

Introdução

A necessidade de conhecer o teatro da época em que Raúl Bran-
dão, Teixeira de Paçoais e António Patrício escreveram as suas peças,
levou-me a tentar aprofundar um pouco, por investigação pessoal, os re-
duzidos conhecimentos obtidos através de histórias literárias.

Daí o aparecimento da primeira parte da minha dissertação, es-
tudo muito incompleto, simples visão geral do teatro português de 1890
a 1930.

Na apêndice apresentarei uma lista de algumas das peças re-
presentadas em Portugal; um pequeno catálogo de revistas teatrais (que
consegui elaborar); e ainda os nomes de algumas obras publicadas sobre
teatro e que a falta de tempo me impedia de consultar.

Englobei neste apêndice alguns livros ou revistas, aparecidos
em data anterior ao período estudado e de que tive conhecimento, para
facilitar a reunião de elementos a quem mais tarde venha a estudar o
assunto.

Ao elaborar a segunda parte da tese dois problemas se me a-
presentaram :

1º - que orden seguir no estudo dos três autores ?

Depois de ponderar o caso escolhi a seguinte : Raúl Brandão, Teixeira de Pascoais e António Patrício.

Raúl Brandão foi, dos três, o primeiro a publicar. Em 1898 escrevia artigos sobre teatro, em 1899 representava-se a peça " A noite de Natal ".

Escreve de colaboração com Teixeira de Pascoais "Jesus Cristo em Lisboa ", peça que estabelece a transição entre o estudo de ambos. Finalmente apresento António Patrício, mais afastado do ambiente literário nacional e cuja produção dramática vai até 1929, mais tarde portanto que qualquer da dos outros dois.

2º - Haveria peças inéditas de algum ?

Sabemos por uma carta de Raúl Brandão a Luís da Câmara Reis, escrita em 1927 que " o segundo volume do teatro também está concluído ". Pensava incluir nele " Um homem de estado ", " Eu sou um homem de bem " e " O Avajão "; mas o livro nunca se chegou a publicar. Mais tarde no entanto " O Avajão surge em edição da Seara Nova e o monólogo " Eu sou um homem de bem " é publicado nesta mesma revista.

Quanto a " Um homem de estado " nunca a consegui encontrar, tal como outras peças do mesmo autor que talvez existissem pelo menos em esboço : " O espectro ", " Mulheres do Diabo ", " O anarquista ", " Aqui estou " e " A sigema ". Foi debalde que para o conseguir enderecei várias cartas, sem obter qualquer resposta, A sr.^a D. Maria Angelina Brandão, viúva do autor.

Não se encontram publicadas " O melhor castigo " e " A noite de Natal ". O manuscrito da primeira desapareceu no incêndio do actual S. Luís, e da segunda encontra-se no Arquivo do Teatro Nacional e transcrevo-o no fim da tese.

António Patrício, esse, deixou vários esboços de peças, algumas as mais completas, apresentados na dissertação de Manuel Tenger Correia Peles me sirva por ajudarem a concretizar a visão do autor.

Antes de terminar quero exprimir o meu profundo reconhecimento ao senhor Doutor Jorge de Faria pelo modo amável como sempre pôs ao meu dispor não só a sua biblioteca, como também os seus vastos conhecimentos, sobretudo numa altura em que a sua saúde se encontrava profundamente abalada.

A Senhora Doutora Dona Maria de Lourdes Belchior Pontes, por todas as úteis indicações recebidas, o meu vivo agradecimento.

1. Introdução

Em 1930, o teatro português sofreu uma transformação profunda, que se refletiu na obra de vários autores, entre os quais se destacam Almeida Garrett, Soares dos Reis e Sá de Miranda.

O teatro português

do

1890 a 1930

Esta obra tem por objecto o estudo da evolução do teatro português durante o período compreendido entre 1890 e 1930. Para isso, foram analisadas as obras de vários autores, bem como a situação social e cultural da época. O estudo foi dividido em duas partes: a primeira trata da evolução do teatro português, e a segunda trata da situação social e cultural da época. A primeira parte é dividida em dois capítulos: o primeiro trata da evolução do teatro português, e o segundo trata da situação social e cultural da época. A segunda parte é dividida em dois capítulos: o primeiro trata da evolução do teatro português, e o segundo trata da situação social e cultural da época.

de la literatura nacional e de drama popular.

A literatura de prosa era sobretudo romanesca, aliás com uma certa
aproximação de temas de um romance e de um romance de guerra de guerra
e de literatura dos temas, embora por exemplo "A Invenção" de José
Mendes Leal, representada em 1907 no P. de Leal, que se encontra no ar-

1 capítulo

Na última década do sec. XIX os nomes que habitualmente sur-
giam nos cartazes eram os de Lucas pai e filho, os de D'Enery, Augier,
Gordon, Scribe e Feyillet.

Existia é certo, uma pequena pleiade de dramaturgos nacionais,
mas impotente para se impôr à abundante produção estrangeira e por ela
grandemente influenciada. ~~Existe a literatura nacional~~

~~Existe a literatura nacional~~
Nota-se também na maior parte da literatura dramática nacio-
nal, uma consciência completa de realismo. Os assuntos e os temas tinham
que ir buscar-se às camadas superiores da sociedade, ninguém admitindo
que o povo das aldeias e sobretudo o das cidades pudesse ter dramas ou
razões de desportar interesses. O gosto dramático romântico revelava-se
ainda nas peças históricas, embora nestas se readaptasse o romanesco tão
abundantemente usado por Mendes Leal e os seus ^{discípulos} ~~discípulos~~. No entanto a
verbosidade mantinha-se. Então, só as obras de D. João da Câmara e tam-
bém às vezes as de Marcelino Mesquita se afastam da produção dramática
habitual ou pelo reflexo de correntes ainda advecas ao ~~rom~~ realismo,
como o ibsenismo e a influência de Maeterlinck, ou no primeiro pela cri-

ação do teatro regional e do drama popular.

O marasmo da produção era quebrado também, algumas vezes, pelo aparecimento de peças de um arrojo e de uma audácia enormes na escolha e no tratamento dos temas. Lembro por exemplo "A Inculcável" de Abel Botelho, que, representada em 1897 no D. Maria, quase ocasionou um motim. Essas peças eram em geral imediatamente retiradas do cartaz, sendo as futuras obras do autor, quase sistematicamente recusadas pelos empresários.

Estes aceitavam sobretudo as obras de dramaturgos consagrados ou aquelas dos novos em que viam um sucesso monetário. E a crítica calava-se, salvo raras exceções, numa completa ausência de opiniões originais e até de uma estética teatral própria que a orientasse.

Podemos dividir os críticos de tal época em três grupos, como Fialho faz. Num primeiro, englobam-se os que são dramaturgos eles mesmos, tradutores ou arregladores; noutro, os que querem dinheiro dos empresários ou como diz Joaquim Machado de Assis "dormir com certa atriz"; finalmente num último encontramos "os antigos amantes ou pretendentes das atrizes, cunhados, companheiros de casa ou devedores insolvíveis dos dramaturgos, comensais e convivas dos empresários, ou futuros candidatos dramáticos preparando terreno para a admissão de alguma peça a solo ou em colaboração com autor feito".⁽¹⁾ Neste grupo devemos englobar ainda os amigos dos dramaturgos, cuja opinião, se pessoas de desta- que, podia garantir um sucesso. E lembro uma carta de Ernesto Bréster a Teófilo Braga, em que aquele diz "Fialho na sua benevolência e amiza-

1;- Fialho d'Almeida, Os Satos, VI, pag. 216-7

de, vou pedir-lhe um grande favor. Desejava que o meu amigo escrevesse para o Jornal do Comércio ou para a Gazeta de Portugal, uma apreciação sobre o meu drama "Os difamadores" ... Atenda porém que eu não lhe peço elogios, peço-lhe crítica ... Aquela drama, a valer alguma coisa é pelo pensamento, e pela acção, porque a honra da minha parte, escrevendo-o ... desejava que nomes como o do meu amigo, o de Pinheiro Chagas e Júlio Machado me aplaudissem ao menos o pensamento da obra, que deve ser bem aceita pelos escritores de consciência, que ao trabalho e só ao trabalho querem dever a sua reputação". (1)

E tudo isto explica a simplicidade tolerante de uma crítica que podia de qualquer peça fazer um êxito teatral.

De sucesso quase sempre garantido eram os dramas históricos, os melodramas, as comédias e as mágicas. O público dos primeiros era constituído sobretudo por uma aristocracia decadente, que se comprazia na recordação de um passado glorioso. A pequena burguesia e o povo asseguravam o êxito do melodrama inverosímil, mas comovente e o das chamadas peças "de farsa e algarufão". E se para estes o teatro era meio de fuga a uma vida banal, os burgueses ricos viam nele principalmente um meio de distração, assegurando o êxito de muitas comédias e dos dramas. Além disso os conflitos tratados nestes últimos géneros de peças eram os da vida dessa burguesia -- razão também do seu sucesso; e isto, quer a ridicularizassem pela apresentação em tradições ou mesmo em originais daquilo que ela gostaria de ver, isto é, uma classe forte, instruída, com tradições, com costumes, com arte, quer a ridicularizassem nas

1) - Teófilo Braga - quarenta anos de vida literária.

suas ambições melícolares ou no seu sentimentalismo fácil.

Uma acima de todos os outros géneros de teatro, com sucesso junto de todas as camadas sociais, a mágica -- "architectura de luz e sons, papéis collados, vermelhão e europeís, mulheres despidas, pedraria e oiro, oiro, e ainda oiro, e mulheres despidas e mais oiro!" (1) No entanto mesmo aqui não houve uma que fosse completamente original. "Mais ou menos, todas são traduzidas, imitadas ou plagiadas das mágicas francezas". (2)

Vimos como os diferentes gostos das classes sociais surgem como principal determinante dos tipos de peças que se representam. São estas classes sociais que também estão na base da especialização dos teatros, digamos assim, cada um com o seu género de peças e com uma frequência própria. E quando o Trindade, teatro de ópera-cómica, mágica e revista apresenta a companhia de Italia Vitaliani em Novembro de 1905 o insucesso é flagrante. Isto explica-se não só pelo desinteresse dos habituais frequentadores deste teatro, como também pela ausência do público culto e que, pela sua posição social se considerava impedido de frequentar o Trindade. Tal já não succede quando das réeitas desta actriz no P. Maria, obtendo então o merecido êxito.

No Avenida tal como no Teatro da Rua dos Condes representava-se o mesmo género de peças que no Trindade. No Ginásio, especializado em comédias ligeiras e farsas, reuniam-se os maiores actores cómicos. No Principe Real representavam-se melodramas violentos e impressionan-

1)- Eça de Queirós - Prosas Bárbaras, pág. 117

2)- Sousa Bastos - Dicionário do Teatro português, pág. 21-2

3)- Fialho de Almeida, Os Gostos, III, pag. 215

tes que deliciavam um público, leitor habitual de romances de aventuras
No D. Maria e no D. Amélia " sofria-se e sorria-se " também, " mas com
outro aprumo " (1). E se o D. Amélia era mais aristocrático, era o D.
Maria que frequentava uma burguesia rica ou remediada, desejosa de um
espectáculo que, além de moral, enalmasse alguma coisa. (2)

Dois outros teatros falta ainda indicar : o Real Teatro de
S. Carlos, com ópera lírica e o Coliseu.

Idêntico panorama teatral no Porto. No Real Teatro de S. João
apresentam-se companhias líricas, dramáticas e as " notabilidades " es-
trangeiras; no de Carlos Alberto as peças de grande espectáculo e os
dramas ; nos teatros-circos Ágala d'Ouro e Príncipe Real operetas, re-
vistas, mágicas, zarzuelas ; as festas extraordinárias, essas, tinham
lugar no palácio de Cristal.

A divisão dos teatros leva ao aparecimento de actores espe-
cializados em cada género. Essa organização sistemática foi dividida sobre-
tudo a Emilio Poux, que substituiu também a declamação cantada e solu-
çante, habitual nas peças sentimentais, e a chocarria apalhafada dos
cômicos, que sacetas e saltos intensificavam, por uma dicção mais natu-
ral. Isto não significa que a convenção não se mantivesse no modo de
representar só com os novos surges interpretações mais realistas, tal-
vez até pela influência de pessoas de quem eram amigos. Mas a índole ora-
tória dos portugueses e a própria natureza dos papéis a representar, em
que abundavam as tiradas, impediam uma dicção verdadeiramente natural.
Também o impedía a vaidade, pois sempre os actores agradava brilhar. E

1) - Aure Abranchos - Memórias de Adolinda Abranchos, pág. 51-2

2) - Filho d'Almeida, Os Gatos, III, pag. 215

é o desejo de se pôr em destaque, que ressalta da breve descrição que Fialho dá, do modo como se fazia no D. Maria o preparo de uma peça. "Os actores apoderam-se dos papéis de que mais gostam ... ensaios da peça, marcação de cenas, toilettes, tudo é subordinado ao acesso do brilhante que o galã tal e o centro tal, contam tirar de tais e tais situações. Por vezes, quando os actores se lembram de achar os papéis pálidos ou mesquinhos, e não podem a uma certa altura da peça esmagar o rival, ellos exercendo pressão sobre o escritor, a que este amplie, aqueça, corte, modifique, as passagens que se lhes afiguram insuficientes para as escenetizações do aplauso cobigado". (1) E assim se disputavam papéis, sem preocupação de valorizar o conjunto, no entanto sempre homogêneo, pela reunião de actores com as mesmas características. É isto que desapa-
rece um pouco antes da implantação da república. Alguns empresários, entre eles S. Luís de Braga e Luís Calhardo começam a pagar ordenados exorbitantes a certos artistas para que as suas companhias sejam as melhores constituídas. Naturalmente resulta que os outros, na impossibilidade de pagarem "cachets" tão altos, organizam grupos à volta de um ou outro nome de categoria, mas deficientes nos restantes elementos. Mas teriam exercido tais empresários unicamente uma acção no
civa ?
Vejamos o caso de S. Luís de Braga. Censuram-lhe a ausência de espírito de inovação, o facto de, dos autores portugueses, só fazer representar os consagrados -- Marcelino Mesquita, Lopes de Mendonça, E. Schwalbach, M. João da Câmara -- e um ou outro novo iniciante que os

1)- Fialho de Almeida - Os Gatos, III, pag. 280-1

outros não tinham valor. É o protegido da corte, dizem. Recebe os Rosas e Brazão depois de saírem do D. Maria e estes também além do antigo reportório, só representam em geral " os últimos figurinos do theatre boulevardier, artigo-Paris, para exportação ". (1)

A S. Inês de Braga censuram ainda as numerosas companhias estrangeiras que trouxe até nós. É possível que a sua attitude não fosse indiferente o facto de ganhar dinheiro, lembremo-nos por exemplo das representações de Sada Jacco e da Fuller. Mas a verdade é que foi elle quem trouxe a Lisboa Sara Bernhardt, Réjane, Jane Hading, Bartet, S. Després e Antoine, Mounet-Sully, Emmanuël, Coquelin, Nini Aguglia, Sacha Guitry, Le Bargo, Novelli, Zacconi, a Fusa, etc. E a verdade é que também ao receber no D. Amélia a companhia Rosas e Brazão, recebe aquella que mais alto erguera entre nós a arte de representar.

Censuravam-lhes a estes a constituição do reportório em que ao lado de Ernesto Biester e Mendes Leal abundavam as traduções, facto que para alguns explica a reforma do D. Maria em 1898 por António Enes. Este substitui a exploração do teatro por empresas várias, pela dirigida por uma sociedade artistica. Em breve a reforma assume um aspecto polémico. Publicam-se folhetos " O Fosseiro e o teatro anormal ", por Césario Porto, editado em Lisboa em 1901, " A reforma nefelibata do teatro D. Maria II -- Notas alegres de um espectador triste ", datado de 1898. E quando Augusto Rosa entra em cena na estreia da companhia no teatro D. Amélia o público aplaude entusiasmadamente e interrompe o espectáculo, chamando Brazão e João Rosa. E durante trinta noites levam trinta

peças diferentes; com a casa sempre cheia.

Entretanto no P. Maria a Sociedade Artística dificulta a admissão das peças nacionais, mas vêm-se forçados a mudar de caminho ante a atitude não só da crítica como do público.

Mas a abundância de traduções continuar-se-á mantendo no panorama teatral.

Em 1902 Ernesto da Silva em "Teatro livre e Arte social" clama contra a falta de cultura do povo, o seu mau gosto, contra a "tradicional preguiça mental da raça", ⁽¹⁾ que considera entre as causas da decadência do teatro português. Elas levariam a um sempremento na visão de "cenas lúbricas ou sensualmente exaltantes", factor que muitas vezes determinava a escolha das peças a traduzir. Lembremos por exemplo a crítica feita por Fialho em 1893 à peça "Parfum", representada no Trindade - "É dentro as borracheiras francesas, para uso das meretrizes e dos pulhas ... a mais inqualificavelmente ignóbil da série, escrita num estilo de latrina ... a insistir constantemente na torpeza, sem um dito subtil que o recomende à tolerância da polícia, à misericórdia da crítica e ao passatempo seguro do espectador." ⁽²⁾

Trinta e quatro anos depois representava-se no Trindade também "La garçonne" de Victor Margueritt. E peça pouco valia como teatro, diz-nos o crítico do rádio de Lisboa de 7 de Janeiro de 1927. Além disso a atitude do autor era pouco sincera ao tentar dar ao drama um desfecho feliz e unicamente tentando moralizar pela exhibição dos "hor-

cores do vício ". Dizes serem excoimungadas as senhoras que vires a peça e depois de esta se manter um mês em cena surge uma notícia no diário de Lisboa, e que transcrevo - " Como se sabe o sr. ministro do interior tinha proibido esta peça para manter a ordem pública. Mas levantou a proibição por as autoridades lhe assegurarem que esta seria sentida. O conselho teatral vai agora reunir para ver se a peça é imoral ou não ". Isto em 21 de Janeiro quando a peça estava em cena desde o dia 6.

As três causas apontadas por Ernesto da Silva em 1901, existiam já em 1893 e ainda em 1927. Elas não impedem contudo que se esbocem certos movimentos de renovação, a que mais adiante me referirei. Mais importante que eles parece-me ser o caracter necessário que assumem, contra o acatamento único daquelas coisas a que se está habituado. Essa revolta é muitas vezes abafada, mas não deixa de existir e de ser importante por isso. Os núcleos revolucionários, digamos assim, acabam por se dispersar. Alguns dos actores entram para os outros teatros, os novos dramaturgos animam-se e mesmo nos palcos consagrados estas tentativas reparam um esforço renovador.

É essa necessidade de reforma que vai levar também à dissolução em 14 de Dezembro de 1906 da sociedade artística organizada em 1898 para reger o teatro D. Maria. Cria-se um júri para admitir as peças originaes ou traducidas. É formado pelo comissário do governo, pelo presidente e por três vogais : o adjudicatário ou um seu representante, um homem de letras " de reconhecido merecimento " e um actor com voto apenas consultivo sobre a técnica da peça. Em cada época têm

de representar-se cinco originais portugueses; os actores não podem recusar, sob pena de multa, os papéis distribuídos pelo autor e são proibidas as peças imorais.

mas o problema sente-se -- o da dificuldade para os actores novos *de* fazerem representar as suas peças. Quando as aceitam, por-
em-nas às vezes anos de lado e, se as chegam a representar, fazem-nas
muitas vezes ir a balço porque os actores nem sequer sabem os papéis.
Eis o que succede em parte com a peça de Lourenço Cayula " A derroca-
da " -- representada no Nacional a 25 de Junho de 1919. Depois de a
ler no entanto, tive a impressão que o pouco successo da peça não tinha
sido devido unicamente ao facto de os actores não saberem os papéis.
E até 1930, porque não diremos até hoje, continua a falar-se de cri-
se teatral. Em 1926, por exemplo, na revista " De Teatro " afirma-se
a quase não existência de uma dramaturgia portuguesa, que teria de
ter forçosamente um carácter histórico ou étnico. O que há é um teatro
de autores portugueses, *afirmavam* seguindo em tudo as normas adoptadas pelos de
fora, isto no campo moral, investigativo e técnico.

Um pequeno grupo de escritores faz no entanto excepção :
Carlos Selvigem, Bento António, Correia de Oliveira, Francisco Lage,
Chiança Garcia, Norberto Lopes, Ruy Chiança e Alfredo Cortez, são eles
que formam com Raúl Brandão, Teixeira de Pascoas e António Patrício
uma segunda pleiade de autores teatrais. Notamos que nesta predominam
as peças de teatro realista, coexistentes embora e até no mesmo autor
com dramas históricos. Mas é o realismo que caracteriza a sua produção

partamente
dramáticas como mais tarde veremos ; e, se no estrangeiro, o século XX
marca um movimento teatral " ^{partido} antiverista ", isso não sucede entre nós,
onde a dramaturgia se mantém ligada à representação do real no teatro.

É continuamente presente a sensação de crise que a situação
do teatro Nacional vem intensificar. A 28 de Fevereiro de 1926 reunia-
-se um comício na Avenida para tentar solucioná-la. O conselho teatral
nada resolve e espera o parecer e a verba da sociedade de escritores
e compositores teatrais portugueses e do grémio dos actores teatrais.

É esse sentimento de crise reflecte-se ainda nos críticos
que vão tentar encontrar eles também uma solução.

Rebello de Bettencourt fala da necessidade de uma reforma,
tendo como base um teatro normal, que ajudasse a eclosão de uma lite-
ratura dramática e a fundação de uma escola de actores.

António Ferro, elogiando Joaquim de Oliveira e Assis Pacheco,
afirma que os restantes representam como há vinte anos, sendo ne-
les a causa principal da decadência do nosso teatro.

Paulo Brito Aranha analisa o estado do teatro português e
propõe como remédio básico uma reorganização cuidada do nacional.

Edgaro Scarlatti por seu turno afirma que o teatro não está
em decadência, o que há é uma crise de ideal e esta em todo o mundo.
Mas se no estrangeiro assistimos às tentativas de um teatro em forma-
ção, em Portugal nem sequer estas surgem, continuando os nossos drama-
turgos com os eternos estudos históricos e regionais, nunca capazes de
universalidade.

Afirmações de crise, projectos para a sua resolução, eis o

- 16 -

que existe ^{juntamente} com uma tentativa constante da parte de um escol para reno-
var o teatro português. Mas há também todo um ^{a parte do} ~~seu~~ público que se
interessa, e em todos uma vivência intensa do fenómeno teatral.

II Capítulo

Afirmar que o teatro português no início do período estudado tinha características acentuatamente românticas. Disse ainda que mais tarde o tornava forte e um realista. O problema que logicamente se impõe é portanto o da sua evolução, em que a influência estrangeira vai ter um papel primordial.

Ou são os actores que vão a Paris buscar peças e cenários e que pelo seu nome os impõem à crítica; ou são companhias sobretudo francesas e italianas que insinuam lentamente no gosto do público certas peças e certos autores; ou são ainda tentativas de pequenos núcleos intelectuais como no caso do Teatro Livre, e do Teatro Moderno, ambos pretendendo rejuvenescer a cena portuguesa.

Examinemos o primeiro.

Em 1902 Teófilo Braga abriu com uma palestra ⁽¹⁾ a série de conferências que a Sociedade Teatro Livre se propunha realizar.

1)- É Joaquim Andrade quem, no seu livro "Impressões de teatro", e na crítica escrita no "O Mundo" a 6 de Março de 1904 se refere a esta palestra, que não consegui encontrar.

O mesmo sucedeu com a conferência de Heliodoro Salgado sobre Teatro Livre, citada por Ernesto da Silva em "Teatro Livre e Arte social", e com um artigo de Romualdo de Figueiredo, citado por ele mesmo na sua obra "Alguns dados sobre o teatro português".

Companham-na entre outros Manuel Laranjeira, César Porto, Luís da Mata, Adolfo Lima, Severino de Carvalho, etc., e tinha como lema "Redimir pela Arte e vencer pela Verdade". E quer nas conferências, quer nas brochuras publicadas vamos encontrar a Arte e em especial a dramática encaradas didacticamente. Assim Heliodoro Salgado diz: "A arte moderna não pode ficar-se no culto da forma; deve ser veículo de ideias suas, e fomentadora de sentimentos nobres". (1)

E Ernesto da Silva opõe ao fim do Teatro Livre "mirar a melhoria das condições de vida intelectual e moral da sociedade que deve educar". (2) as filigemas de uma arte degenerada só para iniciação, visando a suprema perfeição do eu. A notar a sua incapacidade em conceber a Arte pela arte embora afirma que o segundo tipo de obra é resultante de um "concubinato parnasiano com uma arte delirante e degenerada, incapaz de apropriação social". (3)

Afastando do teatro a obscenidade, a semi-nudez lasciva, as questões triviais propõe o aparecimento de peças em que num primeiro plano se destaque a existência solidária da humanidade, atingida através de uma concepção científica do mundo. Porém de parte, como inútil o teatro mítico, e pretende demonstrar que a religião, o estado despótico, a propriedade privada, o casamento inimigo do amor

Via-se aí que esse artigo aparecia num jornal de Porto, intitulado Despertar e que tinha a data de 1 de Março de 1903. Ora tal jornal, embora se encontre na Biblioteca de Porto, começou a publicar-se só a 13 de Março de 1903, tendo existido antes dele um com o nome de Almas, mas que começou em 30 de Outubro de 1904.

- 1)- Ernesto da Silva, "Teatro Livre e Arte social", pag. 11
2)- Id., pag. 4
3)- Id., pag. 19

não são elementos necessários à existência da civilização.

Fugiam por uma arte social, como a de Tolstói, Zola e Ibsen que dirigindo-se a todos, se engloba num mesmo sonho de geral felicidade.

Vemos que são mais afirmações de carácter geral, que ideias concretas e detalhadas sobre uma nova concepção do drama. Desta única maneira nos dizem que todos os temas devem ter na base o humano, e que é necessário tratá-los sobriamente. Falam ainda da cenografia e do arranjo cénico, ambos motivados pela ciência e animados "de um sopro espiritualmente panteísta". (1)

Tais palavras demasiado vagas para caracterizar um movimento de renovação teatral, marcam-lhe sobretudo um carácter socialista e positivista, o que me parece estar na base da sua brilhante falência em 1905. Com ela se fecha a primeira fase do nosso Teatro Livre. Vejamos as peças nela representadas.

Em 1904 há duas réclitas no Príncipe Real.

A 3 de Março representa-se "A moral d'elles", de Bonifacio e Rodin, numa tradução de César Porto e Luís da Mata, e o prólogo dramático "Amor e Homicídio", de Manuel Laranjeira. A primeira destas peças já tinha sido representada no teatro de Antoine, com o título "La tante Léontine". É uma dupla sátira à burguesia que compra com dotes maridos para as filhas e que, no instante em que precisa de dinheiro, não olha à sua origem; neste caso, a irritação do irmão ante a mundana deparando pela riqueza que esta alcançou e que a ele é necessária.

do e seu desenvolvimento intelectual; comunicar-lhe sentimentos e
e tendentes para a perfeição máxima do homem.

É ainda no cumprimento da sua missão que a sociedade Teatro
livre se propõe criar uma revista de arte, que acompanhará com
o movimento teatral por ela iniciado. E todas as receitas obtidas se
vão entregar a instituições de ensino laico, completando assim a sua
obra.

A 16 de Junho de 1901 recomeça no cinema as representações
com a peça de Drouot "Maternidade", traduzida por João Lima e que
bém pertencente ao repertório de Antoine, e com o "Condannado" de Va-
lentin Haedrich. Ambas são exemplos perfeitos da estética do teatro li-
vre, embora às vezes também atinjam o "dramalhão gritado com to-
dos os defeitos da escola antiga". (1)

A 25 de Junho a segunda peça é substituída por "A confissão
do amigo", traduzida de um conto de Maupassant por D. João da Câmara.

Em 27 de Junho estreia-se "O filho natural" de Drouot e Charton,
traduzida por César Porto e João da Matta e que em 1899 fizera parte
do repertório de Antoine. Na interpretação destacam-se António Pinheiro,
os outros mal sabendo os papéis. Naturalmente com esta peça levavam um
pequeno acto de Manuel Laranjeira "A farsa", em que este pretende
combater o código penal. Para isso apresenta o caso de uma rapariga se-
duzida, que rouba levada pela miséria. Mas a abundância de tiradas e o
carácter acidentadamente expositivo do pequeno episódio dramático con-
sideram o seu insucesso.

1)- O mesmo, 17 de Junho de 1901. com as peças "A farsa" e "A confissão do amigo".

Depois de dez representações estreia-se a 11 de Julho "A
prosa" peça de Salazar, traduzida por Bel-Adam e também representa-
da por Antónia; "Os que foram" de Euzébio Garcia; repetindo-se a pe-
ça "A confissão de um amigo". Sucesso sobretudo da peça portugue-
sa, crítica poderosa à alta sociedade, numa caracterização perfeita de
alguns tipos, como por exemplo o do visconde.

Alguns espectáculos e levam finalmente à cena a obra há mu-
to anunciada, "Uma fallência" de Bjornson, em tradução de Adolfo Li-
ma. Mas a peça não atinge o sucesso esperado, não só pela fraca inter-
pretação, como também pela abundância de cenas repetindo o mesmo assun-
to. Isto embora certas personagens pareçam tiradas à vida portuguesa,
tal a analogia de situações, e apesar do estudo datado de alguns carac-
teres.

A 28, novas estreias, com a "Missa-Nova" de Bento Faria,
"As vítimas" de F. Bontet em tradução de Fernando de A. e Bel-Adam. Re-
pete-se ainda "A prosa".

A peça portuguesa trata o problema do celibato dos sacerdo-
tes, partindo de uma afirmação ouvida "como pode e até unir os co-
rações se não alimentam a febre das paixões?" E o padre Joaquim afir-
ma ante o escândalo do velho prior e da ama

..... O humano casamento

só carece de ter por laço o sentimento,

que uma alma a outra, a rir, eternamente.

..... E a peça

acaba quando o novo padre ajoelha ante a sacra -- o seu verdadeiro al-
tar. De 1.ª vez a "Companhia de Teatro Livre" apresenta, para o público,
compreende-se que esta peça suscitasse alguma, embora um
público anti-clerical a interrompesse com salva de palmas; mas é com
"as vítimas", "a charge" a "caridade faustosa e os serviços de pro-
tecção aos miseráveis, que o escândalo rebenta.

A 30 de Julho o Mundo annuncia que esta peça foi prohibida e
acrescenta: "Montem à noite aglomera-se grupos em frente do cinásio,
toda a gente lê a tarja vermelha em que a empresa noticiava a cobi-
na prohibição, e da peça que na desatenção geral se representara na
véspera, evoluía-se não sabendo que prestígio, que sedução, que escan-
dalo, - que é o característico das obras de successo, recusando qualquer
polica de rebelde e atrevido que a todos fazia deplorar não a terem vis-
to e a todos dava a impressionante noção de uma verdade sufocada".

A 31 de Julho o Teatro Livre dá a sua última récita com
"As feras", "Os que foram", "A nova Nova", o 3.º acto da "Inter-
nidade", e o que para fazer o actor, se aglomera e se aglomera a
uma récita gratuita, para que todos possam ir assistir. Com-
preende-se facilmente a enorme affluência, o successo um caso novo e
entusiastico, as palavras publicadas pelos orientadores da sociedade
-- o teatro Livre tinha uma missão, e cumpria-a, educando "o povo nas
grandes concepções da arte moderna, ... dando-lhe peças que emocionam
, educam e fazem pensar". (1)

... durante dois anos não se representaram peças de Teatro Li-
1) - O Mundo, 31 de Julho de 1905 que lhes interessa é a intenção

vra"; no entanto a sociedade mantém-se, sendo até caricaturada numa peça de A. Brum e Ernesto Rodrigues "O pinto calçado", farsa representada no Círculo em 1907. Estes apresentam declamando num serão burguês um autor de Teatro Livre, Chico, que, afirmando não ter escola, recita uma cena de Otelo em que mistura tudo, desde frases de peças francesas até a tiradas heroicas de Marcelino Mesquita.

Em 1908 a sociedade retoma as representações, tendo todavia um carácter diferente, pois o movimento surge com um aspecto mais acantundamente teatral.

O seu "manifesto" mais importante é a tradução das opiniões de Jean Alcañ sobre Teatro Livre, e fazendo-o o movimento perde o seu carácter essencialmente político.

A pequena brochura publicada em 1908 divide-se em vários capítulos.

No primeiro depois de se referir à função didáctica da arte, fala-nos o autor sobre a crítica perfeita. Esta deve tentar ver em primeiro lugar o que quiz fazer o autor, em seguida se o conseguiu realizar. Só depois poderá expor o seu modo de pensar e como agiria no lugar do dramaturgo, mas nunca esquecendo que se deve julgar um autor pelo que ele é e não por uma estética pessoal.

Segundo Jean Alcañ e portanto segundo também a sociedade de Teatro Livre, há duas espécies de autores: os de ontem e os de hoje. Os primeiros, favoritos dos emprazários, constroem dramas de enredo, onde o carpinteirismo abunda. Os segundos fazem dramas de ensino científico, numa base psicológica. O que lhes interessa é "a intensidade

das paixões em luta e a afirmação decisiva dos caracteres no momento psicológico". (1) É interessante-lhes sobretudo a verdade que já triunfa nas obras de Besque e Tolstoi, por exemplo. Querem ser "verdadeiros como a vida em reacção contra o condicional reinante; verdadeiros quaisquer que sejam as consequências em face do público, da crítica, dos empresários." (2)

Outra diferença entre as duas fases do movimento, e esta parece-me bem mais importante, é a que se nota no conceito de Teatro Livre que agora surge "naturalista, idealista, realista, phantástico, impudico, insolente, respeitoso, honesto, místico"; engloba portanto não só a corrente naturalista como também a idealista e mística. Falam já da transitoriedade das escolas e da necessidade de dar lugar a todas as tentativas por mais diversas que sejam. E até a própria divisa do Teatro Livre se modifica, passando a aplicar-se aos escritores que devam "fazer o que quizerem o melhor que puderem".

O Teatro ^{assim} Livre torna-se o teatro dos espíritos independentes, que procuram "a vida feia ou bella, tal como é ou tal como lh'a mostra a irradiação arua do sol ou o raio phantástico da electricidade." (3)

Pensam começar os espectáculos em Junho no T. Amélia, nelles entrando os principais artistas deste teatro, nos intervalos havendo concerto pelo sexteto do Ginásio.

Um pequeno escândalo vem aguçar a curiosidade e o interesse. "O triunfo" de Garrasco Guerra fora prohibido pela censura, mas o mi-

1)- id., pag. 7

2)- id., pag. 10

3)- id., id.

ministro do reino acaba por levantar a proibição.

E na primeira récita, a 6 de Junho, há casa cheia. Representa-se "Entre dois fogos" de Emygdio Garcia e A. Gaiola de Lucien Descazes, em tradução de Ribeiro de Azevedo, ^{esta} também representada no teatro de Antoine. O original português é considerado pela crítica, honesto e digno de aplauso; a peça francesa brilhante, mas revolucionária, tendo os quatro suicídios finais indisposto os espectadores.

A 13 de Junho há nova estreia: "A tranquillidade do lar" de Maupassant e "O triunfo", nesta se pagam por uma era vindoura, que chegará com "a revolta dos oprimidos" (1)

Nesta vez os críticos são mais benevolentes. Já não accusam de jacobinos os autores portugueses e chegam a elogiar o empenho destes em demolir antigas fórmulas dramáticas, e hora notem logo a seguir que tal desejo não vai além de ... desejo. Louvam entre os actores António Pinheiro, Carlos de Oliveira e Luciano de Castro e até o projecto da sociedade de recomeçar em Outubro os seus espectáculos.

Tal não se dá todavia e o Teatro Livre, reflexo do movimento iniciado em França por Antoine, desaparece.

É tentando também introduzir uma arte nova, que Araújo Pereira funda, com Simões Coelho, Urbano Rodrigues e outros o Teatro Moderno.

O plano concretizou-se uma tarde no Café Celo, num grupo de rapazes que pretendia "assarapantar o burguês com a sua originalidade,

a sua sociedade, as suas ideias revolucionárias ". (1)

A primeira dificuldade, a do título, resolveram-na e em breve Araújo Pereira anunciava o aluguer por um mês do Teatro do Príncipe Real.

Forma-se a companhia com Emilia Salazar, Luis Garcia, Palmira Torres, Simões Coelho, etc., e começam os ensaios. Araújo Pereira "anunciava-se e consumia-se ". Punha um cuidado extremo em tudo, esgotando os próprios artistas.

Em 1 de Julho de 1906 o Teatro Moderno dá a sua primeira representação com a peça de Ramada Curto " O stigma ". O assunto do drama diz-se em poucas palavras. Um rapaz filho de um condenado, no degredo em África, consegue fazer um curso brilhante. Apaixona-se por uma rapariga de certa posição social, mas os pais não consentem o casamento, devido à sua origem. É o estigma que o persegue e incapaz de reagir, mata-se. A peça é bem recebida quer pelo fim em vista - a guerra ao preconceito, quer por aparecer " expurgada de pornografias e francesismos ". (2)

A 6 de Julho num novo programa apresentam " Um caminho " de Carrasco Guerra e Eloy de Amarel ; " Novo Altar " de Bento Montal, vendo o mesmo tema de " Missa - Nova ", mas menos cuidada ; e " Degenerados ", " charge " de Mário Collen. Esta última peça é extremamente original. O autor apresenta-nos cinco criminosos que enquanto esperam o julgamento resolvem ensaiá-lo. O primeiro a depor é o 2.º Fovinho - insultou um polícia para ser preso, pois na cadeia tem pão e abrigo ;

1)- Urbano Rodrigues, " Teatro Moderno " ; in Archivo Theatral, nº 2

2)- O Mundo, 2 de Julho de 1906

depois é o idelias, jornalista que sempre mudou de opinião com os gover__ nos, mas que um dia diz a verdade, sendo por isso preso. O outro é cara__ torta, negociante que se vê constrangido a roubar para evitar a falên__ cia; fá-lo com a pluma habilidade resultante da falta de prática e é preso. E ele mesmo diz " Esqueci-me que a camisa pode ficar suja, desde que o peitilho esteja limpo ". É julgado a seguir o Lanzudo, camponês, que voltou doente da guerra, e que por uma saca de pão mata um cunhado rico. Finalmente o Cascurro que nunca teve um carinho e que agride um dia a amante.

Esta peça foi muito mal recebida pela crítica. Censuravam-lhe o facto de o autor apresentar " presos de uma cadeia discutindo e sen__ tindo como pessoas bem falantes " (1) E atacavam contra a idea de por criminosos e assassinos a " brincar " (2) contra o resto da humanidade. Por ainda consideram " Mau Caminho ", em que a esnobrosidade de assan__ tos os arrepiam.

Se das peças apresentadas pelo Teatro Moderno há alguma que faça successo, essa é sem dúvida " Quinto mandamento ", de Afonso Cayo. Literariamente azidada e bem urdida, trata mais uma vez o tema do adul__ tério, que, aqui, o marido surpreende. Talvez, do tema viesse em parte o seu éxito, mas para ele contribuiu também a grande interpretação de Palmira Torres.

O último espectáculo é a 31 de Julho com " Os degenerados ", " Novo Altar " e " Lei mais forte " de Amadeu de Freitas e Luís Barre__

1)- O Mundo, 7 de Julho de 1905

2)- Id., 8 de Julho de 1905