

Luis Forjaz Trigueiros, Novas perspectivas, dx, UG, 1969.

O TEATRO DE ALFREDO CORTEZ

A O fazer a tentativa de esquematização deste breve trabalho (1), cheguei à conclusão de que sendo a obra de Alfredo Cortez tão rica de aspectos diferentes, tão complexa, tão cheia de sugestões estéticas ou doutrinárias, impossível se tornaria fechá-la na esquadria exígua dum estudo forçosamente limitado por inflexíveis exigências de tempo. Pensei daí, que poderia, então, escolher na sua totalidade um tema que melhor do que qualquer outro a significasse, e procurasse mesmo ser elemento constitutivo dessa totalidade. Evidentemente que, num conjunto de obras dramáticas correspondendo a diferentes escalões dentre as normas habituais do teatro — abordando a psicologia social e individual, o misticismo religioso, de certo modo até a apologética moralista, o folclórico e o regional, pensei que o mais importante seria a situação nacional do teatro de Cortez; tanto mais importante, ainda, quanto pode haver, para aqueles que se deixam iludir pelo conhecimento das suas duas obras de hoje mais divulgadas, «Tá-mas» e «Saias» — a ideia de que uma preocupação regional predominante as informa e vitaliza. Ideia evidentemente superficial, porque um dos mais curiosos aspectos da obra deste dramaturgo reside, precisamente, na incorporação do regional no nacional, e através de sínteses emocionais (por vezes das mais «intelectualmente emocionais» do teatro) dar ao carácter português uma perspectiva universal.

(1) Conferência pronunciada na Câmara Municipal de Estremoz em 1962.

Esta identificação dos temas com as personagens, a universalização dos seus problemas, a dualidade entre a propensão espontânea do observador de personagens vivas, no seu comportamento e reacções e a sua natural tendência para o aprofundamento interior das mesmas, dariam, quanto a mim, um lugar primacial ao estudo, apressado embora, da situação portuguesa do teatro de Alfredo Cortez. Situação histórica e também estética; humana e também literária. Essa situação portuguesa parece-me ser dentre a variada gama de sugestões que o Teatro deste dramaturgo levanta, a de maior significação no presente momento em que se tenta definir uma cultura nacional. Seja-me lícito, por isso, desviar-me um pouco do tema de ordem geral, que suscitou estas linhas e procurar de início situar o sentido da obra de Cortez no seu tempo, e não só no tempo, na linha dum Teatro nacional, a que a sua obra pertence por direito próprio, e que é preciso relembrar para bem se compreender quanto essa inserção é natural e legítima. Finalmente, ainda, no percurso do teatro universal como arte de interpretação do humano e de comunicação estética. Porque, é sempre útil repeti-lo, se há arte que implique uma técnica e se há técnica que releve dum classicismo é esta. Por mais fórmulas que se encontrem para o Teatro, por mais processos novos que sucessivamente vão surgindo, o Teatro não pertence, exactamente, ao número daquelas artes que, sendo autónomas como forma de criação, não podem ignorar os caminhos que sucessivamente foram trilhados. E um dos factores que maior permanência asseguram ao Teatro de Alfredo Cortez é, precisamente, essa sua fidelidade ao tradicional sem excluir a aceitação de todos os elementos renovadores.

Se pensarmos que o Teatro de Alfredo Cortez começou a revelar-se em 1921 com a peça «Zilda», mais ainda temos de atentar nas características sociais e estéticas do tempo, no ambiente que o cercava, na quase completa emancipação que se vinha processando

nos dramaturgos de todo o Mundo em relação àquelas mesmas linhas matrizes que, afinal, bem se viu depois, não poderiam ser esquecidas. Então, ainda Alfredo Cortez, ao que julgo, não vivera a intensa crise religiosa que o levou à conversão. E disse «ao que julgo» porque é escassa a interpretação bio-bibliográfica deste autor e as obras que conheço a respeito do seu teatro não esclarecem suficientemente este ponto, embora Manuel Anselmo, num curto ensaio, me leve à conclusão de que só com «*Lourdes*» a problemática do dramaturgo é já abertamente proposta a uma conclusão católica. A classificação por épocas que faz, ao seu Teatro, Eurico Lisboa, filho, também não é a este respeito bastante concludente. Seja como for, e deixando para outra oportunidade o estudo da influência da conversão de Alfredo Cortez no sentido dado ao seu Teatro, o que importa, como disse, é a perspectiva histórica, técnica e formal duma obra que chegava no momento em que começavam a desenhar-se novos rumos para a arte dramática e que, sem fugir-lhes, antes contribuindo para transpô-los ao plano português, soube manter-se fiel à estrutura sem a qual essa obra correria o risco de perder a consistência digamos, brônzea, que é uma das suas mais representativas virtudes. Estava-se, também, no período áureo do cinema mudo, e o Teatro procurava cumprir-se no recurso a uma simbologia, por vezes demasiadamente premeditada. Com a sua primeira peça, Alfredo Cortez, porém, insere-se mais na linha «*ibseniana*» do que «*pirandelliana*» que mais tarde, aliás, com «*Gladiadores*», viria a tentar. E, com isto, reminiscências dum teatro wildiano que viria a abandonar, solicitado pela sedução da realidade directa.

Reagindo, de início, contra o irrealismo simbólico do Teatro moderno da época, emprestando às suas peças uma poesia feita dum tecido robusto mas subtil de situações e duma forte problemática humana, Alfredo Cortez, desde logo se filiava na tradição portuguesa, escassa embora, a que pertenceram Gil Vicente e, descontadas as

limitações naturais da escola romântica, Garrett, e vem nos nossos dias até Bernardo Santareno. E é por aqui que o teatro de Alfredo Cortez entronca na genealogia dramática nacional. Procuramos ver por quê.

Até na sua variedade, o teatro de Alfredo Cortez pertence a uma área psicológica nacional de tendências multiformes, de variedade e procura, que é bem característica nossa.

Gil Vicente abrangeu, na heterogeneidade do seu talento, o monólogo, o teatro religioso, o conflito profano, a crítica social e em todos os gêneros foi diferente e igual, apesar de, por vezes, com aparentes contradições consigo mesmo. Foi lírico e sarcástico, fantasista e observador, místico e irreverente... Teve obras de gênio e obras de engenho. E se são, todas estas, condições de dramaturgo, a verdade é que a sua coexistência num só autor, desde logo o tornou um caso de exceção. Por isso à diversidade das suas aptidões se sacrificaria a possibilidade duma *escola* e na transição para o Renascimento em Portugal, são de bem menor estatura os discípulos de tão grande mestre. Até que ponto o portuguesismo de Gil Vicente pertencia a uma linha peninsular e filtrava influências alheias, não seria difícil demonstrar. Pois se o misticismo religioso dos seus Autos é caracterizadamente português, a sua noção do trágico já o é menos.

Não é prejudicial ao Artista, antes pelo contrário, o convívio com o estrangeiro — e se é verdadeiramente autônomo o seu talento e significativo duma determinada tendência válidamente nacional, ele ganha em comunicar com os seus pares doutros países. No caso do Teatro essa interpenetração é fecunda. Quando Sá de Miranda imita Plauto ou Terêncio, contribui para essa renovação futura que acaba por afeiçoar sempre, mais tarde ou mais cedo, à linha nacional o que porventura teve origem estrangeira. E como faz parte do gênio por-

tuguês a possibilidade de adaptação e de assimilação, a «Castro», de António Ferreira, beneficia já das inovações renascentistas devidas a Sá de Miranda e enquadra, ao mesmo tempo, numa atmosfera portuguesa de evocação e de mistério, processos e métodos da tragédia grega.

E é a isto que se chama Teatro — janelas rasgadas para um outro palco, bem maior do que aquele onde os actores vivem seus papéis e que é o do vasto Mundo que tem de concentrar em estreito espaço; o das paixões reais a que empresta o fogo da vida imaginária; finalmente, a transposição para termos nacionais de grandes problemas que, onde quer que estejam, está o Homem. Mas o teatro português do Renascimento ainda havia de nos deixar outra imagem: a de Camões, um Camões comediógrafo, que não chegaria, no entanto, a concorrer com o lírico, e muito menos, portanto, com o épico. Na linha do poeta, *Anfitriões*, *Auto de El-Rei Seleuco e Filodemo*, de certo modo são divertimentos da juventude, amostras laterais dum talento que noutros campos havia mesmo de ser génio. O teatro que se segue, mesmo depois da longa noite do domínio espanhol, com seus desvios eruditos de Biblioteca ou de outeiro à porta fechada, já vem circunstancial, ou carece de originalidade autêntica. D. Francisco Manuel de Melo, e os seus *Apólogos dialogais*, é mais um moralista à boa tradição do tempo, do que o discípulo de Gil Vicente que parece talvez notar-se sob o «Fidalgo aprendiz». Daí para diante, quase se está tentado a dar razão aos críticos que denunciavam a falta de viabilidade teatral do português: os Descobrimentos, e dum modo geral, a grande época das navegações viriam a revolucionar no Mundo não apenas a geografia mas a própria economia, a agricultura, a ciência, o comércio e desde logo, em Portugal inspiraram uma epopeia, originaram um estilo arquitectónico, enriqueceram a expressão literária comum, através de narrativas articuladas em novos moldes e viradas para

novos horizontes. Pois época assim rica de transformação e de experiências não inspirou uma obra dramática que, de qualquer modo, a interpretasse ou reproduzisse! Uma vaga tentativa de renovação teatral apoia-se, ainda, na fusão de elementos díspares, e deve-se, no alvorecer do século XVIII, a um autor se não de portuguêsismo discutível, António José da Silva, pelo menos de discutível genuidade portuguesa temperamental. A sua arte reflecte a proverbial vivacidade de espírito da sua raça e insinua, por outro lado, o eco de canções populares brasileiras em peças de amena crítica social a que falta o voo largo das grandes ambições. Quererá, realmente, esta ausência de produção teatral válida, entre nós, numa época sociológica tão rica de sugestões, significar a falta dum verdadeiro teatro «português», pois nem acontecimento assim vivido tão de perto logrou impressioná-lo? Creio que não. Antes a razão será outra. E vem a propósito lembrá-lo numa palestra sobre Alfredo Cortez: se no Teatro o conflito é de extrema importância, se no Teatro as teses têm o seu lugar, o que mais importa são os caracteres. Lembra-mo-nos mais depressa de papéis, de figuras — do que de temas ou teses. Nenhum de entre nós esqueceu Hamlet ou Tartufo, Iago ou Fedra, Prometeu ou Cassandra — talvez não recordemos rapidamente, a uma primeira pergunta de exame (e, é claro, quando os nomes não coincidem com os títulos...) — em que peças os encontramos ou em que passo da vida os conhecemos... Em Teatro, são os caracteres, as almas, que resistem, e como a condição teatral é por natureza transitória, necessário se torna que algo dure. Um verdadeiro dramaturgo será, pois, aquele que souber criar figuras centrais e fazê-las viver em nós, espectadores, para além da peça do desfecho, da anedota. A epopeia dos Descobrimentos foi obra colectiva, obra do destino e dum génio do povo. E se o Infante D. Henrique ou, por exemplo, Albuquerque, poderiam, talvez, inspirar nos nossos dias uma grande obra de teatro poético ao Claudel ou ao Montherlant que

não temos e que soubesse fixar o que num ou noutro houve de misterioso e providencial desígnio — a verdade é que aos dramaturgos mais próximos da época escapou o sentido teatral, individualmente considerado, duma acção histórica simultâneamente cheia de imprevisto e de predestinação.

*

*

*

Nesta sumárias análise do teatro português em seu trânsito histórico, pode notar-se, ainda, que na transição do século XVIII para o século XIX nem a falange dos classicistas arcádicos nem a voga das traduções conseguem dar ao nosso Teatro o sopro de originalidade que parece confinar-se tímidamente nas farsas, nos entremeses, nas pantomimas — formas de Teatro menor. A ópera conhece, no entanto, um favor mundano, que já nesse tempo, como hoje, na maior parte das frívolas exhibições do São Carlos, nada tem a ver com a Arte ou com o puro gosto artístico nem com a realidade do povo. De Gil Vicente a Garrett há, pois, um hiato. Mas, com o segundo, chegará um Teatro que se serve de técnica apreendidas no estrangeiro para vir a ser representativo, afinal — e aqui consiste o mais importante — do carácter e da sensibilidade portuguesa. Não pretendo fazer, evidentemente, uma evocação escolar de compêndio: «tal nome, tal data» — mas apenas tirar de cada etapa ao longo do caminho aquilo que me parece ser a sua lição profunda. De Garrett, tanta página já se escreveu que parece pouco ficou por dizer... Quanto a mim, porém, o que se me afigura de assinalar é o facto de ele ter sido verdadeiramente o exemplo do Homem de Teatro, como antes dele jamais houvera em Portugal. Porque assim como o Teatro é (digamos a palavra justa: «totalitário») deve também muito a outras Artes, e de todas

mais ou menos tem de socorrer-se para ser essencial e lúdico, também um verdadeiro Homem de Teatro tem vantagem em possuir em si próprio virtualidades e reservas especiais, ser, ao mesmo tempo, criador e metodólogo, poeta e encenador, psicólogo e chefe. No caso de Garrett tudo foi excedido porque, político, deputado, Ministro, pôde também ser legislador e teve, portanto, a sorte de promulgar as leis que imaginava e depois aplicá-las, quando não executá-las, ele próprio. Desta forma, o fundador do Conservatório conhecia já suficientemente os bastidores e os palcos para saber o que era preciso ensinar e como deveria fazê-lo; criava a Escola partindo duma experiência e essa mesma experiência o levava a erguer o Teatro de D. Maria II assegurando-lhe desde logo condições de vida que lhe permitissem ser, quanto aos actores, um Conservatório na prática, e quanto aos autores nacionais uma garantia de audiência. Num e noutro caso, e sem desígnios comerciais, a sua função é também a de um viveiro de vocações. Assim Garrett visionou o Teatro Nacional. Para além do seu talento de dramaturgo que encontrou no exílio em terra alheia pretexto de aprendizagem, de aquisição, o que me parece, também, indispensável lembrar em Garrett, é ter sido ele a grande matriz dum Teatro que viria a ser, embora à maneira do tempo, uma expressão nacional. Não o era, decerto, o Romantismo em que se filiava, e estavam bem longe das nossas tendências tradicionais, as doutrinas de que o Romantismo em literatura havia de ser veículo. Mas do que não há dúvida é que Garrett dotado embora de menor poder crítico do que Gil Vicente, deixou um rasto de criação dramática mais variado do que aquele que legaria o autor do «Auto da Barca do Inferno». Toda a produção dramática do final do século XIX e do início do actual, toda a diversa gama de dramaturgos maiores uns, menores outros, que nascendo em Henrique Lopes de Mendonça e Marcelino de Mesquita passa por D. João da

Câmara, pertence à linha «garretiana», como lhe pertenceu também a escola de intérpretes que este núcleo de autores dramáticos encontrou para dar expressão e vida às suas obras.

De período assim variado chegaram até nós, os que éramos crianças no referido ano de 1921, a lembrança dum prestígio que ainda tinha então seus ecos mas que, com o correr dos tempos, viria a ser reminiscência quase histórica. Até há bem poucos anos falava-se de Teatro em Portugal como duma espécie de legenda heróica do passado e essa galeria século-novecentista de autores e actores parecia ter entrado definitivamente no arquivo de saudosas tradições defuntas.

Com o final da primeira Grande Guerra do século, a Europa revolucionaria velhos conceitos de técnica teatral. Entre nós, apesar de ser então poderosa, como ainda hoje é, a sugestão da geração romântica e a do prestígio dos que de certo modo a prolongaram individualmente, a crise da época haveria de incidir sobre uma arte que carece de grandes massas de público para a realizar e de estar em permanente e fecundo estado de renovação em si própria para conseguir prendê-lo. Quando Alfredo Cortez escreveu a sua primeira peça o público começava a desinteressar-se do Teatro, não só devido à concorrência do Cinema e doutros meios de atracção pública — concorrência que não é, no entanto, e tem-se visto ultimamente, razão suficientemente justificativa — mas porque deixara de crer no Teatro como forma de arte. Um núcleo de dramaturgos seus contemporâneos ou que o precederam e que em Júlio Dantas encontrava o nó de ligação com a geração precedente, núcleo no qual avultariam, entre outros, os nomes de Augusto de Castro, Vasco Mendonça Alves, Ramada Curto, João Correia de Oliveira, Vitoriano Braga, Francisco Lage e Carlos Selvagem, reunia, por assim dizer, as tendências predominantes num teatro de inspiração e sentido portugueses e que

vão desde a cepa ruralista à crítica social adentro dos quadros do chamado realismo burguês, desde a análise da psicologia e dos costumes, ao impressionismo folclórico regionalista. É nesse núcleo que surge, historicamente, Alfredo Cortez, e que desde logo, adentro dele e do Teatro português de qualquer tempo, toma o seu lugar.

Lutou esta geração de autores dramáticos principalmente contra a incompreensão do público e, mais grave ainda, contra o desvio comercial das empresas. Legítimo é, sem dúvida, a um empresário tirar da bilheteira um mínimo de compensação, nem se lhe poderia exigir uma vocação de santidade, ou em termos mais humanos, de mecenato, que lhe permitisse fechar alegremente com saldo negativo ao fim de cada noite a sua folha de caixa... Mas, então, sem qualquer apoio oficial e encontrando, as mais das vezes, o público céptico quanto ao critério de selecção das obras e desconfiado pela inundação de traduções meramente circunstanciais, afastando-se de salas de espectáculo que para mais não podem oferecer-lhe o conforto material dos Cinemas (isto tem a sua importância), o teatro entre-duas-guerras — a despeito do esforço dos dramaturgos e da existência dum bom núcleo de artistas, embora longe, salvo casos esporádicos, do nível da geração precedente — era levado a fazer figura de parente pobre no conjunto das manifestações artísticas nacionais. Pois bem: foi nesse ambiente que ainda não atingira a crise das décadas 1930-40 e 1940-50, sucessivamente agravada por limitações conhecidas, foi nesse ambiente que, com Alfredo Cortez, surgiu uma das mais sérias afirmações dum Teatro português contemporâneo, psicologicamente exacto, tecnicamente erguido com a plena consciência do valor e da função das palavras e das situações, um teatro que não recuava perante qualquer dificuldade e que pelo contrário ia propositadamente ao encontro delas: que aceitava todas as provocações. Pode pensar-se na repercussão que teria na vida portuguesa da época, habituados os espectadores à superficialidade de problemas psicológicos resolvidos

em termos mornos, mesmo quando porventura assumiam aspectos de tragédia ou apenas de drama e quase sempre resolvidos com excessivo respeito pela sensibilidade exterior das plateias, a repercussão, ia dizendo, duma obra como «Zilda» que trazia para a ribalta assaz tímida, afeita até aí a comédias na sua maior parte de baixa temperatura psicológica, a figura duma mulher que ao amor do luxo tudo sacrifica, insatisfeita e «coquette», que leva um homem ao suicídio e que entre o amor que se lhe oferece, mesmo sendo, como era, um amor físico, e a possibilidade de continuar a satisfazer as suas ambições de opulência, escolhe, evidentemente, dado o seu carácter este último, se assim se pode chamar-lhe. «Zilda», que há pouco reli, é, nas suas soluções, uma das peças menos «intellectualistas» de Alfredo Cortez, que, aliás, não teve nunca a preocupação de fazer um teatro intelectual, mas antes um teatro colhido directamente na vida. E se eu sustento que na linearidade do seu diálogo, no ritmo seco e hirto das falas, à melhor maneira teatral, nas reacções tão autênticas das personagens, esta peça não deixa de ser a seu modo uma peça de tendência intelectual, na honesta profundidade com que trata um drama de aviltamento psicológico que é de todos os tempos, mais ainda; que certamente escandalizou as plateias portuguesas do primeiro pós-guerra, é no seu plano uma obra de moralista, obra porém, que, na medida em que realça o desequilíbrio interior duma personagem, em que denuncia o desvario a que leva o amor imoderado do luxo, é sempre, não fazendo qualquer espécie de apologética ou panfleto, uma obra de fundo tónus moral.

Do mesmo modo, outra peça de Cortez que terá provocado as reacções mais desencontradas, é «O Lodo». Sabe-se o ambiente em que a peça decorre, num bordel da Mouraria, conhece-se o fio do enredo, o drama de duas irmãs separadas por duas vidas inteiramente diferentes, significando cada uma no seu papel, duas concepções do

amor, o desfecho brutal, dos mais vigorosos e impressionantes do nosso teatro. Nem é este o lugar para referir, em pormenor a trama romanesca da acção. O que importa é salientar que em «O Lodo», que data de 1923, Alfredo Cortez adquire definitivamente, e logo à sua segunda peça, a posição de mestrado que viria sucessivamente a confirmar, no quadro da arte dramática nacional. «Como obra de teatro», escreveu o crítico Joaquim Madureira (Braz Burity), que hoje vai esquecido e que foi uma das penas mais severas da nossa crítica teatral da época, «como obra de teatro, «O Lodo» é uma obra-prima de teatralidade, austera e perfeita, uma das mais belas e moralizadoras peças do teatro contemporâneo». Muitos anos depois Alfredo Cortez escrevia «Baton», a que ele próprio chamou «O Lodo» elegante», e «Lá-lás», também na mesma linha. Era ainda o moralista a procurar exprimir a sua revolta perante certos desvios da época, aliás superficiais,, mas, nestas duas obras, em forma de sátira — como sátira pode considerar-se também a sua peça «Gladiadores», esta, sim, obra mais procuradamente intelectual do que qualquer outra, porque visa determinados fenómenos psico-políticos e desviava-se do plano social em que até aí quase exclusivamente o seu autor se situara.

Porque a obra de Alfredo Cortez é predominantemente social. Este dramaturgo de rijo travejamento católico deu, com o seu Teatro, boas lições de realismo a muitos escritores de hoje que, sobretudo em Portugal, julgam ter o monopólio da realidade humana só porque escolhem para fundo ambiente do seu teatro ou dos seus livros de ficção meios que se prestam ao apontamento polémico ou que nem sempre andaram nas páginas dos nossos romancistas e dramaturgos, por absurdo preconceito de carência de valor psicológico. Alfredo Cortez demonstra com o seu Teatro — a universalidade humana do português, esteja onde estiver: pescador, no mar, ou na terra, no pitoresco do seu «habitat»; prostituta, numa viela da velha Mouraria literária e boémia, hoje desaparecida; senhora da chamada «sociedade elegante»

— que é isso hoje? — a falar em calão fino, e a jogar, nesse tempo, o «mah-jong» e a dignidade; sempre e em qualquer caso figuras vivas. Excluídos «Gladiadores», vemos que o Teatro de Alfredo Cortez é quase sempre um teatro de ambiente, de atmosfera. Para o meu gosto pessoal, «Gladiadores», erguendo-se contra a mecanização do homem, dando em movimentos e ritmos de representação adequados essa sujeição do humano ao mecânico, é uma das suas obras chaves. Não teve a audiência que o público deu às outras suas peças. Assisti à estreia em 1934 e vi o público apessoado do D. Maria II patear a peça, num total desconhecimento das intenções do autor e do que por essa época, e já desde alguns anos atrás, se estava fazendo lá fora. Essa desindividualização do homem, o achado que constitui não dar nomes às personalidades mas sim designá-las por números, uma original concepção cénica e, através do ideológico, o valor simbólico das figuras, tudo isso era novo para aquele pobre público de ricos e, sobretudo, erguia problemas e fazia pensar, duas coisas a que ele não estava habituado. E, no entanto, se atentarmos que nesse ano já distante, ainda não se denunciava correntemente a escravidão do homem pela máquina, ainda não se sentiam, como hoje, os efeitos da tecnicização, temos de considerar que «Gladiadores» teve um valor profético, que, aliás, não foi ainda suficientemente evidenciado pelos estudiosos da obra de Cortez.

Entre as suas peças mais intencionalmente apologéticas, lição e drama, problema e acção, contam-se «Lourdes» e «Domus». A primeira é talvez a peça de Cortez em que os caracteres são mais acessíveis, pois estão postos ao serviço duma tese dada. O dramaturgo, que se havia já convertido à fé católica, quis afirmar, através do seu modo natural de expressão, a sua convicção religiosa. O conflito coloca uma irmã de caridade perante um ateu, e dá-nos, em termos sóbrios mas não destituídos de vigor, o choque entre a fé e o racionalismo derrotista e céptico. Um sopro de entusiasmo atravessa a

obra dando-lhe um nível emocional que supre, por vezes, os inconvenientes inevitáveis numa obra cujas soluções prosseguem antecipadamente um objectivo, por mais nobre e puro este seja.

«Domus» é a defesa do lar, a crítica do divórcio, da excessiva vida mundana, do hedonismo sem freio, da anarquia social e da concepção burguesa do casamento. O problema então muito mais agudo nos meios burgueses e hoje já inexistente, do casamento entre indivíduos de situações diferentes, é também levantado.

«Lourdes», «Domus» e «Oiro», são no seu género obras de apologética, parceiras dos romances de Bourget que ao tempo viviam a sua hora de grande voga, mas apologética assente no real, e que não procurava apenas situações ou conclusões edificantes para cumprir a missão à qual o autor as havia destinado. Foi essa uma grande fase do dramaturgo. Mas Alfredo Cortez criava melhor quando as asperezas dos problemas do Mundo que o cercava se impunham, violentas e irreprimíveis, à sua revolta de católico. Não era nem um panfletário, nem um apóstolo, no sentido literal destas palavras. Mas as suas peças mais importantes são aquelas que têm um valor documental e transportam consigo uma desassombrada atitude polémica. O seu látigo estava longe de ser molhado em água benta; mas em todas as suas peças, mesmo nas que escreveu antes da conversão e nas de ambiente mais escabroso e de soluções mais pessimistas, vive-se a austeridade das igrejas medievais tal como em plena cidade dos homens, entre lutas e paixões, as catedrais erguem ao céu a súplica e a esperança das ogivas dos seus pórticos. Assim me parece ser, de facto, a condição católica do teatro de Alfredo Cortez; o dramaturgo foi um metafísico trabalhando sobre o concreto. Uma ideia teológica do pecado, uma ideia abstracta do pecado, desprende-se da maioria das suas obras dramáticas. Elas procuram sacudir a consciência do espectador, fazê-lo partilhar duma realidade que lhes é apresentada em carne viva e que não se recusa a nenhuma gradação emocional.

Há no teatro de Alfredo Cortez uma espécie de total convivência entre o dramaturgo e a personagem. Esta não é criada de fora para dentro, mas, embora seja colhida na própria vida exterior, é por assim dizer interiorizada pela possibilidade do autor de mergulhar na problemática, por mais aguda, dos seus títeres. Sob este aspecto, conheço poucos dramaturgos portugueses cuja obra dê, como a de Cortez, uma ideia tão nítida, de romance animado. Romances em que as personagens vivem a sua vida independente, só denunciando o autor na condução dos seus actos e dando através deles a sua posição moral, espiritual, sentimental. Pois bem: apesar disto, o teatro de Alfredo Cortez é dos mais «teatrais» de toda a nossa literatura dramática.

Sabe-se, ainda, quanto era escrupuloso, o dramaturgo, em estudar os ambientes que escolhia. Na sua fase regional — chamemos-lhe assim, por simplificação — Alfredo Cortez viveu propositadamente nos meios sociais que as suas peças reproduziam, fixou-se em Miranda para estudar a etnografia e o dialecto locais que havia de aplicar minuciosamente em «Saías», e na praia da Nazaré identificou-se com o povo da beira-mar. As falas das personagens da peça, a pronúncia, os trajos, a mentalidade individual foram cuidadosamente transpostos para a obra dramática, não com objectivo puramente figurativo de reprodução ou cópia, mas antes para que através da realidade recriada pudesse erguer melhor o mundo de observação e fixação humanas, que ao seu talento se ficou devendo.

*

*

*

Sem dúvida que o seu teatro não-urbano, do seu teatro não-mundano — e continuemos comodamente a adoptar a designação corrente de «regional» — decerto que do seu teatro regional, «Tá-Mar» é a obra na qual o dramaturgo mais se aproxima do povo,

mais perto está da realidade psicológica do homem português. É nesta fase da sua produção, aliás a última, que Alfredo Cortez plenamente realiza a sua vocação de dramaturgo na criação de figuras centrais que se erguem e perdem, como disse no início destas linhas, acima dos próprios problemas — o que é, repito, condição do verdadeiro homem de Teatro. «Tá-Mar» inspira-se na vida dos pescadores da Nazaré — e por demais que, posteriormente a esta obra, o assunto tenha sido tratado no teatro, no cinema, nas artes plásticas, como elemento atractivo de puro pitoresco, ou folclore de exportação, apesar disso, «Tá Mar» mantém hoje lídimas e íntegras virtudes de observação humana através da fixação de caracteres rudimentares que lhe deu o lugar que ocupa no teatro português. A peça gira em torno de duas figuras centrais, aqui já referidas, o pescador Lavagante e sua mulher, Maria Bem, casados há pouco mas ainda virgens; o drama é o mar que afasta o homem da mulher, o mar omnipresente mesmo quando ausente, tirânico nos seus apelos, berço e túmulo, aspiração e desilusão. Se me é lícito uma comparação que pode parecer forçada, direi que as figuras que fazem o fundo vivo de «Tá-Mar» saíram do políptico de Nuno Gonçalves e estão ali, no palco, a amarem, a sofrerem, a viverem, documentando, pelo sentimento e pela palavra, a mesma profunda autenticidade humana da sua existência plástica. Pode objectar-se que a reprodução fonética, tão realista, de que o autor se serve, corre o risco de atenuar aos ouvidos do espectador a condução verbal do problema central da obra. Mas não é menos verdade que, por essa via, «TáMar», como «Saías», adquire uma fidelidade, um colorido, uma verdade, que não se confundem com a transigência do anedótico em que caem tantos escritores ao reproduzir meios diferenciados.

Outro aspecto a focar, nesta sumária análise da obra de Alfredo Cortez, é exactamente a perfeita concordância que o dramaturgo

consegue entre uma variedade dialectal exuberante em certas peças suas, ou, noutras, uma riqueza vocabular que não foge nem perante a exigência do calão elegante, tão mais convencional e falso do que o popular; noutras ainda, ou pelo menos noutra — «À la fé» — o uso normal, e para mais em verso, de arcaísmos de linguagem e sintaxe, e a depuração estilística em que estrutura a sua noção de quanto o Teatro não é, não pode ser, literatura, pois que reverte da História e da sociologia. Ainda outro tema em si mesmo inesgotável, este. O nosso teatro está intoxicado de literatura. A maioria das personagens do nosso teatro não fala normal: fala literário, o que desde logo lhes tira verosimilhança e sinceridade, o que as artificializa. Como, por outro lado, até há poucos anos ainda, a maioria dos nossos artistas mais reputados, parecia ter a preocupação do preciosismo de tom ou de atitudes, acontece que ao Teatro português faltava, as mais das vezes, aquele mínimo de credibilidade que é o seu elemento primeiro de comunicação com o público. É preciso que os artistas falem como nós. Nós, decerto, não falamos como os miran-dezes ou como os homens da Nazaré... Mas sabemos que eles falam assim. E esta autenticidade, como a própria linguagem só aparentemente caricatural das meninas-bem de «Baton» e «Lá-lás», que também não falam como nós, como a linguagem desenvolva de alguns passos de «O Lodo», dão-nos, porém, uma ideia de vida real, de coisa séria, do mesmo modo que as plateias de Lisboa ou de Paris compreenderam e sentiram um problema de amor, como o de Maria Bem e Lavagante, equacionado em termos que ao homem da cidade são totalmente estranhos. É esta adesão entre o real imaginário das suas peças e o real verdadeiro do público, que constitui, por assim dizer, o selo do dramaturgo verdadeiro. Uma dos méritos de Alfredo Cortez consiste em ter-se servido dos recursos mais diversos e mais alheios à ambiência normal dos espectadores, para erguer casos humanos à altura da epopeia dramática, sem a menor transigência com

a falsa literatura, com o ademane do estilo, com o bonitinho duma linguagem floreada e pretensiosa. Outro grande escritor alentejano, que aliás só não foi, a meu ver, dotado de espírito crítico pragmático socialmente porque nele o emocional prevalecia sobre o intelectual, Fialho de Almeida, escreveu um dia: «O Teatro requiere uma concisão nervosa, uma intensidade de acção e um poder sintético e analítico que quase por completo faltam entre os predicados literários do português». Estou em crer que Fialho de Almeida tinha razão e que a tendência do português é predominantemente discursiva, retórica, quando não amaneirada. Mas Fialho de Almeida não pôde conhecer o estilo musculado de Alfredo Cortez que desmente a sua asserção e que prova quanto um homem de teatro verdadeiro como ele foi, um escritor assim dotado dum tão profundo instinto teatral, pode — se possui real vocação dramática servida pelo dever teatral da síntese — erguer os problemas mais violentos na linguagem mais sóbria, alheio por natureza e natural atitude de artista a todos os virtuosismos, e efeitos procurados, da linguagem.

É natural que, ao tratar um tema tão rico de sugestões como é o teatro de Alfredo Cortez, vá alongando um pouco mais do que o habitual estas considerações. Por mim, teria desejado fazer trabalho mais sóbrio, não fugindo ao seu enunciado. Mas não me foi possível: falar do teatro de Alfredo Cortez implica falar do Teatro como dimensão de cultura. Era directamente sobre a vida que Alfredo Cortez assentava a problemática e a acção das suas peças. Por isso, ao seu Teatro (tão longe, no entanto, do teatro fabuloso, imaginário, fantástico) cabe, tão bem quanto a este, a designação que Ortega y Gasset deu à realização da irrealidade que o Teatro também deve ser: Teatro — ultravida. Ultravida, na prodigiosa multiplicidade de que se reveste ultravida, ainda, pela sua imensa capacidade de ser espectáculo. Pois que quando atrás eu disse não haver possibilidade de confusão

entre literatura e espectáculo, decerto estava repetindo coisa sabida mas por vezes olvidada. A dramaturgia é um género literário secundário, pois que a literatura vem até nós, é para ler em casa; ora — e é ainda o pensador espanhol que no-lo relembra — para vermos Teatro tem de ir-se ao teatro (pois evidentemente excluo a Televisão da categoria de espectáculo teatral mesmo quando nos oferece peças — vá lá, chamemos-lhe assim — representadas). Ainda agora, ao reler algumas das obras dramáticas de Alfredo Cortez, verifiquei, de novo, aquilo que aliás já sabia: quanto a leitura de peças de teatro pode falsear a sua intenção primeira. Teatro é para ver e ouvir, não é para ler. E, no entanto, Cortez foi, como já disse, um prosador escoreito, de rara envergadura, um escritor — pois convém não esquecer que para se ser homem de teatro não é indispensável ser-se escritor, no sentido corrente de artista da palavra escrita. É na vida do palco, na vida animada das personagens, que a função ambivalente do Teatro se cumpre. Quanto mais realistas forem a linguagem e o comportamento das personagens, mais o espectador se sente participar dum Mundo imaginário. É o conhecido caso que conta Kierkegaard do incêndio que se declarou num circo. O palhaço foi encarregado de avisar o público do perigo que corria mas o público estava tão dentro da atmosfera truanesca que não acreditou no palhaço e a maioria dos espectadores morreram carbonizados. Assim é o Teatro, arte e técnica, que permite ao espectador libertar-se da escravatura do real, libertar-se, porém, não como na poesia ou em certos géneros de ficção, fugindo-lhe, mas sim recriando-a. Nas figuras dramáticas de Alfredo Cortez não há, pois, deformação, exagero, caricatura de vida, mas sim precisamente ultravida. E é por aí que o seu Teatro foge do especialismo subjectivo, e atinge através de títeres exactos o dom da impersonalização.

Cerca de 1923, precisamente quando o autor de «Tá-Mar» começava a sua carreira de dramaturgo, Fidelino de Figueiredo procla-

mava, baseando-se em argumentos críticos de cerrada argumentação e documentação, que o português não tem aquilo a que chamava *la tête dramatique*, isto é uma vocação dramática, um pendor para o Teatro. E perguntava amargamente: «Onde o exemplo, em toda a História da literatura portuguesa, do dramaturgo que numa longa obra tenha criado vida, que tenha animado personagens vivas, afirmando caracteres com realidade eterna, que tenha reconstituído genialmente lutas de paixões, embates de almas?»... Negando ao nosso Teatro, mesmo em Gil Vicente que considera «pobre de recursos», mesmo em Garrett, uma tradição autónoma, Fidelino de Figueiredo defendia, então um ponto de vista crítico que ao depois haveria de ser perfilhado por muitos, com igual boa-fé e idêntica honestidade de fundamentação. Quer-me parecer, porém, que à sua pergunta — «onde em Portugal um dramaturgo que tenha animado personagens vivas, afirmando caracteres com realidade eterna?» — poderiam responder, as grandes personagens da galeria humana do tablado de Cortez — Maria Bem e Lavagante, Domingas Capelo e Júlia, Maria Antónia e D. Joana, o Facão, do «Lodo», e o Carlos, de «Zilda», um mosaico ao mesmo tempo variado e homogêneo que proclama em meios sociais opostos a viabilidade dum Teatro português no qual as situações e os efeitos não são a principal característica e, pelo contrário, adquire possibilidade de universalidade comungante sobretudo na autenticidade humana das personagens.

Não sendo propriamente portador duma filosofia, o Teatro de Alfredo Cortez é representativo do carácter, da maneira de ser, da alma, do nosso povo. Decerto — e através da influência ibseniana — um teatro de ideias, à moda da época, tentou nas suas primícias o talento espontâneo do dramaturgo. Data daí o esteticismo decadentista da «Zilda». Muito mais tarde, «Gladiadores» constituiu um parêntese expressionista da sua vocação. Mas onde o dramaturgo se situa numa linha portuguesa, a que pertence indeligiavelmente o seu tea-

tro, é num profundo sentimento da natureza. Demasiado fácil será, a meu ver, buscar-lhe a origem no mais fundo da terra alentejana que lhe foi berço, não a trouxesse, aliás, no sangue. Mas a verdade é que as marcas da infância e da adolescência, tão importantes sempre, haveriam de acompanhá-lo até final e que não precisa a região onde nasceu de ser quadro da acção de qualquer das suas peças para através do seu autor, ontológica e antropológicamente, as impregnar. É que a propensão naturalista de Alfredo Cortez pegava nos temas onde os encontrava. Mas basta assinalar um irresistível pendor para a teurgia, mais adivinhado que afirmado, na sua obra, para se avaliar a presença misteriosa da terra, o entendimento genésico da terra, de que o seu estilo de Teatro, a sua concepção trágica da vida, a identificação do Homem com o destino e a sua cosmovisão da existência através do individual, dão testemunho.

Assim, neste dramaturgo, a terra, ausente como motivo, está, afinal, presente na sua obra, a caracterizar-lhe o fundo étnico, a robustecer-lhe o cerne psicológico do Homem português e até, paradoxalmente, a atirá-lo para o mar, como elemento de fatalidade histórica.

1962

TEATRO: TESTE DE CULTURA E EDUCAÇÃO

NÃO vou normalmente a «premières», palavra já de si dum possidonismo paramundano que me irrita, e não sei, por isso, qual a verdadeira significação da apoteose que, segundo li, envolveu, no final, na noite da estreia, os artistas que representam, agora no S. Luís a peça de Tennessee Williams «The streetcar named desire». Estive lá dias depois e não foi sem alguma alegria surpreendida que verifiquei a plena adesão duma plateia eclética, socialmente matizada embora na maioria de aparência robustamente burguesa, mas em