

Duarte Ivo Cruz

O essencial sobre
JAIME SALAZAR SAMPAIO

IMPRESA NACIONAL-CASA DA MOEDA

I

UMA VANGUARDA PORTUGUESA

O teatro português, para lá da qualidade dos seus próprios valores, não traz, normalmente, a marca do pioneirismo ou da vanguarda estética, em cada época e em cada fase de evolução. Repita-se, a constatação não envolve a qualidade em si, mas envolve o reconhecimento dos descompassos que marcaram, mesmo nos momentos mais altos da nossa literatura dramática, a situação respectiva relativamente a novos caminhos e novas experiências que, a cada época, insista-se, se iam processando e que a seu tempo também chegaram cá. Por vezes com atraso, por vezes com nítidas influências directas. A qualidade de Gil Vicente e a sua modernidade não estão em causa, mas a fase de transição entre o teatro medieval e o pré-renascimento que encontramos na sua obra já estava percorrido em outras literaturas, mesmo aqui ao lado. Sá de Miranda apren-

deu em Itália e em Espanha. Garrett aprendeu muito com Vítor Hugo: a «Introdução» de *Um Auto de Gil Vicente* (1838) retoma em parte o «Prefácio» do *Cromwell*, que surgiu dez anos antes. E o limite do descompasso estético talvez esteja no admirável simbolismo de *O Marinheiro* de Pessoa, publicado em 1915 no *Orpheu*, acto inicial do primeiro modernismo português.

Ora bem: a excepção, ou uma certa linha de excepção, vamos encontrá-la em expressões teatrais ligadas à modernidade, nitidamente a partir da primeira década do século xx, ou, num caso singular que aqui interessa, mesmo antes. O *Orpheu*, na literatura dramática, é o *Almada*: nada ficou a dever ao seu tempo. Raul Brandão tem algo de visionário, e o segundo modernismo presencista, com Régio, Branquinho e mesmo o pirandelliano João Pedro de Andrade, foram actuais no seu tempo, e são-no hoje. Para não falar até nos *Gladiadores* expressionistas de Alfredo Cortez ou de uma inacabada *Babel*.

O mais insólito é *Fígados de Tigre — O Melodrama dos Melodramas* de Gomes de Amorim, que, em 1857, num inesperado desvio a uma estimável dramaturgia ultra-romântica, ainda que marcada pela coragem dos temas, prenunciou o Teatro do Absurdo cinquenta anos antes de Alfred Jarry — e este, por sua vez, quase cinquenta anos antes da dupla Beckett-Ionesco.

E isto tem agora tudo a ver com o presente estudo. O dramaturgo Jaime Salazar Sampaio (n. 1925) caracteriza-se por diversas expressões muito próprias e por uma também muito própria maneira de criar a sua obra. Mas desde logo se impõe o carácter divinatório da sua estética, ligada ao Absurdo logo no primeiro texto dramático, *Aproximação*, de 1945, publicado no ano seguinte, como veremos. A obra subsequente reflecte a lição dos «absurdos» citados e também a de Pirandello e de Pessoa, o que aliás é coerente na estrutura do drama em gente, espécie de teatro no teatro. Mas a obra iniciática desta grande dramaturgia surge, repita-se, antes de Beckett, de Ionesco, e mesmo, até certo ponto, de Pirandello, na perspectiva portuguesa, e mesmo de Pessoa, na perspectiva dramática.

Mas não é só este critério estético, aliás essencial, que singulariza o teatro de Jaime Salazar Sampaio. Ele singulariza-se desde logo pela qualidade, mesmo que se queiram reconhecer óbvias preferências ou oscilações. Singulariza-se pela quantidade, nada menos do que 57 peças e mais alguns ensaios dramáticos escritos, publicados e quase todos representados até hoje. O que também o singulariza. Mas singulariza-se ainda pela coerência estética, com variantes, e pela ideologia, aí com sinais das conjunturas, mas sem qualquer oscilação ao longo de dezenas de anos. E finalmente, pela ligação e

articulação com uma obra poética, com ficção, com ensaísmo, com grafismo... e até, no ponto de vista de uma visão social da economia, com estudos de economia agrária e florestal, ou não fosse o autor Engenheiro Silvicultor: o que irá surgir na dramaturgia.

Em qualquer caso: o teatro constitui a grande linha de criação de Jaime Salazar Sampaio. Curiosamente, desde 1945, com *Aproximação*, até 1961, com *O Pescador à Linha*, o autor não escreveu teatro. Mas desde aí, a produção é exemplar na constância. O próprio Salazar Sampaio nos explica o seu aturado e torturado, mas rapidíssimo, processo de criação:

Um dia — mais concretamente, uma manhã — escrevo (a lápis?) umas quantas linhas que pretendiam ser o início de uma peça de teatro: «A cena representa um vasto compartimento, talvez um armazém.» [...]

A folha de papel onde estas coisas ficaram escritas, guardei-a numa gaveta. De vez em quando abria a gaveta e lia o que lá estava. E, ao longo de muitos meses, foi esse — e apenas esse! — o meu trabalho.

Certo dia recebo um telefonema do Artur Ramos a perguntar se eu não teria, por acaso, uma peça em um acto, para incluir num espectáculo

que ele andava a organizar: «Teatro de Novos para Novos», destinado a ir à cena no D. Maria II.

Descaradamente, disse-lhe que sim.

... E uma semana mais tarde, estimulado pelo convite do Artur, a peçazita estava mesmo escrita.

Deste episódio, para mim importante, pois foi a minha «rampa de lançamento», tirei um certo número de conclusões. Nomeadamente, as seguintes:

— Para que a peça pudesse finalmente (e rapidamente) ser escrita, eu tinha precisado, como vimos, de um longo período de «incubação», durante o qual me limitara a «conviver» com o protagonista, deixando-o deslizar, sem palavras, por um vago espaço.

[...]

Esta tendência, com apenas meia dúzia de exceções, iria repetir-se, ao longo dos anos e das peças, fazendo de mim um dramaturgo «ruminante».

[In *Percursos de um Dramaturgo*, ed. INCM, 2003, pp. 40-41.]

Importa entretanto esclarecer que esta prolixidade, sendo excepcional, também não é propriamente única no teatro português. Como também não será caso isolado o apego a estéticas e valores de actualidade, de expressões da modernidade teatral. E refira-se ainda que, no caso presente, as influências detectáveis são expressamente assumidas, numa perspectiva de grande honestidade intelectual e de vasta abrangência cultural. De tal forma que podemos definir, para o teatro de Jaime Salazar Sampaio, uma matriz de enquadramento nos seguintes termos:

- Um grande sentido do diálogo, uma noção segura da cena, fruto das tais dezenas de anos de espectáculo e expressa em didascálias esclarecedoras e em revisões de texto justificadas;
- Uma grande coerência nos temas e mesmo nas estéticas subjacentes, sendo certo que se verifica, como iremos vendo, uma margem de variedade formal;
- Uma bem doseada passagem do absurdo para o realismo, e vice-versa, ou, por vezes, de ambos para outras linguagens;
- Um posicionamento constante e coerente, no sentido da liberdade, do combate às opressões individuais ou colectivas e da defesa do homem;

Mas também uma visão céptica e desencantada no destino da pessoa humana, que não transige mesmo que fique isolada, na linha por exemplo do apelo final do Béranger do *Rinoceronte* de Ionesco.

E vale a pena citar o próprio Ionesco:

Béranger não sabe muito bem, no momento, por que razão resiste à rinocerite, essa é a prova de que tal resistência é autêntica e profunda.

[Eugène Ionesco, *Notes et Contrenotes*, ed. Gallimar, 1966, p. 278.]

O próprio Béranger, personagem recorrente na obra de Ionesco, recusa-se a transigir e a abdicar da sua humanidade: «defender-me-ei contra todo o mundo! Sou o último homem e sê-lo-ei até ao fim! Não me rendo!»

No prefácio ao volume 1 do *Teatro Completo* de Jaime Salazar Sampaio, Sebastiana Fadda apresenta um esquema temático definido a partir de conceitos abrangentes que retomará em livros e comentários posteriores:

— Universos secos e espaços desérticos e desolados que reflectem o vazio ontológico e o desespero desesperado desse vazio;

— A carga simbólica dos objectos espalhados no palco, essenciais e, quase com certo pudor, alusivos a algo que não se consegue calar;

— A precariedade de um mundo em que o homem se encontra desamparado, pois em cada sistema de valores experimenta o falhanço ou a carência;

— A cristalização do tempo interior, sublinhado por meio do papel desempenhado pela memória, enjaulada por fracassos não interiorizados;

— O não reconhecimento dos seres nas suas análises retrospectivas e diacrónicas apesar da sua suposta imobilidade;

— Os impulsos contraditórios da personalidade, que se desdobra e multiplica amplificando as vozes da razão e as do instinto;

— A presumida idealização do passado e o seu choque com um presente resultado da acumulação de experiências negativas;

— A fragilidade das relações humanas em geral e sentimentais em particular, caracterizadas por antagonismos e tensões conflituais;

— A aspiração ao amor como valor ideal, frustrada na passagem para o investimento concreto da carga emocional;

— A derrota do idealismo num presente que se esforça por expulsá-lo, mas incapaz de prescindir dele;

— A mistificação da realidade e do imaginário na abolição das barreiras que tradicionalmente os separavam, transformando-os umas vezes em real (objectivo)/real (subjectivo).

[In *Teatro I*, p. 9.]

Há entretanto uma questão prévia a qualquer análise global desta dramaturgia — e será, precisamente, a dinâmica de alterações, escritas e reescritas a que, ao longo de décadas, o autor procede, numa insatisfação por vezes torturada. Não cabe aqui comparar essas sucessivas versões, muitas delas motivadas pela própria experiência do espectáculo, o que em si é positivo: e lembra-se que Salazar Sampaio será o dramaturgo português contemporâneo mais representado!

Esta metodologia vem aliás documentada em textos, e citações do autor, de Risoleta Pinto Pedro, de Carlos Paniágua Feteiro e de António de Macedo (e de outros, em outros textos) publicados a propósito da adaptação à cena e eventualmente ao cinema e televisão de um pequeno romance de Salazar Sampaio, *O Romance de uma Rosa Verde* (1954). Aí se refere, com efeito, o caso concreto da peça *O Viajante Imóvel* (1979), parcial-

mente integrada em *Um Homem Dividido* (1997) e em *Uma Questão de Tempo* (1999) (cf. *Teatro III*, pp. 419 e segs., e *Percursos de um Dramaturgo*, ed. INCM, 2003, pp. 61 e segs.). Sebastiana Fadda, por seu lado, relaciona os poemas de *O Silêncio de um Homem* (1960) e os contos de *O Ramal de Sintra* (1960) com a temática da solidão e, precisamente, do silêncio, num texto significativamente intitulado «A poesia encoberta no palco despido» (*Teatro I*, pp. 9 e segs.). *O Falso Pobre — Uma Narrativa dos Anos 70* é teatralizada por Carlos Paniá-gua Feteiro em 1999. E há numerosas remissões de peça para peça.

Na análise a que iremos proceder do conjunto da obra, seguiremos as edições do *Teatro Completo* (I a IV, ed. INCM) com base na primeira data de feitura de cada peça, salvo indicação em contrário.

II

O INÍCIO É JÁ UMA APROXIMAÇÃO

Não deixa de ser curioso o facto de esta *Aproximação* constituir, a «aproximação» inicial de uma obra vasta... que se separou no tempo exacto dezasseis anos. E no entanto, é aqui que se encontra a raiz original do teatro de Salazar Sampaio, percursora, diga-se outra vez sem receio, da sua própria dramaturgia, mas também de estéticas que virão depois em outras culturas. E que o autor integraria na sua própria obra.

Mas muito embora: estamos aqui perante o início de um processo original. Veja-se então o que escreveu, em 1996, Luiz Francisco Rebello:

Quem tenha lido, em 1946, esta peça de um autor de 20 anos, não pode ter deixado de ficar surpreendido com a segurança da sua escrita, indiciadora de uma autêntica vocação dramática.

O que não podia adivinhar era que já nesse esboço se continham, em germe, os temas (e as personagens) recorrentes nas suas peças ulteriores: a solidão do homem num mundo que lhe é (e a que ele é) hostil, a dificuldade de comunicação entre os seres, a necessidade, contra tudo e todos, de uma aproximação entre eles... Mas não só: também a mesma estrutura minimal — *A Batalha Naval, Os Visigodos, Fernando (talvez) Pessoa*, constituem excepção no conjunto da sua obra —, um diálogo impregnado do mesmo humor ácido, a mesma raiva disfarçada num esgar cómico. Tudo o que aproxima (outra vez este termo!) o teatro de Jaime Salazar Sampaio, de Beckett, de Ionesco, de Pinter — que vieram muito depois dele, é preciso que se diga.

[In *Teatro I*, p. 27.]

E noutro texto, Rebello assinala que «a prática (e o gosto?) da contradição é uma das características dos personagens criados por Jaime Salazar Sampaio» (in *Teatro Completo III*, INPS, 2002, e *O Palco Virtual*, ed. Asa, 2004; cf. *História Breve do Teatro Português*, PEA).

E assim é. *A Aproximação* já reconhece que «a vida é um enevoamento progressivo»; os «muito ricos» têm como «corolários — crianças rotas e famintas, mulheres

de compra e legiões cinzentas»; o maior desejo é «ser livre»; mas «estar desorientado é a função do homem comum»: e «devíamos ter uma terra de alegria [...] e não esta terra onde a alegria é proibida».

Ora bem: como dissemos, a peça é publicada em 1946 numa revista episódica, *O Bloco — Teatro, Poesia e Conto*, iniciativa levada a cabo «sem dinheiro mas com o entusiasmo, o trabalho e o descaramento do [Luís] Pacheco», diz-nos o próprio Salazar Sampaio, num dos numerosos textos que acompanham as suas peças e que iremos citando (in *Percursos de um Dramaturgo*, cit., p. 37). É interessante recordar os companheiros de «trabalho e descaramento»: Luís Pacheco, José Cardoso Pires, Ferro Rodrigues, Mário Ruivo, Matilde Rosa Araújo, Duarte Silva. Para lá da atenção no mínimo dispersa que os outros deram ao teatro, é sintomático que a peça de Salazar Sampaio, não obstante as ligações ao neo-realismo, já tenha o potencial de toda a obra dramática subsequente.

Mas nesta fase, Jaime Salazar Sampaio concentra a sua criação numa veia poética que no futuro retomará muito esporadicamente para a certa altura abandonar. E é interessante verificar que, nesses poemas mais ou menos esquecidos pelo próprio autor, encontramos o mesmo teor próximo do neo-realismo que as colaborações do *Bloco* sistemática ou predominantemente abor-

dam. Temos lá, com efeito, além da *Aproximação*, contos de Cardoso Pires (*Semana Inglesa*), de Ferro Rodrigues (*Sombras*) e de Pacheco (*História Antiga e Conhecida*) e poemas de Matilde Rosa Araújo e Mário Ruivo (*Contração*).

E também poemas de Salazar Sampaio, de escrita muito enxuta e rápida, já com certo sentido parateatral e claramente apontados para uma crítica social próxima do neo-realismo. Veja-se, por exemplo, *Garotos, Jornais*:

Garotos — rotos
Jornais — mentiras.

Garotos analfabetos
Jornais — artigos e notícias e anúncios.

Garotos mortos de fome
Na esquina da rua escura.

Os jornais não dizem.

Ou este, de uma militância política e social:

Como é bonito um passeio ao domingo
Nas ruas da Cidade.

As pessoas andam bem vestidas,
Cheias de jóias e sorrisos.

*Curioso,
E ainda há para aí uns malandros
A falar em miséria.*

— Mal intencionados!

*Todas as ruas cheias de Sol,
Todos os espíritos cheios de Verdade e Beleza
[e Conforto...
Todas as bocas cheias de reбуçados de fruta
(os de morangos são deliciosos!)*

E o espectáculo do bodo aos pobres...

Mas o mais interessante é encontrar aqui os primeiros sinais de influência, difusos ainda, das grandes linhas do teatro posterior. Assim, no livro *Em Rodagem* (1949), temos por exemplo a ironia de «O poeta regionalista»:

*Chegou ao local,
Estudou o dialecto, ouviu o folclore
E as conversas pitorescas das moças na fonte;
Andou pelos campos de galochas
A ver a lavoura e o trabalho das gentes;
Constipou-se
E voltou à cidade.*

Cresceram os poemas:

«Maitungo», «Milongo», «Cifongo», «Mintincas».

Vieram os louros, cobriram os poemas

«Maitungo» — *que típico e certo*

«Milongo» — *que riqueza de ritmos e rimas.*

E nos *Poemas Propostos* (1954), entremeados com alguma prosa, encontramos nada menos do que «Os desempregados de Fernando Pessoa» de belíssima escrita:

*cá estou eu por exemplo a enrolar um cigarro
mentalmente*

pois nem para cigarros tenho senso prático

a enrolar em silêncio mortalmente

sem loucura bastante para os lábios

a enrolar na cidade um cigarro

o primeiro do ano

enrolar a raiva enrolar a esperança

a enrolar-me num cigarro a mim

ah sim pois bem: os navios... as vidas

tanta primavera

a enrolar um cigarro

enrolar o fumo dos comboios vazios meu amigo

simplesmente

um cigarro a frio nesta mesma esquina

Ou um pequeno texto em prosa, «Hora legal», que já aponta para um ambiente de espectáculo, no caso, circense:

Agora na arena só este palhaço exhibe um coelho de enormes orelhas e um velho chapéu. Por bem o homem da bateria marca o compasso mecanicamente. Não há razões e é delicioso. Não há força para novas mentiras e é muito difícil. Cuidado! Não fosse o ritmo subtil do homem da bateria e o palco estaria deserto. Haveria menos um palhaço no mundo. Quero dizer: um pouco mais de solidão.

Neste momento o palhaço atravessa a arena. Já sem objectos.

A música também deixou de se ouvir.

É um discurso. Vai ser um discurso.

— Senhores! Damas! Companheiros de jogos!

Ora, é o próprio autor que nos revela, muitos anos passados sobre essa fase predominantemente poética, não só a génese como a ligação com a dramaturgia subsequente:

— Eu costumava escrever umas coisitas curtas, uns talvez-poemas, que não passavam do assim-assim.

— Por outro lado, no que se refere à facilidade de comunicação com o mundo exterior, estava muito longe de ser um perito... Timidez, pois. Mas em larga escala, ocasionando um sem-número de situações dolorosas, para não dizer — mas afinal digo, porque ainda me lembro! — momentos de pânico, mau génio e angústia.

É certo que podemos perguntar — e eu já fiz esta pergunta um sem-número de vezes — como transformei estes dois defeitos em auxiliares que me levaram a escrever teatro.

Até onde eu sei, o mecanismo de uma tal aliança pode ter sido mais ou menos este:

— Quanto aos poemas, embora eu tenha tido a sorte de desconfiar bastante cedo da sua qualidade, pressentia neles, de forma confusa mas intensa, um borbulhar de coisas que me interessavam. E só me faltava encontrar um outro caminho para as dizer. Ou, pelo menos — e talvez fosse essa a melhor solução —, para as sugerir.

Ora como, apesar de tudo, começara a perceber que o Teatro e a Poesia pertencem

ciam à mesma família, pode ser que tenha sido por isso que me atrevi a escrever as primeiras peças.

- Quanto às minhas dificuldades de comunicação, em vez de constituírem um obstáculo entre mim e o Teatro, parece que me ajudaram a aproximar-me dele: como nem sempre conseguia falar directamente com as outras pessoas (sobretudo em grupo), comecei a inventar umas senhoras personagens que me servissem de porta-voz.

[«Reflexão sobre os motivos que me levaram a escrever teatro», in *Percursos*, cit., p. 35.]

E aqui podemos referir uma outra matriz estilística, que o é também de influências expressas:

- Pirandello, no desdobramento da vida e da cena;
- Fernando Pessoa no «drama em gente»;
- O teatro do absurdo, no desenvolvimento lógico de uma realidade ilógica, na dinâmica do diálogo, no apoio das didascálias eminentemente espectaculares mesmo nos casos de estatismo imediato, passe o paradoxo;

— Sobretudo a solidão do homem que se ignora, que não comunica nem se relaciona, vive num deserto físico, emocional e existencial e a solidariedade com essa humanidade, a nível individual e a nível social.

Já vimos que todo este envolvimento é anterior à renovação europeia do absurdo teatral. Ela prenuncia também, de certo modo, a renovação, em diversas direcções mas comum no ponto de vista de conteúdos, que por esta altura marcara ou dá sinais no teatro português.

E começamos, precisamente, pelo teatro do absurdo, pois será a expressão dominante e mais coerentemente prosseguida.

III

INTRODUÇÃO A UM ABSURDO PORTUGUÊS

Tudo isto para dizer que Jaime Salazar Sampaio denuncia uma geração que trouxe para Portugal ou aqui criou a renovação de novas correntes da cena e da dramaturgia, oriundas sobretudo do pós-guerra. Geração que assume algumas experiências surrealistas ou expressionistas anteriores — já falámos de Cortez — e concentra no teatro do absurdo, além do autor aqui analisado, nomes como Prista Monteiro, Miguel Barbosa, mais novos como Yvette K. Centeno, Fiama Hasse Paes Brandão, Teresa Rita Lopes ou o Augusto Sobral das primeiras obras, além de outros menos persistentes na dramaturgia ou na corrente — António Aragão, José Dias de Sousa, Rui Mesquita, Carlos Walenstein, Mendes de Carvalho, Carlos Coutinho, Artur Portela, José Sasportes, ou mesmo certo Vicente Sanches quando prossegue o *nonsense*. Muitos deles, aliás, vão buscar o

existencialismo de Raul Brandão (cf. Duarte Ivo Cruz, «O expressionismo no teatro português», in *Estudos Dedicados ao Professor Manuel da Costa Freitas*, ed. UCP, 2003).

Pois, tal como noutro lado escrevemos, «há entretanto ligações interessantes que devem aqui ser retomadas e, por vezes, tanto na perspectiva de criação dramática propriamente como da sua associação directa a iniciativas de renovação cénica mais ou menos duradouras — geralmente menos» (Duarte Ivo Cruz, *História do Teatro Português*, ed. Verbo, 2001, p. 314). Do que não se pode queixar Salazar Sampaio, autor representadíssimo em Portugal e fora.

Teremos pois como base de análise o caso paradigmático de Jaime Salazar Sampaio como referência do teatro do absurdo português. Mas não sem antes alertar para as oscilações de estilo que, ao longo da vasta obra, vão aparecer. E é preferível dar a palavra ao próprio autor:

Suponho que a Arte não tem por objectivo principal imitar a realidade mas sim acrescentá-la. Neste sentido, um quadro de Picasso é tão real como um rabanete, muito embora situando-se, como é óbvio, num plano diferente. E sem o quadro de Picasso — ou sem o rabanete — a Realidade ficaria mais pequena...

Por outro lado, segundo creio, o artista não precisa de prometer solenemente focar a realidade, pois focar a realidade é a única coisa que ele pode fazer.

Assim sendo, no plano do espetáculo teatral, que é o que nos ocupa, não vejo muito bem como se possa opor um Teatro dito realista a um outro, dito do absurdo. Com efeito, se olharmos à nossa volta ou espreitarmos para dentro de nós próprios, não seremos levados a admitir que o absurdo é uma fatia — e uma fatia substancial — daquilo a que chamamos, arbitrariamente, a Realidade?

É claro que se a distinção entre teatro realista e teatro do absurdo não passar de uma tentativa de rotularem, mais ou menos académica, o mal, não é grande... Mas se quisermos com ela empurrar uma destas alegadas tendências para um *gueto* — por hipótese, fazer isso ao teatro do absurdo — então é que já não me parece uma atitude — como dizer? — muito realista...

[In *Teatro III*, p. 384.]

Mas não haverá dúvidas acerca da preponderância estilística e, mais do que isso, da ambientação existencial própria da corrente. Sebastiana Fadda chama a atenção designadamente para o vazio cénico de *O Pescador*

à *Linha*, que efectivamente «recorda os desertos beckettianos e a expectativa gorada dos personagens, o Pescador, a Dactilógrafa, o Empregado à espera do que há-de vir». Mas também assinala a marca de Pirandello pelas contínuas alusões a um teatro dentro do teatro (cf. Fadda, *O Teatro do Absurdo em Portugal*, ed. Cosmos, 1998, p. 312). Essa marca será mais ou menos visível em numerosas peças, e muitas delas assiduamente situadas em palcos e protagonizadas por actores, como iremos vendo.

Veja-se a coexistência e harmonização de dois ritmos de linguagem e de discurso teatral:

DACTILÓGRAFA — Tenho estado a pensar...

PESCADOR (*irónico*) — A pensar?... Tu?

DACTILÓGRAFA — Eu, sim!... A pensar em nós.

PESCADOR — Ah!

DACTILÓGRAFA — Ah, o quê?

PESCADOR — Se chamas a isso pensar, está bem...

DACTILÓGRAFA — Claro que chamo. Ou imaginas que pensar é só discutir literatura, como tu fazes lá com o Armando e aquele outro, o alto, o magrizona?...

PESCADOR — Aquele de quem tu não gostas?

DACTILÓGRAFA — Não gosto, nem desgosto. Não me interessa.

PESCADOR — É pena... Pena para ti, quero eu dizer.

DACTILÓGRAFA — E para ele, não? Parece-me bem que o teu amiguinho...

PESCADOR (*irónico*) — Não sabes o nome dele?

DACTILÓGRAFA — ... O teu talentoso amigo, o Fernandes, que agora me lembro — o Augusto Neves de Paiva Fernandes —, todo ele, um metro e oitenta de presunção e ossos, se eu quisesse, quando eu quisesse...

PESCADOR — Olha!... Não te canses mais. Isso de ciúmes já não pega. É tecla morta: carregas... e não sai nada.

(*Dactilógrafa e Pescador voltam de novo as costas um ao outro.*)

DACTILÓGRAFA — Ordinário!

PESCADOR — Presumida!

(*Dactilógrafa e Pescador afastam-se um do outro, lentamente.*)

[...]

(*As luzes regressam à primitiva, isto é: o palco iluminado e a sala na obscuridade.*)

PESCADOR (*dirigindo-se familiarmente ao público*) — É pena, sim. Quando ela está presente,

os senhores nem imaginam... Esta passagem torna-se apaixonante... Ajudo-a a subir para o palco... Bem, ela entretanto engordou um bocadinho, mas lá acaba por conseguir trepar. (*Pausa.*) E é curioso... o seu sorriso é o mesmo de antigamente: claro, límpido, interior. (*Pausa.*) Que em regra ela não entra logo no palco a sorrir, não. Ela vem furiosa... Uma vez grita que toda a cena com ela está errada: de uma ponta à outra...

[In *Teatro I*, pp. 47-48.]

Mas o texto mais beckettiano, no dizer aliás do próprio autor, é *A Batalha Naval* (1964-1969), pela dialéctica dos personagens isolados em diálogo circular, pela abstracção dos dois protagonistas. Diz o autor: «a ‘lição’ do Beckett está muito presente nesta peça. Sobre tudo ao nível do diálogo; o encadeamento das falas, em particular». E compara com o diálogo que surgirá em *Os Outros* (1965-1971) entre Rogério e Daniel. (In «Reflexões e episódios», *Percursos*, cit., pp. 42 e 52-53.) Se não, vejamos:

Na *Batalha*:

JOÃO (*molhando o lápis na boca, escreve flegmaticamente*) — Domingo, dezoito de Novembro, dia negro na ilha... José, o meu fiel companheiro

de labor e infortúnio, morreu... atacado de escorbuto. Amigo exemplar e escriturário modelo... (*José que, entretanto, se arrasta até à espingarda, dá um tiro a João e atinge-o. João risca ainda as últimas palavras que acaba de escrever e corrige.*) Brilhante humanista... (*O lápis cai-lhe da mão; João cai no chão; prossegue, caído no chão.*) Humanista brilhante, levou a vida a fazer coisas pela Humanidade; abrir portas, atravessar ruas, gritar... Morreu de escorbuto, às cinco horas. Eram cinco da manhã!

(*João cai de borco; fica imóvel. José também se imobilizara já. Ouve-se o terceiro apito do barco. Escuro.*)

[In *Teatro I*, p. 303.]

e em *Os Outros*:

RAPARIGA (*voltando a pegar na mão de Rogério*) — Agora, chegue aqui. (*Dirigem-se para o outro topo da mesa; como há pouco, Rapariga alinha nesse topo alguns objectos de barro.*)

RAPARIGA (*apontando os objectos que acaba de alinhar*) — Quando estamos deste lado, estes somos nós. (*Apontando os objectos que alinhou no extremo oposto da mesa.*) E aqueles são os

outros... (*Pegando na mão de Rogério, que se deixa, a princípio, conduzir.*) Se nos deslocarmos... (*Rogério estaca e retira a mão; Rapariga volta a pegar-lhe na mão, suave e firmemente.*) E trocarmos de posição... (*Chegados ao outro extremo da mesa, designando os objectos que aí colocou.*) Estes agora é que somos nós. (*Apointando o outro topo.*) E aqueles, agora, passaram a ser os outros... (*Largando a mão de Rogério.*) Mas de um lado e do outro da mesa... o que é que nós vemos, o que é que lá está? (*Pausa.*) Os mesmos objectos... igualmente frágeis, igualmente fúteis. (*Retira um objecto do topo da mesa e logo corre ao outro topo; tirando de lá um objecto igual; tem um em cada mão; sopesa-os.*) Quinze a vinte gramas de barro... uma legenda idiota, sempre a mesma... Santiago do Cacém... Recordação do Santiago...

ROGÉRIO (*perdendo a paciência*) — Isso nunca mais acaba, a sua conferência?... O que é que é preciso uma pessoa fazer pra você se calar?...

RAPARIGA (*com naturalidade*) — Experimente beijar-me... (*Perplexidade de Rogério.*) Estou-lhe a dizer que me beije, se quiser. Estou a oferecer-lhe os lábios. (*Executa.*)

[In *Teatro I*, p. 187.]

Fixemo-nos sobretudo em *A Batalha Naval*, peça de maior fôlego e significado. Já aí se revelam com plenitude algumas das virtudes de construção cénica do autor. Para já, os naufragos são-no sobretudo ou exclusivamente da vida com os outros. São naufragos deles próprios mas sobretudo da sociedade que os não entende, dos «Outros» que os não percebem. A ligação entre os dois textos também passa por aí. O próprio paternalismo ambíguo do amigo protector acaba por provocar a alienação definitiva. Certas alusões a um passado mais concreto são elas próprias próximas das primeiras peças de Beckett.

Mas quando Salazar Sampaio utiliza a palavra «lição» para referir a influência de Beckett, está a referir, talvez menos conscientemente, *A Lição* de Ionesco. Essa influência também é recorrente, e por vezes paradoxal. Assim, por exemplo, a peça *Paragem de Autocarro — Homenagem a Samuel Beckett* (1997), claro que constitui essa mesma homenagem mas também a Ionesco, no diálogo vazio do espaço abstracto da paragem de autocarro, onde Pedro e António esperam uma espécie de Godot, mas dialogando lugares-comuns de desfecho absurdo, como os Martin de *A Cantora Careca* ou como o Senhor e a Senhora de *A Menina Casadoira*: «Enganando-se a si próprias», diz Risoleta Pedro Natálio (in *Teatro II*, p. 509). Aliás, estes exercícios de soli-

dão a dois em espaços vazios são frequentes. Veja-se por exemplo *Conceição ou um Crime Perfeito* (1962-1979), diálogo entre a Espectadora e o Arrumador, num cinema vazio, no fim da sessão, o que confere certa conotação pirandelliana, como se verá mais tarde — e isto, apesar do final insólito de carácter apícola, ou não se trate aqui de um Engenheiro Silvicultor («zumbido poderoso de uma colmeia»), além do desdobramento dos personagens —, ou a sala atravancada de *As Sobrinhas* (1997), peça que tem parentesco com *O Sobrinho* (1980), aquela sobretudo ionesquiana na linha de *As Cadeiras* ou de *O Novo Inquilino*, com as suas salas atravancadas de móveis:

VELHA — Mais gente!

(Outra campainhada e mais outra. O Velho está atarefadíssimo; as cadeiras viradas para o estrado, espaldares para o público, formam filas regulares em forma de anfiteatro. O Velho, ofegante, enxugando o rosto, vai de uma à outra, acomoda os visitantes, enquanto a Velha, mancando, esgotada, vai o mais depressa que pode de uma porta a outra, buscar mais cadeiras. Há agora muitas pessoas invisíveis no palco, os Velhos têm o cuidado de não esbarrar nas pessoas, ao passar entre as filas. O movimento

poderá fazer-se da seguinte maneira: o Velho vai à porta n.º 4, a Velha sai pela n.º 3 e volta pela n.º 2. O Velho vai abrir a n.º 7, a Velha sai pela n.º 8 e volta pela n.º 6 com as cadeiras, etc., a fim de fazer a volta do palco pela utilização de todas as portas.)

VELHA — Com licença... Com licença... Como?... Bem... Com licença... Com licença...

VELHO — Meus senhores... passem... Minhas senhoras... passem... Aqui é a senhora... Permita-me... Sim.

[As Cadeiras.]

(O Segundo Moço-de-Fretes bate as palmas. Descem do tecto, sobre a frente do palco, enormes tábuas, que tapam completamente o Senhor aos olhos do público; podem, igualmente, descer uma ou duas sobre o palco, entre os outros móveis; ou grandes tonéis, por exemplo; o novo locatário ficou assim completamente emparedado; passando por cima dos móveis, o Primeiro Moço-de-Fretes, após ter batido três vezes, sem resposta, numa das faces laterais do recinto, dirige-se com a escada para as tábuas que o recobrem; tem um ramo de flores na mão, que procurará furtar aos olhos do público; apoia a es-

cada à direita e sobe, em silêncio; chegado ao extremo da tábua lateral, olha, de cima, para o interior do recinto, interpela o Senhor.)

[O Novo Inquilino.]

Cita-se aliás Pessoa em *O Sobrinho*: também lá voltaremos. Mas agora refira-se a simbologia da espera de um cheque que «a tia Guilhermina» envia mensalmente ao sobrinho Jorge e ao seu criado «francês» Maurice e que, simbolicamente, se atrasa próximo de 25 de Abril. Mas Maurice não é francês, morre, há um acidente, Jorge mal se pode deslocar, o telefonema a anunciar o cheque não chega... Os monólogos do Jorge em qualquer caso lembram a civilização em estilhaços do grande discurso do Lucky (cf. Duarte Ivo Cruz, *Repertório Básico de Peças de Teatro*, ed. SEC, 1986, p. 135).

Mas voltando à mobília: a «sala cujo mobiliário é composto por várias réplicas de um único móvel em cima do qual existe uma televisão» que serve de cenário à *Irmandade* (1998), ou o «quarto fechado» com «uma janela de aspecto quase realista, em flagrante contraste com o que se passa [...] com os outros elementos do cenário» de *A Vidraça* (2001). Ou *Contrato Nupcial* (1977), em que o cenário é pura e simplesmente «uma enorme cama de casal, colocada de topo, com

os pés voltados para o público», onde Carlota e Carlos fazem o balanço da vida.

Ou voltando aos monólogos desesperados de solidão de Luís de *Junto ao Poço* (1978), de *O Homem da Gravata de Lã* (1996), de rigorosíssimas didascálias que orientam o actor, da Maria de *E se. Por acaso. Ainda* (1997), ou da Conceição de *A Escolha Acertada* (2000). Ou a abstracção onde se encontra *O (enorme) Bolo* de noiva «que ninguém quer» (1970), as ruínas de *O Desconcerto* (1980), a «sugestão de um muro branco» com uma porta (hipotética) e o cordão de uma hipotética sineta de *Magdalena* (1984) ou a «cena que representa vagamente uma pastelaria» onde concorre, precisamente, o *Incidente numa Pastelaria* (1997)...

Tudo isto culmina no «espaço aberto», expressão recorrente que encontramos por exemplo em *O Escadote* (1977), onde Abel e Zózimo se confrontam, ou no «palco nu» de *O Bom Caminho* (1997), em que se cruzam, com registo igualmente duro, Acácio, José e «um Negro», com tons de alegoria política e condenação do racismo e da prepotência.

E não está fora deste registo, antes pelo contrário, *A Chuva. O Amor. A Infância* (2001) e *Teatro* (2001), texto fulgurante no ritmo e na concisão, onde pura e simplesmente «não há cenário». E no entanto, com ou sem cenário, a fala final do Varredor, na primeira, e do

Personagem A, na segunda, são convergentes e flagrantes, no isolamento absurdo que a linguagem transmite:

VARREDOR (*com raiva contida e alguma amargura, contemplando as gabardinas que tem na mão*) — Chuvas. Chuviscos. Chuvadas... Tanta água a cair lá de cima... das nuvens, ou lá o que é... (*Amarrota as gabardinas e atira-as, com toda a força, para dentro do carrinho do lixo.*)... E tão pouco Amor, neste Mundo de Merda! (*Sai, muito lentamente, assobiando.*)

[In *Teatro III*, p. 298.]

A (*suavemente*) — Olha, meu filho... Tens ideias demais na tua cabeça. O Universo não é o que tu pensas... Que o universo não é um pensamento... (*Sem transição, tirando da malinha uma corda de saltar e mostrando-a a B.*) Porque não experimentas saltar à corda?... (*A meia voz com um leve sorriso.*) O que é que tu julgas que eu faço... quando as perguntas estoiram na minha cabeça, sem encontrarem qualquer resposta? (*Atira a corda para junto de B. Um tempo. Volta a retirar o binóculo da malinha, olhando com ele para longe.*)

[In *Teatro III*, p. 302.]

Ora bem: nada mais arrasador do que os monólogos de Beckett e de Ionesco. E os vazios das cenas respectivas. Dentro desta linha, encontramos Jaime Salazar Sampaio a traduzir *Os Dias Felizes* de Beckett e *Feliz Aniversário* de Pinter, peça obviamente diversa. O prefácio da edição portuguesa da peça de Beckett é aliás muito elucidativo de uma linha de continuidade na desmarcação do realismo para o absurdo: voltaremos ao tema.

IV

UMA GRANDE COERÊNCIA IDEOLÓGICA

Há que usar os termos com rigor. Quando se fala em coerência ideológica no teatro de Jaime Salazar Sampaio, não se quer referir um alinhamento específico a posições políticas, mas sobretudo uma defesa constante de ideais humanísticos de liberdade e de combate a todas as opressões. O que também não significa uma menor circunstancialidade de época, ou mesmo de conjuntura política, em algumas das peças.

Já encontramos aliás situações concretas por exemplo em *O Sobrinho*. Mas existe uma linha dramaturgica de maior fôlego de dimensão, por vezes mais ligada ao circunstancialismo político e epocal concreto, com implicações temáticas expressas ou alegóricas, mas directamente referenciáveis. Nada que não se encontre já na própria *Aproximação*, só que noutro quadro e noutro estilo.

Mas desde logo *Nos Jardins de Alto Maior* (1962) coloca o problema na sua alegoria de repressão exercida pelos Lavadores em relação a crimes «agravados pela circunstância de terem sido cometidos à luz dos projectores e a coberto da escuridão da sala», o que obviamente reporta também a Pirandello: esta interligação é aliás uma das grandes mais-valias de Salazar Sampaio.

O Falhanço (1964) é actual na alegoria futebolística: a confusão entre a honra conjugal e a Divisão de Honra por que luta o «modesto clube desportivo», escrita numa dialogação realista mas profundamente alegórica, extravasa obviamente o imediato do golo inexplicável. *Agora, Olha...* (1971) e *Nesta Hora Grave* (1964, mas refeita em 1974) apertam a malha alegórica mas reportam a um universo brandoniano. Carlos Paniágua Feteiro relaciona designadamente a última com *O Doido e a Morte* (in *Teatro I*, p. 333): e realmente, o Governador Civil vale bem o Raimundo e o seu discurso, tirando a dimensão sentimental inexistente ou extinta. E recorda-se que Salazar Sampaio adoptou à cena, em 1992, o *Portugal dos Pequeninos* de Maria Angelina e Raul Brandão, com o título poético — o que não é habitual nesta dramaturgia — de *Chegaram as Andorinhas*. Os próprios Raul e Maria Angelina entram em cena. Acrescente-se outra peça infanto-juvenil,

Árvores, Verdes Árvores (1979), actualíssima na defesa ecológica contra o desordenamento do território.

Mas no que se refere a *Nesta Hora Grave*, deve então assinalar-se certa linha expressionista que, precisamente, tem em Brandão uma referência iniciática, em particular, precisamente, na aventura grotesca do Sr. Milhões brandoniano. O próprio Salazar Sampaio relaciona as duas peças: ambas constituem, diz, como que «uma farsa e como tal feroz; mas de uma ferocidade contida, risonha e, em última análise, fraternal» (in *Teatro I*, p. 335).

De 1974 é *A Inauguração da Estátua*, com o «orador pomposo». Na mesma linha, *Os Preços* (1976), espectáculo para 33 personagens, que vão de um Maluco a um Ministro, passando por Napoleão, dois jornalistas, três meninas, dois gorilas, dois patrões e dois operários... numa girândola sobre a alta do custo de vida com gigantescas notas de cena, e que acaba num registo trágico:

MALUCO — [...] Nada está perdido... O Amor e a Revolução são movimentos naturais... E mesmo que eu esteja maluco ou fardado de Maluco... tem coragem! (*Cerrando os dentes, a meia voz.*)
Tem coragem. (*Chora convulsivamente.*)

[In *Teatro I*, p. 457.]

Mas a conotação política mantém-se para lá do imediatismo conjuntural, dentro do plano de transversalidade estilística e de constância e intemporalidade temática. Assim, peças como *A Irmandade* (1998) e *O Peixinho Grelhado* (2001) inscrevem-se com facilidade nesta linha, a primeira numa alegoria mais intimista de relações familiares, a segunda num diálogo de vagabundos ou quase, que também questionam uma relação com a autoridade (o Engenheiro, o Comendador, os Condóminos...) ao som de um conjunto de sinais sonoros indicando uma acção repressiva de forças da ordem. «Pode ouvir-se, ao longe, o ruído de um grande número de botas grosseiras, ritmando uma marcha e pouco depois, a marcar passo», diz o autor. E diz Ana Maria Ribeiro: «o Peixinho somos nós: os pequenos deste mundo que os grandes se entretêm a grelhar» (in *Teatro III*, pp. 277 e segs.)

E *O Veredicto* (2002) atravessa os rótulos e oscila entre o vazio de um absurdo intemporal («parece-me que os relógios não têm razão») e o desconhecimento/reconhecimento alternado dos personagens, que lembra outra vez *A Cantora Careca* ou Pirandello.

A Esperança (2003) concentra a acção na situação de domínio do Sr. Rocha e nas injustiças sociais decorrentes. Sendo certo ainda que a «literatura» do re-

ferido Sr. Rocha e do seu empregado Artur remetem também para o universo de Beckett.

SR. ROCHA (*estacando*) — O livro, como é natural, podia começar por uma narrativa: certa manhã, o nosso herói, ao descer a escada... (*Pausa.*) Ou então, púnhamos no alto da primeira página uma frase solta. (*Pausa.*) Podemos chamar-lhe — é um nome como outro qualquer — um pensamento. (*Trepa para cima da mesa, tal como já tinha feito noutras cenas, e, depois de afinar a garganta, declama, com um tudo-nada de cabotinismo.*) «A vida é um cântaro que levamos à cabeça... E pode estilhaçar-se... de um momento para o outro...»

(*Rui, sem largar o gravador, agarra num qualquer objecto de vidro e atira-o ao chão, estilhaçando-o ruidosamente.*)

SR. ROCHA (*depois de aprovar, com um aceno de cabeça, a iniciativa de Rui*) — «... Mas os homens fazem um bocadinho de batota e, quanto mais se aproximam do Fim, mais fingem — e até se convencem! — que são imortais... Pois a Morte, como a Sorte Grande, dizem eles: é só para os outros...» (*Esboça uma ligeira vénia e desce da mesa. Falando tanto para ele mesmo como para*

os outros.) Mas seja lá como for; com estas ou outras ou nenhuma(s) palavras... (*aponta para a mesa onde esteve empoleirado*)... no cimo da primeira página... E começando ou não o livro por uma narrativa — «o nosso herói», etc., etc. — vai ser preciso concentrar a nossa atenção no essencial. (*Pausa.*) E a este respeito, estou a dever-lhes uma explicação... (*Afina a garganta e prossegue, com alguma solenidade.*) O essencial, meus filhos... é a minha pessoa. (*Pausa; olhando directamente para os dois.*) Mas era bem melhor que estivessem cá todos, que eu não tenho paciência para dizer a mesma coisa duas vezes. (*Olhando em volta.*) A Laura?... O que é feito dela?... Hum?

ARTUR (*com um gesto vago*) — Deve andar por aí...

SR. ROCHA (*em tom de comando*) — Pois então... chamem-na!... (*Perdendo a calma.*) Que eu não gosto de esperar e não estou às ordens dessa fraldiqueira! (*Lutando contra o seu mau génio, faz um esforço para recuperar a calma.*)

(*Artur, sem grande empenho, prepara-se para cumprir a ordem do Sr. Rocha mas Rui põe-lhe uma mão no ombro.*)

[In *Teatro IV*, p. 116.]

Lembra de facto a narrativa sem fim do Hamm em *Fim de Jogo* ou o discurso do Lucky no *Godot*.

Em *Algumas Palavras numa Sala de Espera* (2004), três personagens, Júlia, Pedro e José, de perfil inicialmente realista, afastam-se da lógica pelos caminhos do absurdo, assumem o medo das suas dúvidas existenciais, destroem um livro, questionam «o número elevado de liberdades» disponíveis, ouvem a *Marselhesa*, falam em barricadas — tudo isto para, no final, receberem da Empregada o recado de um Godot ameaçador: «O Sr. Comendador manda dizer que lamenta muito... mas não pode atendê-los neste momento. Talvez esta tarde ainda tenha tempo [...] se as coisas, pelo vosso lado, correrem sem sobressaltos, nem parvoíces, nem provocações [...] caso contrário, vamos ter festa!» Tudo isto sob a ameaça de 3 Gigantes que «rosnam e ladram com ferocidade».

Mas, neste conjunto de alegorias da análise dos mecanismos do poder, a mais forte, violenta e iconoclasta será *A Ínclita Geração* (1998), com os sinais da perspectiva do rótulo histórico, por um lado, e do holocausto vazio do «*Bunker* sinistro» em que a acção decorre, entre violências, prepotências e revoluções. Mas no contraste de uma espécie de *raisonneur* pitoresco, o Tio Regabofe:

(Ambas desaparecem. Um tempo. O «quadro» do Tio Regabofe ilumina-se. Um tempo. Após uma

ou duas tentativas infrutíferas, Tio Regabofe liberta-se do «quadro» e dirige-se para a zona da mesa do Conselho. Olha em volta. Um tempo.)

TIO REGABOFE (*endireitando a mesinha de rodas e apanhando os objectos espalhados pelo chão*) — Pois. É claro... Tinha mesmo de ser. (*Pausa. Tom amargo.*) Linda família onde eu estou metido! (*Longa pausa.*) Golpes baixos, abuso do Poder, hipocrisia... E agora esta cena, de faca e alguidar. (*Pausa. Desgostoso.*) Não podiam resolver os problemas de outra maneira?... Como se fossem — sei lá — pessoas... já não digo... muito... mas um bocadinho civilizadas?

(*Pausa. Continuando a apanhar as coisas, fica com um controlo remoto na mão. Maneja-o e logo se acende o «quadro» do Avô. Volta a manejá-lo e o «quadro» da Avó acende-se também, deixando ver que os Avós continuam a jogar à «Batalha Naval». Um tempo.)*

(*Tio Regabofe volta a manejar o controlo e os «quadros» apagam-se. Do escuro vem a ladainha das jogadas da «Batalha Naval». Os sons vão-se atenuando e extinguem-se, quinze a vinte segundos mais tarde.*)

TIO REGABOFE (*fazendo um novelo com a lã abandonada por Rosália*) — Tanta lã estragada.

Tanta gente ao frio. Tanta estupidez! (*Longa pausa.*) E os séculos a passarem, uns atrás dos outros... O pulsar dos astros, o amanhã em flor! (*Pausa.*) Tanto fruto podre! Tanta lã estragada!... Tanta gente ao frio!

(*Em silêncio, acaba de dobar a lã. Larga o novelo. Um tempo.*)

TIO REGABOFE — Tanta estupidez! (*Pausa. Um sorriso triste.*) E tu, Regabofe... Ovelha ronha desta gloriosa família... serás melhor do que eles? (*Pausa.*) Meu fala-barato!... Pilha-galinhas de trazer por casa! (*Pausa. Com amargura.*) Nas horas de perigo, onde é que escondias a tua coragem?

(*Tira a harmónica do bolso. Contemplando-a.*)

TIO REGABOFE — E quando o sonho passou por ti... porque é que fizeste tantas perguntas?

(*Volta a guardar a harmónica.*)

TIO REGABOFE — Tio Regabofe sem regador! (*Pausa.*) Nem regas o bofe, nem regas a dor...

[In *Teatro III*, p. 96.]

V

DE PESSOA A PIRANDELLO, E VICE-VERSA

A matriz teatral de Jaime Salazar Sampaio passa também, como temos visto, por Pessoa e por Pirandello. As referências pontuais acima feitas e alguns textos teóricos ou programáticos já seriam suficientes para o confirmar. Mas as situações expressas ou implícitas são muito mais numerosas.

Aliás, *O Meu Irmão Augusto* (1997) tem como epígrafe um texto de Pirandello: «Justamente porque tudo é incerto, inclusive as nossas próprias identidades, é que nós precisamos de consolação e necessitamos de pretextos para a afeição. Esses pretextos são os papéis que desempenhamos.»

A frase adequa-se à peça, imbróglgio complexo de sucessivos desdobramentos de personalidade, a partir do próprio Augusto e do irmão José, mais conhecido como

«irmão do irmão Augusto»... José Mascarenhas realça «a amálgama de géneros do discurso teatral num todo coerente» e cita as ligações directas a Pirandello — «teatro dentro do teatro» e «a dualidade frequente Sono/Realidade» (in *Teatro II*, pp. 143 e segs.).

Ora estas situações cruzam-se com o drama em gente pessoano: as duas linhas assumem aliás a simbiose num belo texto que analisaremos, precisamente *Fernando (talvez) Pessoa* (1978). Mas não só: a universalidade da língua, que para Pessoa era a Pátria, tem ecos ainda que menos assumidos em Pirandello. Em 1998 o Governo da Região Siciliana editou um curiosíssimo e até então desconhecido (e mesmo hoje...) manuscrito de Pirandello sobre linguística, na forma de apontamentos redigidos num guia de Frankfurt possivelmente adquirido durante uma visita à casa de Goethe em 13 de Junho de 1890 (Luigi Pirandello, *Provenzale*, ed. Biblioteca Museu Luigi Pirandello, Agrigento).

Ora bem: para lá das situações mais concretas e mais directas do desdobramento pirandelliano/pessoano, temos encontrado e vamos encontrar numerosíssimas peças passadas directamente em teatros ou no meio teatral. Já muito para trás referimos *Nos Jardins de Alto Maior* ou a *Conceição ou um Crime Perfeito. Intervalo* (1998) até se pode passar na mesma «plateia de um cinema de bairro» mas em tempo e ritmo diversos.

Falámos acima no *Irmão Augusto*. Mas mais concretamente temos *Rosas e Aplausos para Isabel* (1981), que decorre no «modesto camarim» onde Álvaro e Isabel meditam, com amarga ironia, na «casa cheia», contando num «ilógico crescendo de entusiasmo» o número decrescente de espectadores — 37, 27, 17, identificados quase um por um: «Um velho oficial da Marinha, aparentemente reformado. Duas jovens de tenra idade, irmãs ou primas. Uma senhora de chapéu lilás, magríssima. O teu apaixonado!» Tudo isto num contexto de didascálias minuciosíssimas, que situam o ambiente.

Também *Uma Questão de Tempo* (1999) se passa no próprio ambiente teatral e propõe uma meditação sobre teatro no diálogo, de muito boa qualidade, entre o «dramaturgo Artur» e os actores Rafael e Luísa:

ARTUR (*rezingão*) — ... E chamam a isto a Primavera!... (*Despe a gabardina, depois de lutar com o cinto, repetidas vezes.*) É preciso um bocado de imaginação!... (*Sacode a gabardina, salpicando tudo, e atira-a para um canto. Olha em volta. Um tempo. Para Elisa, com um leve sorriso.*) Olá!... (*Designando Rafael.*) Este é que é o teu amigo?... Aquele... (*Citando, irónico.*) «Com imenso jeito»? (*Encarando Rafael com insistência e «bombardeando-o» com perguntas.*)

Gosta de Teatro?... Qual Teatro?... Comédia ou drama?... Farsa ou... (*Com um gesto autoritário, impede Rafael de responder.*) Acredita em géneros, rótulos, categorias? (*Voltando a impedir Rafael de responder, deambula em torno dele.*) Teatro experimental? Épico? Ligeiro? Musicado?... De intervenção ou do absurdo?... Metateatro?... Antiteatro?... Mensagem ou divertimento?... Às risca ou às pintinhas?... Com grandes recursos e efeitos especiais ou... (*Interrompe-se. Estaca, pondo a mão no ombro de Rafael.*) Diga-me uma coisa, para meu governo. (*Voltando ao «bombardeamento»*) Que idade tem? Como se chama? Experiência de palco, tem alguma?

RAFAEL (*procurando empertigar-se, embora abalado pelo insólito do interrogatório*) — Sou um actor profissional.

ARTUR (*resmungando*) — Profissional... Profissional... (*Sarcástico.*) Como se bastasse um adjectivo!

ELISA (*procurando criar um bom ambiente*) — O nosso Rafael fez Beckett, Courteline, Pirandello, Feydeau, Gil Vicente, Augusto Sobral... E teve dois prémios de interpretação...

ARTUR (*batendo palmas, com ironia; directamente para Rafael*) — Bravo... É muito viajado...

(*Acentuando a ironia.*) Faça-me então um pequeno favor: dê alguns passos naquela direcção, uma voltinha pelo outro lado... E regresse — tenha a bondade! — ao nosso convívio...

(*Artur dirige-se para o aglomerado de móveis tapados com panos brancos — «zona dos móveis» — e retira de lá uma cadeira, destapando-a. Senta-se «a cavalo» na cadeira, apoiando os braços no espaldar, numa atitude de expectativa. Rafael acolhe a proposta de Artur com desgosto e impaciência mas, pressionado por Elisa, acaba por obedecer, caminhando porém com certa rigidez e de semblante carregado.*)

[In *Teatro III*, p. 143.]

O Viajante Imóvel também anda por estas águas, com a cena repartida entre um quarto, um gabinete de trabalho e um camarote de teatro, espaços em que se digladiam num vertiginoso diálogo de *nonsense*, nada menos do que 33 personagens individuais e mais 3 grupos diversos! Não é caso isolado em teatro. Precisamente *Um Homem Dividido* (1995) põe para cima de 37 personagens a evoluir, física e dramaturgicamente, «num palco de teatro» — o da peça e o do local do espectáculo.

De certo modo, podem aproximar-se deste conjunto algumas experiências de teatro popular ou destinadas

a um público popular, se tal se pode dizer. Entrará aí o realismo de partida de *Adieu* (1985), mas muito mais ainda *Arraial, Arraial* (1991), alegoria a partir de uma visão muito própria de certo Minho, *Amadores e Profissionais* (1995), ligando teatro ao desporto e à política, numa visão sempre desencantada, ou sobretudo *Viva o Teatro* (1977), farsa rapidíssima e violenta, com uma carga crítica *a contrario* de feroz ironia, que evoca, com insultos, Gil Vicente, Shakespeare e Garrett, com os Provocadores a gritar que «o homem moderno não precisa de teatro para coisa nenhuma» e Todos os Actores a replicar em coro: «VIVA O TEATRO!»

E também de certo modo, mas num ritmo e linguagem diferentes, não ficará de fora deste contexto, numa base realista que não trava o «sonho», nem o ambiente surreal, *Aqui, de Passagem* (1991), com o seu protagonista Jerónimo, o Pilha-Galinhas, papel exigente na dimensão dos monólogos, num contexto também complexo de 24 cenas minuciosamente marcadas pelo autor. De notar que em 2001 Salazar Sampaio recupera um texto escrito em Fevereiro de 1974 também denominado *Aqui, de Passagem*, mas que pouco terá directamente com a peça homónima posterior.

Maria Helena Serôdio, em diversos textos de análise, sublinha este perfil pirandelliano do teatro de Jaime Sa-

lazar Sampaio, por exemplo quando relaciona *Uma Questão de Tempo* (1999) com *O Veredicto* (2002). E muito pertinentemente refere a transposição dos personagens num quadro de espaço também abstracto:

No teatro de Jaime Salazar Sampaio espaço e personagens são lugares abertos de sentido, elementos aparentemente neutros à espera de indicações mais precisas, como peões num tabuleiro de jogo. E uma vez mais a acção se limita a breves expansões no espaço — indicando comer ou trabalhar, coisas que são da responsabilidade dos duplos —, sem que se possa falar de uma transformação que qualquer dos protagonistas leve a cabo.

[In *Percursos*, cit., p. 171.]

O que, acrescenta Maria Helena Serôdio, remete para «a oscilação pendular entre um quadro de contornos realistas e a estranheza de elementos inesperados que parecem desafiar essa moldura» (*Teatro III*, p. 306). Um bom exemplo disso é *O Jardim Público* (1994), desenvolvido a partir das duplas Gabriel/Mário e Beatriz/Maria. E dos desdobramentos respectivos, numa distorção de abordagem aparentemente realista.

Ora, tudo isto converge com o drama em gente de Pessoa, citado directamente em *O Sobrinho* (Álvaro de Campos — *Tabacaria*), objecto directo da peça infanto-juvenil *Olá Fernando* (1988), mas, sobretudo, do belíssimo *Fernando (talvez) Pessoa*. Será porventura o texto onde mais directamente se cruza a presença dos dois grandes autores. Trata-se, precisamente, da construção de um espectáculo por parte de um pequeno grupo independente de teatro, no qual os principais intervenientes, a um tempo actores e autores, escrevem e ensaiam uma peça sobre Fernando Pessoa. Surgem em cena através de sucessivos desdobramentos, o próprio Pessoa, os seus heterónimos, o Almada e o Sá-Carneiro, o Botto e outros comparsas — tudo isto entremeado e ligado pelas conversas, por vezes de grande ironia, dos três personagens centrais — o Jorge, o Pedro e a Ju...

O tom geral é de irónico realismo. O espectáculo «deve mostrar, de forma variada, harmónica e significativa, a obra do acima citado Fernando Pessoa», diz «e boceja» o Pedro, ao que responde a Ju: «é uma peça de teatro. Tem estrutura. As cenas sucedem-se por determinada ordem, formando um todo. E os poemas, ou os seus fragmentos, surgem naturalmente integrados nas cenas»...

A ironia casa-se bem com uma estrutura sólida, a partir de bases realistas que Salazar Sampaio utiliza, e de-

las tantas vezes parte, com a segurança de muitos anos de palco. *Os Visigodos* (1965) serão um dos primeiros exercícios dessa expressão, e, decerto por isso, para nós, não o mais conseguido. Mas ressalta-se o ritmo de farsa que assume, a partir da identidade desdobrada do personagem Vanda/Rosa. O diálogo é muito bem conduzido e o(s) conflito(s) com o Raimundo atiram a acção para situações menos reais que tocam, outra vez, o absurdo. Mas temos visto que essa transição não pode ser feita de qualquer maneira. Pois, tal como, na época da estreia, escreveu Carlos Porto, «o teatro do absurdo não é um teatro sem Razão é um teatro onde a Razão está oculta (Beckett) ou é ironizada (Ionesco)» (Carlos Porto, *Em Busca do Teatro Perdido*, vol. 2, 1973, p. 53).

Ora bem: será altura de transcrever parte do texto que precede a belíssima tradução de *Os Dias Felizes* da autoria de Jaime Salazar Sampaio. Porque está aí uma das chaves desta dramaturgia. A análise e a teorização aplicam-se directamente ao teatro de Salazar Sampaio, pelo que se justifica a transcrição desenvolvida, pois contém essa análise teórica muito interessante e pertinente:

Os Dias Felizes começa por ser uma *tranche de vie* como o teatro naturalista costumava fazer,

entre subidas e descidas do pano de boca. Em dois actos, duas partes independentes onde o mesmo se mostra — a mesma personagem, o mesmo cenário, a mesma situação dramática —, separadas por um intervalo de tempo de vida que não trouxe mudanças, antes tornou o que primeiro se expusera mais agudo, mais premente.

Tal como no teatro naturalista era costume acontecer, a peça abre sobre uma pequena exposição de todos os elementos «significativos», abre com uma cena de exposição. Há um momento sem palavras, depois de abrir o pano, para que se veja o cenário (neste caso já com a personagem em cena, ainda que a dormir, porque este teatro naturalista o é de maneira especial, como adiante veremos, e aqui a presença de um actor é indispensável para se compreender a proporção do cenário). E a seguir vem a tal pequena cena, de exposição da personagem principal, das suas principais obsessões, dos seus principais tiques de linguagem, dos objectos que utiliza, da outra personagem com quem vai dialogar, da maneira como com ela costuma estar.

[...]

Menos «à moda antiga» já teremos de falar se quisermos continuar a falar de *Dias Felizes*. Por-

que se os mesmos elementos que o teatro naturalista utiliza são os elementos que este teatro começa por utilizar, este teatro utiliza-os de maneira diferente. Não os utiliza completamente, abstém-se de os esgotar, [...]

Se aqui a presença dos «materiais», dos «processos», se faz sentir pela escassez da sua utilização, pela inutilidade de uma grande fracção de cada um deles, é porque neste teatro a *tranche de vie* é uma *tranche de vie* que se declara, escolhida, inventada. É porque este teatro assume a sua condição metafórica.

[...]

E assim passamos de um título «à moda antiga» — Winnie — para o verdadeiro título: *Dias Felizes*, que são uma *tranche de vie*, vimos já, limitada, e uma *tranche de vie* também postiça. Postiça adjectivando «vida» e «pedaço de vida» ao mesmo tempo.

O salão de Hedda ou a cozinha de Júlia, os móveis que os enchem, a luz que os ilumina, a situação das protagonistas e as suas reacções a ela, existem antes de se irem definindo ao longo da peça a que pertencem. As leis daqueles locais são à imagem da vida. E se em *Dias Felizes* se finge que tudo se passa do mesmo modo — fa-

zendo de conta que se usa os mesmos processos do teatro naturalista da mesma maneira — e por isso postiça é também a acção de apresentar um pedaço de vida, nada assenta sobre as mesmas bases que ela. As leis daquele local são inventadas, são «fantasia». Por isso, em vez de espaços reconhecíveis, temos um cenário com «o máximo de simplicidade e simetria». Ali a lei da gravidade desapareceu, as pessoas estão enterradas ou vivem em buracos, não comem nem bebem, de dia e de noite é sempre a mesma luz, igual e fortíssima em toda a parte, os objectos mudam de lugar, voltam sempre ao mesmo saco, sem que ninguém lhes mexa. E, no entanto, as personagens (ou os actores, já não sabemos bem) falam, estão ali, e falam de estar ali como se num cenário paralelo aos de Strindberg e Ibsen estivessem. Uma vida postiça, vida num lugar mental.

Porque esta variedade de ritmos e estilos e esta capacidade de manter homogénea uma obra tão diversa, não é um dos pequenos méritos de Jaime Salazar Sampaio. Há pois que ver outras expressões.

VI

DERIVAS POÉTICAS

Ora bem; dentro desta transversalidade coerente com o seu próprio humanismo, o teatro de Jaime Salazar Sampaio assume derivas poéticas que oscilam entre o lirismo e a violência de expressão. Já encontramos o «sonho» surreal do Jerónimo Pilha-Galinhas em *Aqui, de Passagem. O Professor de Piano* (1991-1996) acentua o carácter onírico e a oscilação entre sonho e realidade, em falas e ideias que aparecem também em *Um Homem Dividido* (1995). Aquela é rotulada pelo autor como «peça política», mas nela «o professor de piano só fala em sonhos»: aliás, a Clara logo nos informa: «sonhei que tinha um professor de piano», fala idêntica, e as seguintes o são também quase às ditas na outra peça citada. A luz e a escuridão ganham contornos oníricos: «maldita sejas, realidade [...] estamos num sonho colectivo».

E ainda por cima, descobre o Carlos, «designando os espectadores» num teatro. Em *Um Homem Dividido* «a cena representa... um palco de teatro». Eis uma vez mais o registo de Pirandello, mas também o de Calderón e o de Pessoa, este no sonho de *O Marinheiro* que talvez ele próprio fosse um sonho...

A Jornada (1978-1996), escrita inicialmente para a televisão, retoma, na definição de espaços que faz o autor, o tema do sonho — zona A, «um espaço onírico»; zonas B1 e B2, «interior ricamente mobilado». Mas o arranque da peça, onírico ou não, é quase naturalista, na linha de alternância ou deriva estilística que tanto temos encontrado:

No Jardim Público abandonado, as ervas daninhas dominam as flores, nos canteiros; há uma fonte seca, um tronco de castanheiro decepado, etc. Alguns bancos de jardim, mas todos estragados.

Eduardo, aparentando um pouco mais de quarenta anos, está sentado junto a um grande fardo, com correias e muitos guizos.

Desalentado, Eduardo olha o fardo. Um tempo. Dá um piparote num dos guizos, que tilinta. Olha em volta. Um tempo.

Entra, pela esquerda, um Vendedor de Castanhas com o seu tradicional carrinho, fumegante.

VENDEDOR DE CASTANHAS (*apregoando*) — Quentes e boas!... Quentes e boas!...

(Eduardo sobressalta-se. Procura nos bolsos, atabalhoadamente, qualquer coisa. Acaba por encontrar uma moeda. Sorri. Vai a estender a moeda a Vendedor de Castanhas, mas este, entretanto, já se tinha ido embora.

Eduardo, suspirando, volta a guardar a moeda. Um tempo.

Volta a ouvir-se o pregão e Vendedor de Castanhas entra de novo, agora pelo lado contrário.)

VENDEDOR DE CASTANHAS — Quentes e boas!... Quentes e boas!...

(Eduardo, desta vez com toda a rapidez, tira a moeda do bolso e estende-a, com entusiasmo, a Vendedor de Castanhas.)

EDUARDO — Pst!

(Vendedor de Castanhas precipita-se para Eduardo, empurrando o carro.)

EDUARDO — Um cartuchinho, se faz favor...

VENDEDOR DE CASTANHAS — Dos grandes, freguês?

EDUARDO (*abanando a cabeça, numa negativa*) — Dos de dez tostões.

(Vendedor de Castanhas avia Eduardo, com pouco entusiasmo. Sai. Ouve-se off o seu pregão, encadeado com o de Amolador.)

[In *Teatro II*, pp. 415-416.]

Lição de Amor num Aeroporto (2003) está mais para o pesadelo, sendo certo que pesadelo também é sonho... Trata-se de um acto sem palavras, em que o ruído do voo simboliza o amor, e o *crash* do avião representa o rompimento. Parte de um poema de Georges Moustaki: «Les amours finissent un jour. / Les amants ne s'aiment qu'un temps.» «Esta ilusão que nós temos da Realidade, embora não seja a Realidade propriamente, faz parte dela», escreveu Georges Stobbaerts (in *Teatro IV*, p. 58).

A Colecção (2004) distorce um quadro aparentemente realista para a intervenção entre o surreal e o ambíguo de Marta, «uma visitante vinda de um outro território», acompanhada por «três vultos masculinos», a fim de efectuar um inquérito ao Planeta Terra, numa metáfora de cariz social e certa expressão existencial, simbolizada em livros e mais objectos de colecção, e *Pelos Caminhos deste Território* (2004) retoma de certo modo a mesma temática, lançando Abílio, Basílio e uma Rapariga numa viagem abstracta, a bordo de um automóvel

inexistente, em busca de contacto e entendimento, apesar de os «caminhos do território serem conhecidos» — ou, afinal, nem tanto: «amargo divertimento», diz o autor.

A Pista Fechada (2005) é também uma parábola de comunicação, em diálogos de registo poético e acção estática, passe o paradoxo que em teatro o não é, e isto apesar de os personagens Quim e Tó Zé, montados em bicicletas fixas, «pedalar[em] energicamente, embora não possam sair do mesmo sítio». Tal como na peça anterior, três coreutas e «uma figura feminina» enquadram a acção e, também como na peça anterior, um livro pontua o desconhecimento da realidade. Há uma ligação com *O Viajante Imóvel*, que é de 1978: mas repare-se como as peças de Salazar Sampaio escritas em 2005 se concentram nesta simbologia do percurso impedido ou ilusório, que nos remete outra vez para os dois vagabundos, à beira da estrada, à espera de Godot — sem que estilisticamente se recorra à mesma linguagem, pelo menos com a mesma homogeneidade. E não por acaso, *Enfim, um Ramo de Flores — Fragmento, destinado a ficar assim mesmo* (2000-2005), lhe chama o autor, insiste nestes caminhos, mas torna-os ainda mais abstractos: com quatro personagens — A e B, que «caminham ambas em silêncio», C e «um Cego» —, num «palco nu

e deserto» em onze falas vertiginosas, que efectuam um exercício, agora sobretudo de tempo, à volta de um ramo de flores, que só o Cego consegue apreciar e compreender.

VII

UMA REFLEXÃO FINAL

Este dramaturgo constante e copioso mostra-se coerente na variedade e heterogeneidade da obra e minucioso e escrupuloso na fundamentação estética e teórica da prática teatral. E isto tanto ao nível de textos explicativos como até do que o próprio chama «os meus companheiros de escrita», desenhos e ilustrações que ajudam a definir personagens e a construir a acção dramática. Não têm nada de realista, mas conferem uma dimensão visual às peças, de acordo aliás com a componente de espectáculo que o texto, para ser teatro, exige.

O próprio Jaime Salazar Sampaio nos esclarece:

Sou um dramaturgo de baixa velocidade. A minha escrita é, desde sempre e cada vez mais, laboriosa e plena de hesitações: escrevo, risco, barafusto, emendo.

Mas tenho uma carta na manga e alguma sorte: mal a carroça da Imaginação, por qualquer motivo, se recusa a seguir em frente, entram em cena — é esta a regra! — os Meus Companheiros de Escrita.

E tudo se passa, não direi no melhor dos mundos, mas sem grandes dramas. A mão que segurava o lápis para escrever a peça desvia-se para uma outra página que ainda esteja em branco — há sempre algumas à minha volta — e faz um «boneco» ou rabisca um pequeno texto.

À partida, esses «bonecos» e esses textos que me vão acontecendo, para além de serem coisas pouco valiosas, não evidenciam qualquer grau de parentesco com as peças que eu estava a tentar escrever. Mas, por um processo que eu não conheço, nem preciso de vir a conhecer, ajudam-me — e ajudam muito! — a ultrapassar aquelas situações de crise em que as personagens se recusam a falar comigo, encravando a escrita.

[In *Teatro IV*, p. 285.]

E mais esclarece sobre a própria feitura das peças em si:

Para começar: sei muito pouco sobre o meu teatro. E se esta ignorância é boa ou má para as peças que vou escrevendo, não o sei ao certo.

Mas de uma coisa tenho a certeza: para mim, que sou «um dramaturgo não premeditado, saber tão pouco sobre as minhas peças é muito agradável, apimentando-me o prazer da escrita.

O pior é que as minhas falhas de conhecimento espalham-se, qual mancha de óleo, por uma área bem mais vasta que a do Teatro.

«Sabemos tão pouco sobre todas as coisas», disse, certa vez... não me lembro quem.

E eu acrescento: pelo menos para mim, a vida foi uma viagem entre duas ignorâncias, a inicial, plena de esperança e de exaltação, e esta outra, no fim do percurso, um tanto mais amarga, mas, paradoxalmente, bastante mais rica.

E mais serena.

[In *Percursos*, cit., p. 65.]

Será esta, cremos, a melhor conclusão.

VIII

UMA NOTA FINAL SOBRE TRADUÇÕES

No *Teatro III*, Jaime Salazar Sampaio inclui uma reflexão sobre traduções, sob a designação «Ser dramaturgo, tradutor e traduzido» (1995). A longa transcrição do prefácio à tradução de *Os Dias Felizes* de Beckett, que acima se fez, serve de suporte doutrinário e concreto a um belíssimo exercício de recriação do monólogo da Winnie, mas também a uma análise dramatúrgica muito pertinente e interessante. Ora, no texto do *Teatro III*, Salazar Sampaio vai mais longe e esclarece que «traduzir um texto de teatro não é (apenas) traduzir as palavras desse texto. Todos sabemos que um texto (seja ou não seja de teatro) é composto por palavras e silêncios. E esses silêncios também devem, na medida do possível, ser traduzidos.»

Algo paradoxalmente, nesta intervenção, o autor faz uma longa citação de Daniel Parvis... em francês (*Dic-*

tionnaire du Théâtre, 1980). E teoriza acerca das vantagens e desvantagens de ser dramaturgo e tradutor.

A seguir, refere a problemática objectiva e subjectiva de «ser dramaturgo e traduzido». Sabe bem do que fala, pois refere, àquela data, onze peças suas traduzidas em quatro línguas. E descreve a colaboração dinâmica e criativa com os tradutores e a descoberta e inovação que essa colaboração lhe impôs, desde «as passagens que pareciam estar à espera de ser traduzidas», àquelas que «era necessário contornar» e às que resistiam «ferozmente a qualquer tipo de tradução»...

Serve esta nota para completar tanto a análise do labor dramaturgic do autor como para reforçar a bibliografia básica, incompletamente assinalada ao longo do texto, pois são inúmeras as referências à obra e aos espectáculos. Em qualquer caso, impõe-se indicar as fontes e as traduções dos textos de Ionesco e Beckett: Luísa Neto Jorge (*O Novo Inquilino* e *A Menina Casadoira*, ed. Minotauro, e *O Rinoceronte*, ed. Agir, 1962), António Nogueira Santos (*À Espera de Godot*, ed. Arcádia) e Fernando Curado Ribeiro (*Fim de Festa*, ed. Arcádia).

ÍNDICE

I. Uma vanguarda portuguesa	3
II. O início é já uma aproximação	13
III. Introdução a um absurdo português	23
IV. Uma grande coerência ideológica	39
V. De Pessoa a Pirandello, e vice-versa	49
VI. Derivas poéticas	61
VII. Uma reflexão final	67
VIII. Uma nota final sobre traduções	71

COLECÇÃO ESSENCIAL

Últimas obras publicadas:

58. *Saúl Dias/Júlio*
por Isabel Vaz Ponce de Leão
59. *Delfim Santos*
por Maria de Lourdes Sirgado Ganho
60. *Fialho de Almeida*
por António Cândido Franco
61. *Sampaio (Bruno)*
por Joaquim Domingues
62. *O Cancioneiro Narrativo Tradicional*
por Carlos Nogueira
63. *Martinho de Mendonça*
por Luís Manuel A. V. Bernardo
64. *Oliveira Martins*
por Guilherme d'Oliveira Martins
65. *Miguel Torga*
por Isabel Vaz Ponce de Leão
66. *Almada Negreiros*
por José-Augusto França
67. *Eduardo Lourenço*
por Miguel Real
68. *D. António Ferreira Gomes*
por Arnaldo de Pinho

69. *Mouzinho da Silveira*
por A. do Carmo Reis
70. *O Teatro Luso-Brasileiro*
por Duarte Ivo Cruz
71. *A Literatura de Cordel Portuguesa*
por Carlos Nogueira
72. *Sílvio Lima*
por Carlos Leone
73. *Wenceslau de Moraes*
por Ana Paula Laborinho
74. *Amadeo de Souza-Cardoso*
por José-Augusto França
75. *Adolfo Casais Monteiro*
por Carlos Leone
76. *Jaime Salazar Sampaio*
por Duarte Ivo Cruz

2. *Antero de Quental*
por Ana Maria Almeida Martins
(3.^a edição, revista e aumentada)
6. *Os Elementos Fundamentais
da Cultura Portuguesa*
por Jorge Dias
(reimpressão da edição de 1995)
9. *Fernando Pessoa*
por Maria José de Lencastre
(reimpressão da edição de 1985)
- 51/52. *Eça de Queirós*
por Carlos Reis
(reimpressão da edição de 2000)

Composto e impresso
na
Imprensa Nacional-Casa da Moeda
com uma tiragem de oitocentos exemplares.
Orientação gráfica do Departamento Editorial da INCM.

Acabou de imprimir-se
em Agosto de dois mil e cinco.

ED. 1011786
ISBN 972-27-1417-1

DEP. LEGAL N.º 230 075/05

ISBN 972-27-1417-1



9 789722 714174