



Biblioteca Breve

SÉRIE LITERATURA

O TEATRO SIMBOLISTA E MODERNISTA
(1890 - 1939)

COMISSÃO CONSULTIVA

JACINTO DO PRADO COELHO
Prof. da Universidade de Lisboa

JOÃO DE FREITAS BRANCO
Historiador e crítico musical

JOSÉ-AUGUSTO FRANÇA
Prof. da Universidade Nova de Lisboa

JOSÉ BLANC DE PORTUGAL
Escritor e Cientista

DIRECTOR DA PUBLICAÇÃO
ÁLVARO SALEMA

LUIZ FRANCISCO REBELLO

O teatro simbolista
e modernista
(1890 - 1939)



PRESIDÊNCIA DO CONSELHO DE MINISTROS
SECRETARIA DE ESTADO DA CULTURA

Título

O Teatro Simbolista e Modernista

Biblioteca Breve / Volume 40

Instituto de Cultura Portuguesa
Secretaria de Estado da Cultura
Presidência do Conselho de Ministros

© *Instituto de Cultura Portuguesa*

Direitos de tradução, reprodução e adaptação,
reservados para todos os países

1.^a edição — 1979

Composto e impresso

nas Oficinas Gráficas da Livraria Bertrand
Venda Nova - Amadora — Portugal
Setembro de 1979

ÍNDICE

	Pág.
I — O simbolismo no teatro.....	6
II — Entre o símbolo e a alegoria	15
III — A tragédia da saudade.....	30
IV — Do «Orfeu» à «Presença» — e depois	40
V — Do livro ao palco	70

DOCUMENTÁRIO ANTOLÓGICO:

<i>Belkiss</i> (Eugénio de Castro, 1894)	86
<i>O Pântano</i> (D. João da Câmara, 1894)	89
<i>O Fim</i> (António Patrício, 1909)	93
<i>O Marinheiro</i> (Fernando Pessoa, 1913)	96
<i>O Gebo e a Sombra</i> (Raul Brandão, 1923)	101
<i>Deseja-se Mulher</i> (Almada Negreiros, 1927-28)	105
<i>Continuação da Comédia</i> (João Pedro de Andrade, 1931)	108
<i>Gladiadores</i> (Alfredo Cortez, 1934)	111
<i>Jacob e o Anjo</i> (José Régio, 1937)	117
<i>A Grande Estrela</i> (Branquinho da Fonseca, 1939)	121

Nota: As datas indicadas são as da primeira publicação (*Belkiss*, *O Fim*, *O Gebo e a Sombra*, *Jacob e o Anjo*, *A Grande Estrela*), da 1.^a representação (*O Pântano*, *Gladiadores*) ou da escrita (*O Marinheiro*, *Deseja-se Mulher*, *Continuação da Comédia*).

I / O SIMBOLISMO NO TEATRO

Em 1891, quatro anos apenas depois de Antoine fundar em Paris o «Teatro Livre», que foi o berço do naturalismo dramático, o poeta Paul Fort criava na capital francesa o «Teatro de Arte», contrapartida daquele na medida em que procedia de uma divergente opção estética. O «Teatro de Arte» (que teve a precedê-lo a breve experiência de um «Teatro Mixto» e a que sucederia, a partir de 1893, o Teatro «de l'Oeuvre», sob a direcção do actor Lugné-Poë) foi o templo da dramaturgia simbolista, «o essencial Teatro dos Poetas» como lhe chamou Rachilde num artigo-manifesto de apresentação.

As duras críticas endereçadas pelos poetas e teorizadores do simbolismo contra o teatro naturalista — que Mallarmé desdenhosamente comparava a «um espelho em que os espectadores se contemplavam a si próprios, tais como na rua ou em casa se conhecem» e onde ouviam falar «em voz superficial das nulidades de que cautelosamente a sua existência é feita» — poderiam levar-nos a concluir por uma radical oposição entre as duas tendências e a encontrar para ela uma explicação em

termos puramente literários e artísticos. O que seria duplamente errado.

Em primeiro lugar, porque restringir a história da literatura (da arte em geral) a uma sucessão de acções e reacções entre as várias correntes e contracorrentes estéticas, é esquecer que a arte é uma superestrutura, e que, portanto, a sua evolução acompanha (ao mesmo tempo que a prepara também) a mutação das relações de base que a condicionam. Se há entre o simbolismo e o naturalismo, como houve entre o realismo e o romantismo, uma diferença de perspectivas, uma mudança de atitude do artista perante o mundo, o que determina essa diferença, o que está na raiz dessa mudança, é em última análise um fenómeno de natureza extra-literária, ou melhor: pré-literária. A reacção simbolista, inscrevendo-se no movimento antipositivista que surgiu e se desenvolveu nos últimos anos do século XIX, tem uma motivação ideológica bem definida: recusando uma explicação científica do mundo — e não se tratava já, apenas, de o interpretar, mas de *transformá-lo*, na conhecida fórmula de Marx e Engels —, a burguesia, que o sobressalto da Comuna fizera estremecer em 1871 e sentir-se ameaçada nos seus fundamentos, instalou-se numa atitude irracional, que transferia metafisicamente para uma ordem transcendental a explicação dos fenómenos humanos. O extreme catolicismo de um Claudel, o misticismo visionário de um Edouard Schuré, o esoterismo cabalístico de um Péladan, são, no que à dramaturgia vinculada ao simbolismo se refere, os exemplos mais evidentes desta atitude idealista.

Mas, por outro lado, o naturalismo, ao afastar-se progressivamente do realismo, substituíu a visão dialéctica da realidade, característica deste, por uma imagem

mecânica e fragmentária da natureza, em que a captação de aspectos isolados de pormenor prescindia de toda e qualquer significação geral e a análise objectiva se diluía na pura impressão subjectiva. Pode assim dizer-se que o simbolismo viria a ser, de certo modo, o desenvolvimento das células negativas do naturalismo. Não se estranhe, portanto, que Antoine, ao registar no seu diário a aparição do «Teatro de Arte», não visse nela «uma concorrência, mas antes um complemento na evolução artística que se acelera», pois, como diria Jorge de Sena, «o simbolismo e o naturalismo eram ambos como irmãos inimigos, e as duas faces complementares de um mesmo momento histórico-literário».

É, de resto, significativo que a estética simbolista (tomada aqui em sentido amplo, sem limitações ortodoxas de escola) haja atraído muitos dramaturgos que militaram com êxito nas hostes do naturalismo, onde alcançaram os seus títulos de glória. Ibsen, Strindberg, Hauptmann, não foram apenas os autores dos *Espectros*, do *Pai*, ou dos *Tecelões* — obras-primas incontestadas do teatro naturalista —, pois escreveram também *A Dama do Mar*, *A Estrada de Damasco*, *O Sino Submerso*; e um dos textos mais representativos do teatro simbolista, o poema *Axel*, que exemplarmente dramatiza essa perpétua demanda de uma «beleza que floresce num céu anterior» aludida por Mallarmé, tem a assinatura de um precursor do realismo dramático, Villiers de l'Isle-Adam, cujo drama em um acto *A Revolta*, estreado em 1870 e proibido na quinta representação «por ferir a dignidade e a moralidade do público da Bolsa e dos boulevards», se antecipou nove anos à *Casa de Boneca* de Ibsen e dezanove aos *Credores* de Strindberg. Seria, aliás, um dramaturgo de estrita obediência naturalista, Octave Mirbeau, o autor de

Negócios são Negócios, o primeiro a chamar a atenção para os dramas simbolistas de Maeterlinck, num artigo ditirâmico em que considerava *A Princesa Maleine* «a obra mais genial deste tempo, a mais extraordinária e a mais ingênua também, comparável — e, ousarei dizê-lo, — superior em beleza ao que há de mais belo em Shakespeare». (Juízo este, diga-se de passagem, cujo rigor crítico deixa muito a desejar, e que só registamos aqui em atenção à sua proveniência.) E quem porá em dúvida o que ao código simbolista deve um mestre do realismo como Tchekov?

Procurando surpreender, através da arte, a alma oculta das coisas e dos seres, o «sentido do Mistério e do Inefável» (como escreveu Jean Moréas, o autor do «Manifesto do Simbolismo», de 1886, a propósito de Mallarmé), era evidente que o formulário da cena naturalista não convinha aos simbolistas. Para Claudel, «o simbolismo quer que a arte tenha por objectivo menos exprimir a realidade do que significá-la»; ou, como proclama uma das personagens do seu drama *A Cidade* (1890): «Tu nada explicas, ó poeta — mas todas as coisas graças a ti se tornam explicáveis.» Os simbolistas substituíam pela sugestão e a alusão a descrição e a explicação dos naturalistas; negando à realidade material todo e qualquer valor em si mesma — não propunha Mallarmé «a exclusão do real, porque vil»?! —, apenas viam nela o veículo imperfeito (que à arte competiria iluminar e desvendar) de um determinado número de ideias abstractas, a mera aparência ou sinal de um mundo invisível e oculto em que — citamos o prefácio que Maeterlinck escreveu, em 1901, para uma edição do seu Teatro completo — «se manifestam enormes potências, cujas intenções ninguém conhece, mas que o espírito do

drama supõe maléfica, vigiando todas as nossas acções, hostis ao sorriso, à vida, à paz, à felicidade». A filosofia idealista, o «intuicionismo» de Bergson, cujo *Ensaio sobre os Dados Imediatos da Consciência* se publica em 1889, viria dar, como também o lirismo filosófico de Nietzsche, um suporte teórico ao movimento — embora já então Rimbaud tivesse publicado *Uma Estação no Inferno* (1873), Mallarmé *A Sesta dum Fauno* (1876), Verlaine a sua *Arte Poética* (1882), Laforgue as *Complaintes* (1885), para não falar nessa obra precursora e seminal que foram *As Flores do Mal*, de Baudelaire (1857).

Compreende-se que aos simbolistas o teatro parecesse «demasiado banal» para revelar «a divina beleza» do drama, e lhe preferissem «a leitura sob a claridade solitária duma lâmpada». São palavras de Mallarmé, que acrescentava: «Um livro, em nossa mão, se enuncia alguma ideia augusta, supre todos os teatros.» O «espaço brutal da cena», a tirania da «anedota enorme e fruste» em que as «paixões vulgares» não deixam lugar para «o Mistério», a presença física do actor, «esse usurpador dos nossos sonhos» como lhe chamou Maeterlinck, «sempre um mascarado», acrescentaria Claudel, tudo induzia os simbolistas a olharem com desconfiança, senão com hostilidade, o teatro que então lhes oferecia o naturalismo. Por isso Charles van Lerberghe e Maeterlinck (tal como faria mais tarde, embora por outras razões, o seu compatriota Ghelderode) escreveram as suas primeiras peças «para um teatro de fantoches» e o autor da *Intrusa* sonhava substituir os actores por «figuras de cera, personagens esculpidas ou, em rigor, por uma sombra, um reflexo, uma projecção de formas simbólicas» — prefiguração da «super-marionette» idealizada por Gordon Craig, que este definiria como «o actor com fogo a mais e egoísmo a menos».

O desprezo pelos atributos exteriores do drama — individualização das personagens, acção dramática, diálogo — levou os simbolistas a preconizarem um «teatro estático», que fosse «a ilustração de uma ideia, não uma acção efectiva» (Mallarmé), «a execução figurativa de ideias actuates» (Gustave Kahn), e escapasse à «persistência obstinada da efabulação» (Charles Morice). Conceitos que vamos encontrar na doutrinação estética de Fernando Pessoa, ao definir o teatro estático (de que é eloquente exemplo o seu *Marinheiro*) como aquele «cujo enredo dramático não constitui acção — isto é, onde as figuras não só não agem, porque nem se deslocam nem dialogam sobre deslocarem-se, mas nem sequer têm sentidos capazes de produzir um enredo; onde não há conflito nem perfeito enredo» ou ao referir-se a um «processo simbólico em que o drama é a sombra, passo a passo, de uma ideia». Numa outra nota ainda, diria: «O enredo do teatro é, não a acção nem a progressão e consequência da acção — mas, mais abrangentemente, a revelação das almas através das palavras trocadas e a criação de situações».

Esta recusa da acção como elemento integrante da fenomenologia dramática (que, aliás, equivalia à sua prática negação, e disso se ressentiu gravemente a quase totalidade dos dramas simbolistas) tinha, bem entendido, outras implicações e consequências. Uma delas seria a inexistência de caracteres, no sentido aristotélico do termo, que a dramaturgia clássica fixou: as «dramatis personae» são aqui, por via de regra, meros suportes das «ideias» que o drama se propõe «ilustrar (e daí que a presença material do actor se antolhasse como um obstáculo à sua apresentação; daí, também, a preferência concedida à sua designação abstracta, tornando assim

evidente o repúdio de uma individualidade, se é que não da sua intrínseca humanidade). Outra consequência seria a ruptura com a História, a fuga «do espaço e do tempo imediatamente sensíveis» que levaria a situar a fábula dramática num espaço e num tempo lendários, míticos, em que o sonho pudesse «florescer na sua própria Pátria, que é sem hora nem lugar», como Charles Morice preconizava: assim, por exemplo, «na antiguidade imemorial dos tempos» (*O Sol da Meia-Noite*, de Catulle Mendès); «em qualquer parte, e de preferência na Idade Média» (*A Donzela das Mãos Cortadas*, de Pierre Quillard); «em vagos tempos pré-históricos» (*A Legenda de Antónia*, de Edouard Dujardin); «na Polónia, isto é, em parte nenhuma» (*Rei Ubu*, de Jarry); «no fim de uma Idade Média de convenção, como os homens da Idade Média deviam imaginar a antiguidade» (*A Anunciação de Maria*, de Claudel); «num castelo antigo» (*O Marinheiro*, de Pessoa); e quantas vezes num Oriente longínquo e convencional (*Babilónia* e *O Príncipe de Bizâncio*, de Joséphin Péladan; *Belkiss*, de Eugénio de Castro; *Salomé*, de Oscar Wilde...) Ao nível do diálogo, enfim, o drama simbolista, voluntariamente refractário ao discurso quotidiano, expressão trivial das «paixões vulgares», ora se apresentava como uma espessa tapeçaria, rutilante de imagens preciosas ou enigmáticas, ora como um frágil tecido de palavras balbuciadas, revestindo grandes muros de silêncio. D'Annunzio e Maeterlinck seriam os máximos expoentes destes dois pólos estilísticos extremos — a que souberam escapar um Claudel com o seu lirismo telúrico ou um Jarry com a sua rude veia sarcástica.

Mas o teatro, de Ésquilo a Shakespeare e de Molière a Brecht, tem os seus cânones, as exigências específicas de

uma linguagem própria (o que não implica serem aqueles fixos e invariáveis, porque também esta evolui em função do substrato histórico de que se nutre), e a transgressão dessas regras foi, quase sempre, fatal aos dramaturgos simbolistas. O sucesso literário que algumas das suas obras (e nem todas) conheceram não teve correspondência no palco, quando a ele eventualmente tiveram acesso; e em muitos casos a alegoria tomou o lugar do símbolo, dificilmente redutível, na sua imponderável essência, às dimensões físicas do tablado, como já Mallarmé havia intuído.

Seria, no entanto, precipitado concluir pela total irrelevância do contributo trazido pelo simbolismo à evolução da arte do teatro. Em dois aspectos a sua importância se manifestou: por um lado, ao pôr em causa as estruturas cénicas que o naturalismo anquilosara, abriu o caminho à revolução operada a partir dos começos do século XX, obrigando a repensar o próprio conceito de teatro e restituindo-o à sua especificidade; por outro lado, ao estabelecer um nexo profundo e subtil entre o teatro e a música. Não dissera Paul Valéry que «o que se baptizou de simbolismo resume-se muito simplesmente na intenção comum a várias famílias de poetas, aliás inimigas entre si, de reconquistar à música o que era sua pertença»?

Também Fernando Pessoa, num dos seus apontamentos, deixou escrito que «o teatro tende a teatro meramente lírico» — e o futuro viria a corroborar, no que ao drama simbolista se refere, este juízo do autor do *Marinheiro*. Wagner e a sua concepção do «teatro total» influíram decisivamente nas ideias dos simbolistas sobre a arte do teatro: em 1885 funda-se em Paris, sob a direcção de Edouard Dujardin (autor de uma trilogia dramática, *A*

Legenda de Antónia, e inventor, antes de James Joyce, do «monólogo interior» na literatura romanesca), uma «Revista Wagneriana», inteiramente devotada ao culto do autor da *Tetralogia*, que já Baudelaire saudara como o criador do drama futuro e a quem poetas como Mallarmé e Claudel e encenadores como Adolphe Appia dedicaram importantes estudos. (Entre nós publicar-se-ia, em 1898, um longo volume de mais de quatrocentas páginas sobre *A Música de Wagner* subintitulado «Tendências da Arte Moderna e do Teatro Wagneriano», da autoria de José Júlio Rodrigues, hoje totalmente esquecido.) «De la musique avant toute chose», recomendara Verlaine logo no começo da sua *Arte Poética*. E Charles Morice, um dos teóricos do movimento, não hesitava em proclamar, enfaticamente: «Que a Palavra deixe pois à Música que seja ela a criar a atmosfera em que o Verbo irá adquirir o seu pleno sentido — como um rei ordena que preparem o caminho por onde vai passar...»

Hoje, do teatro simbolista, à parte algumas excepções — toda a obra de Claudel, a caricatura genial do *Rei Ubu* de Jarry, as peças num acto de Maeterlinck (*A Intrusa*, *Interior*, *Os Cegos*), as «fairy-plays» e os «folk-dramas» do irlandês Yeats, os contos dramáticos de António Patrício entre nós — o que resta é a música de Debussy para o *Pelléas e Mélisande* de Maeterlinck (que, embora estreado em 1902, só em 1924 se cantaria em Portugal) ou de Ricardo Strauss para os libretos de Hugo von Hofmannstahl e a *Salomé* de Wilde... E, noutro plano, de mais fundas e fecundas consequências, o contributo de encenadores como o inglês Gordon Craig e o suíço Adolphe Appia para a formulação de uma teoria do espectáculo teatral, considerado na sua específica autonomia. «E tudo o mais é literatura», diria também Verlaine, a concluir a sua *Arte Poética*.

II / ENTRE O SÍMBOLO E A ALEGORIA

Raros foram os poetas simbolistas que resistiram à solicitação do teatro, desde Claudel, Yeats, Maeterlinck, Verhaeren, Tagore, Blok, Hofmannstahl, até autores de segunda fila, como Henri de Régnier, Viellé-Griffin, Albert Samain, Rémy de Gourmont, Jean Moréas, o «Sä» Péladan... O próprio Mallarmé, além de alguns projectos dramáticos que desse estádio não passaram, concebeu para o teatro o monólogo do *Fauno* (que destinava a Coquelin) e ambicionava ver representada a sua «cena» *Hérodíade*, assim como Verlaine contribuiu para o «Teatro de Arte» de Paul Fort (também ele autor de dramas históricos) com uma pequena peça em um acto, *Uns e Outros*, aliás de muito escassa significação no conjunto da sua obra. O mesmo sucedeu em Portugal, onde, com excepção de D. João da Câmara, foram também poetas como Eugénio de Castro, António Patrício e Fernando Pessoa que se aproximaram da dramaturgia simbolista.

No volume desta colecção dedicado ao teatro naturalista, procurámos mostrar em que medida a influência das companhias estrangeiras que nos visitaram no último quartel do século XIX se fez sentir sobre os nossos dramaturgos e actores, impulsionando-os a uma

abordagem verista dos conflitos equacionados nas peças que aqueles escreveram e estes interpretaram. A própria fundação de um «Teatro Livre», em 1904, só se verificaria após a passagem de Antoine por Lisboa, onde esteve por duas vezes (em 1896 e 1903). Não aconteceu o mesmo em relação à estética simbolista, que chegou ao nosso teatro pelo canal da literatura: já D. João da Câmara havia estreado *O Pântano* e *Meia-Noite*, Eugénio de Castro publicado *Belkiss* e *Sagramor*, e Junqueiro a *Pátria*, quando Georgette Leblanc veio apresentar no Teatro D. Amélia (em 1904) as peças de Maeterlinck (*Monna Vanna*, *Joyzelle*, *Aglavaine* e *Sélisette*, *A Intrusa*...) que um crítico exigente, fervoroso defensor do credo naturalista, Joaquim Madureira, zurziu sem dó nem piedade, apodando o dramaturgo belga de «mistificador», «autêntico imbecil», «pastichador idiota de Shakespeare». Também no mesmo palco se exibiram, pela mesma altura, a bailarina americana Loïe Fuller e a actriz japonesa Sada Yacco, que ao apresentarem-se em 1900 na Exposição Universal de Paris haviam suscitado o entusiasmo dos simbolistas; e novamente Joaquim Madureira tomaria posição contra as «piruetas e visualidades» da primeira, os «esgares e mistificações» e os «guinchos agudos» da segunda... E quando, em 1906, Lugné-Poë e a sua companhia nos visitaram, já o director do «Théâtre de l'Oeuvre» havia rompido com os simbolistas, cuja «incapacidade dramática» denunciara num violento manifesto, em que abria apenas uma excepção a favor dos «admiráveis dramas» de Maeterlinck. Em 1912 a actriz Mimi Aguglia vem representar ao Teatro República *A Filha de Jorio* de D'Annunzio e a *Electra* de Hofmannstahl. Mas há que esperar até 1925 para que Amélia Rey-Colaço interprete a *Salomé* de Wilde, com cenários e figurinos de inspiração

nitidamente simbolista de Raul Lino. E só muito mais tarde Claudel seria representado entre nós (mas em versão original, por uma companhia francesa que em 1941 trouxe *A Anunciação de Maria* ao Teatro Nacional, onde no ano anterior tivera lugar a criação mundial da última peça de Maeterlinck, *O Padre Setúbal*, que nada tinha já que ver com o simbolismo, nem com outra coisa nenhuma aliás, e três anos depois se estreava *A Ascensão de Joaninha*, de Hauptmann); como só depois do 25 de Abril é que pôde subir à cena o *Rei Ubu*, inapelavelmente proibido até então pela censura fascista, que terá receado ver na personagem do grotesco tirano a imagem deformada do ditador doméstico...

Duas revistas literárias que em 1889 começam a publicar-se em Coimbra — «Boémia Nova» e «Os Insubmissos», à volta das quais se reuniam jovens escritores como António Nobre, Eugénio de Castro, Alberto de Oliveira, Osório de Castro — visavam, segundo um texto deste último, «dar à Arte portuguesa do fim do século um frémito novo», já pressentido nas *Prosas Bárbaras* de Eça de Queirós (1866-67), nas *Claridades do Sul* de Gomes Leal (1875), em certos poemas das *Primaveras Românticas* de Antero (1872) ou de Cesário (como «Responso»). Através delas, ou de outras publicações afins como «Os Nefelibatas» portuenses (1893), a «Revista de Hoje» (1894-95), que se apresentava como «publicação de Arte e de Sobrenatural», «Arte» (1895-96), dirigida por Eugénio de Castro e Manuel Silva Gaio, órgão por assim dizer «oficial» do movimento simbolista, «Ave Azul» (1899-1900), a estética do simbolismo penetrava na literatura portuguesa. Mas, como lucidamente observa Óscar Lopes, «os frutos da “Boémia Nova” ou de “Os Insubmissos” de Coimbra e

suas imediações ou afinidades mais próximas, têm quase sempre o sabor de uma enxertia no tronco do romantismo sentimental...» O *Só*, de António Nobre, publicado em 1892, será disto o exemplo mais convincente.

Na verdade, é ainda o espírito romântico que se nos depara como ponto de intersecção das várias linhas estéticas e correntes ideológicas que se cruzam na última década do século XIX, como raiz ou denominador comum a todas elas, desde o neo-romantismo propriamente dito (de que o teatro e o romance históricos e o neo-garrettismo de um Alberto de Oliveira foram as expressões mais significativas) ao simbolismo (que sendo, para Fernando Pessoa, um «estádio na evolução de uma nova arte», nem por isso deixava de ser também «uma fase decadente do Romantismo») e ao próprio naturalismo (que, as mais das vezes, entre nós se reduziu a um ruralismo e um panfletarismo de fundo romântico e que nunca se desprenderia inteiramente desse mesmo fundo e, até, de um certo vocabulário inerente ao romantismo). Não é, de resto, por acaso que assim acontece: o Ultimatum de 1890, que veio dissipar o sonho quimérico de expansão africana, e a grave crise económica e financeira consequente, se por um lado deram novo alento à propaganda republicana, justificada pela degradação progressiva do regime monárquico e das instituições em que se apoiava, por outro favoreciam o surto de um nacionalismo irracionalista, saudoso do passado e receoso do futuro, que Alberto de Oliveira vinha defendendo desde as páginas da «Revista de Portugal», dirigida por Eça de Queiroz (1889-92) e desenvolveria no seu livro-manifesto de 1894, *Palavras Loucas* — em que o apelo à criação dramatúrgica aparece

formulado em termos de mística exaltação: «Num povo de tão sobrecitada sensibilidade, para quem os mais simples episódios da vida logo se complicam de visões, milagres e voos para o céu, criar o Teatro, a tragédia, o drama, ao mesmo tempo impressionando pelo terror e pela piedade, e guardando em sínteses claras o nosso passado e a nossa época, seria uma grande obra a fazer.» Mas o seu contributo pessoal para a nossa dramaturgia limitar-se-ia a uma adaptação, elaborada com o Conde de Arnoso, do conto de Eça *O Suave Milagre*, que se representou em 1901 no Teatro Nacional, e para o qual Oscar da Silva compôs a música de cena.

É neste quadro histórico-literário que, entre exaltadas proclamações e violentos ataques, o simbolismo se instala nas letras nacionais. Eugénio de Castro (1869-1944), tido dentro e fora do país como o sumo-sacerdote do novo culto — privara em Paris e correspondia-se com os grandes vultos do movimento, nomeadamente Mallarmé — publica em 1890 os *Oaristos*, cujas inovações rítmicas e estilísticas justificaria mais tarde pela «necessidade de sublinhar com um violento traço vermelho a estagnada vulgaridade das formas poéticas de então». No ano seguinte, os poemas de *Horas*, escritos «com nobre e altivo desdém de nefelibata», «longe dos bárbaros», «para os raros apenas», tornariam mais evidente a predilecção do autor pelos aspectos exteriores, decorativos, ornamentais, do movimento, que iria culminar no poema dramático em prosa *Belkiss*, publicado em 1894.

A composição que punha termo ao livro imediatamente anterior de Eugénio de Castro, *Silva*, editado no mesmo ano, tendia já para a forma dramática: «Filha de Rei Guardando Patos» é, como «A Sesta dum Fauno» de Mallarmé, um breve monólogo teatralizável.

Aventurando-se nesta senda, *Belkiss, Rainha do Sabá, de Axum e de Himiar* (que nunca foi levada à cena, a não ser numa versão operática de Rui Coelho, em 1928, embora tivesse havido o projecto de fazê-la interpretar por Sarah Bernhardt no Teatro da Renaissance) não logra atingir, nas suas quinze cenas, o equilíbrio estrutural de uma autêntica obra dramática: a profusão de imagens e metáforas, de vocábulos insólitos, a descrição fastidiosa, quase obsessiva, de pedras preciosas e mágicas, perfumes raros, plantas exóticas, tecidos sumptuosos, instrumentos de música inusitados, não chegam evidentemente para suprir o vazio e a anemia das personagens, a começar pela protagonista, parente próxima da Herodiade de Mallarmé, mais que das alucinadas virgens sonâmbulas de Maeterlinck, que dilui num fluxo torrencial de palavras a sensualidade e a angústia que a devoram. Eis como, por exemplo, na cena V («Interlúdio»), a rainha de Sabá exprime a sua lassidão face ao desejo de posse que se não consuma: *Morrerei virgem!... O meu corpo será uma roseira numa cisterna... (...) Florirei para regalo dos meus olhos... Desejada, pisarei os desejos que suscito... Só eu sei abrir com cinco chaves de ouro o cofre onde tenho as minhas jóias mais amadas... e as mais amadas só as ponho quando estou sozinha, porque só eu as mereço... A minha túnica será um cofre mais forte que um baluarte. Fechá-la-ei com cinco alfinetes de ouro, seguros como cinco chaves... A minha pureza será mais alta e mais dura que os obeliscos... Se os meus olhos queimarem, é porque a neve queima... Viverei a amar-me! Guardando o que todos apetecem, escondendo o que todos querem ver! (...) Os meus desejos morreram de frio, como leõezinhos na neve...*

No ano seguinte, *Sagramor*, em que houve quem benevolamente quisesse ver «uma tentativa realizada de criar um Fausto português», acasala o poema dramático

com o poema narrativo (todo o 2.º canto é puramente descritivo, e o 5.º e 6.º cantos limitam-se a longos monólogos do protagonista) — e o que desse acasalamento resulta é, como não podia deixar de ser, um produto híbrido, que, por outro lado, cede à alegoria o lugar que o símbolo ocupava na obra precedente. Sucedendo à busca do tesouro oculto, que constitui a trama de *Axel* de Villiers de l'Isle-Adam, e antecipando-se à demanda do *Pássaro Azul* da felicidade, de Maeterlinck, o jovem «pastor de olhos cândidos» ideado por Eugénio de Castro debalde procura o amor, a glória, a riqueza, a sabedoria — e acaba por encontrar o Tédio, essa *deserta praia / onde o oceano a rugir anátemas e adágios / vem trazer, com fragor, restos de mil naufrágios*. Deserto em que o protagonista se encontrará, na cena final, com os fantasmas de Sardanápalo e Cleópatra, Belkiss e Salomão, Calígula e Frei Gil de Santarém, Luis II da Baviera e Baudelaire, todos como ele «envenenados pela cicuta do Tédio», que o leva a responder, quando lhe perguntam o que quer (e com esta réplica o poema se conclui): *Não sei... Não sei...*

Este pessimismo que «extrapola da realidade positiva para o sobrenatural», como notou Óscar Lopes, e já se pressentia em *Belkiss* (uma das personagens, o velho sábio Zophesamin, dirá que *o destino é a vontade embuçada dos deuses e gosta de fazer surpresas, mas desta vez despiu todos os disfarces, abandonou todos os embustes e mostra-se como é: pavoroso, inexorável, mortífero*), subsistirá nos textos seguintes em que o pendor alegorizante se acentua (*Os Olhos da Ilusão*, 1896; *O Rei Galaor*, 1897; *O Anel de Polícrates*, 1907; *O Filho Pródigo*, 1910). Mas entre os dois primeiros destes textos e os dois outros consumara-se a ruptura do autor com a estética simbolista, assinalada na viragem do século

pelo poema narrativo *Constança: O Anel* é já uma obra declaradamente neo-clássica, enquanto *O Filho Pródigo* se aproxima do naturalismo, assim como *O Cavaleiro das Mãos Irresistíveis* (1916), que, tal como *Belkiss*, serviu de pretexto a uma ópera de Rui Coelho, cantada pela primeira vez em 1927. Seria, pois, de lembrar aqui (guardadas, claro está, as devidas proporções...) o que se escreveu no capítulo anterior sobre as relações, que o simbolismo explorou e aprofundou, entre a música e o drama — e, a propósito, citar dois livros, contemporâneos do último poema dramático oriundo de Eugénio de Castro um, e da ópera dele extraída o outro: *A Música e o Teatro*, «esboço filosófico» de J. Reis Gomes (1919) e *Ideias de Outros*, «ensaios de literatura e estética teatral» de Eduardo Scarlatti (1927). O primeiro, analisando, na sequência da obra já citada de J. J. Rodrigues, o «drama lírico de Wagner», conclui que, nele, «em vez de a poesia dar a mão à música, é esta arte que invade os domínios da outra, desnaturando-se e perdendo a sua espontaneidade de acção»; o segundo, num breve ensaio sobre o teatro de Maeterlinck, alude à «arquitectura musical» das obras do poeta belga, tema que será ampliado e desenvolvido, um ano depois em *A Religião do Teatro*, «ensaio sobre a determinação das leis estéticas no teatro novo», cujas raízes Scarlatti perscruta na música sinfónica, de que o drama seria «a expressão intelectual».

No mesmo ano em que Eugénio de Castro dava à estampa a *Belkiss*, estreava-se no Teatro Nacional uma peça de D. João da Câmara (1852-1908), *O Pântano*, que surpreendeu, desconcertou e acabou por deixar indiferente um público acostumado à cadência dos alexandrinos do teatro histórico, aos lances e às tiradas

grandiloquentes do melodrama romântico. Joaquim Miranda, director e crítico da «Revista Teatral», filiava o drama na «nova religião que as brumas do norte nos vão infiltrando» — e Fialho de Almeida, indo mais longe, escrevia: «D. João da Câmara estudou alguns dramaturgos modernos, espíritos pervertidos ou iluminados, que sofregamente anseiam por trazer a lume os pesadelos que lhes agitam o sono, e sonhou também. Pensou em adiantar-se a Maeterlinck, procurando realizar por figuração viva o que o poeta flamengo escrevera para marionettes, tendo o cuidado de suavizar as arestas mais escabrosas.»

Não é por acaso que o nome do autor do *Pélléas* aqui aparece citado. Se o primeiro e o último actos de *O Pântano*, mas especialmente o primeiro, não destoam da comédia romântica de salão ao tempo em voga, os dois actos intermédios, que decorrem num «palácio arruinado, de telhados corcovados, com janelas a que faltam as portas interiores, lembrando o olhar das caveiras» (cujo cenário foi pintado por um estreante, Augusto Pina, que viria a ser um dos melhores cenógrafos deste período), mergulham em plena atmosfera simbolista — uma atmosfera sombria, carregada de torvos presságios, em que a paisagem exterior traduz o estado de alma das personagens. *Desce a noite nos campos, sobe a noite cá dentro em nossas almas*, diz uma dessas personagens. E outra: *Passam as sombras sobre o pântano e muda-se a neblina em roupa de fantasmas*. É neste ambiente lúgubre, roçando o macabro por vezes, sobre o qual paira a presença invisível mas obsidiante da morte, que se desenrola uma anedota de fundo romântico de amor e traição, a que um diálogo entretecido de repetições e reticências e entrecortado de angustiantes silêncios, que o autor põe na boca de

mórbidas personagens, confere estranhas ressonâncias, como nos dramas de Maeterlinck, e nomeadamente o primeiro, *A Princesa Maleine*, que a peça de D. João da Câmara a vários níveis evoca. Perpassa, nos seus quatro actos, uma humanidade angustiada e inquieta, dominada por paixões doentias e impelida para um destino fatal e inexorável por obscuras forças maléficas, de que as emanções do pântano à beira do qual se ergue o velho palácio assombrado (*o pântano alastrou...*), o gemido do vento, o rumor surdo da trovoada, o bater de asas das corujas contra as vidraças, o uivo dos cães, são mais o sinal alegórico do que simbólico — e daí que, oscilando entre os pólos da tragédia e do melodrama, o pendor para este último se accentue ao longo da acção e dela se apodere por completo nas desequilibradas sequências finais, em que o patético quase soçobra no ridículo.

Já, de resto, nos dramas anteriores de João da Câmara, *Afonso VI* (1890) e *Alcácer-Quibir* (1891), ambos de tema histórico, a presença dessas forças ocultas, transcendentais à razão, se fizera sentir, em versos como estes: *Há quantos dias / Vem-me o sono escutar cruéis visões sombrias! / Logo medonho espectro agita-se e me assombra! / Deixa-me vivo o sonho!*, ou: *E queres tu que eu fuja... / Se toda a noite ouvi gemer uma coruja, / Se o cometa do céu me adivinhou desgraça!* (*Afonso VI*), ou ainda, em *Alcácer-Quibir*, nas imprecações e gemidos de Sancha Mocho, a pobre demente, sinistramente prenunciadores da catástrofe iminente. Os *Velhos*, obra-prima do nosso teatro naturalista, é de todas as peças maiores deste dramaturgo a única em que a memória do simbolismo não aflora: ela é porém evidente numa comédia burguesa como *A Toutinegra Real* (1895), num breve drama histórico como *O Beijo do Infante* (1898), no discreto intimismo, quase impressionista, de uma

comédia como *A Triste Viúvinha* (1897), até num melodrama de folhetinesca efabulação como *A Rosa Enfeitada* (1901). Mas onde o simbolismo de João da Câmara se afirma com mais autenticidade, desprendido de uma disciplina escolar demasiado visível no *Pântano*, mas não inteiramente ainda do formulário romântico, é nos três actos de *Meia-Norte*, que um elenco de escol (João e Augusto Rosa, Brazão, Rosa Damasceno, recém-saídos do Teatro Nacional) interpretou no Teatro D. Amélia, no começo do ano de 1900. E é significativo que a primeira peça portuguesa a estreiar-se no nosso século assim rompesse, de modo tão deliberado, com esquemas e convenções solidamente implantados na dramaturgia nacional.

Localizando a acção em pontos altos — os aposentos de um velho cónego, nos telhados da Sé de Lisboa, e o coro desta, para além do qual o templo «se esfuma» —, o conflito, muito ténue aliás, como que se imaterializa (*A vida... um sonho... outro sonho... Nunca se é bem acordado!*, dirá uma das personagens) e a visão que do mundo estas têm ressentem-se da perspectiva que daí resulta (*Parece-me que ando desencaminhado no labirinto de um sonho, perdida a perspectiva do tempo*, outra dirá). Tal como o interior da catedral visto do coro, ou o casario da cidade visto do telhado, a realidade esbate-se, perde os seus contornos; o amor terreno fecha-se numa renúncia, transmuda-se em saudade, sublima-se em criação artística, e o drama trava-se entre as consciências ou dentro da própria consciência de cada personagem: *A mim mesma digo o que sinto, e me respondo, que alma não há que não tenha duas vozes*. Os sinais misteriosos que eram, no *Pântano*, terríficos e ameaçadores, são aqui vagos e indefinidos; e a célebre teoria das «correspondências» do soneto de Beaudelaire,

que Gomes Leal retomou no «Visionário», repercute nesta fala do organista Crisóstomo: *Quisera que as ondas sonoras vibrassem como num fundo de alvorada pedaços de luz celeste, tão vivas como o vermelho que é a suprema glória, tão doces como o azul do zénite, que é a tranquilidade imensa. E como a alegria da cor verde que é a esperança, os brados do oiro fulvo que é a opulência, o tom menor de ametista, em que o riso do céu se anuvia numa saudade, seriam as melodias em que o desejo cantasse, tirariam seu voo gigante as girândolas de notas triunfais pela posse adquirida, gemeria um queixume sem dar tempo a que iriasse uma lágrima. A alegria final deveria transbordar, toda sair fora do mundo!...* Assim o drama de D. João da Câmara se afasta do decadentismo escolar de um Eugénio de Castro para se aproximar da «face mais recolhida e autêntica do simbolismo português», que Jacinto do Prado Coelho identificou com a poesia secreta de um Camilo Pessanha e que, na esfera do teatro, corresponde à obra de António Patrício.

Na orla do simbolismo e correntes afins ou derivadas, alguns poetas se acercaram tangencialmente da literatura dramática, neste fim de século que *Meia Noite* encerrava. Mas ou não perseveraram nessa senda ou fizeram inflectir a sua obra noutras direcções. Seria este último o caso de D. João de Castro (1871-1955), o autor dos sonetos «nefelibatas» de *Alma Póstuma*, publicados em 1890 na «Revista de Portugal» de Eça de Queiroz, e do romance *Os Malditos*, que na «Revista de Hoje» dirigida por Júlio e Raul Brandão escreveu sobre a nova literatura dramática e em 1898 deu à estampa o poema-drama *Via Dolorosa*, narrativa versificada do triplo itinerário de um velho, um príncipe e um escravo rumo à morte que pacifica e liberta, nitidamente inspirada no *Sagramor* de Eugénio de

Castro. Concebido como primeiro volante de um díptico que se intitularia *O País da Quimera*, e «não se oferecendo a apoteoses negativas das maiorias» (tal como a «silva esotérica para os raros apenas» de Eugénio de Castro...), a sua continuação, *Vida Eterna*, embora então anunciada, nunca chegou a aparecer. As subseqüentes produções teatrais do autor nada teriam de comum com a estética simbolista: um drama interpretado por Ângela Pinto em 1913 no Teatro República (antigo D. Amélia e actual S. Luiz), *A Desonra*, aliás extraído de um seu romance homónimo, que com alguma ousadia punha em cena um caso de incesto filial, uma comédia «de costumes, tipos e figuras lisboetas» de meados do século XIX, *O Marquês de Carriche* (1927) e duas peças históricas em verso, *Brasil e Por Bem*, na linha do neo-romantismo finissecular, que em 1931 reuniu em volume. Uma trajectória semelhante haveria de percorrer Manuel da Silva Gaio (1860-1934), secretário da «Revista de Portugal» e fundador, com Eugénio de Castro, de quem foi biógrafo e prefaciador, da revista «Arte», que, depois de um fruste poema dramático orientado para a alegoria, *O Mundo Vive de Ilusão* (1895), também ensaiou o drama histórico, escrevendo para o concurso comemorativo do quarto centenário da viagem de Vasco da Gama (a que entre outros concorreram Marcelino Mesquita, Cipriano Jardim, Sousa Monteiro, Faustino da Fonseca...) *Na Volta da Índia*, definido por Urbano Tavares Rodrigues como uma «construção melodramática atolada em ênfase». Junte-se a estes ainda o nome de Manuel Penteadado (1874-1911), tradutor do *Papá Lebonnard* de Jean Aicard, e, com Júlio Dantas, do *Cyrano* de Rostand, por um pequeno acto de inspiração oriental, *Lei-San*, representado em 1903 no Teatro D. Amélia por Lucília

Simões e Chaby Pinheiro — e acrescentem-se-lhes, com mais interesse, os de Guerra Junqueiro (1850-1923), Raul Brandão (1867-1930) e Júlio Brandão (1869-1947): o primeiro por via do poema dramático em vinte e três cenas, *Pátria*, publicado em 1896, e de que até hoje apenas se representaram alguns excertos no Teatro Nacional, por ocasião do centenário do nascimento do seu autor, os outros dois como co-autores das peças *Noite de Natal* (Teatro Nacional, 1899) e *O Maior Castigo* (Teatro D. Amélia, 1902), aquela ainda inédita e esta provavelmente desaparecida no incêndio que em 1914 consumiu o teatro em que subiu à cena. Dela apenas sabemos o que nos jornais da época se escreveu acerca do seu «modernismo nevoento», que certamente viria na linha do naturalismo impressionista da peça anterior, composto de resíduos nefelibatas do simbolismo que ambos os autores cultivaram no início da sua carreira literária e, como diria Fialho de Almeida (que aliás considerou *Noite de Natal* «uma obra de rapazes, desconexa..., dialogada por forma que nem sempre as respostas seguem a linha lógica e racional das perguntas»), de «reminiscências de alguns romances e peças russas». Porém, com todas as suas debilidades de construção, que o talento dos principais intérpretes, um Ferreira da Silva, uma Virgínia, uma Delfina Cruz, terá ajudado a suprir, ela apresenta já uma personagem típica do universo brandoniano, o santeiro Damião, «um daqueles desgraçados que toda a vida são perseguidos pela má sorte, batidos e escarnecidos: se têm chagas são ridículos, se se queixam são grotescos», e aproxima-se daquele teatro cuja «linguagem sem frases se não perdesse em palavras» no qual o futuro autor do *Gebo e a Sombra*, em crónica publicada no «Correio da Manhã»

(1895), via a única possibilidade de revelar-se «a alma descarnada dos homens e das coisas».

Repercutindo ainda a indignação suscitada pelo Ultimatum, a *Pátria* de Junqueiro é, simultaneamente, uma alegoria histórica e um panfleto político, em que ressoa, oscilando entre o sarcasmo e a cólera, a voz de uma nação traída e humilhada, saudosa de uma grandeza que se desfez em ruínas e ansiosa de reencontrar o seu destino perdido. Nela se entrelaçam os temas da propaganda republicana (patentes na imputação à dinastia dos Braganças das causas da decadência nacional) e anticlerical com a exaltação idealista do heroísmo, comum às correntes nacionalistas e tradicionalistas que então se afirmavam. Essa como que ambiguidade comunica-se à própria estrutura da obra, que hesita entre o poema e o drama, e ao seu estilo, que combina uma romântica oratória à Victor Hugo com ritmos e imagens emprestados pelo simbolismo (cuja «liturgia cenográfica de *bric-à-brac* deliquescente» o mesmo Junqueiro poucos anos antes havia criticado...). Implicitamente anunciando, nas ansiosas perguntas formuladas na rubrica final — *Nobre montante, qual o teu destino? Sulcarás, relha do arado, a gleba deserta desse camponês? Nas mãos dessa criança, um dia homem, brilharás acaso, espada de fogo e de justiça?* — a madrugada redentora de 5 de Outubro de 1910, a *Pátria* é, talvez, a obra mais significativa e mais perfeita do seu autor, e, se bem que apenas tangencial à expressão dramática e à estética simbolista, de citação obrigatória aqui.

III / A TRAGÉDIA DA SAUDADE

Para Óscar Lopes, o poema dramático de Junqueiro é «uma composição ao mesmo tempo pessimista e saudosista da pátria portuguesa, deixando ver certos laços subtis que ligam a geração de 70 ao saudosismo do começo do século XX». E talvez não seja inteiramente errado considerar a corrente estética e ideológica que por esta designação ficou conhecida como um ramo lusiada da árvore simbolista, que viria a florescer por conta própria nos anos que imediatamente precederam e sucederam à implantação da República.

Confluem no saudosismo as tendências nacionalistas de fins do século, quer na sua vertente positivista (de que era Teófilo Braga o principal expoente), quer idealista (encabeçada por Alberto de Oliveira), virada para o futuro e republicana aquela, respeitadora do culto da tradição e monárquica esta. A coexistência, no movimento da «Renascença Portuguesa», fundado em 1911 por Jaime Cortesão, Álvaro Pinto, Leonardo Coimbra e Teixeira de Pascoaes, de republicanos e monárquicos, embora com predomínio daqueles, se por um lado trai a ambiguidade do seu substrato ideológico (que era, afinal, o da burguesia detentora do poder

económico e político), explica por outro lado a série de dissidências que o acompanharam, a primeira das quais logo em 1913, ano em que Raul Proença e António Sérgio dele se afastam e, por coincidência, se funda o «Integralismo Lusitano». O movimento teve na revista «A Águia», a partir de 1912, o seu órgão por assim dizer oficial; e aí Pascoaes, seu teorizador principal, definiria metafisicamente a saudade como «o sentimento-ideia, a emoção reflectida, onde tudo o que existe, corpo e alma, dor e alegria, amor e desejo, terra e céu, atinge a sua unidade divina».

Já, nas suas incursões dramáticas, os nossos primeiros autores simbolistas acumularam notações do que poderia designar-se como uma «poética da saudade»: no termo da sua trajectória vã, Sagramor exclama, desalentado: *O céu é todo feito de saudade...*; no *Pântano*, o Duque evoca a saudade de uma hora de amor desaparecida no sorvedouro do tempo (*Minha saudade, quis hoje dormir contigo... Invoquei o perfume com cujas asas, doido, voguei no espaço rutilante, invoquei toda a luz dos olhos em que um dia banhei toda a minha alma; batendo os dentes, trémulo de frio, invoquei no meu leito solitário a tepidez da estufa em que desabrocharam os meus sonhos. Invoquei-te, saudade, pedi-te o aroma dos seus beijos. Quando acordei, só vi as trevas e os meus sonhos sumirem-se tão mansinho como o fumo que sobe de uma tocha num quarto mortuário!*) e pede à saudade que o leve à sua infância, esse paraíso perdido a que debalde aspiram os protagonistas de *Meia-Noite* (*Saudade...? É um anseio doloroso, um querer fugir para uma outra vida... donde vim... alguma vez sonhada...? Nem eu sei!...*, murmura o organista Crisóstomo). E, anos mais tarde, é a saudade de um passado inventado *que não tivéssemos tido* que se infiltra por entre as réplicas, sonambulamente ditas, do *Marinheiro* de

Pessoa — o qual foi, aliás, um dos colaboradores da «Águia» em cujas páginas escreveu (1912) uma série de artigos encomiásticos sobre a «nova poesia portuguesa», culminando pelo anúncio do advento de um «Super-Camões»... mas onde, por outro lado, lhe seria, significativamente, recusada a publicação do seu «drama estático».

Certo é que, excepção feita de Teixeira de Pascoaes (1877-1952), nenhum dos intelectuais congregados em torno da «Águia» e do movimento da «Renascença Portuguesa» que pelo teatro de algum modo se interessaram, dele se serviu para exprimir por seu intermédio as ideias subjacentes ao saudosismo. Se a «campanha vicentina» louvavelmente empreendida por Afonso Lopes Vieira (autor, também, de um acto em verso, o «poemeto» *Rosas Bravas*, de bucólica inspiração, representado no Teatro República em 1912, ante um cenário de Raul Lino que irresistivelmente evoca Léon Bakst e a estética dos «Ballets Russos») e os dramas históricos de Jaime Cortesão (*O Infante Santo* e *Egas Moniz*, no mesmo Teatro estreados em 1916 e 18) se inscrevem num propósito de recuperação do passado, de reencontro com as forças radiculares da nacionalidade, e por aí algo terão ainda que ver com o ideário saudosista, que visava, em palavras do segundos destes autores, «restituir Portugal à consciência dos seus valores espirituais», já o naturalismo dos dramas de tese de um Manuel Laranjeira, o simbolismo do *Marinheiro* de Pessoa, o didactismo da *Antígona* de António Sérgio ou o regionalismo de *O Berço* de Hipólito Raposo, são de todo estranhos às grandes linhas do movimento, bem como o drama contemporâneo, e de fundo social, de Cortesão, *Adão e Eva*, estreado em 1921, precisamente o ano em que o seu

autor se afasta da «Renascença Portuguesa» para fundar, com outros dissidentes, como Augusto Casimiro e Raul Proença, a «Seara Nova». Pouco antes, em 1919, escrevera Pascoaes o drama em verso *D. Carlos, que só* em 1925 seria editado (e não representado até hoje), em que, no comentário de Duarte Ivo Cruz, «repassa, através dos seus quatro actos, toda a problemática peculiar do saudosismo, toda a temática que lhe é cara: a evocação tradicionalizante, o mistério, a profecia, o amor panteísta da Pátria, a ânsia e luta de redenção, enfim, o apelo às forças telúricas e espirituais do devir histórico português».

A verdade, porém, é que a História é aqui substituída, metafisicamente, pela fatalidade (de certo modo encarnada na personagem simbólica do «Alma», espécie de poeta louco e visionário que atravessa as ruas da Capital e a acção do drama como se fosse a voz inaudível e misteriosa do destino) — e as personagens, mesmo as que reproduzem figuras extraídas da realidade histórica, como o Rei, a Rainha, o príncipe Luis Filipe, os Condes de Arnoso e de Sabugosa, conselheiros do monarca, ou os revolucionários Costa e Buiça, são antes manequins a que o autor faz envergar os suas próprias ideias e enunciar os seus próprios conceitos. A confiança idealista do rei no povo, *o povo antigo, simples, campesino... / os velhos pescadores das nossas praias / (...) e os pastores das altas serranias / (...) os fortes aldeões de Trás-os-Montes, / das Beiras e do Minho... E aqueles rudes / ceifeiros do Alentejo, bronzeados / do Sol*, confiança que a sua incapacidade para a acção, a sua entrega passiva à *força do destino* a que *é impossível fugir*, impedem de transformar-se em fermento de uma renascença nacional; o sebastianismo irracional do príncipe (*É natural / que um príncipe na flor da sua idade / ame esse Rei da lenda e da*

aventura, / e o desejo imitar em seus desvairios / e sublimes loucuras de heroísmo); a tragicidade premonitória da Rainha (*Sinto nos olhos uma força estranha / que penetra, violenta, nos recantos / mais escuros das almas... Vejo tudo, / diante de mim, em clara transparência / onde apenas palpitam negras sombras, / figurações de medos e fantasmas ...*); o ódio vermelho e verde que cresce nas ruas da cidade contra a Casa de Bragança e arma o braço dos regicidas, fazendo deles *a sombra do Destino / a quem os próprios deuses obedecem* — todos estes ingredientes que poderiam (deveriam) constituir as linhas de força motriz da acção dramática, aparecem reduzidos à mecânica dimensão de conceitos abstractos, despidos de qualquer carga dialéctica, desintegrados da realidade sócio-económica do país, suportes de uma filosofia brumosa que o lúcido racionalismo de um António Sérgio certamente alvejou ao dizer que o saudosismo não passava de uma renovada manifestação do «temperamento fatalista, impulsivo, inconsistente — por uns classificado de idealista e por outros de retórico —, que nos formou a velha sina de conquistadores e aventureiros, retardatários da Cavalaria».

Drama de símbolos, a resvalar aqui e além para a alegoria, mais do que propriamente drama simbolista, o *D. Carlos* de Pascoaes reflecte uma visão pessimista e idealizada das realidades nacionais que reaparece, mas aí estruturada em termos de uma maior eficácia dramática, na outra incursão teatral do poeta das *Sombras*: a tragicomédia *Jesus Cristo em Lisboa*, publicada em 1927, e em que teve Raul Brandão como colaborador. Aliás, Pascoaes considerava que «depois de Gil Vicente e Garrett, teatro é coisa que não existe em Portugal. O português é muito espontâneo e sincero. A sua arte dá-

se imediatamente ao leitor, sem intérpretes; e quando tenta adaptar-se à representação e ao cenário artificial, desfalece e vulgariza-se».

Com todas as suas limitações e insuficiências, o poema dramático de Pascoaes seria o único testemunho da presença do saudosismo no nosso teatro — se outro grande escritor, também poeta, mas exterior ao movimento, não tivesse «conferido à saudade, nos seus dramas — como observou Óscar Lopes — uma tensão trágica inapreensível à musa elegíaca de Pascoaes». Esse escritor foi António Patrício (1878-1930), que entre 1909 e 1924 publicou cinco textos teatrais (*O Fim*, «história dramática» em 2 quadros, 1909; *Pedro o Cru*, drama em 4 actos, 1918; *Dinis e Isabel*, «conto de Primavera» em 5 actos, 1919; *D. João e a Máscara*, «uma fábula trágica» em 3 actos, e *Judas*, acto único, 1924) e deixou incompletos vários outros: *Rei de Sempre*, «tragédia nossa» em 5 actos (1914), *A Paixão de Mestre Afonso Domingues*, drama histórico em 3 actos, *Auto dos Reis ou da Estrela* (1929) e *Teodora*, «o sonho duma noite de Bizâncio». A designação por ele dada ao drama com que contribuiu para o vasto ciclo de peças que, desde *A Castro* de Ferreira, glosaram o tema dos amores de Pedro e Inês, «Tragédia da Saudade», poderia aplicar-se a quase todo o seu teatro. Alheio a todo e qualquer espírito de escola, António Patrício foi o grande, para não dizer o único, autor dramático que em Portugal a estética simbolista produziu, já que o *Pântano* e *Meia-Noite* lhe são apenas tangenciais, enquanto os esboços dramáticos de Eugénio de Castro, Pessoa e Pascoaes o são em relação ao teatro. Nenhuma das suas peças teve acesso ao palco em sua vida: apenas em 1931, por ocasião de um Congresso Internacional dos Críticos

de Teatro (que trouxe Pirandello a Portugal) se representaram no Teatro Nacional algumas cenas do 1.º acto de *Dinis e Isabel*; e só muito mais tarde, em 1971, *O Fim* subiu à cena na Casa da Comédia — e foi uma revelação fulgurante.

Esta alucinada antevisão da queda iminente da monarquia (recorde-se que a sua publicação data de 1909), oferece alguns pontos de contacto com o *D. Carlos* de Pascoaes, cuja acção decorre imediatamente antes e depois do regicídio de 1908. Ambos transpõem literariamente, mitificando-o, o mesmo tempo histórico, que é o dos dois derradeiros anos da monarquia. E em ambos, também, como na *Pátria* de Junqueiro, que é fruto do mesmo pomar (como seriam igualmente, mais tarde, o *Indesejado* de Jorge de Sena e *El-Rei Sebastião* de José Régio), um regime agoniza, e aqueles em que se encarna buscam desesperadamente uma ilusão de sobrevivência, confundindo a sua morte, historicamente inevitável, com a morte da pátria, redimida no entanto pelos que trilham os caminhos do futuro e anunciam, nas palavras do «Desconhecido» (em *O Fim*), a *primeira trágica de um povo que hibernava há séculos*. O monólogo desvairado da velha rainha louca da «história» de Patrício ecoa no pavor que encrespa os versos postos por Teixeira de Pascoaes na boca de D. Maria Pia: *Quero fugir! Acendam luzes, luzes! / Ai que medo e que frio! Tenho medo! / Treme de frio! Acendam luzes, luzes! / Vejo sombras, espectros de assassinos! / Perfis de ferro em braça que me queimam! / Perfis de cera morta, num sorriso / que escorre dos seus lábios, como sangue... / Fico a tremer gelada! Acendam luzes!* As várias cenas que, no drama de Pascoaes, se sucedem no paço de Belém, após o regicídio, dão bem a imagem da *corte póstuma* a que alude uma das últimas réplicas de *O Fim*, e o desenlace trágico de ambos os

poemas encerra-os no círculo fechado do pessimismo nacional: *Venham os corvos!*, grita uma personagem de Patrício; *chora nas ruas de Lisboa o vento; / é voz do céu em lágrimas de agouro*, exclama o «Alma», no epílogo de *D. Carlos*. Mas, no final da «história» de Patrício, o «Desconhecido» anónimo entreabre uma via de salvação, embora apenas sugerida...

A presença obsidante da morte — essa «terceira personagem enigmática, invisível, mas sobretudo presente, a que se poderia chamar a personagem sublime» aludida por Maeterlinck e que levou Patrício a escolher, para epígrafe de *D. João e a Máscara*, a sua frase preferida de Shakespeare («Bem nossa, só a Morte») — confere uma unidade profunda a todo o seu teatro, que da estética simbolista reteve a essência e desprezou os ornatos exteriores. A Rainha Velha de *O Fim* de si própria diz que *é a ama da Morte* e que *a ouve em tudo: nos gritos dos pavões, nas portas e estradas, de noite, no ranger dos ossos... no silêncio*; diante do corpo exumado de Inês, Pedro, «num encantamento místico», proclama que *o nosso amor só abraçado à morte inicia: só a Saudade revela, sabe a Deus*; é a Morte, a outra face de Deus, que se interpõe entre Dinis e Isabel *como a espada entre Tristão e Iseu*; para D. Sebastião, *a morte é a forma nupcial do (seu) destino*; e é ela que, sob os traços de Soror Morte, acalmará a sede de eterno e absoluto de D. João.

Vamos encontrar no teatro de António Patrício tudo o que já dissemos caracterizar a dramaturgia simbolista, nas suas formas mais ortodoxas: o repúdio da «anedota» (que, na nota introdutória a *D. João e a Máscara*, ele dirá «reduzida ao mínimo», ao «que há de essencial no destino» das personagens) e das categorias convencionais de um tempo e um espaço imediatos (*os relógios pararam...*

o fumo tolda o ar de tal maneira que se não faz ideia do tempo: é uma réplica de O Fim), a acção mais sonhada que vivida (*Dinis e Isabel* é-nos apresentado como «o sonho de alguém que uma manhã de primavera entrasse numa igreja e adormecesse, sob a influência fulgurante dos vitrais») e posta ao serviço da revelação das almas (esta última peça é definida pelo autor como «uma pequena tragédia, toda íntima, sem indicações de costumes ou cenários mais que os estritamente indispensáveis para situar um drama de consciências [em que] a acção finda no 4.º acto [e] ecoa, em tragédia estática, no quinto»), uma linguagem de uma intensa musicalidade, em que o verso e a prosa se indistinguem, tão funda é a sua interpenetração... Mas, e aí reside a superioridade do seu teatro sobre o da imensa maioria dos poetas simbolistas que, dentro e fora de Portugal, se abeiraram da expressão dramática, Patrício soube conferir às personagens históricas ou lendárias que pôs em cena uma dimensão mítica que, mau grado certos preciosismos verbais com que sacrifica ao gosto decadente da época, as não despojou todavia da sua mais profunda humanidade. Nenhum poeta, depois de Ferreira, exprimiu em tão patéticos acentos a dor e o desejo que desvairadamente se enleiam no corpo e na alma de Pedro, enlouquecendo-o; nenhum soube dizer, como ele, a apetência de morte de D. João e D. Sebastião. E, tal como do amante de Inês, não faltaram na literatura dramática (ou circumdramática) do seu tempo as tentativas de levar ao tablado estas duas figuras que simultaneamente participam da lenda e da história: recordemos, quanto ao «burlador de Sevilha», a fantasia lírica em um acto de Rui Chianca *A Alma de D. João* (1914), de um serôdio romantismo, e o poema em três quadros de João de Barros *D. João* (1920),

em que, ao invés da fábula trágica de Patrício, é a alegria de viver que se exalta; e quanto ao Rei Desejado, o drama histórico, de recorte naturalista, *O Pasteleiro de Madrigal*, de Augusto de Lacerda (1924) e o poema dramático em três cantos e doze quadros de Tomás Ribeiro Colaço *D. Sebastião* (1933), ainda impregnado, aqui e ali, de reminiscências da estética simbolista. Mesmo entre os projectos dramáticos irrealizados de Fernando Pessoa, a que iremos aludir no capítulo seguinte, se nos deparam fragmentos de dois poemas tendo por eixo a personagem do jovem rei desaparecido nos areais de Alcácer-Quibir: *Catástrofe* e *O Encoberto* — que seriam outras tantas variações sobre o tema sebastianista da «Tragédia da Saudade».

IV / DO «ORFEU» À «PRESENÇA» — E DEPOIS

Dizia Fernando Pessoa (1888-1935), repetidamente, que «o ponto central da minha personalidade como artista é que sou um poeta dramático», por ter «continuamente em tudo quanto escrevo a exaltação íntima do poeta e a despersonalização do dramaturgo»: seria essa «a chave da (sua) personalidade», munido da qual a crítica poderia «abrir lentamente todas as fechaduras da (sua) expressão» e descobrir «por trás das máscaras involuntárias do poeta, do raciocinador e do que mais haja, o dramaturgo». Mas, embora no seu espólio literário figurassem algumas dezenas de fragmentos e apontamentos para dramas que ficaram inacabados (e não é de excluir que outros ainda venham a aparecer), num dos quais, uma paráfrase em verso do *Fausto*, trabalhou ao longo de vários anos, apenas um texto dramático nos deixaria completo: o «drama estático» em um acto *O Marinheiro*, publicado em 1915 no primeiro número do «Orfeu», mas escrito dois anos antes.

Outro colaborador da revista, o poeta e pintor Almada Negreiros (e havemos de ver que também dramaturgo), escreveu um dia que foi com a geração do «Orfeu» que teve lugar «a primeira descoberta de

Portugal na Europa do século XX». Descoberta que, todavia, não passou pelo meridiano do teatro e, que até, praticamente, o ignorou: com a única ressalva, precisamente, de Almada (e atento o carácter fragmentário das tentativas de Pessoa), as eventuais incursões dos colaboradores do «Orfeu» pelos domínios da expressão dramática eram muito mais tributárias de uma estética finissecular (quer esta fosse o simbolismo, quer o naturalismo) do que premonitórias da grande aventura da arte moderna, cujos riscos a obra poética de um Pessoa ou um Sá-Carneiro corajosamente assumiu.

Deixando para mais adiante o estudo do teatro de Almada, e feita uma passageira referência aos dramas regionais de Armando Côrtes-Rodrigues (*O Milhafre*, 1927; *Quando o Alar Galgou a Terra*, 1938) e aos seus *Autos do Natal* (1926) e do *Espírito Santo* (1957), que valem sobretudo como documentos etnográficos, do «drama psicopatológico» de Raul Leal *O Incompreendido*, tão arbitrário conceptualmente quanto cenicamente rudimentar, e às duas peças que António Ferro, editor do «Orpheu», talhou pelo mais convencional e mundano figurino do «boulevard» francês, *Mar Alto* (1923) e *O Estandarte* (1932), ambas as quais desencadearam polémicas motivadas por razões estranhas aos seus (escassos) méritos e (limitados) propósitos literários, detenhamo-nos um pouco nas tentativas teatrais das duas figuras cimeiras da geração órfica.

Na sua breve existência (1890-1916), o teatro foi uma preocupação constante de Mário de Sá-Carneiro. Das quatro peças que se sabe haver escrito, duas se perderam (*O Vencido* e *Irmãos*), uma está publicada (*Amizade*, 1912) e a quarta permanece inédita (*Alma*). As três primeiras foram representadas por grupos de

amadores, de que o poeta dos *Indícios de Oiro* foi entusiástico impulsionador; e nas duas últimas teve como colaboradores, respectivamente, Tomás Cabreira Junior e António Ponce de Leão. Com este traduziu *Os Fósseis*, de François de Curel — um dos dramaturgos que Antoine revelara através do «Teatro Livre» e que, num artigo sobre «O Teatro-Arte», publicado em 1913 no jornal «O Rebate», Sá-Carneiro colocava ao lado de Claudel para os contrapor aos «fornecedores mundiais de fino espírito requintado, de emoção forte, de lirismo, de profunda intelectualidade... para todas as bolsas e todas as medidas»: os Flers e Caillavet, os Bernstein e os Kistemaeckers, os Capus e os Gavault que, em subtraduções, inundavam os palcos portugueses da época.

Nesse artigo se definia uma estética do teatro singularmente próxima do simbolismo, mediante conceitos como este: «Uma obra dramática é uma obra plástica porque para lá das suas palavras existe qualquer outra coisa que é nela o principal: suscita um arcaboço, uma arquitectura. A obra-prima teatral completa, lança mesmo duas arquitecturas: uma exterior, mera armadura, outra interior (...) que é a *alma*, a garra de ouro, (e que) consiste no ambiente que a grande obra dramática (...) cria em torno de si: de maneira que nós temos a sensação nítida de que a sua máxima beleza não reside nem nas suas palavras, nem na sua acção (arquitectura exterior), mas em qualquer outra coisa que se não vê: *uma grande sombra que se sente e se não vê*».

Entre esta orientação estética e os três actos de *Amizade*, que no ano anterior a «Sociedade de Amadores Dramáticos» levava à cena no Clube Estefânia (mas que havia sido escrita em 1909-10), nenhum ponto de

contacto se vislumbra. Quer pela sua estrutura, quer pela caracterização das personagens, quer pelo estilo dialógico, a peça obedece aos cânones do mais estrito naturalismo. Tematicamente, será no entanto possível detectar nela uma das «ideias-chaves» da poética do seu autor — que aliás a foi buscar ao naturalismo, com o apoio de uma citação de Zola —, segundo a qual a amizade entre dois seres tende inevitavelmente para a posse. O que nos traz à lembrança uma das quadras do poema «Como eu não possuo» do seu primeiro livro de versos: *Não sou amigo de ninguém. P'ra o ser/Forçoso me era antes possuir/Quem eu estimasse — ou homem ou mulher./ E eu não logro nunca possuir!...*

Mais do que *Amizade*, *Alma*, a outra peça subsistente do autor de *Dispersão*, cuja factura é contemporânea dos versos deste livro e da novela *A Confissão de Lúcio*, aproxima-se do ideal artístico defendido naquele artigo, que lhe é aliás posterior em alguns meses. A dualidade alma-corpo, a que Sá-Carneiro alude explicitamente em vários passos do artigo —cujo último parágrafo termina por essas duas palavras-chaves: «para saber a que arte pertence qualquer obra, há primeiro que a pesar, que reflecti-la com todo o cuidado em *alma e corpo*» —, e que constitui um dos temas obsessivos da sua obra, é o verdadeiro motor da acção desta peça em um acto, em que se esboça uma sexualização das relações afectivas qual o nosso teatro até então ainda não havia ousado, ao mesmo tempo que, num outro plano mais recuado, se insinua uma crítica acerada do matrimónio como instituição burguesa e que, excepção feita para a *Sabina Freire* de Teixeira-Gomes (1905), só em moldes naturalistas os nossos dramaturgos haviam tentado.

Nos três anos seguintes, que foram os últimos da sua vida, o teatro não volta a aparecer na obra de Sá-Carneiro; a sua morte, aliás, seria dramatizada por José Régio, a partir de uma paráfrase de um dos seus últimos poemas, «Fim», em *Mário ou Eu Próprio o Outro* (1957). Mas, no trilho aberto por *Alma*, o seu colaborador nesta peça, Ponce de Leão (1891-1918), escreveria duas outras comédias de um sensualismo exacerbado (*A Onda*, 1915; *Venda*, inédita ainda) que com o simbolismo têm em comum certos recursos estilísticos e, sobretudo, a atenção dispensada às forças inconscientes e ocultas que agem na antecâmara do ser. Era já a sombra tutelar de Freud que se projectava no horizonte.

Ao considerar *O Marinheiro* «a coisa mais remota que existe na literatura», Fernando Pessoa acrescentava que «a melhor nebulosidade e subtileza de Maeterlinck é grosseira e carnal em comparação» — o que era ainda uma forma de reconhecer os nexos que prendiam o seu «drama estático» ao simbolismo em geral e em particular ao autor da *Intrusa* (a quem, através do seu heterónimo Álvaro de Campos, «sensacionista», sarcasticamente chamaria «fogão do Mistério apagado» no *Ultimatum* de 1917). Ele próprio, aliás, explicitou o que da estética simbolista o aproximava e afastava, num texto em que dela declara «rejeitar a exclusiva preocupação do vago, a exclusiva atitude lírica, e, sobretudo, a subordinação da inteligência à emoção» e «aceitar a preocupação musical, a sensibilidade analítica (e) a sua análise profunda dos estados de alma, (que) procura intelectualizar». Mas o *Marinheiro* foi escrito numa fase da sua carreira literária em que esta demarcação não era ainda muito nítida; é com a criação dos heterónimos (Alberto Caeiro, Ricardo

Reis, Álvaro de Campos) que ela irá precisar-se. Ora esta criação situa-se entre a escrita inicial do drama (1913) e a sua publicação, dois anos depois, no primeiro número do «Orfeu»: daí que nele subsistam indícios daqueles aspectos do simbolismo que, mais tarde, Pessoa diria rejeitar.

Logo a denominação escolhida — «drama estático» (como, ao *Fausto*, aplicaria a de «tragédia subjectiva») — revelava sem rodeios uma identificação com a estética do simbolismo, confirmada pela prática inexistência de uma acção e de personagens individualizadas e pelo corte radical com a realidade, à qual se vai sobrepondo, até acabar por anulá-la, uma realidade «outra» que é pura criação do espírito. É neste sentido apenas que pode aqui falar-se em «acção»: através do tecido verbal das palavras e das imagens, as três veladoras, que são aliás o desdobramento de uma única personagem inindividualizada, inventam *um passado que não tivessem tido* e nesse passado instalam a ficção do marinheiro que vai ganhando consistência dentro de cada uma delas até se tornar na única realidade, como em dado momento uma das veladoras intui: *Porque não será a única coisa real nisto tudo o marinheiro, e nós e tudo isto apenas um sonho dele?* Situada, como os teóricos do simbolismo preconizavam, fora do tempo e do espaço — a rubrica inicial indica «um quarto que é sem dúvida num castelo antigo» e nas duas primeiras réplicas diz-se que *ainda não deu hora nenhuma* e *não há relógio aqui perto* — a acção do Marinheiro situa-se igualmente fora do mundo real: como diz a segunda veladora, *não rocemos pela vida nem a orla das nossas vestes*, e mais adiante, construída já pelo exclusivo poder mágico da palavra a ficção do marinheiro: *Talvez nada disto seja verdade... Todo este silêncio (...) e este dia que*

começa não são talvez senão um sonho... Olhai bem para tudo isto... Parece-vos que pertence à vida? Assim *O Marinheiro*, levando porventura até às últimas consequências e em todos os planos as ideias de Mallarmé e de Maeterlinck sobre o que o teatro simbolista deveria ser, correspondia em absoluto ao conceito de Pessoa sobre a arte: «uma tentativa de criar uma realidade inteiramente diferente». De estranhar é que, até agora, nenhum compositor se tenha deixado atrair pelas potencialidades musicais deste texto, para extrair deles, como Debussy do *Pelléas* ou Strauss da *Salomé*, o drama lírico que em germe contém...

Também uma *Salomé* figura no espólio de Pessoa: a perversa e sensual filha de Herodes, que inspirou Oscar Wilde, Mallarmé, os pintores simbolistas, a quem Eugénio de Castro consagrou, em 1896, um poema decadentista, em que a descreve *ora altiva, ora lânguida, ora inquieta / traçando no ar gestos macios como rosas* e a compara a *navio, serpente e borboleta*, e que num dos fragmentos do drama incompleto de Pessoa diz de si própria que *é fatal como as noites e os outonos*. O tom desses fragmentos, se evoca a acção sonhada do *Marinheiro*, não deixa de manter pontos de contacto muito estreitos com o poema homónimo de Wilde, que na sua original versão francesa data de 1892 e, como já dissemos, se estreou entre nós em 1925; cerca de vinte anos decorridos publicava-se uma nova e admirável tradução, assinada pelo poeta Armindo Rodrigues.

Tal como *O Marinheiro*, *Salomé* inscrever-se-ia num projecto, a que o autor alude num apontamento de 1914, do que ele designava por «Teatro de Êxtase». Maria Teresa Rita, a quem devemos um importante levantamento da obra dramática de Pessoa, fragmentária e dispersa, e um estudo profundo das suas relações com a

estética simbolista, que estamos aqui seguindo, inclui ainda nesse ciclo o diálogo *Mereia*, *A Morte do Príncipe* e *Diálogo no Jardim do Palácio*, que considera «as peças mais conseguidas e mais originais de Pessoa». Esse teatro inédito e incompleto, que abrange ao todo três dezenas de títulos, compreende obras de muito diversas épocas e concepções; desde peças de inspiração shakespeariana, escritas em inglês (duas na adolescência, *Marino* e *The Multiple Gentleman*, a terceira aos 30 anos, *The Duke of Parma*), uma peça de enredo policial, também redigida em inglês, uma sátira política com canções intercaladas (*Circo Internacional Schildroth*), duas peças sobre o tema da difícil comunicação entre os seres (*Amor* e *Intervenção Cirúrgica*), um *Auto da Morte* (em que seria glosado o tema da pluralidade dos deuses como outras tantas faces de uma verdade múltipla), cinco textos sobre figuras e assuntos nacionais (*Portugal*, *O Encoberto*, poema em quatro cantos subdivididos em «sonhos», *Catástrofe*, uma *Inês de Castro*, uma *Leonor Teles*) e uma vasta sequência de obras, apenas esboçadas, em que abordava os grandes mitos: *Prometeus Revinctus*, uma «trilogia dos Gigantes», *Briareu*, *Livor* e *Encelado*, completada por *Typhon*, *Cephisa* e *Lygeia*, *A Sessão dos Deuses*, dois painéis de uma trilogia inacabada, *Sakyamuni* e *Calvário* — além do *Fausto* em que desde 1908 até quase ao fim da sua vida não deixaria de trabalhar, mas de que apenas se conhecem fragmentos de uma primeira parte (o plano inicial comportava duas, a que mais tarde veio juntar-se o projecto de uma terceira). No pensamento do seu autor, o *Primeiro Fausto*, que se dividiria em cinco actos, representava «a luta entre a Inteligência e a Vida, em que a Inteligência é sempre vencida». (O tema de *Fausto* inspirou, aliás, directa ou indirectamente, várias obras escritas no período analisado

neste livro, desde o *Sagramor* de Eugénio de Castro, 1895, ao poema dramático em prosa de Fernando Amado *O Pescador*, 1926, do qual um crítico escreveu que «escondia numa nuvem de símbolos todas as lutas do pensamento na hora que passa», à tragicomédia de Coelho de Carvalho *O Grã-Doutor*, 1926, e até uma comédia burguesa de Ramada Curto, *Colombina e o Telefone*, 1940 — assim como um outro mito clássico iria, mais tarde, alimentar a *Trilogia de Édipo*, de João de Castro Osório, publicada em 1955, e o *António Marinheiro* de Bernardo Santareno, 1960. O nome de João de Castro Osório deve mencionar-se ainda como autor de duas tragédias corais publicadas em 1921 e 23, *A Horda* e *O Clamor*, de uma alegórica *Tetralogia do Príncipe Imaginário*, 1940-41, e de uma tragicomédia, *O Baptismo de Dom Quixote*, editada no mesmo ano, 1944, em que Carlos Selvagem faria representar no Teatro Nacional a sua «farsa heróica» *Dulcineia ou a última Aventura de D. Quixote*.)

Se, na sua grande maioria, os trechos que de todas as obras de Pessoa até agora foram divulgados consistem em monólogos, ainda que distribuídos por várias personagens, isso se deve à concepção do teatro que o seu autor perfilhava e repetidamente deixou espalhada por diversos escritos: «revelação das almas», «monólogo prolongado e analítico», em que as perguntas e as respostas se sucedem no interior do próprio eu em luta consigo mesmo. Assim, «escrevendo, em vez de dramas em actos e acção, dramas em almas», Pessoa mantinha-se fiel ao que chamava «o temperamento dramático elevado ao máximo». Daí que as personagens do mais autêntico e intenso drama que Pessoa concebeu — ele que de si próprio dizia que «nem pensou nunca, nem sentiu, senão dramaticamente» — fossem as várias individualidades em

que desdobrou a sua multímota personalidade, os seus «heterónimos», que advertia deverem ser «consideradas como distintas do autor delas», formando «cada uma uma espécie de drama; e todas juntas outro drama: (...) um drama em gente, em vez de em actos». Como não aproximar esta fórmula do teatro de Pirandello e das suas «máscaras nuas», que por igual testemunham a fractura do homem contemporâneo? Compare-se, por exemplo, este poema (atribuído ao heterónimo Ricardo Reis): *Vivem em nós inúmeros;/Se penso ou sinto, ignoro/Quem é que pensa ou sente./Sou somente o lugar/Onde se sente ou pensa./Tenho mais almas que uma./Há mais eus do que eu mesmo*, com a célebre réplica das *Seis Personagens à Procura de Autor* do grande dramaturgo siciliano: *O drama está na consciência que cada um de nós tem de ser apenas um, quando é afinal tantas vezes um quantas as possibilidades que nele existem: um para este, outro para aquele — inumeráveis!*

O drama de Pirandello (em cujo ventre o teatro moderno se gerou) é de 1921; o «Orfeu» aparecera em 1915 — e com ele morre o século XIX e nasce o século XX nas letras e nas artes nacionais. Nos versos de Sá-Carneiro e Pessoa ouvem-se ainda os últimos ecos do simbolismo — e irrompem já os primeiros acordes da poesia a que, em termos englobantes, chamaremos modernista, e de que o simbolismo continha aliás as sementes. É significativo desta dicotomia — e da fractura consequente — que nos seus dois únicos números publicados, coexistissem *O Marinheiro* e o *Opiário* lado a lado com a *Ode Triunfal* e a *Manucure*. Mas, no que ao teatro se refere, nem Pessoa nem Sá-Carneiro transcenderam os limites da estética finissecular.

Quem decididamente os transpôs, e por isso representa neste sector particular o espírito vanguardista do movimento «órfico», foi José de Almada Negreiros (1893-1970) — que logo no furibundo *Manifesto Anti-Dantas*, de 1915, além de alvejar certamente («e por extenso»...) o académico autor da *Ceia dos Cardeais*, tomando como pretexto a estreia recente da sua *Sóror Mariana*, não poupava também «as pinoquices de Vasco Mendonça Alves passadas no tempo da avozinha, as infelicidades de Ramada Curto, as gaitadas de Brun e os actores de todos os teatros», e assim punha em causa as estruturas oficiais do teatro então vigente. Que estas o ignorassem, não é por isso de surpreender: grande parte do teatro que Almada escreveu manteve-se longamente inédito e seria preciso aguardar até 1949 para que uma das suas peças (e mesmo assim um breve diálogo apenas) fosse enfim representada...

Na multímota personalidade de Almada, era o artista plástico que dominava — e terá sido ele que o levou ao teatro, como por esta sua declaração se adverte: «Não conheço pintor vivo ou morto que na palavra *Teatro* não fosse como em coisa sua: o Teatro é nosso, dos pintores, o escarapate das artes plásticas», porque se «em pintura e nas artes plásticas a acção é só vendo, e na música é só ouvindo, no Teatro é com todos os sentidos». Esta concepção eminentemente visual da arte dramática, que recusa a hegemonia da literatura e que se apoia na linguagem cénica encarada como um tecido complexo de palavras e gestos, de sons e movimentos, de luzes e cores, através do qual se insinua aquela «ligação de tudo o que em cena se põe diante dos espectadores», explica que os dois bonecos do seu «lever-de-rideau» *Antes de Começar* (escrito em 1919, anunciado para abertura do espectáculo

inaugural do «Teatro Novo» em 1925, mas só estreado no «Estúdio do Salitre» em 1949), o *Pierrot e Arlequim* dos dois «ensaios de diálogo (cômico e trágico)» publicados em 1924, as personagens de «commedia dell'arte» de *Deseja-se Mulher* («espectáculo em três actos e sete quadros» escrito em 1927-28, publicado em 1959 e estreado em 1963), vivessem já nos seus desenhos e nas suas telas antes de serem transportados para o palco. Como se Almada sentisse a necessidade de lhes emprestar palavras, de lhes dar voz, de os *animar* em suma, para que a sua existência se completasse.

Aliás, o seu primeiro encontro com o teatro dera-se por intermédio das artes plásticas; em 1918, um ano depois do polémico espectáculo futurista que levava a efeito no Teatro República, desenhava os figurinos para o bailado de Rui Coelho *A Princesa dos Sapatos de Ferro*, dançado em São Carlos, a que não terá sido estranha a influência estética dos «Ballets Russos» de Diaghilew, que poucos meses antes se apresentaram no Coliseu. Mais tarde, dever-se-lhe-iam as maquetas dos cenários e os figurinos para a «farsa heróica» de Carlos Selvagem *Dulcineia ou a Última Aventura de D. Quixote* (Teatro Nacional, 1944), para a comédia de Alejandro Casona *La Sirena Varada* (Teatro Monumental, 1952), para o *Auto da Alma* (que ele próprio encenou em 1965, no Teatro São Carlos, por ocasião das comemorações do 5.º centenário do nascimento de Gil Vicente) e para o poema dramático de Miguel Torga *Mar* (Teatro Experimental de Cascais, 1966). Cenários e figurinos que não eram a simples transcrição de um desenho, ampliado para as dimensões da cena, mas uma criação original, autónoma, nascida de uma exigência especificamente cenoplástica. Ou não estivesse o pintor no teatro «como em coisa sua»...

Das peças que escreveu (e algumas cujos nomes anunciou não terão passado de projectos) apenas se publicaram, em sua vida, *Antes de Começar*, *Pierrot e Arlequim*, *Deseja-se Mulher* e, em tradução inglesa de Charles David Ley, *O Público em Cena*, além de dois quadros de *S. O. S.* (que, com *Deseja-se Mulher*, deveria constituir a *Tragédia da Unidade*, aliás, o autor informa que estes dois textos foram redigidos originariamente em castelhano, sob o título comum *El Uno*, «tragedia documental de la colectividad y el individuo»); postumamente, foram divulgados o diálogo *Aquela Noite* (1949), três quadros de uma paráfrase de Apuleio, *O Mito de Psique* (1949) e duas peças em um acto, *Galileu, Leonardo e Eu* (1965) e *Aqui Cáncaso*, variações sobre o mito de Prometeu. Em todas estas obras, mas sobretudo em *Deseja-se Mulher*, de todas a mais equilibrada, assiste-se a uma tentativa, quase ímpar na nossa dramaturgia contemporânea, de recuperar a pureza do discurso teatral mediante um revirginizado sentido da convenção cénica, por um lado, e por outro uma espantosa agilidade verbal e uma constante invenção plástica, que deliberadamente recusam o código naturalista. «O maior estorvo para a representação da realidade é a presença da própria realidade», escreveu ele num dos muitos apontamentos sobre teatro que deixou espalhados por livros, revistas e programas; «razão tiveram os gregos ao pôr máscaras nas caras dos seus actores: as caras são realidade e esta está simbolizada nas máscaras: o símbolo é realidade imaginada, e é com símbolos que se expressa a arte» — transcrição que nos vem confirmar a raiz simbolista da estética subjacente às várias correntes do modernismo. E Almada, que por caminhos muito diferentes dos de um Copeau, um Gémier, um Jean Vilar, perseguia também à

sua maneira o sonho de um teatro comunitário (através da intuição, abstracta embora, de que «nenhuma arte tem de falar para todos a não ser o teatro» porque «grandes e pequenos, instruídos e analfabetos, sábios e ignorantes, no teatro todos são um»), concluía pela condenação sem apelo do naturalismo: «A decadência do teatro está na razão directa das toneladas de realismo importado para cima das tábuas». Se quiséssemos encontrar, além das nossas fronteiras, um termo de comparação para o teatro de Almada (em que a dominante preocupação de unidade, patente na fórmula «1+1=1» sobre a qual construiu *Deseja-se Mulher*, se estende à simbiose de uma antiga sabedoria com uma ingenuidade provocativamente moderna), teríamos de ir procurá-lo entre as sínteses dos futuristas, com Marinetti à cabeça, o Lorca e o Cocteau da fase surrealista, o Roger Vitrac dos *Mistérios do Amor*. Compreende-se que a cena portuguesa dos anos 20 e 30, subordinada à lei férrea do naturalismo (com excepções que se contam pelos dedos de uma única mão), não estivesse apta a recebê-lo.

Dois quadros de *S. O. S.* e um de *Deseja-se Mulher* foram publicados em 1935, o primeiro na revista «Sudoeste», de que ele mesmo, Almada, era director, o segundo na «presença», folha de arte e crítica que se editava em Coimbra desde 1927. Acerca do papel que esta revista desempenhou nas letras nacionais, na evolução da cultura portuguesa durante o segundo quartel do século, muito se tem escrito e, certamente, haverá ainda de escrever-se: quer para considerar que ela foi o órgão do segundo modernismo, e portanto a herdeira e continuadora do «Orfeu», quer para acoimá-la de contra-revolução do modernismo; e se nenhum destes juízos é inteiramente certo, nenhum deles será também

completamente errado... Disto mesmo se pode colher uma prova através dos nexos que existiram entre a «presença» e o teatro.

Desfraldado, logo no primeiro número e sob a assinatura de um dos seus directores, o poeta José Régio, o pendão da «Literatura Viva» (em oposição a uma «literatura livresca»), mal se compreenderia que a «presença» excluísse do âmbito das suas preocupações o teatro: e de facto, nesse artigo-manifesto, não deixava de conter-se uma referência aos autos de Gil Vicente, «espantosamente vivos», em contraste com as comédias de Sá de Miranda, «irremediavelmente mortas». E num texto ulterior, em que Régio tornava a abordar polemicamente o mesmo tema, desenvolvendo-o, indicava-se entre as raras excepções à mediocridade triunfante nas letras pátrias, e como «afirmação de génio», *O Doido e a Morte*, de Raul Brandão — que é uma obra de teatro; e entre os autores contemporâneos a que a geração presencista aí rendia o seu preito de pública homenagem, figuravam dramaturgos como Strindberg, Ibsen, Claudel, Cocteau — além de Pirandello, «poeta de ideias que se fazem carne, malabarista esfomeado de Absoluto, arrastando os homens à compreensão irónica de todos os seus relativismos», e de Bernard Shaw, «Narciso sarcasta e lírico, violador de falsas honestidades, escrevendo sátiras sobre os cenários convencionais». Ibsen e Pirandello, aliás, seriam estudados em artigos autónomos, o primeiro por ocasião do centenário do seu nascimento, o segundo num ensaio de José Régio acerca das *Seis Personagens à Procura de Autor*, que uma companhia italiana havia trazido a Lisboa em 1923 e que só em 1959 a censura fascista acabaria por autorizar na versão portuguesa, vencidos os ridículos preconceitos

supostamente morais que durante mais de três décadas lhe vedaram o acesso ao palco.

A «presença» surge no mesmo ano em que é instituída a censura prévia aos espectáculos, em que se publica o tristemente célebre decreto de 6 de Maio, que explicitamente atribui à Inspeção dos Espectáculos a função de «fiscalizar e reprimir» a actividade teatral a pretexto de evitar as ofensas «à lei, à moral, aos bons costumes» e «às instituições vigentes»... O golpe militar de 1926 viera estancar o movimento de renovo que, desde o começo dos anos 20, se esboçava na cena portuguesa. Novos autores, como Alfredo Cortez, Carlos Selvagem, Vitoriano Braga, Raul Brandão (que recomeçava uma carreira de autor dramático, interrompida no dealbar do século), uma nova geração de actores cultos e esclarecidos, a colaboração de artistas plásticos de gosto moderno (Jorge Barradas, António Soares, Milly Possoz, Leitão de Barros), algumas tímidas tentativas de teatro experimental (o «Teatro Novo» de António Ferro e o «Teatro Juvénia» de Araújo Pereira), a presença, é certo que descontínua e muito irregular, de autores como Pirandello, Lenormand, Chiarelli, Jules Romains, Shaw, Jean-Jacques Bernard, nos cartazes dos teatros, eram outros tantos prenúncios de uma transformação cuja necessidade se fazia imperiosamente sentir... mas que o novo regime ditatorial veio abrupta e violentamente paralisar. A «presença» acusava com dureza os nossos escritores e artistas de «se deixarem corromper, amolentar, degradar naquilo mesmo que tinham de mais próprio, pessoal e humano, de não terem possibilidades de alargamento, de renovação e de enriquecimento, ou de terem esterilizado essas possibilidades pela sufocação do meio, pelo seu

espantoso desconhecimento da Arte Moderna, pela sua manifesta ou esconsa hostilidade contra todas as ousadias, até as mais fecundas» — mas em rigor dessa corrupção, dessa moleza, dessa degradação, a responsabilidade era mais imputável às estruturas da «praxis» teatral, às infraestruturas socioeconómicas do país, às limitações da censura, do que propriamente aos autores, vítimas primeiras desse condicionalismo.

Tal, porém, como não houve uma dramaturgia do «Orfeu», não existiu uma dramaturgia da «presença»: nenhum denominador comum estético permite ligar entre si obras tão desiguais (sem aludir sequer às grandes diferenças qualitativas que as separam) como *Jacob e o Anjo* e *O Vestido de Noiva*, *A Posição de Guerra* e *Terra Firme*. Foi, aliás, depois de sair o último número da revista coimbrã que Régio desenvolveu a sua obra dramática (até aí, publicara apenas a «fantasia» *Três Máscaras* e o «mistério» *Jacob e o Anjo*), que Torga e Gaspar Simões divulgaram os seus primeiros tentames teatrais. Mas o teatro de Régio cresce ainda no terreno do simbolismo; e quem, de entre os colaboradores da «folha de arte e crítica», recolheu a herança do primeiro modernismo (representado nas páginas da «presença» por um quadro de *Deseja-se Mulher*, de Almada), garantindo assim a ligação entre as duas gerações, seria um dissidente, Branquinho da Fonseca (1905-1974), que em 1930, juntamente com Miguel Torga e Edmundo de Bettencourt, dirigiu aos dois outros directores uma carta aberta em que proclamava a sua decisão de sair de «uma barca que não ia com os seus rumos nem para o Norte de cada um» e de partir «à aventura, sem rei nem roque, pelo mundo de todas as latitudes e longitudes». A sua produção teatral cessa, no entanto, bruscamente, em

1939, quase na mesma altura em que deixa de publicar-se a revista de que fora um dos fundadores e de que nove anos antes se afastara. E só mais tarde, em 1947, um agrupamento experimental, o «Teatro-Estúdio do Salitre», levaria à cena o seu poema dramático *Curva do Céu*. É também nesse ano que se estreiam, no mesmo palco, uma peça de outro dramaturgo revelado pela «presença» (*O Saudoso Extinto*, de João Pedro de Andrade) e, no Teatro Nacional, a *Benilde* de Régio.

O poema dramático de Branquinho — em que é possível detectar certos vestígios do simbolismo, através das afinidades que o unem a um texto de Tagore, *Amal e a Carta do Rei*, divulgado entre nós na versão de André Gide — fora, pela primeira vez, publicado na revista «Sinal», que em 1930 fundou com Miguel Torga, logo após a cisão aberta na frente «presencista». Nas páginas da folha coimbrã haviam aparecido em 1928 *A Posição de Guerra* e em 1929 *Os Dois*; dez anos depois desta última data, um volume de *Teatro*, assinado com o pseudónimo António Madeira, referido como «I» mas a que nenhum outro sucedeu, reproduzia a *Curva do Céu* acrescentando-lhe a parábola *A Grande Estrela*, o apólogo *Rã*, também designado como «episódio de circo», e *Quatro Vidas*, «apontamento para uma peça». A estes seis títulos se limita o teatro de Branquinho; mas deve juntar-se-lhes a adaptação da sua novela *O Barão*, por muitos considerada a obra-prima do autor, elaborada por Luis Sttau Monteiro e que, publicada em 1962, quatro anos depois a censura proibiu de representar-se nas vésperas da estreia.

Com excepção da parábola, composta de nove quadros, muito breves aliás, todas as restantes peças constam de um acto apenas e as suas personagens, tal como vimos acontecer no *Marinheiro* de Pessoa, são

praticamente o desdobramento de uma personagem única, o que é aliás reforçado (e confirmado) pela estrutura monodramática de todas elas. Na *Posição de Guerra*, o «Dono da Casa» e «o seu melhor Amigo» são figuras opostas mas complementares uma da outra, tal como os dois homens que no apólogo Rãs vão subindo «uma escada que sai dum abismo entre duas montanhas», enquanto as rãs coaxam no fundo do abismo (e o que cede ao clamor não é o mais desprevenido...); o «Anjo» que em dado momento interrompe a acção da primeira destas peças apresenta «a mesma fisionomia do Amigo», tal como o «Poeta» de *Os Dois* se desdobra em duas aparências, a dele próprio e a do «Outro»; as três sombras que dialogam em *Quatro Vidas* acabam por fundir-se e transformar-se na presença única do «Homem Necessário». E, apesar da multiplicidade de personagens de *A Grande Estrela*, mesmo quando o protagonista com elas parece que dialoga, é a sua própria identidade que procura surpreender até encontrar *aquele caminhezito só nosso que andamos todos os dias e que falta sempre andar no dia seguinte*.

Assim se esboça, neste «apontamento de teatro» que o conjunto das peças de Branquinho da Fonseca constituem, uma dialéctica do «eu» e do «outro» que é característica da dramaturgia post-pirandelliana, mas que já havia aflorado na nossa poesia com Sá-Carneiro (*eu não sou eu nem sou o outro, / sou qualquer coisa de intermédio...*) e, sobretudo, com Pessoa e a prodigiosa invenção dos seus heterónimos. No mesmo âmbito se insere o sistemático recurso ao pseudónimo pelos autores da geração presencista — José Régio, Miguel Torga, Saul Dias... e, precisamente, António Madeira — que mais não é do que um reflexo da dicotomia entre a

personalidade artística (individual, singularizada) e a personalidade civil (social, indiferenciada). Aliás, o conflito entre estas duas personalidades e o que lhes é subjacente constitui o eixo da acção das peças de Branquinho, que para ilustrá-lo recorre a algumas expressivas alegorias como o «carroussel de papelão que aos outros parece vida» em que o protagonista da *Posição de Guerra* se recusa a deixar-se entrar, ou o charco para onde as *Rãs* procuram atrair os que tentam a difícil escalada que os afastaria da mediocridade ambiente. Mencionem-se ainda, entre os processos estilísticos de Branquinho, a sobreposição dos planos do real e do imaginário, a súbita introdução de elementos insólitos em cenas realistas (a aparição do «Anjo» na *Posição de Guerra*, a transformação dos Reis Magos nas Parcas em *Curva do Céu*, o pesadelo com que se inicia *A Grande Estrela* e o episódio da prisão dos conspiradores na mesma peça), processos esses que o situam na linha do melhor teatro vanguardista dos anos 20.

Àquele dualismo, todavia inflectido numa direcção metafísica, ou mesmo mística nas suas expressões mais profundamente sentidas, dá também contextura dramática José Régio (1901-1969) no seu teatro, que ele considerava «a parte mais original, e consequentemente mais incompreendida» da sua vasta e variada produção literária. Era, aliás, o drama a forma para que naturalmente tendia a sua obra, que é toda ela um diálogo incessante (e infindável) entre o que poderá definir-se, em termos muito esquemáticos, por corpo e alma, matéria e espírito, ou, com mais propriedade, entre o que no homem é eterno (ou votado à eternidade) e o que é transitório (ou condenado a perecer), entre o que o atrai para Deus (se assim quisermos chamar ao absoluto, ao

infinito, ao inapreensível) e o que o prende à terra (à sua condição temporal e humana). Daí o tom oratório, imprecativo, apostrofante, da sua mais característica poesia que, lida, irresistivelmente evoca tanto a voz do actor que a declame como o interlocutor que lhe responda — e uma audiência que o escute. Assim o teatro de Régio continua e amplia, dramatizando-o, o debate iniciado em 1925 com os *Poemas de Deus e do Diabo* (outra variante da mesma dicotomia), quer ele adopte, como em *Jacob e o Anjo* ou na *Salvação do Mundo*, um estilo de barroca eloquência (o próprio Régio alude, algures, à sua «licenciosidade verbal»), quer o estilo coloquial de um aparente naturalismo, como em *Benilde ou a Virgem-Mãe* ou, mas aí temperado por uma evidente auto-ironia, em *O Meu Caso*. Debate que não se limita a reflectir os «longos mal-entendidos entre o poeta e o mundo» de que fala um dos seus versos, mas que situa nas profundezas do próprio ser os raízes desse conflito.

Nas páginas da «presença» publicou Régio em 1934 a «fantasia» num acto *Três Máscaras* e dois fragmentos do «mistério» *Jacob e o Anjo*, que só viria a ser conhecido integralmente em 1937, através da «Revista de Portugal» dirigida por Vitorino Nemésio. São talvez estes dois textos, juntamente com o «poema espectacular» *El-Rei Sebastião*, editado em 1949, aqueles em que, no teatro de Régio, a herança simbolista mais se faz sentir, condicionada embora por um pendor alegorizante que na «tragicomédia» *A Salvação do Mundo* (1954) e no «episódio tragicómico» *Mário ou Eu-Próprio o Outro* (1957) ascende ao primeiro plano. A nenhuma destas peças quadraria, decerto, a apelação de «modernista»; e acaso menos ainda a *Benilde*, publicada e estreada no ano de 1947, não tanto sequer pelo naturalismo da moldura em que a

fábula se inscreve, como essencialmente pelo seu espírito impregnado de um extreme, alguns dirão que reaccionário, idealismo. Apenas a farsa *O Meu Caso*, divulgada também em 1957 no mesmo volume de peças num acto que contém o episódio glosando o suicídio de Sá-Carneiro e a reedição de *Três Máscaras*, utiliza uma linguagem mais afim do teatro moderno, mediante uma sucessão de monólogos que improvisadamente se interceptam para dar evidência dramática ao fenómeno da incomunicabilidade entre os homens, cada um prisioneiro do seu próprio «caso» e em nome dele indiferente e alheio ao dos outros. Cairá o pano, no final (precipitado) da farsa, sem que o protagonista chegue a comunicar ao público «o seu caso», que ele promove a mensagem redentora da humanidade, mas que esta se desinteressa de ouvir. Assim também, na *Salvação do Mundo*, estão em branco as páginas do livro do Quinto Evangelho, que o Profeta se propõe revelar aos homens...

O interesse que o teatro mereceu a José Régio (e que lhe foi escassamente retribuído: *Jacob e o Anjo* só em 1968 pôde estrear-se em Portugal, mais de trinta anos depois de escrito e dezasseis após a criação mundial em Paris, no «Studio des Champs-Élysées»; e, à parte *Benilde*, as restantes peças foram levadas à cena por grupos de teatro amador ou universitário) manifestou-se ainda em inúmeros artigos que, por jornais e revistas, deixou dispersos e em que abordou as mais variadas questões relacionadas com a estética e a «praxis» da arte dramática. O núcleo mais consistente e mais homogéneo dessas páginas acha-se condensado no posfácio que aditou ao seu primeiro volume de teatro (1940) e no longo ensaio de 1967 «Vistas sobre o Teatro», em que retoma, desenvolvendo-o e acrescentando-lhe textos posteriores,

o posfácio de 1940. Reconheça-se que a concepção ritualística, «espectacular», do teatro que, entre alguns truismos, conceitos impressionistas e juízos clarividentes, aí defende, na qual o actor seria como que o oficiante, não anda muito longe de certas premissas que os teóricos do simbolismo vinham divulgando desde a última década do século passado e se tornaram moeda corrente de então para cá. E talvez surpreenda, aos que precipitadamente quiseram ver em Régio apenas um poeta preocupado com a «contemplação do seu próprio umbigo» (mas é também verdade que certos versos seus, certas suas atitudes polémicas, para isso muito terão concorrido...), encontrar, nas páginas finais desse ensaio, afirmações como a de que «voltar as costas ao público, ao vasto e variado público, e não criar senão para os espectadores de escol que mal encheriam uma ou duas salas, não contentaria o poeta dramático», ao qual «a lembrança do público, a ideia da presença do público, não é indiferente mesmo no instante da criação», por isso mesmo que «faz parte da sua vocação». Ficou por dar, no entanto, o passo seguinte — porque o público não é, como Régio parece supor, uma entidade abstracta, mas está condicionado pelas relações produtivas que caracterizam cada época, o que não permite equacionar os problemas inerentes à criação dramática abstraindo desse condicionamento.

No último número da «presença», datado de Fevereiro de 1940, José Régio apresentava «um comediógrafo desconhecido»: João Pedro de Andrade, de quem, no número anterior (Novembro de 1939), a folha de arte e crítica havia publicado uma peça em um acto, *Continuação da Comédia*. E no ano seguinte, um volume de teatro reunia duas peças inéditas deste autor, *Transviados* e *Uma*

Só Vez na Vida, acompanhadas de um estudo crítico de Régio, que louvava a «naturalidade e qualidade literária do diálogo, finura de observação psicológica, segurança dos recursos técnicos, interesse dos motivos» por todas essas peças evidenciados.

Já então a bagagem dramaturgica de João Pedro de Andrade (1902-1974) compreendia cinco peças de extensão normal (*O Lobo e o Homem*, 1925; *A Ave Branca*, 1927; *A Glória dos Césares* e *Eva e sua Filha*, 1933; *Adolescente*, 1935) e duas num acto (*A Outra Face da Vida*, representada por amadores em 1934, e *Cegos*, representada em 1937 no Conservatório Nacional, por alunos de Araújo Pereira, com quem o autor havia participado na breve aventura do «Teatro Juvénia»).

À excepção da última, todas as restantes permanecem inéditas, como, de entre os que se lhes seguiram, *Quatro Ventos* (1945), *Maré Alta* (1947, destinada ao «Teatro-Estúdio do Salitre», mas impedida pela censura de estreitar-se) e *Barro Humano* (1948). O seu teatro compreende ainda duas peças num acto, *O Saudoso Extinto* (incluída no 2.º espectáculo do «Estúdio do Salitre» em 1947) e *A Inimiga dos Homens* (representada por amadores em 1951) e uma outra em quatro actos, *O Diabo e o Frade*, editada em 1963, que documenta a faceta menos original do seu autor, cujo modernismo é amiúde travado, e nesta última comédia especialmente, por uma invencível fidelidade às estruturas cénicas naturalistas.

É na *Continuação da Comédia* que o matiz modernista da obra de João Pedro de Andrade melhor transparece. Este breve diálogo entre um autor dramático e as suas personagens, que se emancipam da sua tutela e reivindicam o direito de viver uma vida própria, fora aliás escrito em 1931 — o ano em que Pirandello visitou

Portugal, por ocasião de um Congresso Internacional dos Críticos de Teatro, e aqui assistiu à criação mundial da sua peça *Um Sonho... ou Talvez Não*, que no palco do Nacional teve Amélia Rey-Colaço e Samwell Dinis como seus primeiros intérpretes. O acto de João Pedro de Andrade constitui, assim, o testemunho primigénio (se descontarmos uma inócua fantasia que Leitão de Barros escreveu em 1925, intitulada *Um Actor à Volta de Seis Papéis*) da influência do autor das *Seis Personagens* no teatro português, que tão acentuadamente se faria sentir mais tarde, com o movimento experimentalista dos anos 40. (Não foi por acaso que o programa do espectáculo inaugural do «Estúdio do Salitre», em 1946, compreendia uma peça do grande dramaturgo italiano, *O Homem da Flor na Boca*; que, no mesmo ano, Fernando Amado fundava a «Casa da Comédia» e, à laia de manifesto, punha em cena a sua *Caixa de Pandora*, de nítido recorte pirandelliano; e que seria um outro agrupamento experimental, os «Companheiros do Pátio das Comédias», a montar em 1948 o acto de João Pedro de Andrade.) Nas suas peças restantes, a indagação psicológica e a crítica social interpenetram-se, atingindo por vezes, como em *O Lobo e o Homem*, *Transviados* e *Maré Alta*, momentos de intensa dramaticidade que mais realçam a injustiça do silêncio que à sua volta se formou — com a ajuda da censura.

Outros colaboradores da «presença» fizeram, com muito diversas consequências, aproximações tangenciais ao teatro, sem que a nenhum deles pudesse aplicar-se com rigor o rótulo de dramaturgos, e sem que o resultado de tais aproximações tivesse muito a ver com o espírito e o programa estético da revista. Talvez, de entre esses colaboradores, fosse Olavo d'Eça Leal (1908-1976)

aquele a quem este juízo menos se aplica: se uma das suas primeiras peças, *A Casa Encantada*, em um acto, contém reminiscências evidentes do *Interior* de Maeterlinck, a seguinte, *Um Homem de Génio*, também escrita na década de 30 e como ela inédita, remete para um pirandellismo que, em *A Taça de Ouro* (representada no Teatro Nacional em 1953) ou na «tragi-farsa» *O Amor, o Dinheiro e a Morte* (1960), seria já apenas a mera aplicação de uma receita formular mundanizada. Mencione-se ainda o nome de António Botto (1879-1959), a cuja atitude esteticista a «presença» (e em especial José Régio num controvertido ensaio sobre «António Botto e o Amor») dedicou alguma atenção, e que transpôs para o seu teatro o amoralismo e o populismo das suas *Canções*, respectivamente na «novela dialogada» *António* (editada em 1933) e nos três actos de *Alfama* (também nesse ano representada), aguarela de costumes lisboetas em que ressoa a plangência do fado; em 1938 (ano em que se estreou no Teatro Nacional uma peça de Tomás Ribeiro Colaço, *Uma Mulher e o Mesmo Homem*, que logo no título acusava a influência de Pirandello), Botto procurou repetir, sem êxito, a fórmula de *Alfama* num débil melodrama, *Nove de Abril*.

Já depois de extinta a «presença», dois escritores a ela ligados, crítico e romancista um, poeta e contista o outro, tentaram, pouco significativamente aliás, a criação dramática. Um deles, João Gaspar Simões (nascido em 1903), havia sido, com Régio e Branquinho da Fonseca, um dos fundadores da folha coimbrã e dirigi-la-ia até ao seu último número. O outro, Miguel Torga (nascido em 1907), acompanhou Branquinho quando este, em 1930, deixou o «barco» para ir «à aventura pelo mundo». Mas *O Vestido de Noiva* (1952), o *Jantar de Família* (1953) ou a *Marcha Nupcial* (1964), de Gaspar Simões, das quais só a

primeira teve acesso ao palco, são comédias obedientes aos cânones da mais rotineira dramaturgia burguesa, que nem o recurso pseudo-modernista ao sobrenatural em *Tem a Palavra o Diabo* (1953) consegue disfarçar, antes por contraste torna ainda mais evidente. E embora não falte um certo sopro poético às duas peças que Torga reuniu no seu primeiro volume de teatro, publicado em 1941, *Terra Firme e Mar* — díptico correspondente ao *Tá-Mar* e às *Saias* que Alfredo Cortez, poucos anos antes, fizera representar no Teatro Nacional, ou à peça de Côrtes-Rodrigues *Quando o Mar Galgou a Terra*, contemporânea destas —, é precisamente no plano da estruturação dramática que elas claudicam, o que viria a agravar-se nas duas peças seguintes do mesmo autor, o «poema dramático» *Sinfonia* (1947) e a «farsa» *O Paraíso* (1949), em que o naturalismo lírico daquelas evolui para um alegorismo que vulgariza alguns temas predilectos da sua poesia: o mito do poeta incompreendido, o mito da queda original. Mas todas estas peças já se situam fora do âmbito cronológico (e estético) do presente volume.

E encerraremos este capítulo com a referência a dois autores cuja passagem pelas páginas da «presença» foi muito breve e episódica: António Pedro (1909-1966) e Jorge de Sena (1919-1978). Do primeiro a revista coimbrã publicou alguns poemas; do segundo, uma carta, assinada com o nome Teles de Abreu, sobre um poema inédito de Fernando Pessoa-Álvaro de Campos, que marca a estreia nas letras nacionais de um dos espíritos mais curiosos, mais ricos e mais polémicos da nossa literatura contemporânea. Ambos se evocam aqui porque, de algum modo, tiveram que ver com a aventura surrealista e os suas (tenuíssimas) incidências no espectáculo teatral, embora, como dissesse um outro poeta que dessa

aventura também participou (Alexandre O'Neill), e este dito aplica-se ao teatro por maioria de razão, «o que houve de mais surreal no movimento surrealista português é que, ao fim e ao cabo, nunca existiu...»

Em textos de Branquinho da Fonseca, poemas de Edmundo de Bettencourt e António Navarro, num ou noutro apontamento crítico, o surrealismo fez incidentais aparições na «presença»; mas, enquanto movimento, a sua entrada «oficial» em cena na vida cultural portuguesa (se acaso é lícito aplicar aquele adjectivo a um movimento que contestava os padrões artísticos e morais oficiais...) só se verifica após o termo da segunda guerra mundial, com a formação, em 1947, do «Grupo Surrealista de Lisboa», já que até então, como um dos seus adeptos escreveu, «tudo se limitava a umas quantas afirmações e acontecimentos isolados, fora de todo e qualquer movimento estruturado numa teorização própria». A história desse movimento, já exausto no fim da década seguinte, foi uma longa e divertida série de anátemas, excomunhões mútuas e dissidências que se traduziu por um grande número de textos polémicos em que o humor e o sarcasmo se combinavam por vezes (caso dos textos de António Maria Lisboa e Mário Cesariny de Vasconcelos) com fulgurantes radiações poéticas, mas que de um modo geral não ultrapassaram o nível anedótico, e um pouco provinciano, das escaramuças literárias, para gozo exclusivo de uma galeria igualmente — ou diversamente — literária. Quando, por exemplo, em 1948 um dos principais expoentes do «Grupo», António Pedro, autor de várias peças inéditas e de uma «glosa nova» da *Antígona* de Sófocles (1954), fundou, entre outros com Jorge de Sena, os «Companheiros do Pátio das Comédias», para cujo

repertório seleccionou obras de Gogol, Molière, Alfieri, Labiche, Feydeau, logo os dissidentes se apressaram a denunciar «a doação ao público — grato por necessitado de um certo apuro estético no desastre — de teatro burguês, para fazer rir o burguês (o que não é novo, nem diferente, nem barato...)».

A verdade é que dificilmente poderia constituir-se um repertório de teatro surrealista à base de textos originais, que praticamente não existiam. Aí poderia incluir-se uma obra de antecipação como os *Fígados de Tigre*, de Gomes de Amorim, estreada no Teatro Nacional em 1857, que o próprio autor hesitava em classificar de «paródia, farsa ou comédia», cuja lista de personagens é uma curiosa prefiguração dos «inventários» ou «enumerações caóticas», tão do agrado dos surrealistas, e que introduzia o absurdo, o insólito e, porventura inconscientemente, a contestação global no teatro português; e, entre os precursores ainda, as farsas de Raul Brandão, os *Gladiadores* de Alfredo Cortez, os exercícios de Almada e Branquinho da Fonseca. Mas as obras rareavam: em 1948 Jorge de Sena, personalidade exterior ao movimento mas que reivindicava para a sua poesia, entre outras coisas, «um desejo de expressão lapidar, clássica, de libertação surrealista», escrevia duas farsas num acto, *Amparo de Mãe* e *Ulisseia Adúltera*, a que outras viriam juntar-se em 1964, *A Morte do Papa* e *O Império do Oriente*, todas elas impregnadas de um feroz humor negro e sacudidas por um vento de irrefreável liberdade que não poupa a moral, a religião e os valores tradicionais; naquele mesmo ano, o «Estúdio do Salitre» punha em cena um exercício teatral de Carlos Montanha, *A Fábula do Ovo*, concebido sob o signo do «non-sens», tal como uma peça inédita de Natália Correia e Manuel de Lima, *Sucubina ou a Teoria do*

Chapéu, de 1952; e em 1964 Mário Cesariny publicava *Um Auto para Jerusalém*, adaptação à cena de um conto de Luis Pacheco escrito «em mimada linguagem bíblica». Vestígios do surrealismo podem ainda detectar-se noutras obras destes, ou de outros, autores directa ou indirectamente ligados ao movimento e às suas sequelas, como a «tragédia jocosa» de Natália Correia *O Homúnculo* (1964), cujo alvo era o «fantoche lusitano», o abutre que durante quase meio século dominou o país e amordaçou o povo português; a «fábula» de Manuel de Lima *O Clube dos Antropófagos* (1965), sátira cruel do imperialismo, dos seus lacaios e malefícios; as primeiras peças de Fiama Pais Brandão (*Os Guarda-Chuvas*, 1962; *O Testamento*, 1963); a «diturgia mágica» *O Gigante Verde*, de Manuel Granjeio Crespo (1963); o teatro «absurdo» de Jaime Salazar Sampaio (*O Pescador à Linha*, 1961; *Nos Jardins do Alto Maior*, 1962) e Miguel Barbosa (*Os Carnívoros*, 1965; *O Insecticida* e *Uma Flor na Morávia*, 1967); as «parábolas» de Virgílio Martinho (*Filopópulus*, 1973; *O Grande Cidadão*, 1976), que se inscrevem contudo num projecto cívico bem determinado, qual seja a denúncia da demagogia e da falsa (e criminosa) ordem fascista...

Que a maior parte das peças citadas neste capítulo e nos anteriores não tenham sido levadas à cena, ou só tenham podido sê-lo após a queda do fascismo, é questão que, pela sua gravidade, merece análise especial e mais demorada. A essa análise reservaremos a parte final do presente volume.

V / DO LIVRO AO PALCO

A história do teatro não se esgota na história da literatura dramática: eis um lugar comum que nunca é demais lembrar. Fenómeno estético, o teatro é também um facto sociológico; e um drama, seja qual for o seu mérito literário, do ponto de vista da arte dramática não será mais do que um projecto enquanto não passar pela transformação qualitativa que irá convertê-lo em espectáculo.

Acontece que a maior parte das obras citadas neste livro não ultrapassaram essa fase de projecto, ou só tardiamente o público, seu destinatário potencial, as conheceu no lugar próprio, que é o palco, para avaliar das suas virtualidades dramatúrgicas. Se, entre o final de um século e o começo doutro, D. João da Câmara ainda pôde ver representarem-se *O Pântano* e *Meia-Noite*, e Raul Brandão *A Noite de Natal*, em contrapartida toda a obra dramática de Eugénio de Castro e de António Patrício, o *Marinheiro* de Pessoa e a *Alma* de Sá-Carneiro, a *Pátria* de Junqueiro e o *D. Carlos* de Pascoaes, quase todo o teatro de Almada (à excepção do breve diálogo *Antes de Começar* e *Deseja-se Mulher*) e de Branquinho da Fonseca (salvo a *Curva do Céu*), o «poema espectacular» de Régio *El-Rei*

Sebastião e a tragédia *O Indesejado* de Jorge de Sena, bem como grande parte da obra dramática de João Pedro de Andrade, mantiveram-se vírgens da experiência cénica em vida dos seus autores, e nalguns casos até hoje ainda. Por outro lado, entre a escrita e a representação de peças tão significativas como *Jacob e o Anjo* ou *Deseja-se Mulher* medearam três dezenas de anos...

A que se deve isto? O desdém que os teóricos do simbolismo afectavam pelo «espaço brutal da cena», por esse «desvio da arte superior» que era, para eles, o teatro — desdém aliás bastante relativo na prática, se tivermos em conta a quantidade de dramas de inspiração simbolista que, em França sobretudo, se escreveram e representaram ao redor de 1900 — não constitui explicação suficiente. Esta deverá buscar-se no que esses textos contêm de renovador, ou mesmo revolucionário em certos casos, mas sobretudo noutros factores, anteriores e exteriores ao teatro, sem os quais este se torna ininteligível. Em primeiro lugar, nas estruturas mercantilistas da organização teatral, em conexão íntima com o modo capitalista de produção, em que prevalece a noção de lucro, subordinando assim a selecção dos repertórios e a montagem de espectáculos aos gostos e interesses de uma clientela socialmente delimitada, uma burguesia ciosa dos seus privilégios e receosa de tudo o que pudesse pô-los em perigo (e, a ela, perturbá-la no seu conforto intelectual). Aliás, de 1926 em diante, e até 1974, uma censura arbitrária e vigilante encarregou-se de eliminar esse perigo, de assegurar esse conforto, mediante um controlo severo dos textos e dos espectáculos a apresentar.

Mas, nos últimos anos do século XIX e primeiros do século XX, que foram os derradeiros da monarquia,

apesar de uma «censura humilhante e atrofiadora (que) só por acaso e raras vezes» consentia ao «teatro livre, irreverente e altivo, mas generoso e emancipador, (que) visse a luz da ribalta» — como se lê no preâmbulo de um decreto de Maio de 1911, que tinha em mente as restrições impostas pela lei de Lopo Vaz e pela ditadura de João Franco — o conformismo dos repertórios ter-se-á devido menos à existência dessa censura (responsável pela proibição de peças como *O Pai* de Strindberg) do que à inércia dos empresários e à preguiça mental dos espectadores. Daí que só por excepção o frémito do novo teatro — que, desde o realismo do «Teatro Livre» e o simbolismo do «Teatro de Arte», vinha agitando os palcos europeus — haja atingido o nosso país. Pelo Teatro Nacional e pelo D. Amélia desfilaram os epígonos do naturalismo, os dramaturgos (sobretudo franceses) que o acomodaram ao gosto das plateias burguesas, das peças violentas de Bernstein e Bataille aos falsos dramas de tese de Brioux e Lavedan e às frívolas comédias de Gavault e Capus, enquanto no Ginásio as farsas alemãs, no Príncipe Real o melodrama, no Trindade as operetas vienenses e no Condes e Avenida as operetas e revistas nacionais ocupavam predominantemente o cartaz. Ferreira da Silva, actor probo e culto, que em 1898 sucedeu na direcção do Teatro D. Maria aos Rosas e Brazão (de cuja companhia aliás fizera parte), apostou num repertório mais rigoroso em que os clássicos (Shakespeare, Molière, Goldoni, Beaumarchais, Gil Vicente, Camões, Francisco Manuel de Melo) alternavam com os grandes contemporâneos (Ibsen, Strindberg) e autores de segunda linha mas estimáveis (como Pinero, Roberto Bracco, Oscar Wilde, Courteline).

Proclamada a República, a consistência dos repertórios não sofreu grandes alterações: peças como *O Diabo* de Molnar, a *Malquerida* de Benavente, o *Pão Alheio* de Turguenev ou *Perdidos nas Trevas* de Bracco, constituíam exceções na programação do Nacional (entretanto denominado de Almeida Garrett) e República (nova designação do D. Amélia, que a partir de 1918, em homenagem ao seu fundador e por longos anos empresário Visconde S. Luiz de Braga, passaria a chamar-se Teatro de S. Luiz). E, no que aos autores nacionais respeitava, era o naturalismo que continuava a imperar nos palcos da capital, já que fora desta a actividade teatral praticamente não tinha significativa existência autónoma, e ainda que num ou noutro caso o arrepio de uma sensibilidade moderna se fizesse sentir (como no *Octávio* de Vitoriano Braga, 1916, ou na *Zilda* de Alfredo Cortez, 1921). Neste ambiente morno, a rápida passagem dos «Ballets Russos» de Diaghilew, em fins de 1917, acossados pela guerra, feriu uma nota explosiva de modernidade a que apenas uma elite de intelectuais e artistas foi sensível, mas que deixou sulco.

Os anos imediatamente posteriores à «grande guerra», encerrado um parêntesis que foi nuns casos ferozmente antibelicista e antimilitarista («dada», o expressionismo alemão), noutros superficialmente patrioteiro, assistiram à consolidação do modernismo e, ao mesmo tempo, ao que poderemos chamar o seu enraizamento social. O «Vieux-Colombier», fundado por Jacques Copeau em 1913, devia quase tanto ao «Teatro Livre» naturalista de Antoine como à teorização simbolista de um Gordon Craig e um Appia, e seria continuado, na década de 20, pelo «cartel dos 4» (Dullin, Jouvet, Pitoëff e Baty). Expressionismo, dadaísmo e outras correntes experimentalistas confluem

no surrealismo que, oficialmente proclamado em 1924, marcou profundamente o teatro (e não só o teatro, evidentemente) até à eclosão, quinze anos depois, de outra guerra, mais sangrenta e cruel que a primeira, não só ao nível da escrita dramática como da criação cénica (basta pensar em Artaud e no seu «teatro da crueldade» que, mais tarde, se prolonga com o «Living Theatre», Grotowsky, Peter Brook); e enquanto o futurismo em Itália acabará por identificar-se com o fascismo e reivindicará a sua paternidade em relação a Pirandello, grande renovador da dramaturgia contemporânea e autor de uma peça, as *Seis Personagens à Procura de Autor* (1921), que «fez rapidamente envelhecer todo o repertório até então em vigor», na Rússia evoluirá no sentido de uma impetuosa floração revolucionária, graças sobretudo ao génio de um poeta, Maiakovski, e de encenadores como Meyerhold, Tairov e Vakhtangov. A «marcha sobre Roma» no primeiro caso, a Revolução de Outubro no segundo, terão muito que ver com o destino divergente do movimento... Mas a ameaça crescente do nazismo que, ao tomar o poder na Alemanha em 1933, liquidará implacavelmente todas as manifestações da arte de vanguarda, e o seu alastrar pela Europa até à perda da guerra civil espanhola e ao cataclismo de 1939-45, levarão a uma progressiva tomada de consciência que, enriquecida pelas conquistas estéticas do modernismo (englobando-se nesta expressão todas as tendências vanguardistas das três primeiras décadas do século), ao naturalismo-realismo finisecular e aos seus propósitos de intervenção social irá buscar não tanto um estilo como uma linha programática, de que deixaram variado testemunho o regionalismo de Lorca, o didactismo de Brecht, o teatro social norte-americano, e mesmo o

realismo socialista dos dramaturgos soviéticos quando o talento dos seus autores (um Afinogenov, um Bulgakov, um Vishnevski, um Pogodine) infringia os padrões ortodoxos impostos de cima. Se Darwin, Comte e Claude Bernard, Nietzsche e Bergson, são quem, científica e filosoficamente, constitui a base teórica de apoio de naturalistas e simbolistas no último quartel do século XIX, serão agora Marx e Freud quem os substitui.

Mas foram muito escassas e diluídas as ressonâncias de toda esta vasta, efervescente movimentação em Portugal. A lenta evolução das estruturas sócio-económicas do país e a persistência com que as forças obscurantistas e reaccionárias, derrotadas em 5 de Outubro de 1910, tudo fizeram para atrasá-la ainda mais e, recuperando as posições que provisoriamente haviam perdido, submeter essas estruturas aos seus interesses de classe, reflectiram-se negativamente na formação dos repertórios teatrais e do gosto do público, cuja actualização dificultaram. Após o armistício, algumas tímidas tentativas de renovação a que, descontinuamente, se assiste, vieram frustrar-se quase por completo com a instituição, a partir de 1926, da censura prévia aos espectáculos e a «fiscalização e repressão» imposta a estes por um decreto de Maio de 1927, a pretexto de evitar as «ofensas da lei, da moral e dos bons costumes» — fórmula suficientemente vaga e elástica para autorizar, como de facto veio a acontecer, todas as arbitrariedades.

Um inventário das peças levadas à cena entre o fim da primeira guerra mundial e o começo da década de 30, que coincide com a institucionalização do Estado Novo e a identificação da ditadura saída do 28 de Maio com o fascismo (é em 1932 que Salazar é nomeado primeiro-ministro com poderes absolutos, e no ano seguinte que

tem lugar a pseudo-votação da Constituição corporativa), mostra à evidência o desfasamento da nossa cultura, no domínio específico do teatro, em relação ao resto do mundo. Salvo exceções muito raras, e desligadas entre si, os repertórios dos teatros portugueses eram abastecidos pelas colecções da «Petite Illustration» francesa, de «La Farsa» e «El Teatro Moderno» espanhóis, onde predominavam respectivamente os Bernstein e os Méré, os Benavente e os Linares Rivas entre os autores ditos «sérios», os Verneuil e os Deval, os Muñoz Seca e os irmãos Quintero entre os autores ditos «ligeiros». E, embora muito menos frequentes, era também através desses canais que os autores de outros países — italianos como Dario Niccodemi, ingleses como Somerset Maugham, americanos como Edward Sheldon, húngaros como Ladislao Fodor — chegavam até nós. Deste esquema não se afastavam as companhias consideradas artisticamente mais exigentes (Amélia Rey Colaço-Robles Monteiro, Lucília Simões-Erico Braga, Ilda Stichini) ou, ainda que só em teoria, mais responsáveis (Teatro Nacional). A primeira nomeada, que se formou após a saída dos seus titulares do Teatro República, em 1918, passou por vários palcos (S. Carlos, Politeama, Ginásio, Trindade) até se fixar em 1929 no Teatro Nacional, cuja exploração lhe foi adjudicada e sucessivamente renovada até que o fogo o destruiu em 1964, no preciso dia (4 de Dezembro) em que trinta e cinco anos se completavam sobre o despacho de concessão. O balanço daqueles dez anos de itinerância é praticamente nulo no que a textos de vanguarda respeita: já o não era então a *Salomé* de Wilde, nunca o terá chegado a ser o *Topaze* de Pagnol, que revelou no

entanto um grande actor, Assis Pacheco. Alguns textos portugueses de bom quilate, mas de estrita obediência naturalista (*O Herdeiro* de Carlos Selvagem, *O Lodo* de Alfredo Cortez, *Demónio* e *O Caso do Dia* de Ramada Curto, *Braz Cadunha* de Samuel Maia) sobressaíam de um repertório conformista, em que uma comédia intimista, *A Sorridente* de Denys Amiel e André Obey, marcava uma presença discreta mas digna de ser lembrada. Com ela alternando nos mesmos Teatros, a companhia de Lucília Simões e Erico Braga, de cujo elenco fez parte até a doença a obrigar a retirar-se a grande actriz Lucinda Simões, mãe daquela, funcionou quase apenas como sucursal lisboeta do «boulevard» parisiense, descontados que sejam a reedição de alguns velhos êxitos de Lucília (*A Casa de Boneca* de Ibsen, *Magda* de Sudermann, *Uma Mulher sem Importância* de Wilde), a desgarrada e insólita criação, que passou despercebida, do «grotesco» de Luigi Chiarelli *A Máscara e o Rosto* (1921) e, num outro plano, os escândalos do *Mar Alto* de António Ferro (1923) e da *Garçonne* de V. Marguerite (1927), que deram aso à proibição de ambas as peças (e a da primeira originou um indignado protesto subscrito por quase todos os intelectuais do tempo, de António Sérgio e Raul Proença a Fernando Pessoa e Raul Brandão). Por sua vez, Ilda Stichini, actriz de fina sensibilidade que entre 1919 e 25 integrou o elenco do Teatro Nacional, ao formar companhia própria com Alexandre de Azevedo e Raul de Carvalho, anunciou um programa que incluiria as *Seis Personagens* de Pirandello, *O Senhor de Pigmalião* de Jacinto Grau e o *R.U.R.* de Karel Capek — mas, embora com algum risco, ainda assim, não iria mais longe do que a *Última Edição* de Bourdet, a *Martine* de Jean-Jacques Bernard e

O *Homem do Destino* de Shaw. Curiosamente, porém, seria um actor de estirpe naturalista, Alves da Cunha (1889-1956), especializado na interpretação de (e identificado pela generalidade do público com) um repertório melodramático em que peças como *A Morte Civil* de Giacometti, *A Taberna* de Zola, *A Garra* de Bernstein, constituíam o prato forte, quem, durante os anos 20, mais sistemático acolhimento daria a obras de vanguarda ou, se não tanto, divergentes dos habituais esquemas rotineiros: *Negócios são Negócios*, de O. Mirbeau, *Um Inimigo do Povo* de Ibsen, *O Novo Ídolo* e *Terra de Ninguém* de Currel, *O Homem e os seus Fantasmões* de Lenormand, *O Palácio da Loucura* de Ignacio Sánchez Mejías, o toureiro-poeta cuja morte Garcia Lorca pranteou em verso, *Um Homem* de Unamuno, *Os Revoltados* de Emile Fabre, *Os Criminosos* de F. Bruckner, o *Henrique IV* de Pirandello, e, entre os autores nacionais, o *Adão e Eva* de Jaime Cortesão (1921) e *O Gebo e a Sombra* de Raul Brandão (1927)... Deambulando com a sua companhia por vários Teatros de Lisboa (o Politeama, o Ginásio, o Trindade, o Avenida e até o Nacional) e da província, Alves da Cunha confiou a Araújo Pereira, que havia sido em 1904 o fundador do «Teatro Livre», a encenação dos seus espectáculos — e não é arriscado supor que se terá devido a este a escolha das peças que, desafiando a mediocridade ambiente, o grande actor propôs a um público enquistado na rotina e no conformismo. Alves da Cunha seria, aliás, com Lucília Simões (1879-1962), Palmira Bastos (1875-1967) e Maria Matos (1890-1952), o directo herdeiro de uma geração gloriosa de actores, que se extinguiu entre 1918 e 28 (Augusto Rosa em 1918, Virgínia em 1922, Ferreira da Silva em 1923,

Brazão e Ângela Pinto em 1925, Lucinda Simões em 1928) e a que sobreviveram ainda Chaby Pinheiro (1873-1933) e Adelina Abranches (1866-1945).

As três temporadas em que Alves da Cunha explorou o Teatro Nacional (1926-29), e aí levou à cena as obras citadas de Lenormand, Curel, Sánchez Mejias, Unamuno e Raul Brandão, introduziram no repertório da casa de Garrett uma nota inacostumada de modernidade, a que a empresa Rey Colaço-Robles Monteiro nem sempre se manteve fiel, tirante o renovado estilo de apresentação de alguns clássicos nacionais (*A Castro* de Ferreira em 1934, o *Amadis de Gaula* vicentino em 1935) e estrangeiros (*Maria Stuart* de Schiller em 1938) e a pedrada no charco que foi, em Janeiro de 1934, a estreia da «caricatura» de Alfredo Cortez *Gladiadores*, sátira sócio-política que utilizava habilmente as técnicas do expressionismo e constitui, na obra do seu autor e no panorama do teatro português do seu tempo, um caso ímpar. Só na década seguinte, próximo do fim da segunda guerra ou imediatamente após, alguns nomes representativos da moderna dramaturgia (Eugene O'Neill, Lorca, Anouilh, Cocteau, Priestley) começam a chegar ao palco do Nacional — e aí pôde José Régio ver estreada (em 1947) a sua *Benilde ou a Virgem-Mãe*.

Desde o começo dos anos 20, contudo, algumas vozes esclarecidas se haviam erguido para denunciar o atraso em que o nosso teatro, com as excepções apontadas, se comprazia. Num artigo da revista «De Teatro», publicado em 1923, o então jovem crítico (e candidato a autor dramático...) Armando Ferreira não hesitava em escrever que «o teatro que desponta com nomes que são promessas e nomes que são afirmações de valores literários e dramáticos, é ainda, verdade se

diga, um teatro velho, baseado em velhas fórmulas, nos convencionalismos, nas tradições que fizeram sucesso, quando muito, no início do século actual». E, com uma ironia que não excluía a dureza, mas que a produção indígena da época justificava, acrescentava: «Não passamos dos três ou quatro actos do drama rústico com *Maneis* e *Ti Anas*, do drama histórico sugando as vidas de figuras mortas em três suculentos actos em parselhas de rimas, ou da esboçada pecinha de tese, a medo, fazendo afirmações velhas e relhas e com truques de efeito cénico que já o bisavô Dumas utilizava...» Nem mesmo as peças de mais elevada factura que, em cada uma destas categorias, nesse período haviam subido à cena (como *Os Lobos* de Francisco Laje e João Correia de Oliveira, *Viriato* de Luna de Oliveira, *Ninbo de Águias* de Carlos Selvagem, a *Zilda* de Cortez ou *A Casaca Encarnada* de Vitoriano Braga) escapavam inteiramente a esta crítica. Depois de citar os nomes de alguns dramaturgos estrangeiros que, «salvo por bambúrrio nalguma tournée», Portugal nunca vira representados — e a copiosa lista ia de Maeterlinck, Verhaeren e Tchekov a Bernard Shaw, Pirandello, San Secondo, Lenormand, Molnar, Capek e Jean Sarment — Armando Ferreira deplorava o atraso da encenação e da cenografia, evocando Bakst, Pitoëff e os colaboradores artísticos de Taïrov no Teatro de Câmara de Moscovo, os «processos novos» experimentados «por essa Europa longínqua e por nós desconhecida».

Esta necessidade de acertar o relógio teatral do nosso país por uma hora europeia está na origem de vários projectos e iniciativas que, em muitos casos, não chegaram a realizar-se. Em 1922 a «Ilustração Portuguesa» publicava os planos de um «Teatro de Arte»

que José Pacheco (autor do projecto) e António Ferro se propunham fazer construir no Parque Eduardo VII, «no parque das revoluções, para que mais uma revolução lá se dê, uma revolução serena de princípios e de imagens». Não se deu a revolução — mas três anos depois Ferro e Pacheco (que em 1917 havia desenhado os cenários do «ballet» *A Princesa dos Sapatos de Ferro* de Rui Coelho), lançam, numa sala do cinema Tivoli, recém-inaugurado, o «Teatro Novo», de que adiante se falará. Em 1923 o cenógrafo Augusto Pina, a quem, anos antes, ficara a dever-se uma curiosa tentativa de teatro ao ar livre (o «Teatro da Natureza», que em Junho de 1911 realizou três espectáculos no Jardim da Estrela, com a participação de Adelina e Aura Abranches, Alexandre de Azevedo e Bárbara Wolckart, e em que se representou uma versão da *Oréstia* de Ésquilo, elaborada por Coelho de Carvalho), promoveu um movimento «Pela Arte», que se limitaria a um único espectáculo no Teatro S. Carlos, com um programa que incluía o 1.º acto do *Pequeno Eyolf* de Ibsen, o *Velho da Horta* de Gil Vicente, encenado por António Pinheiro, o prólogo do *Fausto* de Goethe e, desnecessária mas significativamente, uma anodina comédia francesa traduzida por André Brun. Em 1924 Araújo Pereira, com a colaboração de César Porto, fundou o «Teatro Juvénia», instalado numa dependência da Academia de Instrução Popular, e com amadores e profissionais tentou repetir a aventura do «Teatro Livre» de 1904 e do «Teatro Moderno» de 1905. E em princípios de 1925, António Ferro anunciava ruidosamente a abertura do «Teatro Novo», com um programa a um tempo ambicioso («levaremos as últimas novidades: peças de Cúrel, Shaw, Lenormand, Karel Capek, Georg Kayser,

San Secondo, Jean Sarment, Jacques Natanson, Crommelynck, Jean-Jacques Bernard, Paul Raynal, Tchekov, etc.)) e demasiado vago, para não dizer incoerente («todos os géneros de teatro, peças que vivem para além dos pequenos *fait-divers*, sensibilidade e humanidade»). A inauguração teve lugar em Junho desse ano: numa sala do cinema Tivoli, decorada por José Pacheco, o pano de boca pintado por Mário Eloy subiu para se representar, ante cenários «sintéticos» de Leitão de Barros, o *Knock* de Jules Romains, encenado por Joaquim de Oliveira, que interpretou a personagem criada em França por Juvet (e que este, com a sua companhia, trouxe ao Teatro Nacional em 1950). Mas a agitação provocada pelo acontecimento não ultrapassou um pequeno círculo entre intelectual e mundano, e o «Teatro Novo» terminaria um mês depois a sua efémera existência com a parábola de Pirandello *Uma Verdade para Cada Um*, numa encenação do actor Gil Ferreira.

Nenhuma destas manifestações, nem as «tournées» de companhias estrangeiras que incluíam no seu repertório obras modernas, ou que em tempos não muito recuados o haviam sido (Lugné-Poë e Marie-Thérèse Piérat em 1922 com a *Monna Vanna* de Maeterlinck; Vera Sergine e Pierre Renoir com *Le Feu qui Reprend Mal* de J.-J. Bernard, e Vera Vergani com as *Seis Personagens à Procura de Autor* em 1923; Mimi Aguglia com *Ciascuno a Suo Modo* de Pirandello em 1925; Jean Sarment com *Les Plus Beaux Yeux du Monde* e *As-Tu du Coeur?* em 1927, ano em que se frustrou uma anunciada visita dos Pitoëff a Portugal), viriam a ter influência na evolução da dramaturgia nacional, que continuou, salvo as excepções já apontadas, enfeudada aos esquemas naturalistas. Mas um aspecto houve em que a renovação do espectáculo

começou a fazer-se sentir — o da cenoplastia, graças sobretudo à colaboração dos pintores modernistas. É possível que, para isso, haja também contribuído a vinda a Lisboa, em Dezembro de 1917, dos «Ballets Russos» de Diaghilew, que no Coliseu, ante «um público escasso e desinteressado, apenas excitado pelo escândalo dos êxitos parisienses» (como refere José Sasportes na sua *História da Dança em Portugal*), daria oito espectáculos, e mais dois em S. Carlos, com algumas peças principais do seu repertório, entre as quais a *Schéhérazade*, *Thamar* e *O Sol da Noite*, cujos cenários e figurinos eram, respectivamente, de Bakst (os dois primeiros) e Larionov (o terceiro). Almada Negreiros, no «Portugal Futurista», exaltou «os Bailados Russos, (que) têm uma compreensão feliz da Arte Moderna» — mas a crítica reacção escandalizou-se com o «impenetrável simbolismo» dos bailados e os cenários «sem uma nota de arte, (que) fazem recordar as manchas caricatas da pintura futurista...» No ano seguinte, Almada promovia em S. Carlos um espectáculo de bailados portugueses, cuja cenografia era de José Pacheco. Em 1921, Milly Possoz e Jorge Barradas desenhavam os cenários da *Zilda* de Cortez, estreada no Teatro Nacional; e Leitão de Barros desenvolve, a partir do ano seguinte, uma intensa actividade como autor de «maquettes», que irá culminar em 1925-26 com as cenas desenhadas para o *Knock* e *O Homem e os seus Fantasmas*. Entretanto, uma crítica contundente de António Ferro aos «cenários parados, inexpressivos, irmãos gémeos das oleografias» da peça fantástica de Eduardo Garrido *As Tangerinas Mágicas*, reposta no Trindade em 1925, provocou uma violenta reacção dos cenógrafos profissionais que foram ao ponto de recusar-se a executar «maquettes» de pintores

modernistas ou, como impropriamente e com intuitos depreciativos os designavam, «futuristas». Mas o movimento renovador era já irreversível, e depressa atingiria o teatro de revista — sobretudo a partir de 1927, com a colaboração dada por Leitão de Barros, Jorge Barradas e José Barbosa a *O Sete e Meio* e *Água-Pé*. A breve trecho vieram juntar-se a estes nomes os de António Soares, Almada, Stuart, Tom, Sarah Afonso, Botelho, Júlio de Sousa... Marcos importantes desta evolução foram a cena compartimentada para a acção múltipla de *Os Criminosos* de Bruckner (1930) e o palco giratório utilizado no poema de Tomás Colaço *D. Sebastião* (1933). Estas inovações, contudo, não devem fazer-nos esquecer que a mediocridade continuava a ser a tónica dominante dos repertórios nacionais, e até das companhias estrangeiras que, agora menos frequentemente, incluíam Portugal nos seus itinerários (com as duas únicas excepções do «Théâtre de l'Oeuvre», que em 1934 representou no Ginásio obras de Pirandello, Shaw, Steve Passeur e Jean Anouilh, e do «Old Vic» que trouxe ao Nacional, em 1939, o *Henrique V* de Shakespeare, *Os Rivaís* de Sheridan e *Homem e Super-Homem* de Shaw). Entre o golpe militar de 28 de Maio de 1926 e o começo da guerra, paralelamente ao endurecimento da censura, a produção dramaturgica nacional vai-se distanciando cada vez mais dos caminhos do teatro moderno (pense-se na generalidade das obras de Ramada Curto, Mendonça Alves, e até Alfredo Cortez, e Carlos Selvagem, estreadas neste período, ou dos autores mais dotados que nele iniciaram a sua carreira, como Armando Vieira Pinto, Cristiano Lima ou Tomás R. Colaço); e aqui também as excepções seriam raras: *O Gebo e a Sombra* de Raul Brandão, em

1927, porventura a *Alfama* de António Botto em 1933, certamente os *Gladiadores* de Cortez em 1934. De encontro à espessa muralha da censura viriam quebrar-se as tentativas dos escritores modernistas que pelo teatro se sentiam atraídos. O fascismo, no seu ódio à cultura, de que o teatro é, simultaneamente, um dos expoentes mais significativos e um dos instrumentos mais poderosos, começava a tecer a sua teia repugnante e sombria, em que envolveu o povo português até à madrugada libertadora de 25 de Abril de 1974.

DOCUMENTÁRIO ANTOLÓGICO

EUGÉNIO DE CASTRO

BELKISS (1894)

(Quadro X)

(A alcova de Belkiss, no palácio de Sabá. A nuvem continua em volta do palácio, negra e frigidíssima, a despeito dos esforços das escravas, que, baldadamente, agitam, às janelas, grandes colchas de seda... Rodeada de lâmpadas acesas, num trono de ouro cravejado de esmeraldas, Belkiss treme de frio, encolhida como uma pobrezinha.)

BELKISS: Há sete dias que vivemos nesta escuridão... Acendam mais luzes! Acendam mais luzes!... A treva é cada vez maior... Ainda não é meio-dia e já parece meia-noite!... Morro de frio... Ladiké! Ladiké! vai buscar todos os meus mantos e cobre-me com eles... *(Ladiké sai.)*

ZOPHESAMIN *(profundamente triste, os olhos doidos)*: Está para chegar uma grande desgraça... Por toda a parte vejo prenúncios de uma grande desgraça! Anda um estranho, um ente sobrenatural qualquer, dentro do palácio... Esta manhã, os lírios do terraço apareceram decapitados e pisados... De quando em quando, rebentam grandes ruídos misteriosos,

inexplicados... (*Ouve-se um grande estrondo que abala todo o palácio*).
Ouviste?

BELKISS (*tremendo de medo e frio*): O que seria? O que seria?
Vai ver o que foi, Hannah... (*Hannah parte*).

ZOPHESAMIN: No dia em que morreu teu irmão, uma
nuvem semelhante envolveu o palácio e todos ouviram
estrondos como os que agora ouvimos... Mas a nuvem não era
tão negra, porque a desgraça não era tão grande...

BELKISS: Manda fechar as portas.

ZOPHESAMIN: Estão fechadas com todos os ferrolhos...

BELKISS (*com voz suplicante*): Vamos fugir, Zophesamin,
vamos fugir... Fugamos depressa...

ZOPHESAMIN: Para quê?... A nuvem iria atrás de ti...

BELKISS: Mas porque será isto?

ZOPHESAMIN: E ainda o perguntas!... Por tua causa,
Belkiss, por tua causa!

BELKISS (*aterrada*): Por minha causa?

ZOPHESAMIN (*com os olhos cada vez mais doidos*): Sim,
Belkiss, por tua causa, por causa desse funesto amor! A nuvem
que nos cerca, sepultando-nos numa noite mais húmida e
tenebrosa que a dos túmulos, os estrondos que ouvimos, as
sombras que vemos e os gemidos que escutamos, ignorando
quem os solta, tudo isso veio apenas porque tomaste essa
desgraçada resolução de ir a Jerusalém. Bem se vê que Amon-
Ra-Harmakhis é teu amigo: repara como ele te avisa...
Reconsidera, Belkiss, põe de banda essa tenção e verás
dissipada a nuvem e os fantasmas, extintos os estrondos e

apagados os gemidos. Bem te dizia eu que não fosses à floresta... Tu, minha ceguinha, não quiseste ouvir-me... Foste... E tão desgraçada que adormeceste sobre um travesseiro de anacâmpseros, sobre essas flores de sortilégio, que sugerem paixões mais fortes que o mar e mais desvairadas que o vento... Reconsidera, Belkiss, não vás a Jerusalém... *(Entra Ladiké carregada de preciosos e pesados mantos de púrpura).*

BELKISS: Cobre-me, Ladiké, cobre-me... morro de frio. *(Ladiké põe-se a agasalhá-la. Ao fundo aparece Hannah).*

HANNAH: Ninguém sabe donde partiu aquele estrondo... *(A um gesto de Zophesamin, Ladiké e Hannah retiram-se, silenciosamente).*

BELKISS: Como tudo é escuro! Dir-se-ia que estamos num palácio soterrado... *(Um grande estrondo, seguido de clamores de aflição).*

ZOPHESAMIN: Os estrondos são cada vez mais fortes... Reconsidera, Belkiss, abandona o teu propósito e verás, de novo, o sol...

BELKISS: Não posso, Zophesamin, não posso...

[...]

(Silêncio. Ao cabo de alguns instantes abre-se uma porta e aparece Horsiattf).

HORSIATF: Está tudo pronto...

BELKISS *(dirigindo-se para a porta, com o braço esquerdo numa flexão de quem vai pela mão de alguém)*: Vamos, Zophesamin...

ZOPHESAMIN: Porque levas a mão assim no ar?

BELKISS: É porque a tenho presa... É a desgraça que me leva pela mão... *(Exeunt.)*

D. JOÃO DA CÂMARA

O PÂNTANO (1894)

(3.º Acto, cena III)

LUÍSA: Aos ouvidos chegou-me a gargalhada de ambos, ferindo-me a alma, como se fosse a ponta dum punhal! Porque se riam?... Ambos a rirem!

JOSÉ: Antes rir que chorar e ríamos co'a noite, porque a noite é cheia de risos.

LUÍSA: Cheia de risos!...

JOSÉ: Só um surdo não ouve as gargalhadas, as gargalhadas da noite, as gargalhadas do vento, as gargalhadas das c'rujas. O velho vai com todos gargalhando, que a noite é velha amiga e gargalhamos juntos. Eh! Eh! Eh!

LUÍSA: A noite o que tem hoje? O nevoeiro do pântano parece que todo ele penetrou dentro em mim!... Invade-me o veneno o coração. Sinto a minh'alma a tiritar com frio no lençol húmido e viscoso em que me embrulho. Busquei numa vingança o meu remédio; aumentou o meu desejo, cresceu a minha angústia. E assim vou de rastos, de pesadelo em

pesadelo, a percorrer os círculos deste inferno! A noite o que tem hoje?

JOSÉ: Foi-se o luar, desceram lúgubres as trevas, o ar é todo em sossego. Nem um murmúrio!... Anda pairando a trovoadas...

LUÍSA: Anda pairando a trovoadas... Serão talvez as nuvens negras que trazem o terror ao meu espírito. Sinto frio na espinha e os nervos em desordem. Aceito a luta, que me importa? Neste palácio velho já tive noites de sossego. Aos meus ouvidos não chegaram músicas tristes; abri os olhos e não vi sombras vãs bulindo no meu quarto; não gemi no meu leito, hirta de frio; os passos misteriosos nos longos corredores não ousaram turbar o meu delírio. Busquei numa vingança o meu remédio; aumentou meu desejo, cresceu a minha angústia. A noite o que tem hoje? Anda pairando a trovoadas! Serão as nuvens negras que trazem o terror ao meu espírito, ou serás tu, que já de mais conheço, que assim tens o segredo de irritar-me?... A noite o que tem hoje?

JOSÉ: O que tem sempre. Dormem as coisas, quando há luz, e quando a gente dorme, acordam elas. Temos cavernas, dentro em nós, escuras, onde os maus pensamentos volitam quando é noite, em doidas revoadas de morcegos. Então a gente bate os dentes, então a gente agita-se numa dança de doidos de que o demónio toca a música. Eh! Eh! Eh!

LUÍSA: Vi-te dançando ontem à noite. Fui-te espreitar, quando talvez supunhas que me paralisava no meu leito o pérfido terror das coisas misteriosas. Fui-te espreitar, saber do enigma que todo o sangue recolhia ao coração inquieto. Entreabri mansamente a porta do meu quarto. Vi tudo.

JOSÉ: Viu tudo?

LUÍSA: Vi tudo.

JOSÉ: Viu tudo!... E não se lhe eriçaram os cabelos como os espinhos sobre as folhas dum cacto! As pernas não vergaram até baquear-lhe o corpo ao chão! Não choraram seus olhos de dor ao menos! Da garganta apertada não lhe saiu um grito!... Cuidado! Cuidado!... Há segredos que é bom não saber nunca. Abrir as portas do outro mundo é fechá-las sobre este. Viu tudo!... Não teve medo!

LUÍSA: Cala-te! Cala-te! Quero dominar-me. Quero vencer-me. Quero vencê-los! E sinto-me arrastada! E tenho medo, tenho medo!

JOSÉ: Mulheres! Mulheres!... Se uma outra houvesse tido medo ao crime como, cobardes, tendes ao castigo, as portas do outro mundo não teriam gemido sobre os gonzos, não eram as madeiras do telhado torcidas como condenados, os muros do palácio não teriam fendido, não lhes pusera musgos a mortalha, e eu dormiria em paz acalentado pelo ranger dos ciprestes. Mulheres! Mulheres!... Sois tão valentes para o crime e tão cobardes sois para o castigo!

LUÍSA: José! José!... Tu me espreitaste!...

JOSÉ: Abrir as portas do outro mundo é fechá-las sobre este. Já nada deste vejo, já deste nada sei. É Deus quem vos castiga e a punição de Deus não foi completa ainda?

LUÍSA: José! José!... Mas que tenho eu com essa mulher? Que doido empenho tens no medo que me enfraquece? Foste comprado. Eu sei, eu bem o vejo.

JOSÉ: A punição de Deus não foi completa ainda! É preciso que eu viva e que eu a veja para depois dormir em paz na cova. Tendes, mulheres, todas vós na consciência as manchas do pecado. Ousaram mãos impuras bater à porta misteriosa? Tereis de conhecer o mundo dos fantasmas.

LUÍSA (*fugindo*): José! José!

JOSÉ: Os grilhões que arrastamos melhor ficavam nos vossos pés. Conheceis o mistério? Tendes agora de gemer connosco.

LUÍSA: Cala-te! Cala-te! ... O teu ar é fatídico! Tenho-te medo!

JOSÉ: É tarde para o medo!...

LUÍSA: José! José!

JOSÉ (*perseguido-a*): O sol é morto para vós, morreram as estrelas, morreu o céu. Haveis de tiritar com medo e frio durante as longas noites de Dezembro, e esconder-vos da aurora quando vier branquejando no horizonte; porque a vossa alma é negra e heis-de escondê-la envergonhada.

LUÍSA: Perdoa! Perdoa!

JOSÉ: Não há perdão, que a punição de Deus não foi completa ainda. (*Para o Duque que vem entrando*): Eh! Eh! Eh! Eh! Guardaram-lhe segredo e sabem do mistério!... Não queira! Não queira! Não queira rir como eu, nem sonhar como eu sonho. Não queira saber nunca dos fantasmas, não queira ouvir essa mulher. (*Tonante para Luísa*): Mulheres!... Mulheres! (*Sai para o lado dos quartos da Duquesa*).

ANTÓNIO PATRÍCIO

O FIM (1909)

(Final do 2.º quadro)

A AIA: E agora?...

O DESCONHECIDO: Agora... Morreu a capital: há mais país. Triunfar... pela vida ou pela morte, mas triunfar. Fomos iniciados.

A AIA: Triunfar ainda... é impossível.

O DESCONHECIDO: Desde ontem a realidade é o impossível.

A AIA: Mas que esperança o trouxe aqui... ao Paço?...

O DESCONHECIDO: Quero falar à Rainha, quero vê-la. Esteja como estiver... o que me importa! É o prestígio dum preconceito milenário, a ilusão que ele dá de estabilidade, que eu preciso agitar nas minhas mãos, como um trapo hipnotizante, um espantalho. É a hora estranha de erguer mais os ídolos. Destruí-los é depois, muito mais tarde.

A AIA: Oh! Este já não tem que destruir. Um ídolo... A Rainha! Vai já vê-la. É menos que a memória duma morta: a caricatura dum espectro, não sei quê!...

O DESCONHECIDO: É uma forma ainda. Isso me basta. Tem ouropéis: mascara-se de símbolo. Transporta-se outra vez pr'o Paço Grande. Inventar-se uma heráldica... uma corte. Há criados aqui. Servem-nos esses. Tem-se assim um simulacro de realeza, a ficção teatral que ainda fascina. Nada mudou sob este aspecto, nada! E a alma do resto do país encandeia-se então ao rubro-branco nesta obsessão suprema: a autonomia! Se sobrevivermos... mais tarde... há outros destinos. Por agora: não desviar a atenção um só segundo, do *podridero* épico que vemos: receber-lhe a confiança exaltadora, a sugestão de loucura fulgurante, e arrastar o que na raça há de mais forte, numa vertigem lívida, ao triunfo, à vitória na vida, ou só na morte (*apontando as janelas*) como a desses que lá fora reinam...

UM CRIADO: Venho prevenir a senhora condessa. S. M. está à espera. Vai começar a recepção. (*Sai*).

A AIA (*com desespero*): Ouviu bem? Ouviu?... Isto é de endoidecer. Dum lado uma esperança absurda, do outro uma visão de manicómio... (*Pondo-se em frente dele*): Não é evidente p'ra si, não é evidente, que ainda mesmo que se realizasse o impossível de evitar o desembarque das esquadras, outras viriam, mais, até esmagar-nos?... Quem exige um suicídio colectivo, um heroísmo monstruoso e inútil?

O DESCONHECIDO: A lógica da Raça. É inevitável. (*Corre-se o resposteiro*).

UMA VOZ: S. M. a Rainha. (*Entram a Rainha, o Duque, criadas e criados. A Rainha vem cadavérica. Traz um vestido roxo de cauda, com um decote quadrado, exibindo as clavículas esbrugadas, sob uma pele de morta, com lívres. Manto de arminhos. Na cabeça uma coroa de teatro. Mal pode andar: arrasta-se. O Duque segue-a fardado de*

reador, numa atitude de cerimonial, untuosa. Atrás criadas e criados. Dirigem-se para o trono. Num movimento involuntário de terror, o Desconhecido recua. Fica ao fundo da sala, como atónito. A Aia aproxima-se dele, interrogando-o. O Duque ajuda a Rainha a subir os degraus do estrado, e quando a vê sentada, ajoelha, beija-lhe a mão devotamente.)

O DESCONHECIDO (*à Aia, com asco e com terror*) Ficou isto!... Um rei antigo deu beija-mão a um cadáver exumado. Agora é uma corte póstuma, um povo póstumo, no beija-mão duma estrangeira louca!...

A AIA (*abre, num movimento brusco, os cortinados duma janela ao fundo; estende as mãos numa invocação suprema e torcendo-as depois, num paroxismo*): Venham os corvos!... (O Duque vai começar as apresentações. Uma criada velha destaca-se do grupo. Mas a Rainha, trémula, com uma mímica atroz de sofrimento, levanta-se do trono, estica o corpo num imenso esforço: distende o pescoço de cegonha, como dominando uma multidão imaginária, e com uma voz átona).

A RAINHA: Tenho fome. (O Desconhecido fixa-a num instante. Sai precipitadamente. Duque, Aia, Criados, entreolham-se vazios).

FERNANDO PESSOA

O MARINHEIRO (1913)

PRIMEIRA VELADORA: Contai-nos agora o que foi que sonhastes à beira-mar...

SEGUNDA: Sonhava de um marinheiro que se houvesse perdido numa ilha longínqua. Nessa ilha havia palmeiras hirtas, poucas, e aves vagas passavam por elas... Não vi se alguma vez pousavam... Desde que, naufragado, se salvara, o marinheiro vivia ali... Como ele não tinha meio de voltar à pátria, e cada vez que se lembrava dela sofria, pôs-se a sonhar uma pátria que nunca tivesse tido; pôs-se a fazer ter sido sua uma outra pátria, uma outra espécie de país com outras espécies de paisagens, e outra gente, e outro feitio de passarem pelas ruas e de se debruçarem das janelas... Cada hora ele construía em sonho esta falsa pátria, e ele nunca deixava de sonhar, de dia à sombra curta das grandes palmeiras, que se recortava, orlada de bicos, no chão areento e quente; de noite, estendido na praia, de costas e não reparando nas estrelas.

PRIMEIRA: Não ter havido uma árvore que mosqueasse sobre as minhas mãos estendidas a sombra de um sonho como esse! ...

TERCEIRA: Deixai-a falar... Não a interrompais... Ela conhece palavras que as sereias lhe ensinaram... Adormeço para a poder escutar... Dizei, minha irmã, dizei... Meu coração dói-me de não ter sido vós quando sonháveis à beira-mar...

SEGUNDA: Durante anos e anos, dia a dia, o marinheiro erguia num sonho contínuo a sua nova terra natal... Todos os dias punha uma pedra de sonho nesse edifício impossível... Breve ele ia tendo um país que já tantas vezes havia percorrido. Milhares de horas lembrava-se já de ter passado ao longo de suas costas. Sabia de que cor sóiam ser os crepúsculos numa baía do norte, e como era suave entrar, noite alta, e com a alma recostada no murmúrio da água que o navio abria, num grande porto do sul onde ele passara outrora, feliz talvez, das suas mocidades a suposta... (*Uma pausa*).

PRIMEIRA: Minha irmã, porque é que vos calais?

SEGUNDA: Não se deve falar demasiado... A vida espreita-nos sempre... Toda a hora é materna para os sonhos, mas é preciso não o saber... Quando falo demais começo a separar-me de mim e a ouvir-me falar. Isso faz com que me compadeça de mim própria e sinta demasiadamente o coração. Tenho então uma vontade lacrimosa de o ter nos braços para o poder embalar como a um filho... Vêde: o horizonte empalideceu... O dia não pode já tardar... Será preciso que eu vos fale ainda mais do meu sonho?

PRIMEIRA: Contai sempre, minha irmã, contai sempre... Não pareis de contar, nem repareis em que dias raíam... O dia nunca raia para quem encosta a cabeça no seio das horas sonhadas... Não torçais as mãos. Isso faz um ruído como o de uma serpente furtiva... Falai-nos muito mais do vosso sonho. Ele é tão verdadeiro que não tem sentido nenhum. Só pensar em ouvir-vos me toca música na alma...

SEGUNDA: Sim, falar-vos-ei mais dele. Mesmo eu preciso de vo-lo contar. À medida que o vou contando, é a mim também que o conto... São três a escutar... (*De repente, olhando para o caixão, e estremecendo*). Três não... Não sei... Não sei quantas...

TERCEIRA: Não faleis assim... Contai depressa, contai outra vez... Não faleis em quantos podem ouvir... Nós nunca sabemos quantas coisas realmente vivem e vêem e escutam... Voltai ao vosso sonho... O marinheiro. O que sonhava o marinheiro?...

SEGUNDA (*Mais baixo, numa voz muito lenta*): Ao princípio ele criou as paisagens; depois criou as cidades; criou depois as ruas e as travessas, uma a uma, cinzelando-as na matéria da sua alma — uma a uma as ruas, bairro a bairro, até às muralhas dos cais de onde ele criou depois os portos... Uma a uma as ruas, e a gente que as percorria e que olhava sobre elas das janelas... Passou a conhecer certa gente, como quem a reconhece apenas... Ia-lhes conhecendo as vidas passadas e as conversas, e tudo isto era como quem sonha apenas paisagens e as vai vendo... Depois viajava, recordado, através do país que criara... E assim foi construindo o seu passado... Breve tinha uma outra vida anterior... Tinha já, nessa nova pátria, um lugar onde nascera, os lugares onde passara a juventude, os portos onde embarcara... Ia tendo tido os companheiros da infância e depois os amigos e inimigos da sua idade viril... Tudo era diferente de como ele o tivera — nem o país, nem a gente, nem o seu passado próprio se pareciam com o que haviam sido... Exigis que eu continue?... Causa-me tanta pena falar disto!... Agora, porque vos falo disto, aprazia-me mais estar-vos falando de outros sonhos...

TERCEIRA: Continuai, ainda que não saibais porquê... Quanto mais vos ouço, mais me não pertenco...

PRIMEIRA: Será bom realmente que continueis? Deve qualquer história ter fim? Em todo o caso falai... Importa tão pouco o que dizemos ou não dizemos... Velamos as horas que passam... O nosso mister é inútil como a Vida...

SEGUNDA: Um dia, que chovera muito, e o horizonte estava mais incerto, o marinheiro cansou-se de sonhar... Quis então recordar a sua pátria verdadeira... mas viu que não se lembrava de nada, que ela não existia para ele... Meninice de que se lembrasse, era a na sua pátria de sonho; adolescência que recordasse, era aquela que se criara... Toda a sua vida tinha sido a sua vida que sonhara... E ele viu que não podia ser que outra vida tivesse existido... Se ele nem de uma rua, nem de uma figura, nem de um gesto materno se lembrava... E da vida que lhe parecia ter sonhado, tudo era real e tinha sido... Nem sequer podia sonhar outro passado, conceber que tivesse tido outro, como todos, um momento, podem crer... Ó minhas irmãs, minhas irmãs... Há qualquer coisa, que não sei o que é, que vos não disse... qualquer coisa que explicaria isto tudo... A minha alma esfria-me... Mal sei se tenho estado a falar... Falai-me, gritai-me, para que eu acorde, para que eu saiba que estou aqui ante vós e que há coisas que são apenas sonhos...

PRIMEIRA (*numa voz muito baixa*): Não sei que vos diga... Não ousou olhar para as cousas... Esse sonho como continua?...

SEGUNDA: Não sei como era o resto... Mal sei como era o resto... Porque é que haverá mais? ...

PRIMEIRA: E o que aconteceu depois?

SEGUNDA: Depois? Depois de quê? Depois é alguma coisa?... Veio um dia um barco... Veio um dia um barco... — Sim, sim... só podia ter sido assim... — Veio um dia um barco, e passou por essa ilha, e não estava lá o marinheiro...

TERCEIRA: Talvez tivesse regressado à pátria... Mas a qual?

PRIMEIRA: Sim, a qual? E o que teriam feito ao marinheiro? Sabê-lo-ia alguém?

SEGUNDA: Porque é que mo perguntais? Há resposta para alguma coisa? (*Uma pausa*).

TERCEIRA: Será absolutamente necessário, mesmo dentro do vosso sonho, que tenha havido esse marinheiro e essa ilha?

SEGUNDA: Não, minha irmã; nada é absolutamente necessário

RAUL BRANDÃO

O GEBO E A SOMBRA (1923)

(3.º Acto)

SOFIA: Mas há pior! há pior ainda!... Tenho medo doutra coisa, doutro mundo de pesadelo. À minha roda tateia não sei o quê que me aterra e deslumbra. A uma palavra sua entrevejo outra vida. Um rasgão... Uma vida com os vivos e os mortos. Para que destino? Para que inferno?

GEBO: Tu deliras, filha. É preciso serenidade. Todos temos deveres a cumprir... Eu mesmo não sei, não entendo e quero ver...

SOFIA: É uma coisa que me mete medo e que me atrai. Talvez ele tenha razão, e talvez de quem eu tenha mais medo é de mim própria. Há duas noites que não durmo. Que reflecto e comparo... A nossa vida humilde, fazendo todos os dias as mesmas coisas talvez inúteis, é a vida? A resignação é a vida? É a pobreza e a desgraça — ou há outra vida? Quando ele fala — quando ele ri — quando os outros nos desprezam — quando o pai é escarnecido...

GEBO: Schiu!...

SOFIA: Quando quero gritar e tenho de tapar a boca...

GEBO: Então tu achas que ele tem razão e que fez bem em roubar?

SOFIA: Não, não é isso. Isso é impossível. O que eu acho é que há talvez outra coisa maior que não conheço mas que pressinto.

GEBO: Outra coisa?... outra coisa maior?

SOFIA: Outra vida, que não é a dele nem a nossa, outra vida maior. Talvez a verdade.

GEBO: Nó céu?

SOFIA: Na terra. Temos vivido aqui tantos anos e nenhum de nós se conhece. Durante o tempo que passou, houve um ser interior que se criou e de que nenhum de nós suspeitava. Um ser que me mete medo e atrai. Espere... eu não posso, eu não sei exprimir o que sinto, mas compreendo que a vida não pode ser assim — não se pode ser pobre e desgraçado, pobre e humilhado. Neste mundo atroz, neste mundo onde não há a esperar piedade nem justiça, só os desgraçados é que têm de cumprir o seu dever?

GEBO: Não, filha, isso não! Isso não pode ser verdade!

SOFIA: Neste mundo onde se grita, ninguém ouve os gritos dos que sofrem? O pai chega até velho de rastos, com frio, quantas vezes com... Oh meu Deus! Fale! Fale-me!

GEBO: Espera, filha, eu quero ver, mas não posso!... Eu também não sei, filha... Tu não percebes que também eu não posso ver? O que dizes... pior, o que não dizes — é a condenação de toda a minha vida. Esse negrume imenso sinto-

o pesa-me, esse negrume... Todos temos horas como estas. Às vezes também penso... Também cismo e como isto me dói! Mas não quero pensar! Não se deve pensar senão no dever a cumprir. Então eu hei-de-me arrepender de não ter feito o mal? hei-de-me arrepender de ter sido pobre e honrado?... Sim, na velhice talvez tenha um sentimento amargo e dúvidas que não têm razão de ser. Porque então é o mal que é preciso fazer! O mal! o mal!... (*Absorto*). Se fosse isso... se... Queres então dizer que se eu não fosse honesto seria menos desgraçado? Não, não é isto, bem sei, filha... O que me dói dizer coisas que não entendo, o que me dói remexer no fundo de mim mesmo! Espera... O mal?... o mal não pode ser! Espera que eu veja...(*Absorto*). O mal! ...

SOFIA: Ver! Se nós pudéssemos ver!

GEBO: Espera, então espera... (*Numa concentração dolorosa*). Isso seria a condenação de toda a minha vida... (*Meditando*). Quero dizer... quero dizer então que, seja como for, a vida não é um sacrifício, mas um gozo... Para isso cada um deve, primeiro que tudo enriquecer, ainda que calque os outros!... Seja como for! seja como for! E quem o não fizer é iludido. Deve ser escarnecido... Espera... É justo que os que chegam à velhice pobres... — pobres e velhos! ... pobres e velhos! ... sejam espezinhados até pelos que mais nos amam, neste mundo horrível!... Pior: serias tu, para quem eu vivi, que me havias de calcar. Espera...

SOFIA: Não, meu pai, não!

GEBO: Espera, deixa-me ver... Agora quero ver. Um mundo sem justiça. Então todos se levantariam para me acusar; então todos têm razão quando me chamam o Gebo? A vida!... Filha, eu não posso ver!... És tu?! tu?... Oh isso não! Eu preciso de alguém que creia em mim, preciso de sentir a tua mão na minha mão. O pior horror seria esse! Seria a morte. Como isto me dói! Tu duvidares de mim e do sacrifício da

minha vida... quando eu... Então eu próprio duvidaria de mim, eu próprio, anh?... Pelos outros sim! mas por vós! por ti! Mostrar-me o quê? Mostrar-me que fui iludido? Mostrar-me a mim mesmo, escarnecer-me a mim mesmo, anh? O escárnio! o escárnio! (*Põe-se a rir baixinho*). Quero ver! quero ver! Espera que quero ver e hei-de ver!...

SOFIA: Meu pai! Não!

GEBO: Ver! (*Fita o vácuo com medo; depois num grito*). Ver!... (*Um momento a fisionomia endurece-lhe, transformado. É outro. Mete medo*). Quero ver!

ALMADA NEGREIROS

DESEJA-SE MULHER (1927-28)

(Final do 7.º quadro)

(Entra uma rapariga com sobretudo de homem, trombeta de varas e velha caixa de rufo a tiracolo sobre as costas. Segue-a um homem de gasta peliça, coco e um gramofone de campânula em corola vegetal. Observam a cena. O homem deixa o gramofone no primeiro plano voltado para o público.

Uma cortina vem coincidir com a suposta parede da edificação mais próxima do público.

A rapariga, o homem e a edificação desaparecem por detrás deste pano. Música de abertura de espectáculo de circo com pratos, tambor, bombo e cornetim. A transparência deste pano é um mar de ondas rudimentarmente articuladas em movimento inquieto. Por um sistema de várias cortinas transparentes subindo sucessivamente, torna-se cada vez mais nítida a visão por transparência. Cessa, extinguindo-se, a música de abertura e começa no gramofone a valsa alemã «Sobre as Ondas». Aparece navegando um barco que pára no meio do mar. O barco chama-se à proa «1+1=1». Traz um marinheiro. Bigodes retorcidos, grossas suíças, cabelo negro encaracolado a sair em cacho do boné com o nome do barco na fita, camisola às riscas vermelhas horizontais, grosso casaco de bordo com divisas e cachimbo que fuma como chaminé de indústria. O marinheiro deita ao fundo do mar uma âncora de prata reluzente enroscada pela

palavra Esperança. Tira de dentro do barco um embrulho de papel de seda verde. Desata-lhe os cordéis. Desembrulha com carinho e conhecimento. É uma rede de pescar semeada de estrelas de Natal. Lança a rede pela borda e espera sentado. Começam os empuxões na rede. Levanta-se e iça a rede.

Vem nela uma sereia. Cabelos de ouro compridos, «soutien» para os grandes seios, corpo de escamas verde-escuro e duas caudas de peixe com as barbatanas.)

SEREIA: Irra que estás a magoar.

MARINHEIRO: Desculpe «Madame». Foi sem querer. *(A sereia está içada por fora à altura do barco).*

SEREIA: Ajuda, estúpido! Faz força senão aleijo-me. Besta, faz-me subir!

MARINHEIRO: Vai já, «Madame»: Upa! *(Põe a sereia dentro do barco enleada na rede. A sereia tem gestos espalhafatosos a querer libertar-se da rede).*

SEREIA: Jeito não é pra ti! Cada vez mais cavalgadural!

MARINHEIRO: Queria ver a «madame» cá de cima puxar por mim. Ah! ah! ah! ... *(Por cima da rede faz carinhosas festas na sereia. Ela defende-se como fera e acaba por agarrá-lo. Pouco a pouco a rede vai cobrindo também o marinheiro. Ambos lutam encarniçadamente dentro da rede. Depois de grande balbúrdia só o marinheiro está dentro da rede. Livre, a sereia espreguiça-se animalmente e vai dirigir-se à proa). E a taponar?*

SEREIA: Ah, é verdade. Esquecia-me. *(Volta atrás e bate desalmadamente no marinheiro).*

MARINHEIRO: Com mais força.

SEREIA: É toda a que tenho. Ontem refileste.

MARINHEIRO: Mas não é taponar a sério, é só p'ra vista.

SEREIA: Nunca estás contente. Rastaparta!

MARINHEIRO: Se não queres há mais madamas. *(A sereia vai deitar-se de costas à proa, as duas caudas de peixe sobre cada borda do barco. Os peitos arfando fundo e agitadamente como vagas de oceano. Dá um grito lancinante. Cai enrodilhada no fundo do barco. Ouve-se gritar um recém-nascido. Do fundo do barco sobem o marinheiro libertado da rede e a sereia trazendo ao colo um serzinho humano com duas caudas de peixe.*

Acaba o gramofone. As ondas param. Sereia, marinheiro e sereiazinha imóveis. Entra correndo o fotógrafo com um pano preto a cobri-lo metade e à máquina com o tripé. Ajeita o tripé no primeiro plano para o barco. Levanta alto o braço e dispara o relâmpago de magnésio. Pano).

JOAO PEDRO DE ANDRADE

CONTINUAÇÃO DA COMÉDIA (1931)

LÚCIO (que *voltou à janela*): Tenho de cortar este diálogo.

ELINA: Que disseste?

CLÁUDIO: Quê?

ELINA: Não ouviste?

CLÁUDIO: Ovi.

ELINA: Vê... Ali... (*Aponta a silhueta de Lúcio*).

CLÁUDIO: Não estamos sós.

ELINA (*voltando o interruptor*): Eu bem dizia!

LÚCIO (*tentando sorrir*): Boa noite!

CLÁUDIO: Quem é o senhor?

LÚCIO: Pergunta-me quem sou?

CLÁUDIO: Naturalmente.

LÚCIO: Tem graça! Eu julgava que era o senhor quem me devia dizer o seu nome, bem como o da sua companheira.

CLÁUDIO: Ouves, Elina? Este homem está doido.

ELINA: Varrido.

LÚCIO: Aí está um termo, minha senhora, que também não tem beleza. É pouco... teatral.

ELINA: E esteve a ouvir a nossa conversa.

CLÁUDIO: É imperdoável. O senhor vai explicar-me imediatamente...

LÚCIO: Não embrulhe as coisas, meu caro senhor. Eu sou o dono desta casa. Parece esquecé-lo. É o resultado de não se quererem resignar à vossa função de simples personagens e quererem entrar na vida, que é coisa muito diferente. (*Elina e Cláudio entreolham-se*). Dessa maneira estragam tudo. Sejam simples fantoches, peço-lhes... (*Diz as últimas palavras já sem convicção, como se o invadissem uma sonolência. Tentando reagir*): Mas perdão... perdão... (*Esfrega os olhos, senta-se diante da secretária, encara Cláudio e Elina, e ri*). Posso saber, meus caros intérpretes, a que devo o prazer da vossa visita... tão cedo? (*Elina e Cláudio tornam a olhar-se, confusos*). Eu devo ter-lhes dito muitos disparates. Desculpem. Depois do espectáculo, um grupo de amigos teve a amabilidade de me oferecer uma ceia. Não me lembro bem do que se passou, mas devo ter bebido de mais. Vim para casa com ideias confusas. E como tinha trazido o manuscrito para lhe fazer umas alterações insignificantes, essas ideias fizeram-me ver a peça através dum prisma de pessimismo. Julguei ter feito uma obra falhada, apesar dos aplausos do público e dos louvores dos amigos. Imaginem que... Ah! mas os meus bons amigos vão-se rir. Imaginem que,

vendo-os, há pouco, julguei ter em minha frente, não você, querida Violante e grande atriz, nem você, meu caro Eduardo, excelente intérprete da minha comédia, mas sim a Elina e o Cláudio, em carne e osso. (*Elina e Cláudio tomam uma expressão de pavor*). Hã, que dizem?

ELINA: O autor!

CLÁUDIO: O nosso autor! (*Ambos recuam, até se sentarem no divã, com ar contrito e humilde*).

LÚCIO (*com uma expressão de espanto, que quer parecer alegre*): Que dizem? Porque recuam? Porque fogem? Violante! Eduardo!

ELINA: Eu não sou a Violante.

CLÁUDIO: Eu não me chamo Eduardo.

LÚCIO (*correndo para eles*): Quem são? Digam! Quem são?

ELINA: Eu sou a Elina.

CLÁUDIO: E eu, o Cláudio.

LÚCIO (*tem como uma vertigem. Leva as mãos aos olhos. Recua. Vai até à secretária, e apoia-se a ela*): A Elina e o Cláudio! Então eu não sonhava! [...]

LÚCIO: Que querem de mim? (*Silêncio*). Ambos se calam? (*Levanta-se. Elina e Cláudio estão confusos, perplexos, diante dele. É Lúcio quem os domina agora*). Compreendo-os. Queriam a liberdade! Só isso! A liberdade! Como se vocês pudessem viver sem mim!

ALFREDO CORTEZ

GLADIADORES (1934)

(Final do 2º Acto)

(Satanás vem junto do sofá, olha a Protagonista, olha em volta, corre ao fundo, bate três pancadas espaçadas na porta da direita, embuça-se e abre a porta desaparecendo por trás dela. Logo a luz vermelha desaparece também, ficando a cena totalmente escura. O Menino que vem de gatinhas, entra assim sem que ninguém o veja, e só quando chega junto da secretária é que um foco de luz branca lhe ilumina a cara, enquanto outro foco de luz verde ilumina a cara da mãe).

MENINO *(depois de olhar em volta, vê a mãe no sofá e desolado):* A dormir...! *(Fica a fazer beicinho; depois sorri com garotice, trepa à secretária, tira um pesa-papéis e bate com ele no chão com grande estrondo).*

PROTAGONISTA *(acordando sobressaltada):* Abrenúncio! Cruzes! Figas! Sume-te, canhoto...! *(Entretanto, o menino, sem que o foco o ilumine, atravessa de gatinhas até junto da mãe e só volta a ser iluminado quando lá chega. A mãe, vendo-o, desolada):* Ai, és tu? Antes fosse o demónio...

MENINO (*sentando-se de novo*): Oh! Sagrado amor das mães...!

PROTAGONISTA (*coça a cabeça e comovida*): Filho... !

MENINO (*aproxima-se desconfiado, senta-se-lhe aos pés, e na mesma toada plangente*): Mãe...!

PROTAGONISTA: Antes fossem vinte mães. Vem mais para aqui. Vem cá, meu menino.

MENINO (*aproxima-se desconfiado, senta-se-lhe aos pés, e na mesma toada plangente*): Mãe...!

PROTAGONISTA (*Pega-lhe no queixo, olha-o ajeita-lhe os caracóis*): Sim. Tu és bonito, meu filho...! (*Transição. Desolada*): Mas... (*Comove-se, tapa os olhos e chora*).

MENINO (*também comovido e num tom ainda mais plangente*): Mãe...!

PROTAGONISTA (*cortando rápido*): Filho! Pareces um bezerro! Não digas — mãe — assim.

MENINO (*olha-a ofendido, afasta-se e num tom brusco*): Pois não. Nem preciso de dizer nada. Não vim aqui p'ra conversas.

PROTAGONISTA (*debruça-se outra vez carinhosa e como quem ensina um bebé*): Olha. Diz como eu: — mamã.

MENINO (*a olhá-la de revés*): Mamã?... (*Ligeira pausa*). Mama, mama; é o que eu digo e é o que eu quero.

PROTAGONISTA: Filho!... Estou sequinha como uma tábua! ...

MENINO (*a arremedá-la*): Estou sequinha como uma tábua!...

PROTAGONISTA: Ah! Seu garoto! Isso são modos de tratar a mãe? Aqui já. (*E puxando-lhe os caracóis*). Tu não julgues, por me ver aqui amarrada, que me pões o pé no pescoço, ouviste!... Muito respeito (*ameaçando-o de punho cerrado*) ou ainda é hoje o último dia da tua vida.

MENINO: Olha o último! Será o seu, cá p'ra mim é o primeiro.

PROTAGONISTA: Ai que eu mato este patife! ... (*Arremesso do Menino. Ela, vendo-o a mexer no nariz e batendo-lhe no braço*): Tira a mão do nariz, porcalhão!

MENINO (*afastando-se*): Você veja lá a quem bate, hã!... Olhe que eu não sou aquele. (*Aponta um dos retratos da galeria*). Aquele, sim, que você liquidou à bofetada.

PROTAGONISTA: Eu?!...

MENINO: Ai! Não!... Até estivemos presos. Não se lembra?...

PROTAGONISTA: Presos?!... Tu também?!...

MENINO: Também, sim senhora! Ainda que mal cuide.

PROTAGONISTA (*fica uns instantes pasmada e chamando-o carinhosamente*): Anda cá. Anda cá, meu filho!...

MENINO (*arregalando-lhe o olho*): Olhe!...

PROTAGONISTA: Não, não te faço mal. Vem cá, meu anjo!

MENINO (*sacudido*): Oh!...

PROTAGONISTA: Ordeno-te que venhas!

MENINO: Há-de ralar-me muito que ordene.

PROTAGONISTA (*tenta inutilmente erguer-se e desanimada*): Se aqui estivesse o teu pai...

MENINO: Qual deles? (*E vendo-a tomada do maior espanto*): Calha bem. Foram tantos.

PROTAGONISTA: Tu que dizes!... (*Apontando a parede da direita*). Olha aí para a parede. Então o teu pai não é esse, o do retrato?

MENINO (*apontando a galeria*): E aqueles?

PROTAGONISTA: Os mortos?!... (*Leva as mãos à cabeça e como quem percebe tudo*): Bem me queria a mim parecer!... (*Pausa. Depois, num desabafó*): Ó filho de vinte pais!...

MENINO: Antes fossem vinte mães. Outro galo me cantaria. Não andava para aqui cheio de fome... (*Comove-se, dirige-se de gatas para ela e em tom plangente*): Mãe!...

PROTAGONISTA (*irritada*): Não te ponhas a borregar...

MENINO: Quero chucha e hei-de arranjá-la. (*Transição*). Que raio de mundo onde ninguém pode contar senão consigo! (*Tenta erguer-se*). Upa!... (*Erguendo-se*). Upa!...

PROTAGONISTA: Olha... Olha! (*E quando ele consegue levantar-se*). Olha, já faz tem-tem!...

MENINO: Tem, tem, uma gaita, que é o que eu tenho. (*Vacila nas pernas em arco, cerra os punhos, e fazendo esforço para se*

firmar nos pés). Mas hei-de ter! *(Bate os pés no chão, dirige-se à esquerda. Abre a janela, o que ilumina toda a cena. Menino, a passear de mãos nos bolsos)*. Hei-de ser gente! hei-de arranjar-me! *(Parando)*. Hei-de ser qualquer coisa grande! Qualquer coisa muito tesa!... Comunista, fascista!... Não sei. *(E desatando a passear)*. Eu hei-de mamar! Eu hei-de mamar!... *(Dirige-se à secretária. Acende um cigarro. Toca neste momento o telefone. Menino atendendo-o, muito importante)*. Estou. *(Pausa)*. Estou, sim. Quem fala? *(Pausa)*. Saiu. Mas que era? *(Longa pausa. E sacudido)*. Já ouvi. Está o Rossio à cunha diante dos «placards», e depois? *(Longa pausa. Entusiasmado)*. Mas que venham!...

PROTAGONISTA: O quê!... Que é?... Eu não quero aqui barulho.

MENINO *(sem a atender)*: Estou eu, que sou o filho. *(Pausa)*. O que nasceu esta noite, sim. Ele não tem outro. *(Pausa)*. Pois falo, é claro — falo e ando e fumo e tudo. Tudo, menos mamar. *(Pausa)*. Que notícia? A de que ando, e falo, e fumo e tudo? *(Pausa)*. Pode, pode afixar, pois então! E a manifestaçãozinha que venha. Eu cá a recebo... e até discurso. *(Pausa)*. Discurso, sim, da janela. *(Pausa)*. Está bem. Que não demorem. Adeus. *(Pousa o auscultador e caminhando muito importante para o fundo)*: Eu hei-de ser qualquer coisa muito tesa!...

PROTAGONISTA: Filho! Mas tu mandaste-os vir aqui?...

MENINO: Aqui mesmo. É uma manifestação estupenda! Vêm saudar-me, proclamar-me! A hora é dos novos! A hora é dos novos!... [...]

MENINO *(entusiasmado)*: Já vem a dobrar a esquina!... *(O ruído cresce. A Protagonista consegue fazer saltar a tampa da lata e principia a tomar farinha, fazendo expressões trágicas, quando engole, como se sentisse uma revolução no estômago, logo seguidas de expressões radiantes, que denunciam o bom efeito da droga. A manifestação ouve-se*

agora debaixo da janela. O Menino aparece à multidão, o que provoca estrondosas palmas e vivas).

PROTAGONISTA *(com o peito em arco, correndo ao filho e mostrando-lho):* Filho! Filho!... Olha o meu peito!

MENINO: Quero lá saber disso. *(Empurra-a e falando para a rua):* Meus senhores! Camaradas! Companheiros! Meus amigos!... Grato a todos por esta espontânea manifestação, quero em todo o caso destacar dentre os manifestantes, os que pertencem às classes trabalhadoras... *(Mais alto):* Os operários! Pois é deles, quero que seja para eles a primeira saudação da minha vida!... *(Vibrantíssimos aplausos fora. A mãe, ao fundo, arqueia o peito exercita os músculos, que sente poderosíssimos. O pano principia a descer lentamente).*

ALTIFALANTE *(outro, que irrompe da última ordem dos camarotes):* O «Extractoferropythorcite», produto de maravilha, é o que rigorosamente podemos chamar alimento dinâmico, pólvora alimentícia! Duas colheres a cada refeição...

MENINO *(conseguindo dominar os aplausos):* Proletários!... *(Pano rápido).*

JOSÉ RÉGIO

JACOB E O ANJO (1937)

(3.º ACTO)

BOBO (*levanta-se, olha o Rei de cima, toca-lhe com o pé como numa coisa suja; diz com desprezo*): Rei!, um pouco mais de dignidade.

REI (*levanta-se também, mas de salto, ao contacto do pé do Bobo*): Eia, bobo! o coice do burro!

BOBO: Velho, deliras e babas-te demais. Chega a ser feio.

REI: És tu que me aconselhas dignidade... tu? Mas tens razão! toda a razão! Tu eras o bobo dum rei; eu sou o bobo dos guardas...

BOBO: A tua dor é superficial e tempestuosa; tão violenta como fútil. A do homem grande, serena e profunda como o céu estrelado; como a face do mar em repouso. Mas afinal..., por que não levas um pouco mais longe o teu aviltamento?

REI: Mais longe...?! Agora queres mais?!

BOBO: ELE, às vezes, revela-se no extremo.

REI: Quem?!

BOBO: No extremo da miséria, da humilhação, do desespero... — como no cúmulo da alegria! Lá onde o homem sente que já não pode mais, como uma corda tensa ao máximo, e se não sente ainda satisfeito, como se a corda não dera ainda o som requerido... lá dá o salto! É nesse extremo que tantas vezes ELE se revela...

REI: Mas quem?

BOBO: Não me obrigues a pronunciar agora o seu nome sagrado.

REI (*com sarcasmo e desânimo*): Ah! já devia saber.

BOBO: Por que não escavaste um pouco mais fundo a tua baixeza? Assim, não posso deixar de te aconselhar dignidade.

REI: Bem sei! Inventaste um Deus da tua laia; um Deus que pede baixeza e loucura..., como tu. Pois não o quero, entendes? Não o quero! Por mais vil que eu seja... Por mais louco...

BOBO: Cego! Mais vale não ter olho nenhum que meio olho.

REI: Bobo, ainda te não disse tudo. Por que me interrompes com palavras inúteis?

BOBO: Inúteis...? Assim falam os que só ouvem o som das palavras.

REI: Não pregas tu próprio a inutilidade das palavras?

BOBO: Sim, prego.

REI: Vai-te! sai-te da minha vista! Quem te chamou aqui? Eu ainda mando nos meus quartos! Ainda te posso mandar chibatar como dantes! Queres que chame os meus guardas? Eh, bobo! como vou rir! Não sabes quando, não? Não me compreendes, não? Eu ainda te não disse tudo... [...]

BOBO: Poderia não me bastar ver-te coberto de trapos ou comido de lepra. Mas a tua prisão é um palácio esplêndido. Podes descer ao jardim, que é do tamanho duma aldeia. Na estufa do teu jardim, há plantas de todas as partes do mundo; na tua biblioteca, livros de todas as línguas; no teu quarto, uma cama sumptuosa; comodidade em todos os teus aposentos. Não sabes o que é fome, nem sede, nem frio, nem cansaço do corpo que não pode mais e tem de poder... Quantos invejariam a tua sorte, rei fora do baralho!

REI: Não invejo eu a sorte deles? Sabem o que é a humilhação irreparável, a vergonha de si mesmo, a inquietação sem descanso, o desespero de se ver expulso do mundo dos homens? Mas a ti não te basta que nada do que tenho me preste! nada! nada de nada do que tenho!...

BOBO: Como me bastaria? A minha obra está no começo.

REI: No começo?

(Longa pausa. Fitam-se de perto em silêncio. De repente, o Rei curva-se, bate palmadas nas coxas, desata na mesma gargalhada estridente e fria, de louco. O Bobo recua alguns passos; fica entre a parede e as tochas ardendo; a sua sombra parece ampliá-lo. Quando acaba de rir, e em virtude ainda desse riso, o Rei fala como entre soluçando e guinchando.)

REI: No começo, dizes tu?! Pois ainda no começo?! Mas avia-te, meu bobo! Depressa, emissário de Deus! Tens pouco tempo diante de ti! Garanto-te que tens pouco tempo diante de ti...

BOBO (*devagar, imóvel, num tom cuja calma contrasta com a intensidade de algumas expressões*): Num momento se pode transpor imensas distâncias, rei, quando esse momento vem preparado... Também eu te garanto que também tu não tens muito tempo diante de ti. Mas numa hora, num minuto, num segundo, podes andar mais que em toda a vida. Até esse instante, a minha obra está no começo. Tudo pode ser deitado a perder... O teu sofrimento é de barro... não presta! O que em ti sofre é o teu orgulho, a tua vaidade, a tua dignidade, a tua futilidade, a tua humanidade mesquinha. O que te dilacera é a opinião do mundo. Respeitas a sua vileza e temes os seus juízos. Os apelos que ainda ouves são os do teu sacerdote prostituído ao poder da Terra; os do general que te entregou; os do teu juiz conivente com os crimes rendosos; os do teu poeta babado em sons ocos. Ora isto quando a Glória te chama, rei dos cegos! Como queres que eu esteja satisfeito?

REI (*com uma raiva que ferve em cada palavra*): Bem sei! Não estarás satisfeito enquanto eu não perder toda a figura de homem. Pois desengana-te, bobo: Sou homem, sou um homem como toda a gente! E por mais baixo que desça, por mais miserável... nunca renunciarei a isso! a ser um homem! Ouves que nunca?! A tua obra cai por terra. Antes quero ser o mais vil dos homens do que um Anjo. Antes um animal... O mais objecto dos animais! Sofro porque me roubaram tudo o que era meu! Sofro! Sofro como não sofreria se já não pertencesse ao mundo... por isso antes quero sofrer...

BOBO (*com uma piedade cheia de desprezo*): Cobarde!

REI: Cobarde porque me não rendo?...

BOBO: Porque te rendes a eles, cobarde! Aos que te recusam; aos que sabem que já não és deles.

BRANQUINHO DA FONSECA

A GRANDE ESTRELA (1939)

(Episódio 5)

(O mesmo quarto da primeira cena. ELE está a espetar um prego na parede. Bate com o martelo três pancadas enérgicas: e pendura um caixilho com um desenho que não se vê daqui. Dá uns passos para trás e está a olhar, quando batem também três pancadas semelhantes na porta. E entram seis homens em duas filas, vestidos de preto, de camisa também preta, com os chapéus na cabeça, os braços firmes pregados ao longo do corpo, todos formando um bloco que estaca no meio do quarto, diante d'ELE. O da frente ergue o braço e poisa-lhe a mão, energicamente, sobre o ombro. Todos o fitam imóveis. É uma cena silenciosa, mas duma expressão violenta e social. O outro, depois do gesto de solidariedade, desce o braço. ELE, sempre calmo e como se estivesse à espera exactamente disto, volta-se para trás e vai buscar o chapéu que está no fecho da janela. Os outros dão meia volta para a porta e vão a sair todos, como entraram, quando: ELA entra como uma ave azul, sorridente, alegre, e vem direita a ELE. Todos param surpreendidos. E ELA só lhe pergunta com alegria): Onde vais? (Num vago alheamento, vira-se para os outros): Onde é que nós vamos? (Olham-no com surpresa. E ELE, caindo em si, emenda voltando-se para ELA): Ah! Vamos lá adiante... Que querias? — Eu?... Eu, nada. (Os outros ao ouvirem esta resposta saem imediatamente, como se houvesse qualquer coisa urgente, fazendo

uma pequena cortesia. Fecha-se a porta. Ficam sós. ELE): Desculpa. Não me pertenço inteiramente.

— Mas porque dizes isso? Não estranho.

— Julguei.

— Já não estranho. Agora já sei. E talvez esteja bem, assim. Eu é que não sabia. Andava tão longe destas coisas... (*Como quem compreende e concorda*). Não te demores. (*E atirando-se-lhe ao pescoço dá-lhe um beijo na boca*). E logo? apareces?

— Talvez não possa.

— Não?...

— Não sei. Mas se puder vou procurar-te.

— Digo-te uma coisa de que não vais gostar?

— Podes dizer.

— Queria que tivesses a força de viver a tua vida e essa que dás aos outros...

— Esforço-me por isso.

— Mas não consegues. Com uma exclus parte da outra.

— É o drama de todos os que recusam o misticismo destas coisas...

— Para que recusas? Assim és metade em cada mundo, quando cada um exige a totalidade.

— Não tenho a capacidade de... nem sei de quê: de redução. Para mim existem todas as coisas e eu existo nelas todas, chocado e dividido, vendo com uma nitidez que separa tudo, sem esse ofuscar de quem fita um só ponto misticamente...

— Não devem gostar de ti.

— Talvez, um dia, cheguem a duvidar de mim. Por enquanto admiram a força que ponho na luta, a serenidade e a compreensão... para eles talvez a adivinhação, das coisas. Mas, que importância tem isso? — (*Distraidamente*) — Sempre tens de ir com eles?

— Se tenho?! ...

— Oh!... desculpa: não ia dizer isto... — (*Caminha para a porta e abre-a. ELA segue-o. Param.*)

— Não venhas comigo. Espera aqui que a gente saia.

— Pois sim.

— Fecha a porta e leva a chave. Adeus.

(Ela volta e pára encostada à janela a olhar para fora. Neste momento abre-se a porta, de novo, e entram, lentamente, os seis homens que aqui estiveram há instantes, mas agora vêm acompanhados por mais duas personagens que são polícias secretos. Alguns com um ar fúnebre, outros com uma arrogância exagerada. ELA, voltando-se para eles, diz com naturalidade):

— Já saiu.

(Todos estacam com espanto que imediatamente se transforma em hesitação e dúvida. Um dos polícias faz sinal a outro que ficara na escada. Aquele aproxima-se e este diz-lhe quaisquer palavras que não se entendem bem. O outro sai. Ficam todos birtos, em silêncio, como se estivesse para acontecer uma coisa terrível. Ouvem-se os passos lá fora, que vão e logo voltam. A mesma pessoa vem dizer)

— Há outra escada.

(O que impressiona mais é o absurdo artificial desta cena. Agora a rapariga atravessa o quarto, para sair. Mas o que está à porta faz-lhe sinal para que se sente na cadeira. Senta-se. Entra uma velha acompanhada por um polícia fardado que diz):

— A dona da casa.

(O chefe, que é um homem que está sentado na cama, pergunta à velha apontando a rapariga):

— Conhece aquela senhora?

— Não.

(Pergunta à rapariga):

— O seu nome?

— Teresa Gonçalves.

(Para a velha):

— Quantos quartos alugados?

— Três.

— As chaves.

(E sai. A velha segue-o. Ouve-se, logo ali ao lado, desandar uma fechadura. Passos. Ouve-se bater noutra porta com força):

— Abra!!!

(Passos, vozes. Depois diminuem, afastam-se como se entrassem noutra divisão ali ao lado. Nisto, ELE surge, calmo, à porta do quarto e, diante

dos policiais e dos outros, diz para ELA de maneira tão serena que a todos aquilo parece natural):

— Vamos.

(Como só ELA parece espantada e com medo, ELE pega-lhe na mão e leva-a para fora. Um dos homens acende um cigarro. Um polícia manda-lho apagar):

— Apague o cigarro!

(O prisioneiro dá dois passos para ir deitar o cigarro pela janela, mas outro intima)

— Não saia daí!

— Sim senhor. Todo o cuidado é pouco.

(Entra o chefe e pára a olhar o homem que estava a falar):

— Que foi?

— Desejava fumar.

— À vontade.

(Reparando que a rapariga já não está ali, pergunta a um dos policiais):

— A mulher que estava aqui?

— Vieram buscá-la.

— Quem!?

(Sensação).

— Julgámos que era mandado de V. Ex.^a

(Grita) — De mim!? — (No mesmo tom para um dos policiais): — Abra aí a janela e diga que não deixem sair ninguém!!!

(O polícia abre a janela e começa a berrar. O chefe virando-se para um outro que está entre a porta):

— Telefone: que venham mais dez homens. E avise os que estão a guardar as portas: que não sai ninguém! Seja quem for!!!

— *(Para os outros): — Levem estes homens à camioneta!*

(Movimentos curtos, rápidos, mecânicos. Saem todos. O chefe é o último. Depois ainda um dos policiais secretos volta atrás para apanhar do chão qualquer pequena coisa que olha com atenção e mete no bolso. Sai e fecha a porta.)

BIBLIOGRAFIA

Além das secções ou capítulos reservados ao teatro (exclusiva ou prevalentemente como género literário) nas Histórias de Literatura Portuguesa — com realce para o IV volume da que, sob a orientação de Albino Forjaz de Sampaio, se publicou em 1942, os dois volumes que lhe são consagrados na *História Ilustrada das Grandes Literaturas*, editados pelos Estudos Cor e dirigidos por Óscar Lopes (1966-73), ou a que este último, em colaboração com António José Saraiva, vem periodicamente reeditando e actualizando desde 1961 — podem consultar-se as *Histórias do Teatro Português* de Luciana Stegagno Picchio (Roma, 1964; tradução portuguesa, Lisboa, 1968) e do autor do presente volume (Lisboa, 1968; 3.^a ed. no prelo), os volumes colectivos *Perspectiva da Literatura Portuguesa do Século XIX* (Lisboa, 1947-48; em especial os artigos sobre Junqueira, D. João da Câmara e Eugénio de Castro, respectivamente da autoria de Justino de Montalvão, pp. 237-284, L. F. Rebello, pp. 285-311, e Carlos Queiroz, 47-501, todas do 2.º volume) e *Estrada Larga*, II volume (Porto, 1959, que inclui uma larga secção sobre «O Teatro Português no Século XX» em que se destacam um artigo panorâmico de João Pedro de Andrade, «Meio-Século de Dramaturgia nos Palcos Portugueses», e artigos sobre «dramaturgos por acidente», António Patrício, Raul Brandão, Alfredo Cortez e José Régio da autoria de, respectivamente, Tomás Ribas, José Régio, Alexandre Babo, José Blanc de Portugal e Armando Ventura Ferreira) ou ainda as entradas dos *Dicionários de Literatura Portuguesa, Brasileira e Galega*, dirigido por Jacinto do Prado Coelho (2.^a edição, Porto, 1971), do *Teatro Português* e da *Literatura Portuguesa e Teoria Literária*, dirigidos respectivamente por L. F. Rebello e João José Cochofel, ambos em via de publicação, e correspondentes aos autores

e movimentos estudados no presente volume. A todo este material bibliográfico acresce-se ainda:

ALMEIDA, Fialho de — *Actores e Autores*, Lisboa, 1925 (especialmente as páginas de crítica a *O Pântano*, pp. 29-38, e *Noite de Natal*, pp. 267-269).

ALMEIDA, Margarida Cândido Gomes de — *D. João da Câmara, elementos para o estudo da sua dramaturgia* (tese de licenciatura), Lisboa, 1952.

ANDRADE, João Pedro — *Raul Brandão (a Obra e o Homem)*, Lisboa, 1963.

CASTEX, François — *Mário de Sá-Carneiro e a Génese de «Amizade»*, Lisboa, 1971.

CASTRO, D. João de — «A Literatura Dramática», in *Revista de Hoje*, Porto, 1894.

CORREIA, Manuel Tânger — *António Patrício, Poeta Trágico*, Lisboa, 1959-60.

CRUZ, Duarte Ivo — *Introdução ao Teatro Português do Século XX*, Lisboa, 1969; *Fernando Amado, Homem de Teatro*, Braga, 1972.

GAIO, Manuel Silva — Prefácio à 2.^a edição de *Horas* de Eugénio de Castro, Coimbra, 1912.

GOMES, J. Reis — *O Teatro e o Actor*, «esboço filosófico da arte de representar», Lisboa, 1906; *A Música e o Teatro*, «esboço filosófico», Lisboa, 1919.

LACERDA, Augusto — *Teatro Futuro*, «visão de uma nova dramaturgia», Coimbra, 1924.

LOPES, Maria Teresa Rita — *Fernando Pessoa et le Drame Symboliste*, Paris, 1977.

MADUREIRA, Joaquim — *Impressões de Teatro*, Lisboa, 1904.

MARQUES, Maria Emília do Carmo Ricardo — *O Teatro Poético de Raul Brandão, Teixeira de Pascoaes e António Patrício* (tese de licenciatura), Lisboa, 1956.

MATEUS, J. A. Osório — «Todo e qualquer Teatro — Branquinho da Fonseca», in *Colóquio-Letras*, n.º 32, Lisboa, 1976; «José Régio: Uma Poética do Teatro», *ibid.*, n.º 38, Lisboa, 1977.

OLIVEIRA, Alberto de — *Palavras Loucas*, Coimbra, 1894.

OLIVEIRA, Joaquim de — *O «Teatro Novo»*, Lisboa, 1950.

PESSOA, Fernando — *Páginas de Doutrina Estética*, Lisboa, 1946; *Páginas de Estética e de Teoria e Crítica Literárias*, Lisboa, 1966.

PIMENTEL, Fernando Vieira — *Tendências da Estética Teatral Finissecular* (tese de licenciatura), Coimbra, 1969.

- PINTO, Manuel de Sousa — *Magas e Histrões*, Lisboa, 1914.
- REBELLO, Luiz Francisco — *Teatro Português: do Romantismo aos Nossos Dias*, Lisboa, 1960; *Imagens do Teatro Contemporâneo*, 1961; *D. João da Câmara e os Caminhos do Teatro Português*, Lisboa, 1962; prefácio ao *Teatro* de Branquinho da Fonseca, Lisboa, s/d. (1973); *Uma Peça Inédita de Sá Carneiro e um Dramaturgo Ignorado*, Lisboa, 1977; «Pascoaes e o Teatro», in *Colóquio-Letras*, n.º 45, Lisboa, 1978.
- RÉGIO, José — «Vistas sobre o Teatro», in *Três Ensaios sobre Arte*, Lisboa, 1967; *Páginas de Doutrina e Crítica da «Presença»*, Porto, 1977.
- RODRIGUES, José Júlio — *A Música de Wagner*, Coimbra, 1898.
- RODRIGUES, Urbano Tavares — *O Mito de Don Juan e o Donjuanismo em Portugal*, Lisboa, 1960.
- SASPORTES, José — *História da Dança em Portugal*, Lisboa, 1970.
- SCARLATTI, Eduardo — *Ideias de Outros*, «ensaio sobre Literatura e estética teatral», Lisboa, 1927; *A Religião do Teatro*, «ensaio sobre a determinação das leis estéticas no teatro novo», Lisboa, 1928, (2.^a edição, 1945).
- SENA, Jorge de — «Tentativa de um Panorama Coordenado da Literatura Portuguesa de 1901-1950», in *Tetracórnio*, Lisboa, 1955.