. 2.ª ed. Lisboa: Editora O Jornal.

Passiva

ALMEIDA, Ângela (2003) – *Natália Correia: Tudo por amor*. In VAZ, Artur (org.) – *Natália Correia: Escritora do Amor e da Liberdade*. Fajã de Baixo: Junta de Freguesia de Fajã de Baixo, p. 103-105.

ANDRESEN, Sophia de Mello Breyner (1991) – *Obra Poética II*. Lisboa: Editorial Caminho.

CINTRA, Luís Miguel (2001) – *Quando representámos o Auto da Família*. «Revista Relâmpago», n.º 8: 4. Lisboa, p. 131-132.

CRUZ, Duarte Ivo (2001) – *História do Teatro Português*. Lisboa: Verbo.

CRUZ, Gastão (2001) – *O encontro com a poesia*. «Revista Relâmpago», n.º 8: 4. Lisboa, p. 125-126.

FADDA, Sebastiana (1998) – *O Teatro do Absurdo em Portugal*. Trad. de José Colaço Barreiros. Lisboa: Edições Cosmos.

MATOS, Luís Salgado de (2010) – *A separação do Estado e da Igreja – Concórdia e conflito entre a Primeira República e o Catolicismo*. Lisboa: D. Quixote.

PIMENTEL, Fernando Vieira (2010) – *Em torno da ‘educação sentimental’ de uma europeia*. In ABREU, Maria Fernanda et al. (org.) – *Natália Correia: A Festa da Escrita*. Lisboa: Edições Colibri, p. 155-169.

PORTO, Carlos (1985) – ‘A Pécora’, de *Natália Correia*. «Revista Colóquio/Letras», Recensões Críticas, n.º 87 (Setembro). Lisboa, p. 98-100.

QUADROS, António (1964) – *Os Chapéus de chuva, de Fiamma Pais Brandão*. In *Crítica e Verdade: Introdução à actual Literatura Portuguesa*. Lisboa: Livraria Clássica Editora, p. 261-262.

REBELO, Luís Francisco (2003) – *20 anos de dramaturgia portuguesa (1974-1994)*. In *O Palco Virtual*. Lisboa: Edições Asa, p. 217-220.

— (1972) – *História do Teatro Português*. Lisboa: Europa-América.

ROSA, Armando Nascimento (2010) – *Eros, história e utopia: o teatro de Natália*. In ABREU, Maria Fernanda et alii (org.) – *Natália Correia: A Festa da Escrita*, Lisboa: Edições Colibri, p. 137-153.

SILVA, Alexandra Moreira (2009) – «Prefácio». In SARRAZAC, Jean-Pierre – *A invenção da teatralidade seguido de Brecht em Processo e O Jogo dos Possíveis*. Porto: Deriva Editores, p. 9-13.

SOUSA, João Rui de (2001) – *Eu, a Fiamma e a sua poesia*. «Revista Relâmpago», n.º 8: 4. Lisboa, p. 127-128.

TAVARES, Manuela (2010) – *Feminismos: Percursos e Desafios (1947-2007)*. Alfragide: Texto Editores.

VASQUES, Eugénia (2005) – *Fiamma-Inês, A Estátua Jazente (ut pictura mors)*. In BRANDÃO, Fiamma H. P. – *Noites de Inês-Constança*. Lisboa: Assírio & Alvim, p. 69-76.

— (2001) – *Mulheres que Escreveram Teatro no século XX em Portugal*. Lisboa: Edições Colibri.

²⁹ ANDRESEN, 1991: 147.