

LUIZ
FRANCISCO
REBELLO

TEATRO



O MUNDO COMEÇOU ÀS 5 e 47
O DIA SEGUINTE
ALGUÉM TERÁ DE MORRER

LUIZ FRANCISCO REBELLO



primeiro volume de

TEATRO

o mundo começou às 5 e 47
o dia seguinte
alguém terá de morrer

POSTFÁCIO

As três peças que constituem este primeiro volume de teatro foram escritas entre 1946 e 1954 e representadas pela primeira vez entre 1947 e 1956. Três outras peças se hão-de reunir num segundo volume, escritas respectivamente em 1951, 57 e 58 e dadas a conhecer ao público neste último ano e no seguinte. A cronologia a que obedece a sua publicação não é, pois, a da sua criação literária propriamente dita. Sempre entendi, e repetidamente tenho escrito, que uma obra de teatro apenas quando é representada perante um público se realiza plenamente : a sua vida até chegar esse momento decisivo, confinada às folhas de papel em que as personagens, como no drama exemplar de Pirandello, aguardam o corpo que há-de encarná-las e a voz que há-de tornar audíveis as palavras que dizem o seu destino, é meramente potencial ; é,

digamos, um projecto que só a materialização cénica e o encontro com o público logram converter em realidade. Daí o critério adoptado para a sequência da sua publicação.

O mundo começou às 5 e 47, O dia seguinte e O fim na última página — as duas primeiras incluídas neste volume, a terceira a incluir, pelas razões expostas, no volume seguinte — documentam uma fase a que chamarei experimental, no sentido rigoroso deste termo, e que se compreende entre 1946 e 1951. Entre a primeira e a segunda uma outra foi levada à cena: o drama rústico Ventania, datado de 1945 e estreado cinco anos depois no Teatro de S. João, do Porto, pelos «Comediantes de Lisboa», quando eu já quase me esquecera de o haver escrito... Pareceu-me que não devia recolhê-lo nesta edição, não por causa das suas inevitáveis ingenuidades e inexperiências, de que aliás me não envergonho, mas por se tratar de uma obra ainda impessoal, que pela sua problemática e pelo seu estilo (se acaso não é excessiva pretensão falar, a seu respeito, em estilo e em problemática...), pouco ou nada tem a ver com as que lhe sucederam.



A fábula em um acto O mundo começou às 5 e 47 foi escrita em maio de 1946 para ser integrada no programa do 2.º espectáculo do Teatro-Estúdio do

POSTFÁCIO

*Salitre — destino que, efectivamente, veio a assumir na noite de 16 de janeiro de 1947*¹.

Doze anos decorreram sobre essa noite, e não é sem uma ponta de emoção que evoco o ambiente carregado de electricidade, de expectativa de uns e desconfiança de outros, em que a representação do pequeno acto se iniciou. Na minúscula sala do Instituto de Cultura Italiana, que albergava o primeiro teatro de ensaio criado entre nós, modelo de todos os que surgiram depois dele, acotovelava-se, na justa observação de um crítico, «um público dividido em dois extremos, daqueles que não se tocam». As palmas e os protestos que acolheram o final da fábula, e que encontraram, umas e outros, eco nas críticas que lhe foram dedicadas, puseram em clara evidência essa divisão do público, de certo modo suscitada pela audácia provocante da peça. Hoje, essa audácia parece-me bem mais comedida do que então pareceu, e não apenas a mim; e tão excessivos os protestos como as palmas... Mas viviam-se ainda as horas alvoroçadas do após-guerra, e um grande entusiasmo impedia-nos de advertir a traição da

¹ Intérpretes: Pisani-Burnay e António Vitorino (o 1.º e o 2.º homens de «smoking»), Carlos Duarte (o homem de preto), Canto e Castro (Zero), Maria Laurent (a mulher das jóias), António Martins (o primeiro homem), Maria Celeste (a primeira mulher). Encenação do autor, que também interpretou, nesse espectáculo, o seu próprio papel.

esperança, que obscuramente se urdia já. A minha fábula teve o condão de polarizar esse entusiasmo, e, por um natural movimento de reacção, atrair contra ela a hostilidade de quantos a ele eram adversos. Assim foi que, no dia seguinte, aludia-se numa crítica ao «demagogismo delirante e um tanto ou quanto acaciano das suas tiradas», acrescentando-se noutra que a peça era «de uma originalidade que metia raiva»... Pois foi essa mesma originalidade que lhe granjeou o aplauso da crítica responsável — desde Jorge de Faria, Manuela de Azevedo e Redondo Júnior nos jornais diários, a Adolfo Casais Monteiro, Jorge de Sena e Manuela Porto nas revistas literárias. Manuela de Azevedo viu nela uma «desmontagem de elementos cénicos para uma nova combinação de efeitos», e Jorge de Faria classificou-a de «sátira subtilmente sangrenta aos grandes prestidigitadores de ideias e de factos, aos mistificadores de sistemas e de caracteres». E Jorge de Sena, ao tempo crítico dramático da Seara Nova, achou-a «de uma teatralidade intensa, haurida abertamente na pura convenção cénica, e de uma esquemática subtileza».

Este voluntário esquematismo da fábula (cuja filiação expressionista sou o primeiro a reconhecer) foi, de certo modo, posto em causa por João Gaspar Simões, ao criticá-la na secção que mantinha no semanário Sol, quando, em 1948, se publicou em separata da revista Vértice: «É, de facto, novo entre nós, e ousado, e sugestivo, e vivo, o processo

cénico que pretende tornar plástica a ideia de que há um mundo velho que não quer morrer, um mundo novo que se lhe opõe, e uma lei eterna que tudo domina — a marcha do tempo. Figurando simbòlicamente em personagens in-individualizadas estas três fases do problema actual da humanidade, L. F. R. pôs diante do espectador um caso dramático que a sua peça não resolveu. (...) O autor de O mundo começou às 5 e 47, pelo facto de ter imaginado com facilidade a mística da sua peça, imaginou que a dialéctica dramática do seu drama era menos importante, estava resolvida pela própria lógica do artifício teatral. Assim não é. As ideias, as palavras, a matéria verbal, a dialéctica, em suma, de O mundo começou às 5 e 47 não correspondem nem de longe ao engenho posto na mecânica cénica. (...) Intelectual na sua concepção e realização cénica, O mundo começou às 5 e 47, no seu conteúdo dramático, na sua matéria verbal, é pobremente eloquente.» Tem razão Gaspar Simões — mas a verdade é que esse esquematismo, essa renúncia a um revestimento literário do tema, foram intencionalmente procurados. Parece-me ter sido Casais Monteiro, no Mundo Literário, quem melhor viu este aspecto do problema, ao escrever que «se a peça é pobre literariamente, se assim é lícito dizer, o seu próprio esquematismo faz parte do ritmo que lhe é próprio, e ele impõe e justifica o que à primeira vista porventura nos choque».

O mundo começou às 5 e 47 tornou a ser representado no Estúdio do Salitre em 15 de março de 1947, com os mesmos intérpretes do primeiro espectáculo, e foi depois levado à cena por vários agrupamentos amadores. Fora do país, foi traduzido para italiano por Oscar Cecchi (a quem se deve a tradução da *Benilde de José Régio*) e incluído no repertório do Teatro Experimental do Círculo de Arte Moderna de Santa Catarina (Brasil), dirigido pelo escritor Ody Fraga e Silva.



É fértil em incidentes de toda a espécie — uns agradáveis, outros dolorosos, alguns ainda lamentáveis — a história de *O dia seguinte*. Escrito em setembro de 1949, este longo acto único deveria ter sido criado pelo grupo dirigido por Manuela Porto (em cuja casa se realizou uma primeira leitura, a que assistiram, entre outras pessoas, Gina Santos e Rogério Paulo, seus indigitados protagonistas) — quando, estúpida e inesperadamente, a morte da animadora inesquecível do grupo veio frustrar esse projecto. Mais tarde, em 1951, o director de um teatro de Lisboa propôs-se levar a peça à cena, confiando a Eunice Muñoz a interpretação da figura central. O dia seguinte foi, então, com a vista a essa representação, submetido ao exame da Comissão de Censura, que o aprovou; mas a saída de Eunice

POSTFÁCIO

Muñoz da companhia que havia de interpretá-lo fez com que esse novo projecto fosse, também, posto de parte. Entretanto, Amélia Rey-Colaço, que ouvira falar da peça, manifestou o desejo de a conhecer. Alguns dias depois O dia seguinte entrava em ensaios no Teatro Nacional... ²

Anunciou-se a estreia para 19 de abril de 1952, em espectáculo à tarde. Mas não seria ainda desta vez que a peça veria cumprido o seu natural destino. Na véspera da estreia, após o ensaio geral, o Comissário do Governo, invocando como pretexto um pormenor infeliz da encenação (depois o pretexto seria ampliado ao próprio texto da peça e, mais do que a ele, ao seu «espírito»), proibiu a representação. Comunicou-se através dos jornais que o espectáculo ficava «adiado para a próxima semana», eufemismo que a ninguém iludiu, e a «próxima semana» nunca mais chegou.

Doeu-me — por mim e pelos artistas que durante mais de um mês com tanto carinho e entusiasmo haviam ensaiado a minha peça — esta medida, impossível de fundamentar com argumentos válidos. Tentei obter a sua revogação, alterando a encenação no ponto reputado «neurálgico» (a cena do hipotético

² *Intérpretes: Carmen Dolores (Ela), Álvaro Benamor (Ele), Costa Ferreira (o Juiz), Pedro Lemos (o Secretário), Idalina Guimarães (a Filha), Rui de Carvalho (o Filho). Encenação de Pedro Lemos, cenário de Manuel de Oliveira.*

filho) e refutando o entendimento que ao sentido da peça arbitrariamente se quisera dar. Mas uma campanha desencadeada por um semanário, cuja efêmera existência ainda assim foi demasiado longa, e coincidente com a proibição, fez-me compreender que era inútil insistir. E O dia seguinte (que passado algum tempo a mesma Comissão de Censura que o aprovara deliberou proibir também que fosse representado em todo o país...) foi expiar, para o purgatório das peças condenadas, culpas de que estava inocente.

Entretanto, e a compensar-me até certo ponto desta amarga decepção, de Paris escrevia-me Paul Arnold, pedindo que lhe enviasse uma tradução da peça, para ser publicada na Revue Théâtrale, que ele dirigia. Com a preciosa e amiga colaboração de Claude-Henri Frèches, que em poucos dias a traduziu, foi possível enviar o respectivo texto com a urgência solicitada. E a versão francesa do Dia Seguinte, intitulada Le Lendemain, era publicada em meados de 1952, no n.º 20 da revista de Paul Arnold.

Ainda nesse ano, e por intermédio de Arnold, o escritor Max Frantel, animador de uma das muitas companhias de vanguarda que em Paris abundam («La Courte Échelle»), propôs-se apresentar Le Lendemain. Os ensaios começaram, a estreia foi marcada para dezembro de 1952 e depois adiada para janeiro de 1953 — quando no grupo uma cisão

POSTFÁCIO

se abriu. Jean Marcellot, o encenador da peça, desligou-se da «Courte Échelle», levando consigo os actores que a deveriam interpretar — e pretendia apresentá-la, com estes, no Teatro da Huchette. Max Frantel, por um lado, e Marcellot, pelo outro, reivindicavam, cada um para si, o direito de criar em França a minha peça. E eu, que havia sofrido com a inutilização de todo o trabalho preparatório da estreia no Nacional, não me senti com coragem de anular o trabalho de Marcellot e dos comediantes que ele ensaiara. *Le Lendemain* acabou por estreiar-se, pois, na Huchette em 12 de janeiro de 1953 ³.

Assisti a essa estreia, da qual conservo (além de uma emoção, talvez ingénua, mas autêntica, de ver-me representado em Paris...) duas gratas recordações: a vibrante interpretação de Chantal Darget na personagem de Matilde, rodeada por um conjunto de jovens em que a vontade de acertar nem sempre chegava para suprir a inexperiência de alguns e a falta de talento de outros — e a presença, na minúscula sala da Huchette, de um grupo de amigos ocasionalmente em Paris, Urbano Tavares Rodrigues, Eduardo Lourenço, Artur Ramos e Luís de Lima, companheiro dos primeiros tempos do Salitre, que

³ Intérpretes: Chantal Darget (Ela), Roger Montsoret (Ele), Etienne Aubray (o Juiz), Roger Force (o Secretário), Catherine Gérard (a Filha), Philippe Valrey (o Filho). Encenação e cenário de Jean Marcellot.

trabalhava então na companhia de pantomima de Marcel Marceau. Depois do espectáculo reunimo-nos num restaurante do boulevard Saint-Michel, discutiu-se a peça (não me lembro quem a considerou um Huis-Clos com um remate optimista) — e era já de madrugada quando nos separámos...

Por uma curiosa coincidência, cerca de um mês antes estreara-se no «Studio des Champs-Élysées» o Jacob e o Anjo, de José Régio (outra peça amaldiçoada aquém-fronteiras), e a crítica, sublinhando o facto, estranhou quanto a ambas a sua interdição em Portugal. «Pergunto a mim mesma o que poderá ter levado a proibir esta peça no país do seu autor», escrevia Marcelle Capron na sua crítica do Combat ao Lendemain, esquecida de que a censura tem razões que a razão desconhece...

Mas o ano de 1952 não terminaria sem que de outro país me fosse pedida autorização para uma nova versão do Dia seguinte. Desta vez foi de Espanha que o pedido surgiu. Eduardo Sánchez, que se propunha inaugurar em Valência um teatro de câmara, «El Paraíso», escolheu-o para figurar, ao lado de Las palabras en la arena, de Buero Vallejo, no seu primeiro programa. Ele próprio traduziu a peça e a representou em 12 de abril de 1953 no Teatro Serrano daquela cidade ⁴. A sua tradução

⁴ Intérpretes: Angelina Gatell (Ela), Eduardo Sánchez (Ele), José Quinzá (o Juiz), Emilio Carreño (o Secretário),

POSTFÁCIO

serviu aos alunos do Conservatório de Málaga para o exame final, que realizaram em 7 de junho de 1955, e foi publicada na revista Teatro, de Madrid, no seu n.º 14, correspondente ao primeiro trimestre desse mesmo ano.

Uma segunda versão espanhola, elaborada por Carlos-José Costas sobre um texto que eu entretanto preparara com vista à sua montagem pelo Teatro Experimental do Porto, a pedido de António Pedro (e também esse projecto de criar O dia seguinte em Portugal se frustrou...), constituiu, com o poema dramático de Tagore O rei do salão obscuro, o 16.º espectáculo do Teatro de Câmara «T. O. A. R.», levado a efeito em Madrid, no Teatro do Círculo Catalão, a 12 de maio de 1956⁵. Tanto em Madrid como em Valência a crítica acolheu lisonjeiramente a peça — não se dispensando de lhe apontar influências e semelhanças, nem sempre justificadas, com outras obras...; e Alfredo Marquerie, o temido e respeitado cronista do A. B. C., considerou-a «obra importante e interessante, tanto pelo seu conteúdo dramático e espiritual como pela sua sobriedade e dignidade do seu diálogo».

Antoñita Catell (a Filha), Manuel Ferris (o Filho). Encenação de Eduardo Sánchez, cenário de José Maria Iranzo.

⁵ *Intérpretes: Josefina de la Torre (Ela), Antolin Garcia (Ele), Julio Gorostegui (o Juiz), Francisco Merino (o Secretário), Maria Abelenda (a Filha), Francisco Valladares (o Filho). Encenação de José António Valdés e Alberto Laverón.*

Acrescentemos a estas representações em França e Espanha outras no Brasil (em S. Paulo nas provas de exame dos finalistas da Escola de Arte Dramática, em dezembro de 1953, e no Rio de Janeiro com o título inesperado de Teriam o direito?) e na Bélgica (em tradução flamenga de Marcel de Backer), além de uma versão hebraica de Alex Hadary, que deve ter sido representada em Tel-Aviv, — e regressemos a Portugal.

As representações de Madrid, levadas a efeito por um agrupamento experimental de inspiração católica, coincidindo com a promessa de uma liberdade maior na apreciação das peças submetidas à nossa censura, animaram-me a reclamar para o presidente da respectiva comissão (que era, ao tempo, o dr. Eduardo Brazão) contra a injustificável proibição de O dia seguinte. E nos primeiros dias de 1957 um ofício da Inspeção dos Espectáculos comunicava-me que a peça fôra — enfim! — «aprovada para adultos».

Depois, no espaço de meio ano, O dia seguinte foi representado por três grupos diferentes de amadores: primeiro em Lisboa, a 5 de julho de 1958, pelo Grupo de Teatro Popular da Caixa Económica Operária, sob a direcção de Humberto d'Ávila, a seguir em 25 do mesmo mês pelo Grupo de Teatro Moderno das Caldas da Rainha, por fim em 3 de janeiro de 1959 pelo Grupo de Teatro da Sociedade Guilherme Cossoul numa encenação modelar de Paulo

POSTFÁCIO

Renato e com um magnífico desempenho de Glicínia Quartin na figura principal.

A segunda versão de O dia seguinte, que revi para a presente edição, foi publicada em 1954 na antologia Encontro — e se me perguntarem o que penso a seu respeito, ainda hoje nada tenho a alterar ao que escrevi nas palavras de apresentação para a sua estreia em Madrid:

«O dia seguinte é, de todas as minhas peças, a que prefiro, aquela a que dedico uma afeição maior — talvez por ser a que melhor realiza a minha concepção própria do teatro. Partindo de uma base realista, mas voltando deliberadamente as costas a todo o realismo literal de superfície; procurando captar a vida na sua totalidade, e por isso misturando propositadamente o real e o imaginário, o que foi e o que podia ter sido; situando as personagens num mundo acima do espaço e do tempo que é, ou pretende ser, a transposição mítica do mundo fechado em que vivemos — O dia seguinte vale, pelo menos, como documento de uma época batida por todos os desesperos e rica de todas as promessas. E apesar de a morte ser a personagem invisível mas principal do drama — sempre entendi que à luz da morte melhor se descobre o sentido oculto da vida — não é uma obra pessimista. Penso que o teatro deve ajudar os homens a viver. Mesmo na adversidade, mesmo nas horas em que sopra o vento da angústia e do desespero, a aventura humana não deixa de

ser maravilhosa, e única, e digna de ser vivida. Por isso, o dia seguinte a que alude o título da minha peça não é apenas o primeiro dia da morte dos seus protagonistas — mas o primeiro dia da vida que eles não souberam ou que lhes não pareceu possível viver.»



Diversamente do Dia seguinte, a história de Alguém terá de morrer conta-se em poucas palavras. Escrita no verão de 1954, aprovada pelo Conselho de Leitura do Teatro Nacional em 1955, aí se estreou em 22 de maio de 1956...⁶ para uma carreira previamente limitada a dez representações apenas, uma vez que no dia 1 de junho imediato deveria inaugurar-se o «Festival do Teatro Português», comemorativo de trinta anos durante os quais o nosso teatro a custo sobreviveu às restrições que lhe tolheram a livre respiração. Mas o acolhimento que a peça alcançou do público e da crítica a tal ponto excedeu as melhores previsões que a empresa abriu com ela a época seguinte, conservando-a no cartaz até às 50 representações.

⁶ *Intérpretes: Amélia Rey-Colaço (Marta), Palmira Bastos (Augusta), Carmen Dolores (Gabriela), Maria Corte-Real (Palmira), Raul de Carvalho (Rui), José de Castro (Vitor Manuel), Rogério Paulo (o Desconhecido). Encenação de Amélia Rey-Colaço e Robles Monteiro, cenário de Lucien Donnat.*

POSTFÁCIO

Uma nota incluída no programa elucidava os espectadores sobre as intenções que estavam na origem da peça, por alguns relegadas para segundo plano em benefício da anedota e da técnica «policia» (chamemos-lhe assim) adoptada para a sua narração. Era assim redigida essa nota :

«Tudo o que as personagens de uma peça não disseram em cena, é inútil que seja o autor a dizê-lo antes de o pano subir ou os críticos depois de ele baixar. Uma peça de teatro, menos de que qualquer outra obra de arte, não se explica : pode, é claro, discutir-se, e é bom que se discuta, e melhor ainda que suscite a discussão — prova real da sua vitalidade. Mas se, antes ou depois, é preciso explicá-la, deixou de respeitar-se uma das regras essenciais e imutáveis do jogo do teatro — que exige a comunhão entre a sala e a cena, entre o público e a obra à medida que esta desenha no palco a sua trajectória.

Por isso, não pretende o autor, com estas palavras, explicar coisa nenhuma, mas unicamente desfazer dois possíveis equívocos.

O primeiro desses equívocos seria considerar Alguém terá de morrer uma peça simbólica. Nada mais errado.

Tudo o que se passa e diz ao longo dos seus três actos deve ser tomado em sentido literal. O próprio «Desconhecido» é, muito simplesmente e apenas, o desconhecido. E a história nem por ser impossível deixa de ser real. Tenha ou não tenha acontecido

— é ao espectador que pertence concluir — a sua realidade não pode ser posta em dúvida.

O segundo equívoco seria pensar que, ao escrever esta peça, o seu autor foi dominado pela ideia de ser original.

Nem pelo tema escolhido nem pela técnica adoptada pretende Alguém terá de morrer aspirar à originalidade, ambição que, de resto, lhe parece ou demasiado modesta ou demasiado pretensiosa.

O tema, que é o do homem bruscamente colocado em face da morte, serviu já de ponto de partida (e de certo continuará servindo) a um número infinito de obras. A técnica, de certo modo inspirada na forma de conduzir um inquérito policial, vem já pelo menos de Pirandello até Priestley (Curva Perigosa, Está lá fora um inspector), Betti (Inspeção, O jogador), Fabbri (Pleito de Família), Casona (Sete gritos no mar), Buero Vallejo (Madrugada) e quantos outros — e resume-se num desafivelar progressivo das máscaras impostas pelas convenções sociais que vão tombando para deixar a nu as almas.

Mas o teatro não é a exposição abstracta de um tema, nem a gratuita exibição de uma técnica. Tem de haver uma história e têm de existir personagens para encarnarem o tema, que servem, e torná-lo presente ao público mediante o recurso à técnica, que o serve também.

E é nessa história e é nessas personagens que poderá residir, se acaso existe, a originalidade de

POSTFÁCIO

Alguém terá de morrer. A sua humanidade também — sobretudo, acrescentará o autor, porque se o teatro é eterno como o homem a ele é preciso que o homem vá buscar razões para amar a vida e simplesmente a viver.»

Os críticos que analisaram a peça — e foram particularmente lúcidos os artigos de Urbano Tavares Rodrigues no Diário de Lisboa, Redondo Júnior no Século Ilustrado e Jorge de Sena na Vértice — de um modo geral atenderam mais ao seu conteúdo, aos prolongamentos e às implicações da história que nela se contava, do que propriamente a essa história. E era isso mesmo que eu pretendia. A história, em Alguém terá de morrer como nas minhas outras peças, é apenas o ponto de partida, o suporte para um debate que nela se apoia mas que logo a transcende. O comportamento das personagens nesse debate (mais do que a sua psicologia) é o que realmente importa nas minhas peças — e por isso mesmo em todas elas as personagens são colocadas perante uma situação-limite (uma «situação de choque», como bem a definiu Redondo Júnior) em que as suas consciências, despojadas do revestimento exterior que as convenções sociais activa ou passivamente aceites lhes impõem, se manifestam na sua nudez, grandiosa ou mesquinha de umas para outras. E é, naturalmente, a morte — de alguma das personagens (É urgente o amor) ou de um estranho (Os pássaros de asas cortadas), iminente (Alguém terá de morrer) ou con-

sumada (O dia seguinte) — que determina o aparecimento da situação-limite, que constitui a própria situação-limite, não por necessidades da construção dramática, o que seria um puro artifício técnico, mas por inevitável imposição do pensamento que está na génese do drama.

De Alguém terá de morrer existe uma tradução espanhola, inédita, de Carlos-José Costas.