

Reseñas / Recensões críticas

Curt Meyer-Clason, *Diários portugueses (1969-1976)*, Lisboa, Documenta, 2013. Tradução, posfácio e notas de João Barrento.

José Alberto Ferreira
CHAIA / Universidade de Évora
jaf@uevora.pt

Como ilha ameaçada.

Os dias dos *Diários portugueses* de Meyer-Clason

Em várias áreas da sua vida cultural, Portugal tem uma profunda relação com estrangeiros, numa tradição que vem de longe, incluindo famosos lusitanistas e generosos contributos para o conhecimento de nós. No século XX, recordaria como exemplares Antonio Tabucchi, Lucciana Stegagno Picchio, Paul Teyssier ou Carolina Michaelis de Vasconcelos. Quicá menos visível, mas não menos importante, é o papel de instituições estrangeiras para a disseminação da sua cultura entre nós e, inevitavelmente, o seu contributo para o panorama cultural nacional. O papel do Instituto Italiano de Cultura em Lisboa tem nesse contexto um destaque exemplar, nomeadamente após a nomeação de Gino Saviotti para a sua direcção, em 1941. Saviotti foi, além de esteta e dramaturgo, fundador do Teatro-Estúdio do Salitre em 1946 (com Mendonça Alves e Luiz Francisco Rebello), companhia que dispunha de um pequeno estúdio (por vezes chamado *micro-teatro* devido às suas reduzidas dimensões) nas instalações do Instituto, então dirigido por Saviotti, na Rua do Salitre. Na sua curta existência, cruzaram-se ali actores de várias gerações, dramaturgias novas com clássicos portugueses e europeus, num ambiente de experimentação que, ainda quando breve, contribuiu decisivamente para renovar o teatro português daqueles anos.

A edição recente dos *Diários portugueses* de Curt Meyer-Clason, relativos aos anos em que foi Director do Goethe Institut em Lisboa (1969-1976), permite recordar o papel deste outro instituto na cena cultural portuguesa pré-revolução dos cravos. Trata-se de um diário, o que desde logo nos alerta para uma escrita intimista e confessional, plena de informações preciosas exactamente por serem o registo na primeira pessoa de eventos cujas circunstâncias nem sempre

são públicas ou abertamente conhecidas, pois Meyer-Clason chega a Portugal em pleno período de tensões políticas e é, pela sua posição, testemunha privilegiada dos factos históricos que dominam a vida cultural portuguesa antes e após o 25 de Abril de 74.

Pelas páginas dos diários encontra-se, com efeito, um retrato vivo, registado na primeira pessoa, de figuras políticas e públicas do regime, e talvez possamos ver no registo comprometido, bem-humorado e inteligente de Meyer-Clason a consciência de uma vaga possibilidade de que o que se escreve, como «o que circula», se «transformar em história» (p. 221) ⁽¹⁾. Para o observador *outsider* que Meyer-Clason era, Portugal (visto de Lisboa) é uma descoberta. Traduzira autores portugueses (Namora, por exemplo) e visitara o país antes, mantinha amizade com Ruben A., mas ao chegar confessa saber «pouco da sua história» (p. 16). Ao longo das páginas que relatam a sua instalação em Lisboa surpreendem-se complicitades solidárias, tibiezas e cautelas diplomáticas, a burocrática organização do Instituto e as directivas para a acção do Instituto (o contraste entre a posição do anterior director e a expectativa do novo é significativo, pp. 25s). E perpassam as sombras do viver na sombra e no medo de tanta gente (a descrição de uma ida à Baixa num domingo é esclarecedora, pp. 76s).

Nos primeiros anos, a vida do Instituto e do seu director leva-o a contactar com dezenas de personalidades da vida cultural portuguesa, entre figuras próximas do regime – por vezes até com animosidade face ao director do Instituto (como acontece, por exemplo, com Joaquim Paço d'Arcos, que reage furiosamente à ausência de uma nota sobre si numa antologia de narradores do século XX, onde incluía e comentava Luandino Vieira, então preso, cf. pp. 148s) –, e outras com opositoristas declarados como Salgado Zenha ou Artur Ramos, João de Freitas Branco, Raul Rego, Fernando Namora, Cardoso Pires.

Com relações ténues com a Universidade, onde o ensino do alemão não tem resultados brilhantes, contacta os homólogos internacionais (sem resultados); o problema que se lhe coloca é preciso: com quem pode contar para uma efectiva acção cultural no Instituto? «[...] o importante não será procurar o público certo,

¹ Meyer-Clason refere-se, no passo que cito, à circulação de informação entre a Embaixada Alemã e o Instituto de que era director, frequentemente em conflito quanto ao sentido de missão de ambas as instituições. Extrapolo, pois, ao citar, mas creio dar assim conta da efectiva consciência de que o diário poderia ter uma função que se não esgotasse no memorialismo pessoal. A própria existência de uma edição alemã (de 1997) e a presente tradução portuguesa dão corpo a esta possibilidade.

verificar se, em Portugal, apesar de quarenta anos de ditadura, apesar de o país ser um enclave político, hermeticamente isolado da Europa, não haverá um público contemporâneo?» (p. 55). Em rigor, para Meyer-Clason tratava-se de encontrar e acarinhar esse público, progressista e transformador. Tratava-se menos de fazer brilhar a Alemanha em Portugal, que de perspectivar o «progresso humano sob a forma de interesses comuns [...], muito longe de atributos obsoletos como bandeiras nacionais, companhias de honra, feriados nacionais, hinos nacionais e das ladainhas de inócuas reciprocidades» (p. 61; cf. pp. 73s). E para atingir objectivos nesta sociedade conservadora de mais de 40 anos de fascismo, decide adoptar a «arte histriónica do fascismo português, mostrar o [s]eu acordo mas ter já outra coisa em mente» (pp. 75-76). O Instituto vai, assim, tornar-se num palco de desafios culturais, de diálogos abertos, de iniciativas que marcam o período que antecede a revolução, com o regime a soçobrar na estagnada primavera que Marcello prometera.

Gostaria de destacar dois momentos de entre as muitas iniciativas do Instituto, ambos ligados ao teatro (pelo qual Meyer-Clason tinha particular interesse). Em Novembro de 1972, promove um «Ciclo de teatro-documento alemão», em resposta a uma observação de Fernando Gusmão sobre a sua inexistência em Portugal. Será ocasião de trazer autores como Heinar Kipphardt (dramaturgo) ou Hellmuth Karasek (crítico) para conferências e debates, uma exposição documental e exibição de documentários. O ciclo incluiu uma antologia com “ilustrações cénicas” dirigida por Artur Ramos (então director do Grupo de Acção Teatral, que fundara em 1970, instalado no Teatro Villaret), com cenas de textos de Tankred Dorst, Hochhuth, Brecht, Weiss, Kipphardt, vista como oportunidade para «fazer experiências novas, impossíveis nos palcos nacionais» (p. 178), apesar das resistências da censura, das tentativas de proibição e dos ajustes de semântica (parte daquela *arte histriónica* que referi já) nos títulos e notas de imprensa. Com todas as resistências, foi um evento de sete dias com amplo eco na sociedade, com crítica nos jornais e ampla informação sobre o ciclo, os autores e os debates a circular, numa dimensão inédita no Portugal pré-revolucionário.

Em Janeiro de 1974, Os Bonecreiros apresentam no Instituto, com encenação de Mário Barradas, *A grande imprecisão diante das muralhas da cidade*, de Dorst, com Fernanda Alves (Mulher), José Gomes (Oficial Gordo), Mário Jacques (Oficial Magro) e Vicente Galfo

(Soldado). Ao longo de três semanas, o teatro do Instituto encheu-se de gente para ver o que não poderia ser visto lá fora (os pedidos para circular com o espectáculo foram rejeitados). A crítica faz eco da iniciativa e reconhece a sua importância: «Um raio de luz do teatro épico iluminou o começo do ano de 1974», lê-se num jornal (p. 259). Um raio de luz que só depois da revolução chegará ao país.

Na ocasião, o Instituto traz o autor a Lisboa para um colóquio sobre a obra. Num auditório cheio, discutem-se sobretudo «problemas e quezílias locais», relata Meyer-Clasen (p. 254). E se não se discute Dorst nem o espectáculo, esquecidos do público, apontam-se problemas e contradições do teatro português: o papel político do teatro, as relações com a censura, a sobrevivência dos actores, a responsabilidade da criação teatral, o papel da crítica. No debate intervêm nomes como Rogério Paulo, Morais e Castro, Bernardo Santareno, Alexandre Babo, Miguel Franco ou Joaquim Benite, bem como os críticos Carlos Porto, Fernando Midões, Mário Sérgio. O tempo era o da emergência do teatro independente, com companhias como o Grupo 4, Os Bonecreiros, A Comuna ou A Cornucópia, entre outros, a marcar as direcções de mudança no teatro português.

O teatro será ainda um dos seus maiores empenhos, envolvendo o Instituto na produção de uma peça de Weiss, o *Mokimpote*, pelo Grupo 4. A encenação, de Rui Mendes, foi bem acolhida pela crítica, levando o crítico Carlos Porto a assinalar que «o Instituto Alemão continua a ser, depois de um ano cheio de acontecimentos, um dos centros mais vivos da capital» (p. 327). E Meyer-Clasen há-de recordar, no jantar de despedida que amigos lhe oferecem, em 4 de Setembro de 1976, os dias do «Instituto como ilha ameaçada» (p. 379).

Com a revolução, se tudo se altera, para Meyer-Clason os objectivos permanecem claros e prossegue um programa abundante de iniciativas, deixando no seu diário notas e observações agudas, entre entusiásticas e irónicas, sobre a revolução, a dinamização cultural e as tensões e contradições da sociedade portuguesa. Como lembra João Barrento, «o olhar de fora apanha-nos todos os fracos e tiques, e toca, para o melhor e para o pior, no mais fundo do “modo de ser português”» (p. 408), a matéria de que estes diários são feitos.
