

“Transformar pela Arte, redimir pela Educação”

Luiz Francisco Rebello e Sebastiana Fadda

Este arquivo solto propõe a revisitação e recuperação da História do Teatro Português no período compreendido entre o termo da Monarquia e a implantação da República (1902-1911) pela transcrição, com grafia actualizada mas no respeito do estilo de cada autor, de fragmentos de documentos hoje caídos no esquecimento ou pouco conhecidos, mas que congregam os fundamentos conceptuais que permitiram uma profunda mudança nas mentalidades e nos olhares dedicados ao teatro em finais do século XIX e princípio do século XX. Entre conservadorismo e modernidade, os espíritos mais abertos e receptivos aos impulsos e desafios inovadores vindos do estrangeiro contribuíram de forma determinante para que ficasse reduzido o atraso atávico das práticas cénicas em Portugal, na tentativa de fazer sair o país do seu lugar periférico para que se aproximasse do resto da Europa transpirenaica. Mas o que estava em jogo não era apenas uma causa estética e artística, porque a Arte nunca é neutral, mesmo que assim se declare, era também uma reivindicação ideológica e cívica, para que se fundasse uma sociedade mais justa. Não eram outros os designios que presidiram, em 5 de Outubro de 1910, à mudança do regime.

Preâmbulo dos estatutos do “Teatro Livre” (1902).¹

O Teatro Livre é antes de tudo uma obra intencionada a dar rejuvenescimento, trazer uma nova e forte seiva, ao teatro português.

E, realmente, em face do rebaixamento e da decadência do teatro nacional, intimamente infestado de retrógradas ideias, onde o misticismo e a pornografia alternam em íntima camaradagem; onde a Arte, considerada um fim, tem sido relegada às inutilidades do restrito culto da forma, quando não tem descido a ignóbeis manifestações mercantis, tornando-se então um meio, não de levar ao cérebro da multidão o forte jorro de novos ideais, mas de angariar fictícias auréolas de consagração e lucrativas prebendas, - realmente, em face dessas manifestações de decadência e desorientação, sente-se, inadiável, a necessidade de erguer sobre um alto sódio de sinceridade uma Arte que, moldada em novas fórmulas, propague à multidão sentimentos sãos e tendentes para a perfeição máxima do homem.

Reconhecida tal necessidade indiscutível e inadiável, o Teatro Livre procura trazer esse novo sopro de vida à dramaturgia portuguesa, oferecendo à representação produções nacionais e estrangeiras quando estas, moldando-se em convenientes processos dramáticos

coerentes com as modernas necessidades estéticas, possam corresponder à elevação moral do público pela difusão de novos ideais.

O Teatro Livre inspira-se num grande desejo de máxima perfeição individual, num alto empenho de “redimir pela Arte e vencer pela Educação”. Considerando a Arte um meio e o tablado cénico uma tribuna, intenta levar o espírito do público ao nível das mais altas ideias.

O teatro, pelas suas condições de grande latitude na propagação de ideias e pela sua facilidade de fixação dessas ideias, é hoje, talvez, a melhor forma de educação popular, o melhor meio de interessar a maioria em ideias que, até aqui, estavam simplesmente restringidas a uma minoria de estudiosos. (...)

É este o fim do Teatro Livre: educar e levantar o espírito do público pela apresentação de modernas obras de Arte, formar caracteres, depurando e afinando sentimentos pela benéfica influência da Arte.

Ernesto da Silva²

Teatro Livre e Arte Social. Conferência promovida pela sociedade cooperativa THEATRO LIVRE e realizada no Atheneu Commercial a 14 de Dezembro de 1902, Lisboa, Typographia do Commercio, 1902, pp. 3-7.

É sem dúvida uma das mais altas fórmulas de moral social, aquela consubstanciada na ideia criadora do Teatro Livre: transformar pela Arte, redimir pela Educação.

Afiguram-se-á talvez, a menos claros espíritos ser escusada redundância, digna de enfileirar-se à denominação já vulgarizada de “arte social”, o preferido título de Teatro Livre.

E o superficial reparo, que sei, ter mais de uma vez servido de tema e discussão ardente, nascerá, por certo, embora ingénuo e desacompanhado de valia, de um raciocínio que reputo vicioso e duplamente errado nos seus dois aspectos mais flagrantes que passo a precisar:

Pois sendo o teatro, a exemplo da igreja e da escola, uma vigorosa instituição social directora dos espíritos, acaso não é livre, encontrando em si mesmo os próprios elementos da liberdade e, apto a servir o afinamento moral e intelectual de um povo, encaminhando-o num sentido de máxima perfeição humana, não tem na própria essência a força bastante ao desempenho da missão que lhe cabe?

Vejamos o segundo aspecto do raciocínio que já classifiquei de vicioso:

Sendo a Arte, a expressão em dado momento histórico, do entendimento do Belo, vivido e traduzido na elaboração da obra artística e destinando-se a obra de arte ao acordar

¹ Sobre a fundação e as actividades da sociedade cooperativa denominada “Teatro Livre”, veja-se o artigo de Luiz Francisco Rebello, “Um duplo centenário: ‘O Teatro Livre’ e o ‘Teatro Moderno’”, in *Sinais de cena*, n.º 3, Junho de 2005, pp. 57-60.

² Ernesto da Silva (1868-1903), operário tipográfico e militante republicano e sindicalista, foi autor de várias peças de índole combativa, entre as quais o drama *Em ruínas*, postumamente levado à cena no 2.º espectáculo do Teatro Livre (Teatro do Príncipe Real, 19 de Abril de 1904).

>
Le naturalisme au théâtre,
 de Émile Zola
 (A capa apresenta o 2.º
 quadro da peça
A taberna, de Zola,
 no Théâtre de la Porte
 Saint-Martin.)

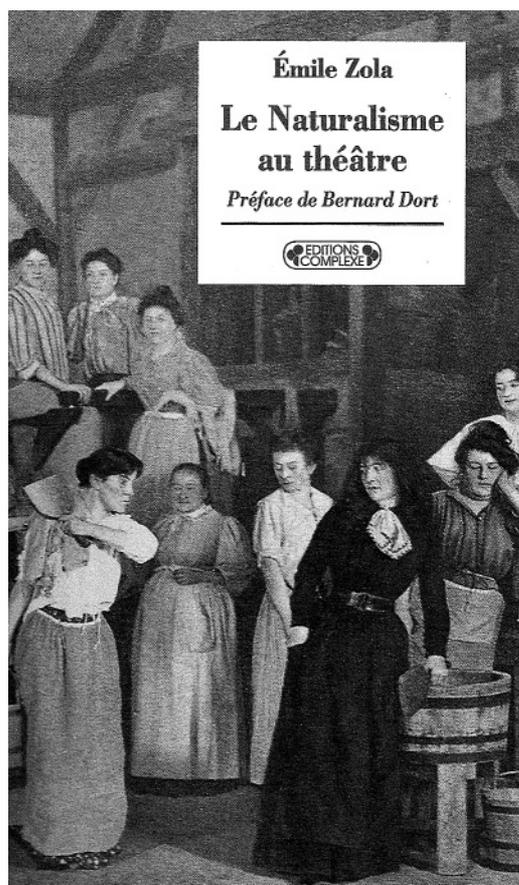
do culto da Beleza na alma colectiva da geração ou gerações que o hajam de defrontar, será crível a existência de uma arte social?

(...) Em boa análise, o teatro, sendo uma instituição nitidamente reflectora do estado mental da maioria que o avigora e frequenta, é um seguro indicador da florescência ou decadência de uma época; consequentemente, quer pela forma quer pelos intuitos, a arte habitualmente acolhida e acarinhada no proscênio português, nesta hora da civilização universal, é a prova mais autêntica de não ser social, pois que, não mirando à melhoria das condições de vida intelectual ou moral da sociedade que devia educar – visto em tal fim residir a mais bela e nobre razão da sua existência – antes se identifica com as mais grosseiras paixões e deploráveis erros, quando não prefere esvaír-se em lamentáveis hemorrhagias de tropos vazios de sentido, recobertos a lantejoulas de ritmo – quando o tem! – isto, dado não se resolver ao despedaçar impudico a branca túnica impoluida e desnudar-se histericamente lúbrica e provocante, na ânsia de contar, de volta a casa, as placas adquiridas no esgotamento da bilheteira, tumultuariamente frequentadas em noites remuneradoras de arte triunfante.

Ora há que convir: isto, não pode ser, não é, teatro livre ou arte social; na mais delicada hipótese não vai além de diversão tolerada e arte desonesta.

E agora, creio, após tão curta demonstração, começar a aureolar-se de nitidez o motivo justíssimo de criação de uma força nova, que, tendo por expressão o Teatro Livre e por processo a Arte Social, possa contrapor a obra de desagregação moral depressora dos caracteres – para aí livremente consentida em nome de interesses políticos que mal avisados andam fomentando a perversão duma raça – alguma outra instituição que imune de exotismos pretendidamente estéticos e inspirada duma grande singeleza e verdade na maneira, isto é, na técnica da sua produção artística, consiga ir dando aos espectadores, juntamente com a pureza dos intuitos educadores, a visão da vida como ela é e antemostrando-a mesmo como virá a ser, instilando assim nas almas o horror do Mal e a aspiração do Bem, numa deliciosa e pacificadora orquestração de Bondade redentora dos seres, nobremente guiados ao levantado culto do amor da Natureza e do respeito à figura humana.

(...) O Teatro Livre, fugindo à estruturação mercantil revestida hoje pelo teatro vulgar, logo de origem começa a manifestar-se possuído de elevados desejos deixando em abandono a febre dos interesses; não visando fora dos domínios da Arte feita veículo da civilização e afastando de si intuitos meramente exploradores, o Teatro Livre incompatível por ideal com usados processos de empresa industrial, transforma-se em empreendimento de sacrifício e culto às melhores ideias e neste facto, sem necessidade de outros que o avigorem, se encontra a justeza da denominação que o define e singulariza entre organizações aparentemente similares.



>
 Retrato de
 D. João da Câmara
 (1852-1908),
 óleo s/ tela,
 por Columbano Bordalo
 Pinheiro, 1891
 (Museu do Chiado, em
 Lisboa).

>
 Zacconi,
 por Rafael Bordalo
 Pinheiro, *A paródia*, n.º 99,
 4 de Dezembro de 1901.



O teatro, assim compreendido, deixa de ser uma bilheteira para atingir a função eminentemente meritória de uma escola: não se representa para ganhar, trabalha-se para educar.

Manuel Laranjeira³
"O templo do futuro", in *O teatro português*, 04/10/1902.

Se o princípio mais complexo e mais nobre da emoção estética é a solidariedade social, a simpatia universal, como o proclama Guyau e eu creio – por certo também que de todas as formas que essa actividade artística possa entrajarse, é o teatro a mais pujantemente afectiva, a que melhor realiza e condensa em si esse princípio.

O teatro sugestiona, empolga, arrasta e consegue essa vitória maravilhosa, que é pôr de acordo milhares de indivíduos, pensando, sentindo, diversamente.

A peça teatral dir-se-ia que é uma emoção maximamente contagiosa. E na realidade é-o.

Isto indica claramente o caminho a seguir. No teatro estão ao alcance do artista, que venha missionar um Ideal novo, todos os recursos de evangelização.

O teatro deixa de ser uma casa de simples diversão para se tornar a tribuna da verdade e da justiça: evoluciona: passa de restrito a humano e largo: atinge a grandeza austera dum templo, onde cada apóstolo, cada iluminado, vá pregar a religião do futuro e onde o homem possa dar expansividade às suas mais ferventes aspirações de felicidade colectiva.

Com razão profetizava Wagner o drama como sendo a epopeia da humanidade futura.

Educar é o fim de toda a actividade intelectual.

Comover, criar uma geração nova, com uma alma nova, com sentimentos novos, fecundos – é o fim da Arte.

Mas esse fim só o teatro o atinge com o seu ritmo supremo. Ainda há muito a fazer nesse sentido, é certo. Mas já há muito feito, é indiscutível também. O teatro já hoje vai tomando para a humanidade as proporções grandiosas, que outrora teve o teatro grego para a gloriosa Hélade.

O outrora a Grécia, ao ouvir o cadenciar magnífico de *Os persas* do sombrio Ésquilo, erguia-se num ímpeto sagrado de fé patriótica e cada heleno sentia a alma envolvida numa atmosfera de sublime energia: o heroísmo parecia erguer-se do chão para o céu azul e translúcido em nuvens de pó, onde o estrangeiro invasor asfixiava.

Hoje os homens, ao assistirem a essa humana e trágica epopeia do trabalho esmagado, *Os tecelões* de Hauptmann, sentem vibrar em si um arrepio de indignação e um frémito de revolta começa a ouvir-se contra a iniquidade social.

É que o teatro é uma tribuna, a mais formidanda das tribunas.

E, no dia em que o homem o reconheça em absoluto, o velho mundo cambaleará no seu pedestal, como um ébrio sobre si...

...Para que a luz brilhe enfim na plenitude da sua claridade, da sua serenidade...

Coelho de Carvalho⁴
"Prefácio", in *Casamento de conveniência*, Lisboa, Livraria Clássica Editora, 1904, pp. XXXVIII–XLVI.

Ora, se a obra de teatro deve ter por objectivo comover a fim de persuadir (e persuasão já leva em si o convencimento), e se a pura ideia moral expressa na palavra, embora mais que na pintura e muito mais que na escultura, comove e persuade somente os homens de tão fina e rara inteligência, que podem aprender essa ideia em toda a sua extensão, em toda a complexidade das suas origens e consequências, é evidente que para a obra do escritor comover e persuadir a multidão, entidade de faculdades obtusas e em caos, será necessário que às

<
 Manuel Laranjeira,
 desenho de António
 Carneiro, *Gazeta de
 Espinha*, 24 de Abril
 de 1912.

v
 Coquelin,
 por Rafael Bordalo
 Pinheiro, *Aparódia*, n.º 17,
 7 de Maio de 1903.

³ Manuel Laranjeira
 (1877–1912), médico de
 profissão, pensador, poeta
 e dramaturgo, viu
 representados pelo Teatro
 Livre, em 1904 e 1905, um
 excerto do seu "prólogo
 dramático" ...*Amanhã* e o
 drama *As feras*, textos
 paradigmáticos do
 naturalismo cénico, de que
 foi ardente prosélito em
 numerosos artigos que
 publicou na imprensa da
 época.

⁴ Joaquim José Coelho de
 Carvalho (1855–1934),
 jurista, poeta, dramaturgo,
 foi reitor da Universidade
 de Coimbra, presidente da
 Academia das Ciências,
 tradutor de Sófocles,
 Molière e Augier. Escreveu
 quatro dramas de estirpe
 naturalista (*Casamento de
 conveniência*, 1904;
O filho doutor, 1906;
A infelicidade legal, 1911;
A ponte, 1924), a
 tragicomédia *O Gran-
 doutor*, de inspiração
 fãustica (1926), bem como
 uma paráfrase dramática
 do *Cântico dos cânticos* e
 uma adaptação da
Orestéia de Ésquilo,
 representadas em 1911
 numa experiência isolada
 de teatro ao ar livre.

>
Maurice Maeterlinck.

plateias a imponha, directamente por sugestão, uma força psíquica superior, cuja natureza ainda não se determinou, mas que reside no ser humano.

Bem sei que raros são os homens que concentram e acumulam em si com tal intensidade essa inexplicada força, que logram, pela voz, pelo gesto e, algumas vezes, por sua presença apenas, dominar, comover, persuadir as multidões. Esses, são as criaturas humanas de suprema eleição – os grandes oradores – a um tempo poetas e actores, e os verdadeiros actores. São estes os agentes naturais desse dinamismo ainda desconhecido, colossalmente poderoso, que é fonte, origem, essência dessas outras forças secundárias que chamamos luz, calor, magnetismo físico e animal, electricidade, energias nêuricas, psíquica, odica, etc., – numa palavra que resume tudo – vida.

>
O amor louco,
de Henrique Lopes
de Mendonça,
Teatro D. Amélia, 1899

O verdadeiro actor é para a idealidade da obra do escritor, permita-se-me dizê-lo, como que o *substractum* de Kant, é o intermediário de que o espírito tem necessidade para actuar sobre a matéria. A sua tonalidade tem de ser quase infinita, porque é por ele que a figura ideada vive, é nele que se engendram os fenómenos vitais que a natureza nos oferece variadíssimos no ser humano que o escritor de teatro notou e de que certificou o dinamismo lógico no caso tratado na sua obra. E o espectador e o actor envolvidos na mesma atmosfera desse fluido desconhecido viverão ambos, um momento, da vida moral da figura ideada; e a recordação fica.

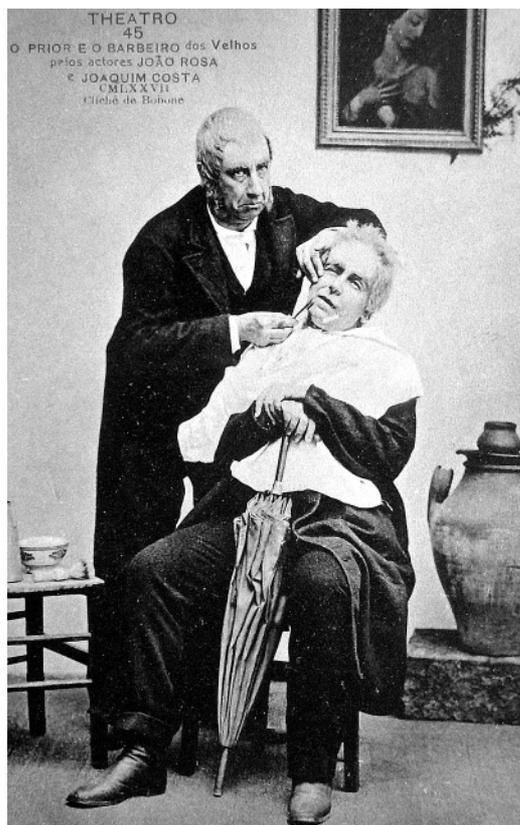
>
Os velhos,
de D. João da Câmara,
Companhia Rosas Et
Brasão, Teatro Nacional
D. Maria II, 1893
(Joaquim Costa
e João Rosa).

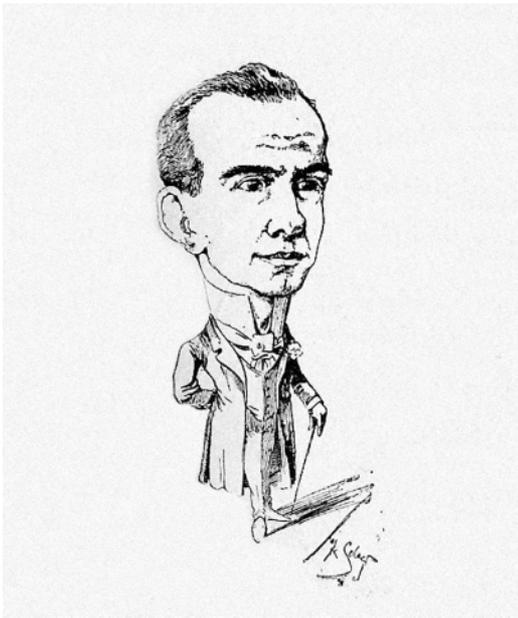
É por isso que o teatro é o grande meio para comunhão artística da humanidade, a forma de arte mais profícua para educar a alma dos povos, criando-lhes ideais de justiça, apurando-lhes o sentimento moral e o senso estético, formando-lhes enfim a consciência que dá a felicidade na vida, quando os actos sociais são harmónicos com o sentimento primordial do bem.

Para representar portanto uma figura humana, de que energia nêurica, psíquica, ou como lhe queiram chamar, tem de ser dotado o actor!?

O povo tem o instinto do poder extraordinário, quase sobrenatural – à falta de melhor termo – de que são dotados os grandes actores; e daí a simpatia, a adoração, a quase idolatria, em que as multidões os têm.

Havendo porém verdade na descrição do meio, verdade na proporção de cada figura, inteira verdade no dinamismo da acção, desde que a obra do dramaturgo seja compreendida pelo actor, este viverá a vida da figura que representar, sorrirá com as suas alegrias, chorará com as suas dores, atormentar-se-á com as suas dúvidas, e tornada, enfim, pela força da convicção que lhe deu a compreensão do seu papel, a vida ideada em vida de um ser verdadeiro, se o actor tiver em si a força precisa para suggestionar a galeria, a obra de teatro, quando completa pela exacta idealidade e fiel representação, impõe-se necessariamente à atenção do público, e mais tarde ou mais cedo, conquista a admiração incondicional das multidões, porque nada há mais forte do que a verdade.





<
António Pinheiro,
caricatura de Jorge
Colaço.



E. Zacconi,
caricatura de Jorge
Colaço.

v

⁵ Joaquim Madureira (1874-1958), que usou o pseudónimo Braz Burity, crítico e panfletário de verbo ferozmente sarcástico, reuniu em volume (*Impressões de teatro*, 1905) as crónicas "de aspereza e de combate" sobre a actividade teatral dos dois anos anteriores que havia publicado no jornal republicano *O mundo*. Naquele mesmo ano deu à estampa um folheto sobre a actriz italiana Italia Vitaliani, e em 1924 uma monografia sobre a obra dramática de Alfredo Cortez. Traduziu os dramas *O enigma* (1902), de Paul Hervieu, e *Henrique IV* (1930), de Luigi Pirandello, e foi, em 1937, director do jornal *O diabo*.

⁶ Constant Coquelin (1841-1909), dito Coquelin *ainé* para se distinguir do seu irmão mais novo, Ernest, "monstro sagrado" do teatro francês, apresentou-se em Lisboa nos anos de 1887 (no Teatro Nacional D. Maria II) e em 1903, por duas vezes, no Teatro de D. Amélia, onde interpretou a sua coroa de glória, o *Cyrano de Bergerac* de Edmond Rostand.

nos dêem a impressão (realismo), mas ainda tudo quanto a nossa alma pode compreender e de que possa pela fantasia formar imagens (idealismo). Até o invisível se pode dramatizar. E para tal tendia a dramaturgia da Idade Média, quando o Renascimento greco-latino veio encerrar a assombrosa expansão da espiritualidade nas raças góticas nas formas lapidares da tragédia antiga.

A preocupação do conflito vital do invisível, que ia dominando as almas, apagou-se no entusiasmo pela beleza plástica, entusiasmo que se tornou em louco deslumbramento, sob a influência do intenso brilho do aparatoso viver das cortes e das cidades comerciais.

(...) Creio, porém, que a palavra será sempre insuficiente meio para a concretização do invisível. Nem o próprio Maeterlinck o consegue pela graduação da tonalidade da cor verbal na sua linguagem tão vaporosamente esbatida, que, por vezes, nos chega a dar a impressão da diafanidade dum leve penumbra de luar.

Mas, se o invisível é mais que uma vibração e menos que o ar tangível que se espessa em cinza subtil de cor, só a música, puramente, formando imagens com a linha das vibrações que acumulem, umas sobre outras, massas de éter, – o qual no ar, como em tudo, penetra –, pôde impressionar a sensibilidade dos nossos nervos carregados do fluido vital, e, sendo estes tocados assim pela corrente de outro fluido, idêntico ou diverso, a reacção dar-se-á, produzindo nos cérebros a figuração do invisível.

Na obra teatral do escritor exijo, pois: intuito educativo; verdade na apresentação do meio; exactidão flagrante na figuração dos caracteres; dinamismo lógico e fatal da vida dos elementos estáticos, determinado pela reciproca acção e reacção dos caracteres, produzindo as situações sucessivas, de crescente generalidade e complexidade decrescente, até dar-se o facto dramático final, a conflagração sentimental, na alma de uma ou mais das personagens da peça.

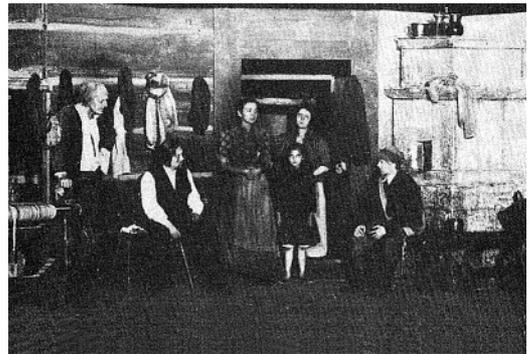
Joaquim Madureira (Braz Burity)⁵
***Impressões de teatro. Cartas a um provinciano Et notas sobre o Joelho (1903-1904)*, Lisboa, Ferreira Et Oliveira Lda. Editores, 1905, pp. 63-67, 92-100.**

A verdade é só uma, eterna e grande: Antoine, pondo o teatro ao serviço da verdade, pode, espontadas pela glória as arestas da luta, ter exagerado ou ter transigido; mas no seu amor ao teatro e à verdade, se são críveis os erros ou as deficiências da exteriorização, não são possíveis as apostasias, e não comprometo opiniões nem temo haver de me desmentir, asseverando, desde já, que Antoine é, pelos intuitos e pela maneira, pela inteligência e pela ilustração, um Mestre de Cena, iniciador e apóstolo de um teatro novo, feito de vida e de ideias, forte e humano, amargo e grande: - amargo porque a vida é amarga, grande porque tem a grandeza da humanidade, forte porque tem a força da Natureza. Claro que quem gostou do Coquelin⁶ na sua correcção académica de *diseur*, todo

A máscara moderna, portanto, nesta idade adiantada da alma humana não deve ser outra senão a exacta fisionomia da vida, porque somente na vida é que se encarna o verbo da verdade, de que o raciocínio certifica a existência.

(...) Primeiro que tudo, quero em teatro, como em toda a obra de arte, não digo naturalismo, porque do termo abusou-se muito dando-lhe um sentido restrito, mas a expressão da vida; numa palavra, quero vitalismo. E chamando-lhe assim entende-se que a Arte tem a missão de concretizar não só aquilo de que os olhos e os ouvidos

>
Os tecelões,
 de Hauptmann,
 enc. de Otto Brahm,
 Feie Bühne,
 em Berlim, 1894.



>
 Cartaz para o espectáculo
 sobre *Os tecelões,*
 de Hauptmann,
 Feie Bühne,
 em Berlim, 1894.



ele sujeito, verbo e atributo, escandando as sílabas e não desmanchando a linha, cheio de blandícias e de visagens para o público, prenhe de artifício e convenção, não poderá levar à paciência o Antoine⁷, que (...) varreu do teatro o convencionalismo, a harmonia das linhas, o ritmo da dicção e todas as velharias e cordelinhos clássicos em que Coquelin raizou a sua reputação e que constituem ainda hoje as muletas a que se arrimam os reumatismos e as águas circassianas a que pedem frescores de mocidade o classicismo e a arte oficial do teatro francês.

Coquelin é um actor: desde que entra no palco até que baixa o pano, representa e diz um papel; olho no público, ouvido no ponto, representa para a plateia; mostra ao espectador, dentro do seu feitio e dos seus moldes pessoais, uma personagem.

Antoine é um criador: desde que lê uma peça até que a retira do cartaz, vive um determinado homem: no palco não é ele que o público vê, não é a ele que o ponto sopra; é ao ente imaginado pelo autor que sentimos e vemos palpitar e sofrer, praguejar ou discutir: realiza dentro da humanidade e da natureza, uma criatura.

(...) No palco Coquelin é um comediante e Antoine é um homem; na arte, Coquelin é a ficção e Antoine a Verdade, e por isso no teatro, Antoine é o amanhã, o futuro e Coquelin o ontem, o passado.

(...) Claro, que ao iniciar, no teatro, o movimento de que ele foi o chefe e o porta-bandeira, o soldado e o pregador, o seu grito de guerra ao convencionalismo, o seu credo de naturalidade, o seu hino de observação, pecavam, talvez, por trazer nos seus repregos a obcecante convenção da Natureza e da Realidade – o convencionalismo declamava, Antoine comia as palavras; o convencionalismo não tirava os olhos do público, Antoine voltava-lhe as costas; o convencionalismo só admitia palavras finas, Antoine excluía o que não fosse calão.

Onde o convencionalismo dizia branco, Antoine dizia preto.

Dai a berrata, o escândalo, a discussão. Da discussão, a luz, a verdade: se Antoine tivesse começado sem exageros, tentando impor-se sem brutalidades, sem encontrões, sem asperezas, o seu movimento teria sido improficuo e estéril.

Não irritava, não feria e, na arte como na rua, no teatro, como em todos os movimentos de revolução e de indisciplina que tendem a frutificar e a reconstituir, sem irritar e sem ferir, é difícil convencer. E o triunfo vem só da convicção.

Antoine feriu, irritou, convenceu e triunfou (...) amando arrebatadamente o teatro, amando sobretudo a Verdade, ele, um pobre empregado da Companhia do Gás, sem educação artística e sem diplomas do Conservatório, pôs a sua vida, o seu talento, a sua actividade incansável, a sua vontade de ferro, ao serviço de uma Ideia: a Verdade no Teatro, a Realidade na Arte.

(...) Ora, nas sombras caliginosas do teatro português, rápido e brutal, chispante e brusco, riscou, em três noites no D. Amélia, sulcos fundos e fulgueros de boa e rude Arte, Antoine, fundador, impulsor e apóstolo do novo teatro latino.

Antes da sua chegada, anunciei-o; durante as três noites observei-o e documentei-me e é justo agora, que ele se foi, mares fora, para essas Américas, o comente, tirando as conclusões da minha observação e dos meus documentos.

(...) Não há a esfumar uma opinião, uma palavra, uma vírgula sequer, no que de elogiativo, antes de ele vir e durante esses três dias eu tenho dito nas descosidas nótulas sobre a sua individualidade e a sua obra, os seus intuitos e o seu processo.

(...) Os minguados recursos da sua máscara, parada e serena, inexpressiva e banal, redonda e incaracterística, põem-no naturalmente, num nível inferior para o confronto plástico com os carões fortes e acentuados, irrequietos e sinuosos de que Novelli é o tipo completo e absoluto, com as suas linhas duras e maleáveis que a maquilhagem, num simples traço transtorna e transforma, engrandece ou

⁷ André Antoine (1859-1943) e a sua companhia, de passagem para a América do Sul, apresentaram no Teatro de D. Amélia, em 15, 16 e 17 de Junho de 1903, algumas peças emblemáticas do seu repertório, como *O novo ídolo*, de Curel, *Blanchette*, de Brieux, *Poil de Carotte*, de Jules Renard, *Boubouroche*, de Courteline.



<
Joaquim Madureira
(Brás Burity), caricatura
de Francisco Teixeira.

Adelina Abranches,
caricatura de Francisco
Teixeira.

avilta, subjugando desde logo a retina do espectador, impondo-lhe, definida e íntegra, a psicologia da personagem, o seu estado de alma e o seu modo de ser.

Antoine, glabaro e espelheiro, pode ser, para os que na cara vêem coração e profissões, um diplomata, um padre, um cocheiro, um *courtier d'affaires*, mas não é, positivamente, um actor. Mas porque a fisionomia não o ajuda e antes, pelo contrário, o prejudica – mais ainda que no Zacconi, que sintetiza nos olhos todos os efeitos que os predestinados para a cena, como Novelli, espalham pelo rosto – Antoine a todos se avanta, porque na trivialidade apagada da sua efígie, por um esforço tenaz de inteligência, por um trabalho constante de vontade, ele faz ressaltar nítidas as linhas gerais da humanidade, de toda a gente, e, sendo na uniformidade banal das caracterizações, Antoine velho ou Antoine novo, Antoine barbudo ou Antoine rapado, Antoine não é um actor dentro dum papel, é um homem, sou eu, és tu, somos nós todos, dentro duma individualidade e duma situação.

Não molda o *riktus* próprio às necessidades da personagem; por um prodígio de força e de estudo, de observação e de naturalidade, friamente, serenamente, molda e adapta a humanidade, nas suas linhas gerais, uma testa, dois olhos, um nariz, um mento, uma boca, a um ser único e definido, que, sendo sempre ele, raro, deixa de ser a personagem criada na imaginação do autor, a personagem colhida pelo intérprete, viva e flagrante, no caleidoscópio infinito da multidão e da humanidade.

Friamente, serenamente... (...) Antoine é, serenamente, pachorrentamente, um frio. É um frio porque é um pensador. Vive pela inteligência os seus papéis e analisa-os, decompõe-nos, detalha-os com a serenidade de um químico, que, nas retortas do seu laboratório, vai, pela inteligência e pelo estudo, perscrutando na coloração e nas reacções dos ácidos, as propriedades e os efeitos, a natureza e a constituição da matéria e dos corpos.

(...) Com fogo, pode arrancar-se um bravo estridente à plateia, mas, só a frio, se arranca uma página de glória ao eterno livro da Verdade.

Com fogo, com arrebatamento, pode galvanizar-se, momentaneamente um público; mas, só a frio, com serenidade, pode dar-se, através dum temperamento, a imagem artística da Natureza. Pode, com fogo, fazer-se teatro, dentro da fórmula definitiva da dramaturgia moderna; mas só a frio e severamente, se pode fazer arte.

(...) Antoine é frio na exteriorização e no estudo.

(...) Simplesmente, em Antoine o estudo sobreleva a exteriorização, ao invés do que acontece com os italianos, em que a exteriorização se destaca e avassala, aos olhos do público, na sua grandeza bizarra e dominadora, os esforços, serenos e frios, da observação e do estudo que a precederam e lhe deram vida. É o mesmo processo servido por temperamentos diferentes: temperamentos grandiosos, colossais, desafiando entre si simulações e confrontos, mas o em que o de Antoine ressalta e domina, pela complexidade da sua obra, pelo revolucionarismo da sua audácia, pela tenacidade do seu esforço.

(...) Assim, vendo-o representar, educamos o gosto da plateia pela simplicidade, pela maturidade, pela Verdade na Arte. Lucramos os que no teatro buscamos um prazer do espírito e lucrariam – se lá tivessem ido – os que no teatro buscam um pedaço de pão.

(...) Assim, teatralmente, da passagem de Antoine e de Suzanne Després – a sua grande e valiosa cooperadora e companheira – pelo palco do D. Amélia, há a concluir que a arte de representar nas nações latinas, encontrou a sua fórmula definitiva e perfeita – quanto o pode ser, dentro do efêmero das fórmulas da Arte, sempre progressivas e mutáveis – no processo de estudo e de exteriorização de Antoine e da sua escola: a interpretação da Vida e da Natureza através do temperamento individual dos artistas.

>

Donde, implicitamente, o relegar-se para a frascaria dos museus ou para as exumações clássicas dos conservatórios, a fórmula declamatória e convencional dos nossos cómicos, que – uma vez aceite pelo paladar do público a sobriedade concisa e intelectual de Antoine – ou, terão de mudar de querena, sacudindo os louros do passado, espanejando as aranhas do repertório, mudando de pele e fazendo de gente, eles que até aqui timbravam em só serem actores, ou terão de homisiar-se na Runa dos comediantes, que eu não sei bem onde fique, mas que, a avaliar pela olha de serviços dos inválidos, deve, topograficamente, estar entre... os baixos de Braga e as alturas de Palmela.

(...) Simplesmente, para se dispensarem os *trucs* e os cordelinhos, os rugidos e os uivos, os gestos largos e as momicas dengosas, que são o pão-nosso e o salvatério da escola declamatória do convencionalismo, é indispensável ser inteligente, observador, compreender o papel ao lê-lo, apanhá-lo vivo na multidão ao encarná-lo, vivê-lo, e senti-lo ao ter de exteriorizar na ribalta; é preciso ser artista e ser-se homem e não basta ser-se, como até aqui, asno ou bacharel formado.

Os nossos actores, porém, não viram o Antoine. Uns, andavam à petinga por esse país fora e outros, ficaram em casa, bons cidadãos e bons chefes de família, a ler os folhetins do Campos júnior e a jogar o loto com as primas. Não aprenderam porque não viram, dirão eles; mas se o vissem também não aprendiam, di-lo a sabedoria das nações, sem mesmo lhes tirar as certidões de idade.

Bento Faria⁸

“O teatro e a questão social”, in *Eco artístico*, n.º 1, 10 de Outubro de 1911, p. 2. Tb. *Eco artístico. Revista teatral*, edição fac-similada, pref. José Oliveira Barata, Coimbra, Instituto de Estudos Teatrais Jorge de Faria / Angelus Novus, 2005.

No presente momento histórico em que parece estar resolvido o problema político em Portugal pela implantação da República e em que, por consequência, ressalta a necessidade de se cuidar mais especialmente do problema económico, julgo oportuno e de interesse lembrar quanto de relação existe entre a literatura dramática e a questão social, como factor de propaganda dos modernos princípios filosóficos.

Está sobejamente demonstrado que a literatura em geral, sendo a manifestação da sentimentalidade dos povos, o reflexo da sua civilização, tem sofrido sempre através da História tantas evoluções, quantas as vezes por que tem passado a humanidade. Variando na indole, na maneira de ser, consoante as regiões em que nasce e se desenvolve, (acção climatérica, mesológica, etc.) é sempre, ou deve ser sempre a interpretação fiel do estado intelectual e moral dos seus cultores traduzindo as suas aspirações, os seus ideais.



ANTOINE
Caricatura de Capiello

Por outro lado, a literatura deve influir poderosamente na preparação de uma nova civilização, não se limitando ao simples papel de intérprete. Colhendo os ensinamentos da sociologia, divulgá-los-á por meio da lição moral.

Reconhecida a importância social da literatura veja-se que tremenda leviandade se não comete classificando-a de mero passatempo, de simples diversão, destituída de intuítos educativos.

É pior que uma leviandade: é um crime.

Em todos os tempos, em todos os pontos, onde quer que haja uma pátria, deverá fatalmente existir essa literatura, por mais ínfima que seja, como parte integrante da nacionalidade.

A literatura é, por assim dizer, a palavra mais ou menos eloquente, pela qual uma nação se afirma perante o mundo inteiro.

“As gerações que se sucedem sobre o mesmo território, organizando a sua síntese activa ou a Indústria na coexistência da liberdade de todos e no acordo do interesse pelo direito, quando se elevam à síntese efectiva pelo aperfeiçoamento dos costumes de menos em menos egoístas, pela intuição do sentimento subordina-se à noção moral, e criam pela arte e poesia a expressão da sua colectividade, que sobrevive a cada indivíduo no tempo. Eis o ideal de Pátria, que é uma grande família; é esse sentimento unificador, que inspira os membros de uma mesma sociedade a uma acção comum, a uma impulsão progressiva, que constitui na vida histórica de Nacionalidade. Quanto mais profundo for o sentimento de Pátria, mais intensa é a consciência de Nacionalidade, para resistir aos acidentes da cidade. É esta a relação efectiva que faz com que a Arte e a Literatura sejam a estampa do carácter nacional.”⁹

Ora, se a literatura em geral merece, como educadora, os respeitos de quantos lhes reconhecem tão sublime qualidade, cumpre-nos, todavia, fazer menção especial à literatura dramática, porquanto mais que nenhuma outra

⁸ Bento Faria (1857-1954) repartiu o seu labor dramaturgico entre o drama (*O delírio do ciúme*, 1903; *Mau alhado*, em colaboração com Carrasco Guerra, 1915), a comédia (*O Pai da Pátria*, em colaboração com Ernesto Rodrigues, 1906; *Valente Balbina*, em colaboração com João Bastos, 1910), o drama histórico em verso (*Feba Moniz*, 1918), a opereta (*O fado*, com João Bastos e música de Filipe Duarte, 1912) e a revista. O Teatro Livre pós em cena, na sua 2ª temporada, o seu acto em verso de um exacerbado anticlericalismo, *Missa nova*.

⁹ Teófilo Braga, *História da literatura portuguesa*. [n.d.r.: esta nota surge no texto original]

tem influído poderosamente nos destinos de uma nacionalidade, quer interpretando-lhe o sentir, quer apresentando e defendendo novos princípios, novas teses, que constituem o problema social-económico, que ora se debate em todo o mundo culto.

Se na literatura meramente descritiva se obtém o ensinamento de que depende o futuro dos povos, pelo teatro esse ensinamento será muito mais proveitoso, porquanto se faz perpassar nos olhos do público as figuras vividas, essas mesmas figuras que dia a dia, hora a hora vemos cruzar no meio social e que são origem do conflito da vida.

Ibsen com os seus *Espectros* fez diminuir sensivelmente a percentagem dos alcoólicos na Noruega.

Bjørnson vibrou com a sua *Falência* um golpe mortal na moralidade dos comerciantes.¹⁰ E muitos outros prodígios, impossíveis de numerar, que o teatro tem feito com grande vantagem sobre a literatura meramente descritiva.

Portanto, é de justiça que se classifique a literatura dramática de uma maneira mais benigna.

O teatro não poderá ser tomado exclusivamente como simples distração.

O seu fim é instruir educando.

E, presentemente, mais do que nunca se lhe deverá conferir essa honra, visto que começam a debater-se com mais vigor os problemas da vida, que até aqui estavam sendo ofuscados pela política dominante, que absorvia o espírito de todos os homens cultos, até mesmo dos próprios literatos...

Preâmbulo do Decreto de 22 de Maio de 1911, in *Diário do Governo*.

Tb. Coleção oficial de legislação portuguesa. Ano de 1911, Lisboa, Imprensa Nacional, 1912, pp. 921-924. Ministério do Interior / Direcção Geral da Instrução Secundária, Superior e Especial / Escola da Arte de Representar / Relatório.

No seu admirável relatório de 12 de Novembro de 1836 Almeida Garrett, que fora encarregado da fundação e organização do Teatro Nacional, disse que o "teatro português" nasceu nos palácios dos representantes do extinto regime. Desde então até hoje, o Teatro Nacional atravessou diversas e alternadas fases de progresso e decadência até chegar ao estado de definhamento em que, na opinião dos mais entendidos, ao presente se encontra.

Se é uma verdade que o Teatro nasceu entre nós, como disse Garrett, no palácio dos reis, cumpria ao actual Governo providenciar, e desde já, para que ele triunfe sob o regime da República.

Quando, em 1901, foi reorganizado o Conservatório de Lisboa, iniciou-se, em bases mais desenvolvidas que até aí, o ensino da chamada arte dramática. No entanto, não obstante os esforços dos respectivos professores, o

ensino não correspondeu, por deficiente, à expectativa e aos intuitos louváveis do legislador.

(...) Sem falar da França e da sua admirável escola – (que outra coisa não é) a Comédie – a arte dramática é hoje, nas principais nações da Europa, da América e ultimamente até no Japão, um dos ramos da instrução pública mais cuidadosamente patrocinados e subsidiados pelos respectivos Governos, os quais não ignoram que a literatura dramática de um povo reflecte o grau da sua civilização (palavras de Garrett, que sempre convém recordar) e que o Teatro é um meio preciosíssimo para difundir instrução e educação, entre todas as classes sociais.

Quando o Teatro cumpre a sua missão evangelizadora, pode afoitamente dizer-se, plagiando a frase de um grande espírito da nossa terra, que "o teatro é o livro dos que não têm livros e equivale a um compêndio de educação moral e cívica"! Mas o Teatro é mais do que isso. É – "o livro dos analfabetos".

Em Portugal, a arte de representar, como todas as profissões, sofreu o abandono sistemático a que a votaram os Governos. Profissão liberal, o Teatro, contra ele se ergueram as intrigas dos jesuitas, o *Índex expurgatório*, as fogueiras da Santa Inquisição, o crê ou morres, atrofiante e ameaçador, dos discípulos de Loyola, a intolerância ferina de Pina Manique, o lápis azul dos corregedores e, por vezes, a tesoura da censura policial feita à sombra da Inspeção Geral dos Teatros.

À monarquia também não convinha, nesta sua derradeira fase de decadência, que o Teatro se nobilitasse, armando-se, fiel à sua tradição revolucionária, à qual o génio de Gil Vicente e do Judeu não faltaram, em paladino dos novos ideais emancipadores, que a implantação da República concretizou.

O talento dos escritores dramáticos, passando pelas forcas caudinas de uma censura humilhante e atrofiadora, estagnava-se, obrigado, judicial e policialmente, a encostar-se, hesitante, ao bordão carunchoso e já gasto dos antiquados problemas e dos velhos e revelhos conflitos sociais, de há muito condenados e banidos do palco.

A dramaturgia que exteriorizasse todas as revoltas, todos os protestos e todas as ânsias, que traduzisse o sentir das multidões e o momento histórico que a pátria atravessava, que nos desse a Comédia Negra a par do Drama Dourado, essa dramaturgia, de que precisávamos e para a qual toda a geração nova de escritores apelava, como que buscando refugiar-se sob a sua arte sublime e augusta, foi escoraçada ou cristalizou em tentativas sem sucesso, talvez por motivo da guerra desleal e acintosa que o espírito conservador, protegido pelo poder de então, lhe declarou ou consentiu.

O que procurava a geração nova de escritores? É difícil de definir. Procurava, como o autor do *Père Lebonnard*¹¹ disse algures, a vida por toda a parte, a vida pura e simples,

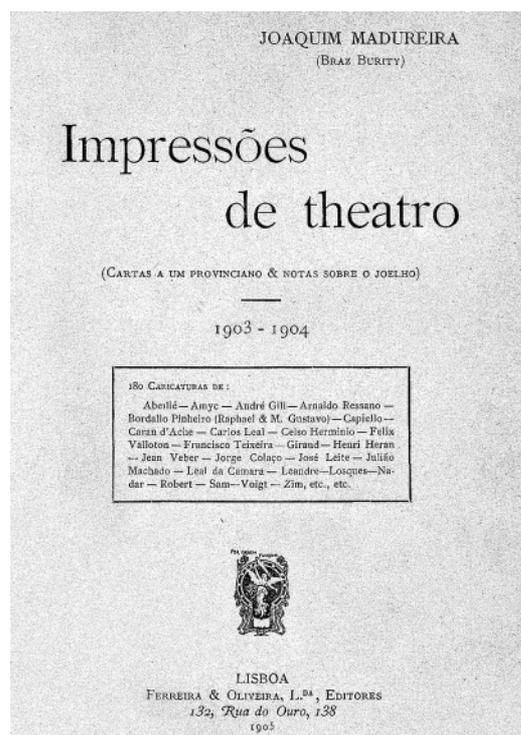
¹⁰ Os espectros foram representados em Portugal pela primeira vez em 1895, no Teatro de D. Amélia, pelo actor italiano Ermete Novelli, e de novo em 1901 no mesmo teatro por Ermete Zacconi. *Uma falência*, do dramaturgo norueguês Bjørnstjerne Bjørnson, foi incluído no programa da 2ª temporada do Teatro Livre, que decorreu em Junho de 1905 no Teatro do Príncipe Real, sob a direcção de António Pinheiro.

¹¹ *Papá Lebonnard*, drama em verso de Jean Aicard, do repertório do Théâtre Libre de Antoine (1889), foi traduzido por Luís Galhardo e Manuel Penteadó e proporcionou uma das mais aplaudidas criações do actor Joaquim de Almeida.

Placa comemorativa do lugar onde funcionou o Théâtre Libre em Paris.



Capa de livro



a vida feia e bela, tal como é, ou tal como a mostra a irradiação crua do Sol ou o raio fantástico da electricidade; queria ser verdadeira, custasse o que custasse, verdadeira como a vida em reacção com o convencional, verdadeira – quaisquer que fossem as consequências, em face do público, da crítica e dos empresários.

Não convinha, como alguém notou, o teatro do divórcio, o teatro do livre-pensador, o teatro do político, o teatro do mestre-escola, o teatro do emigrante, o teatro do proletário, o teatro do plutocrata, o teatro dos famintos, o teatro da mulher analfabeta, enfim, o teatro de uma sociedade, tendo a corrigir, sob pena de morte infamante, o desvio de espinha e o amolecimento cerebral que o clericalismo lhe impôs.

O teatro revolucionário, o teatro da propaganda animada, que rompesse, audacioso e justiceiro, contra o preconceito e o dogma, contra a podridão de cima e o servilismo de baixo, esse teatro livre, irreverente e altivo, mas generoso e emancipador, só por acaso e raras vezes conseguia ver a luz da ribalta.

Continuou, pois, o Teatro Nacional, aparte o teatro histórico, que nos deu a *Leonor Telles*, *O Regente*, *O Duque de Viseu*, o *Afonso VI*, o *Afonso de Albuquerque* e *Os beijos por lágrimas*, a alimentar-se, em regra, na seiva já esgotada, do sentimentalismo, vivendo mais de requintes de estilo e de encenação aparatosa, do que de ideias sãs, nobres, patrióticas e reabilitadoras¹².

Em geral, nesta fase de decadência para a dramaturgia nacional, imitaram-se peças de autores estrangeiros – aquelas que menos escandalizavam as classes conservadoras; peças quase sempre inadaptáveis ao nosso meio, ou inferiores pela ideia que defendiam ou propagavam, e nas quais as características da nossa raça e os nossos costumes não realçavam, se é que se não encobriam num bocejante pretensiosismo, copiado do que de mau ou de ridículo há por lá fora. *Os Lazaristas*, de António Ennes, fizeram uma época... que não voltou.

Rasgados porém, pela República novos horizontes à dramaturgia nacional, os autores portugueses, cheios de talento e de vontade, não – de por certo corresponder à expectativa, pondo nas suas obras acção, caracteres, paixões e estilo, erguendo a toda a altura a nossa literatura dramática e enriquecendo o Teatro Nacional com obras de inigualável brilho, rivalizando com o que de melhor a cena estrangeira nos fornece.

Urge que a nossa literatura dramática seja digna competidora daquela que nos deu os autos ingénuos de Gil Vicente, as admiráveis farsas do Judeu, os dramas comoventes de Mendes Leal e de Costa Cascaes, as comédias burlescas de Gervásio e de Schwalbach, o sentimentalismo adorável d'*Os velhos*, a obra nervosa e palpitante d'*A dor suprema*, o maravilhoso *Frei Luís de Sousa*, a deliciosa *Morgadinha de Valflor*, a espirituosa *charge*, que é *O Morgado de Fafe*, a beleza delicada da *Madrugada*, da *Mantilha de renda* e do episódio *A ceia dos cardeais*, a galanteria requintada d'*Os peraltas e sécias*, o interesse dramático da *Infelicidade legal* e, felizmente, tantas outras obras de valor¹³.

Mas, se a decadência da nossa dramaturgia assim terminará, fazendo-nos prever, em breve, dias de glória e de triunfo para os escritores nacionais, a *Escola da Arte de Representar* ainda mais garante esses dias de esplendor, porquanto fornecerá aos autores intérpretes ilustrados e conscientemente orientados no exercício da sua profissão.

(...) Assente o princípio de que os artistas dramáticos são educadores do público, é incontestável que eles não podem deixar de receber uma instrução especial, que os autorize a não falsear a sua missão. De facto, não é pequeno nem fácil o encargo que o actor recebe de tornar acessível à inteligência da multidão as obras, cada vez mais complexas, cujo desempenho os actores lhe distribuem.

Sem aquela instrução especial como conseguirá o artista dramático transmitir ao público, que o escuta e admira, tudo o que um conflito de sentimentos, trazido até à ribalta, tem de sugestivo e intencional?

¹² As peças citadas neste período são de Marcelino Mesquita (*Leonor Telles*, *O Regente*), Henrique Lopes de Mendonça (*O Duque de Viseu*, *Afonso de Albuquerque*), D. João da Câmara (*D. Afonso VI*) e Faustino da Fonseca (*Beijos por lágrimas*).

¹³ As peças citadas neste período são de D. João da Câmara (*Os velhos*), Marcelino Mesquita (*Dor suprema*, *Peraltas e sécias*), Garrett (*Frei Luís de Sousa*), Fernando Caldeira (*A madrugada*, *A mantilha de renda*), Pinheiro Chagas (*A Morgadinha de Valflor*), Camilo Castelo Branco (*O Morgado de Fafe*), Júlio Dantas (*A ceia dos cardeais*) e Coelho de Carvalho (*A infelicidade legal*).



Presidente honorário	Luiz Francisco Rebelo
Direcção	Maria Helena Seródio João Carneiro Rui Pina Coelho
Assembleia Geral	Paulo Eduardo Carvalho (07.07.1964 - 20.05.2010) Sebastiana Fadda
Conselho Fiscal	Ana Isabel Vasconcelos Mónica Guerreiro Rita Martins
ESTATUTOS	Capítulo Primeiro (Da Associação e dos seus fins) Art.º 2.º A Associação tem por objectivo: Dignificar, estruturar e responsabilizar a actividade crítica relativa à teoria e prática do teatro, entendendo-se por actividade crítica não só a crítica de espectáculos, mas também tudo aquilo que diga respeito à informação, reflexão e teorização no campo das artes performativas.

Colaboração com *Sinais de cena*

A revista está aberta à participação de quem deseje colaborar enviando artigos que julgue corresponderem aos objectivos da publicação e às modalidades enunciadas pelas rubricas existentes. A consulta do sítio da APCT na Internet (www.apcteatro.org) e o contacto por correio electrónico (estudos.teatro@fl.ul.pt) são indispensáveis para conhecer as normas de apresentação dos artigos (dimensão, aspecto gráfico, citações, referências bibliográficas, ilustrações, etc.).

ASSINATURA

Desejo subscrever os números **15** e **16** da revista *Sinais de cena* (correspondentes a Junho e Dezembro de 2011), no valor total de 22,00 € beneficiando assim de um desconto sobre o preço de venda ao público.
Fora do país: Europa 24,00 € / Fora da Europa 26,00 €.

Nome:

Morada:

Código postal:

País:

Endereço electrónico:

Forma de pagamento:

Vale postal

Cheque nº.

Banco

(passar à ordem de Associação Portuguesa de Críticos de Teatro)

Preencha e envie este cupão (ou fotocópia do mesmo) para:

Data:

Sinais de cena

Centro de Estudos de Teatro

Faculdade de Letras de Lisboa: sala 67

Alameda da Universidade

1600-214 Lisboa (Portugal)

Assinatura:

