

# 1. DE ALGUM TEATRO PORTUGUÊS E SUAS CONTURBAÇÕES: DA AGONIZANTE MONARQUIA À PROMISSORA REPÚBLICA

*Ana Isabel Vasconcelos*

## 1.

A instauração da República em Portugal foi um acontecimento de tal forma marcante que somos muitas vezes tentados a considerar o ano de 1910 como o início do novo século. Ainda que algumas mudanças tivessem já ocorrido na década anterior, designadamente na cena teatral, esperava-se que a um novo ideário político correspondessem novas propostas temáticas e estéticas. Acontece, porém, que a renovação de uma arte ou a sua mudança de rumo resultam de movimentos mais lentos e menos precipitados do que os de uma revolução política, pelo que as evidências do novo regime patentearam-se inicialmente no que era possível alterar por decreto: o nome das salas de teatro e alguma da legislação que regulava a vida teatral.

## 2.

Desde há muito que os intelectuais portugueses, de que destacamos os homens de teatro, tinham uma ligação próxima à cultura francesa. Nos primeiros anos do século XX, em que a monarquia agonizava lentamente, já o “Théâtre-Libre” de André Antoine tinha repercussões em Portugal, com a criação do Teatro Livre (1904, 1905 e 1908) e, ainda que com menor expressão, do Teatro Moderno (1905). Trata-se de dois projetos que, apesar da sua relativa curta duração, ficaram para a História como alternativas à corrente dominante, então pautada pelo género revisteiro,

pela insistência nas óperas cómicas e na comédia francesa, por uns resquícios das tendências românticas e por uma crescente prática dramatúrgica inspirada no naturalismo. Os referenciais desta última corrente já circulavam entre nós desde meados dos anos 80 de Oitocentos, designadamente com a publicação de *Estética Naturalista* de Júlio Lourenço Pinto, modelada nas teorias de Émile Zola. Todavia, as primeiras peças que começaram a aproximar-se desta tendência ainda não se tinham libertado do enlevo sentimental, sendo *Os velhos* (1893), de D. João da Câmara, um exemplo ilustrativo: o ambiente bucólico, o conflito amoroso e o seu desfecho possuem uma indisfarçável marca romântica, a par de elementos reveladores de influências naturalistas, como o tema e enredo coevos, os níveis de língua empregues, o estrato social das personagens e a reprodução cenográfica do real.

Mais afoito neste âmbito e no tema abordado fora Marcelino Mesquita com a *Pérola* (1885), peça rejeitada, por imoral, pelo comissário régio do Teatro Nacional, mas representada, nesse mesmo ano, num outro espaço da capital, o Teatro do Príncipe Real. Alguns historiadores do teatro consideram este texto mais consonante com os princípios da estética naturalista, não só porque, como o autor escreveu num preâmbulo à obra, “é o desenho graphico d’um episodio real da vida escolar, portugueza, em Lisboa” (Mesquita, 1885, n.p.), fruto da sua observação dos factos, mas porque se valoriza a herança genética como elemento determinante do comportamento humano, bem como o ambiente e condições em que as personagens vivem. Contudo, como bem observa Luiz Francisco Rebello (1978, p. 60), o “temperamento incuravelmente romântico” do autor “traiu-o na realização do projeto, fazendo-o envolver a crueza do drama, que descreve os amores irregulares de uma prostituta e um estudante, nas roupagens de um diálogo empolado que retira credibilidade ao retrato do meio crapuloso em que a ação se desenvolve”.

Ao longo da primeira década do século XX, dramaturgias de autoria portuguesa inscritas a meio caminho entre o realismo e o

naturalismo começaram a ser apresentadas nos palcos, mas bem distante da orientação ideológica e das preocupações intervencionistas do grupo que deu origem ao Teatro Livre, acima referido. Como explica Cláudia Figueiredo, na sua fundamentada investigação, mais do que um movimento artístico, o Teatro Livre “fez parte de um projeto vasto, desenhado para combater o que era percebido como hegemonia cultural burguesa” (Figueiredo, 2011, p. 5). Decorrente das reivindicações das massas trabalhadoras por melhores condições laborais e habitacionais, surgia agora, por parte de uma camada mais esclarecida, a vontade de consciencializar politicamente o proletariado, através de ações educativas, que envolveram a criação de bibliotecas sociais, escolas operárias e universidades populares (Figueiredo, 2011, p. 21). Os intelectuais pertencentes ou ligados às massas trabalhadoras veem no teatro um aliado estimável na luta contra a estrutura capitalista, considerada a grande responsável por situações de visível injustiça social. Mas não seria com o teatro então oferecido nos palcos nacionais que se mudariam mentalidades, uma vez que as peças escolhidas pelos empresários, salvo algumas exceções que nos chegavam do estrangeiro, não só não despertavam consciências, como as embalavam e adormeciam.

É neste contexto que, em 1902, um grupo de jovens funda a Sociedade “Teatro Livre” com a finalidade de “trazer uma nova e forte seiva ao teatro português”, “em face do rebaixamento e da decadência do teatro nacional, infestado de retrógradas ideias, onde o misticismo e a pornografia alternam em íntima camaradagem” (Madureira, 1905 apud Rebello, 2005, p. 57). Empenhados na difusão de novos ideais, pretendiam apostar num repertório composto por peças nacionais e estrangeiras que fizesse jus ao mote associado a um dos seus fundadores: “transformar pela Arte, redimir pela Educação” (Silva, 1902, p. 3). Para além da representação de peças de teatro, nos “Estatutos do Theatro Livre – Sociedade Cooperativa e Responsabilidade Limitada” prevê-se a “realização de conferências, sessões ou saraus, que concorram para a elevação moral e intelectual

dos sócios e do público em geral” (Estatutos, cap. 1, art. 2, § 1º, 1902), e é com eventos desta natureza que se dá início à atividade desta cooperativa. No mesmo ano da fundação, foram proferidas quatro conferências por individualidades alinhadas ideologicamente com o movimento republicano, defendendo causas comuns. Teófilo Braga, Heliodoro Salgado, Angelina Vidal e Ernesto da Silva sublinham o papel social da Arte, e especificamente do teatro, considerando urgente uma alteração dos repertórios, no sentido de os textos, para além de favorecerem a crítica social, levarem os espectadores a refletir, provando assim a capacidade de alertar consciências pela ação de um teatro interventivo (cf. Figueiredo, 2011, p. 71-73). Ernesto da Silva, cujo texto da conferência chegou até nós, aponta as pechas de que enfermam as práticas coevas e que, no limite, se devem à relação mercantil a que o teatro está amarrado: “Que o teatro de hoje não é livre por adstricto ao ganho e que a sua missão não é realizada, segundo a linha do que deviam ser as aspirações moraes de uma epoca, sabem-n’o todos em Portugal, desde o empresario que embolsa os lucros até ao espectador que se deprava” (Silva, 1902, p. 9).

As realizações cénicas que pretendiam apresentar-se como alternativa, e que eram, no fundo, a razão daquela iniciativa, só tiveram lugar dois anos mais tarde e reduziram-se a três temporadas: março e abril de 1904, no Teatro do Príncipe Real; junho e julho de 1905<sup>1</sup>, no Teatro do Ginásio; e junho de 1908, no Teatro D. Amélia. Nestes três períodos, foram levadas à cena traduções de peças de autores estrangeiros, algumas das quais também representadas pela companhia de Antoine, e um conjunto de textos de autores portugueses coevos. É o caso das peças *Em ruínas*, do próprio Ernesto da Silva, *Amanhã* e *Às feras*, de Manuel Laranjeira, *O condenado*, de Valentim Machado, *Os que furam*

---

1. Em julho de 1905, também foram levadas à cena algumas peças pelo Teatro Moderno – fundado por dissidentes do Teatro Livre (Araújo Pereira e Luciano Castro) –, organização que rapidamente se desmembrou.

e *Entre dois fogos*, de Emygdio Garcia, *A missa nova*, de Bento Faria, e *O triunfo*, de Carrasco Guerra.

Escrita expressamente para o Teatro Livre, *Às feras* foi a peça que terá tido melhor aceitação, a avaliar pela sua reposição em cena, e a sua conceção é elucidativa do enquadramento ideológico daquele grupo. Este drama em um ato teve a sua estreia em 27 de julho de 1905, no Teatro do Ginásio. A ação passa-se numa sala de tribunal e situa-se na atualidade. A acusada, uma rapariga pobre de 17 anos, é acusada de um roubo que confessa, percebendo-se no decurso do julgamento que essa ação, de reduzidíssimo valor, deveu-se à necessidade de matar a fome a si e a uma criança, fruto de uma violação praticada pelo sobrinho da queixosa, a “Sra. Morgada”. A forma como o enredo está construído e é apresentada a argumentação falaciosa do juiz, bem como as intervenções do delegado do ministério público e do advogado de acusação evidenciam a força despótica do aparelho judicial perante a fraqueza de uma mulher do povo, nem sequer protegida pelo advogado de defesa, que se coloca ao lado dos acusadores. O conflito exposto tem como objetivo desmascarar a aliança entre o poder judicial e as classes sociais mais elevadas, garantindo, desta forma, a perpetuação de um sistema classista, com acentuadas e injustas desigualdades. Para tal, a construção tipológica das personagens pautou-se por uma visão maniqueísta, o que reforça a oposição entre os que detêm o poder e os que são suas vítimas indefesas. Curiosamente, a filha e o genro do juiz, presentes na assistência, colocam-se ao lado da acusada e pronunciam-se contra a decisão paterna, que lhe atribuiu 100 dias de prisão.

*O Rapaz Louro* [genro do juiz]: [...] Antigamente, por capricho, por divertimentos público, legiões de miseráveis escravizados eram expostos nos circos à voracidade das feras. Hoje, por egoísmo, por virtude, por segurança social, pela tal razão prática da vida, as mesmas legiões de miseráveis são expostas nos tribunais à voracidade dos homens.

Os tempos rolaram: por isso, hoje, os circos são as casas da Lei e as feras são homens. (Laranjeira, 1985, p. 94)

Este posicionamento contra a classe a que pertencem pode ser lido como a possibilidade da tão desejada alteração da consciência, geradora de novas relações sociais. De salientar o tom de revolta e a atitude subversiva da filha do juiz (“A Dama”), quase no fecho da peça:

*A Dama (fitando-o [ao juiz] tranquilamente, num desafio sereno):* Digo, papá, que a vida muitas vezes absolve de roubar. Quando roubar significa apoderarmo-nos daquilo que nos é necessário à vida, roubar é um direito. [...] Porque a moral da vida manda viver a todos – a Vida inteira. E a moral da tua Lei manda apenas viver alguns e mutilar os outros. (Laranjeira, 1985, p. 99)

Constatámos que foi breve a atuação do Teatro Livre enquanto “braço estético” de uma cultura de resistência, devido, sobretudo, à impossibilidade de romper com a lógica mercantilista, a que o negócio teatral não conseguia escapar. Cedo surgiram dificuldades financeiras que agravaram discordâncias internas, responsáveis pela demissão dos atores Luciano Castro e Araújo Pereira, este último um dos sócios fundadores e pilares deste projeto. Esta cisão foi certamente prejudicial, pelo facto de estes dissidentes terem fundado um teatro concorrente (Teatro Moderno), que, embora de pouca duração, conseguiu dividir o apoio do público e da própria crítica.

Os propósitos intervencionistas de ambos os projetos não terão deixado tudo como antes, mas a verdade é que não se concretizaram num movimento suficientemente abrangente para provocar alterações significantes na oferta espetacular ou deixar seguidores. O gosto do público frequentador do teatro convencional pouco mudou, mantendo-se a procura – e consequentemente a oferta – do

mesmo tipo de repertórios, praticamente impenetráveis às novas tendências que iam visitando os palcos de Lisboa e do Porto.

### 3.

Como referimos no início do presente capítulo, a chegada da República não gerou, por si mesma, grandes alterações na dinâmica teatral e não se registaram empreendimentos estruturantes<sup>2</sup> que acompanhassem o espírito revolucionário e renovador dos acontecimentos políticos. Curiosamente, a inovação revelou-se, não nos palcos, mas na escrita e publicação de textos dramáticos, de qualidade literária superior, mas que durante muitos anos são ignorados pelos empresários, devido à sua teatralidade imaginativa, inconciliável com o realismo cénico que imperava.

Singular, pelo enredo e pela forma como chegou aos leitores, é o caso da peça *O fim*, de António Patrício, escrita e editada em 1909, depois do regicídio, mas ainda durante a vigência monárquica, num período já muito conturbado. Embora fosse previsível, sobretudo para um republicano como era Patrício, a queda do regime monárquico, a forma como o autor imaginou a sua falência e concebeu o desfecho do enredo – reforçado pelo título da peça – terá levado a uma receção pouco aclamada e eventualmente pouco confortável para o autor e para a editora, uma vez que só muitos anos depois é que foram postos a circular cerca de 1.000 exemplares que se encontravam ainda armazenados.

*O fim* é uma peça perfilhada na estética simbolista, cuja ação tem como referentes explícitos “a atualidade” (o ano de 1909) e “a capital do Reino” (Lisboa). Estes dois aspetos orientam, desde o início, a nossa leitura, adjuvada pela identificação que o texto faz

---

2. A única iniciativa que teve lugar foi o “Teatro da Natureza”, que realizou espetáculos, no verão de 1911, no Jardim da Estrela, em Lisboa, não se tendo repetido nos anos subsequentes.

da personagem “Rainha Velha” na pessoa de D. Maria Pia, a rainha-avó que enlouquecera devido ao então recente assassinato do seu filho, o rei D. Carlos, e do neto, o príncipe Luís Filipe. Estamos perante um referente histórico, a que se imprime um desenlace imaginário, influenciado pelo conflito havido com Inglaterra.<sup>3</sup>

Os contextos cénicos de situação que abrem os dois momentos da história estabelecem um sistema de símbolos que favorece e enquadra os ambientes dos dois quadros de que se compõe a obra: o primeiro retrata a sala de receções do Paço Velho, marcado por uma atmosfera sombria, lúgubre e decrépita, e o segundo representa a mesma sala, com evidências de destruição recente.

A história é despoletada pela circunstância política de um reino que se está a desagregar. Ignorando a situação, a Rainha Velha, com traços comportamentais de demência, acredita estar a preparar-se uma recepção festiva para o dia seguinte, data do seu aniversário. O primeiro quadro é dominado por esta personagem, que, em sucessivos monólogos poéticos, mistura lembranças e sentimentos, vivendo num real construído, alimentado pelo fingimento doloroso dos poucos que a rodeiam. No segundo quadro, chega “O Desconhecido”, que relata os acontecimentos recentes. A cidade fora bombardeada por esquadras estrangeiras e tudo estava em chamas:

*O Desconhecido:* [...] A esquadra já assaltára a Morte, n'um turbilhão de chamas e de gritos. Concentraram-se então no *Caes do Obelisco*, na imensa praça aberta sobre o rio, com a Basilica ao fundo, formidanda. Os couraçados avançavam mais... A projecção dos holophotes

---

3. Decorrente do “mapa cor-de-rosa” – projeto de ocupação do espaço entre Angola e Moçambique por parte dos portugueses –, o governo inglês apresentou, no início de 1890, um ultimato a Portugal, exigindo a retirada desse espaço e ameaçando com uma ofensiva militar. A cedência por parte de Portugal foi então sentida como sinónimo de fraqueza e de submissão às potências estrangeiras.

sobre a praça revelou um povo livido de cólera! E uma chuva de granadas foi cair, incendiando os palacios que a enquadram, matando por centenas, n'um relampago... Uma aura de pánico correu! Milhares, perdidamente, debandaram. [...]

Metralhou então toda a cidade, durante horas seguidas, friamente. O vento d'outomno, n'esta madrugada, teve jardins de chamas p'ra desfiar, vagalhões ruivos a espumar faúlhas, enquanto os olhos das janellas estalavam como se o pasmo e a dôr os golpeassem... (Patrício, 1909, p. 44)

O excerto transcrito é elucidativo da diferença entre o nível de língua empregue pelas personagens de Patrício e a forma denotativa como se exprimem as personagens de composições dramáticas naturalistas. Aqui, os incidentes passam-se fora de cena (entre os dois quadros) e apenas temos conhecimento deles através da narrativa apresentada pelo Desconhecido. O relato dá conta de um povo estilhado, que procura reagir, animado por uma “esperança absurda”, que conduzirá a “um suicídio coletivo” e a “um heroísmo monstruoso e inútil”. O fim, anunciado pelo título da peça, será o de um regime, expresso na última fala do Desconhecido:

*O Desconhecido, à Aia, com asco e com terror: Ficou isto!  
... Um rei antigo deu beija-mão a um cadaver exhumado.  
Agora é a corte posthuma, um povo posthumo, no beija-  
-mão d'uma Extrangeira louca!...* (Patrício, 1909, p. 48)

Foi preciso esperar até 1971 para que a peça subisse finalmente ao palco. Em 17 de abril, Jorge Listopad encenou este texto, levando-o ao palco da Casa de Comédia, em Lisboa. O espetáculo foi objeto de vários prémios: Rui Mesquita recebe o Prémio da Imprensa para o melhor cenário, Jorge Listopad para a melhor encenação e Manuela de Freitas para a melhor interpretação daquele ano (CETbase).

#### 4.

O movimento moderno português, no que às expressões artísticas e à literatura diz respeito, deu-se a conhecer através de *Orpheu* (1915), uma revista que esteticamente inaugurou o século XX em Portugal, mas sem contributo significativo para a generalidade da produção dramática coeva e sem impacto reconhecido na tão desejada renovação dos palcos portugueses.

Nos dois números publicados e no terceiro número já preparado, mas que não chegou a sair, apenas se regista a presença de uma peça de teatro: *O marinheiro*, da autoria de Fernando Pessoa. Trata-se de um texto que tem merecido a atenção dos estudiosos, não só porque é a única peça que o autor completou e publicou, mas pela peculiaridade da mesma no panorama teatral português da época em que foi escrita.

Fruto de investigações mais recentes, foram encontrados fragmentos de outras peças, pertencentes a uma tipologia que Pessoa denominou “teatro estático”. Num texto que, segundo António Quadros, “constitui a melhor (e intencional) introdução teórica do autor ao seu drama estático *O Marinheiro*” (Quadros in Pessoa, 1986, p. 78), Pessoa define “teatro estático [como aquele] cujo enredo dramático não constitui acção – isto é, onde as figuras não só não agem, porque nem se deslocam nem dialogam sobre deslocarem-se, mas nem sequer têm sentidos capazes de produzir uma acção; onde não há conflito nem perfeito enredo” (Pessoa, 1986, p. 78). É inegável a influência de Maeterlinck, designadamente da sua produção dramática, na escrita deste teatro. Mas, como afirmam os editores da recente obra que reúne todo o teatro estático – até agora conhecido – de Pessoa, há muitas outras influências para além da dramaturgia simbolista e daí, a originalidade do conjunto destas criações (Freitas; Ferrari, 2017, p. 12).

Devido à ausência de progressão de uma qualquer ação sobre a qual conseguimos erguer uma narrativa, n’ *O marinheiro* não há uma

história para contar. A ideia de imobilidade é acentuada pela denominação da estrutura dramática: o “ato” dá lugar ao “quadro”, tal como na peça de Patrício, mas aqui se leva ao extremo uma dramaturgia do inexprimível e do alusivo, apanágio da estética simbolista.

Num quarto, três mulheres velam uma donzela deitada num caixão, que ocupa o centro daquele espaço. Ao contrário do expectável, a conversa entre as três veladoras não tem como tema a morte e parece ignorarem a presença daquele corpo. As trocas dialógicas, compostas por frases breves e entrecortadas, não têm referente temporal nem situacional, envolvidas que estão num ambiente onírico. Num discurso quase delirante, as três veladoras propõem-se recordar um passado que não tivessem tido e sentem saudades do que não verão nunca. As interrogações sobre o sonho e a realidade são constantes ao longo do texto, razão pela qual Rebello arrisca considerar esta peça como “a mais perfeita demonstração do conceito de Pessoa sobre a arte: ‘uma tentativa de criar uma realidade inteiramente diferente’ daquela que os sentidos imediatamente apreendem” (Rebello, 2010, p. 310). A invenção da história de um marinheiro náufrago que viveu numa ilha deserta, também ele dominado pela construção onírica de um passado, suscita inquietações e novas questões, para as quais não há respostas, mas apenas suposições. Como bem observaram os editores do *Teatro Estático* de Fernando Pessoa (2017), a decifração desta criação dramatúrgica assenta na “inapreensibilidade do significado da vida”, expressa através de permanentes e sucessivos “estados de alma” das veladoras e que se constituem como “peças de um *puzzle* que nunca se articula na sua totalidade, permanecendo incompleto, como momentos de um retrato parcial a cuja completude nem as personagens nem o leitor terão acesso” (Freitas; Ferrari, 2017, p. 15-16):

*Terceira:* Será absolutamente necessario, mesmo dentro do vosso sonho, que tenha havido esse marinheiro e essa ilha?

*Segunda:* Não, minha irmã; nada é absolutamente necessário.

*Primeira:* Ao menos, como acabou o sonho?

*Segunda:* Não acabou... Não sei... Nenhum sonho acaba... Sei eu ao certo se o não continuo sonhando, se o não sonho sem o saber, se o sonhal-o não é esta coisa vaga a que eu chamo a minha vida?... Não me faleis mais... Princípio a estar certa de qualquer coisa, que não sei o que é... [...]

*Terceira:* Foi-me tão bello escutar-vos... Não digaes que não... Bem sei que não valeu a pena... É porisso que o achei bello... (Pessoa, 2017, p. 42)

Ainda que a ida ao teatro constituísse uma prática generalizada e existisse oferta dirigida a todas as classes – da ópera às mágicas, passando pelo drama, pela opereta, comédia e revista –, nenhum empresário arriscou apostar num texto tão diferente dos modelos que o público aplaudia. As características acima referidas e a descrição do contexto cénico de situação da peça (cf. Pessoa, 2017, p. 31) fazem-nos crer que este texto de teatro terá sido concebido “para os raros apenas” e gizado como uma obra essencialmente destinada à leitura, o que, na história do teatro, não é caso inédito. Recorde-se que esta peça, publicada em 1915, só teve a sua primeira representação em 1957.

## 5.

Numa revisitação que faz à produção escrita dos autores que participaram nos dois números de *Orpheu*, Luiz Francisco Rebelo constata que cinco dos oito colaboradores assinaram, ao longo da sua vida literária, textos dramáticos, mas sempre desvalorizados pelos investigadores por duas razões: trata-se de produções que ocupam um lugar secundário no conjunto das obras destes autores, por

um lado, e, por outro, não refletiam as “novas proposições estéticas de que, a um público adormecido e desconfiado, o *Orpheu* dava alvorçadamente as primeiras notícias” (Rebello, 1977, p. 169-170).

Do conjunto de colaboradores da revista, Almada Negreiros é o nome desde logo associado ao teatro, devido à publicação, em 1916, do *Manifesto Anti-Dantas*. Trata-se de um texto invulgar, quer na forma quer no conteúdo, cuja escrita foi pretensamente despoletada por uma reação adversa à representação da peça *Soror Mariana*, de Júlio Dantas, levada à cena no ano anterior, no Teatro do Ginásio, em Lisboa.

Quando o *Manifesto* foi publicado, Dantas já tinha um considerável currículo na ocupação e desempenho de lugares de decisão e influência do aparelho do Estado, e era uma figura destacada no meio cultural. O seu prestígio favorecia-lhe o acesso aos jornais, como cronista, e foi nesta qualidade que desferiu o primeiro ataque à *Orpheu*, num pequeno texto sugestivamente intitulado “Poetas-Paranoicos”. Manuela Parreira da Silva, num artigo sobre o *Manifesto*, explicita a forma como os conhecimentos psiquiátricos de Dantas lhe vão servir para denegrir a produção escrita da revista e, por extensão, os seus autores:

Dantas recupera, de certa forma, a tese que apresentara para conclusão do curso de medicina, *Pintores e Poetas de Rilhafoles* (1900), onde fazia o diagnóstico psiquiátrico da literatura e da arte decadentes. Curiosamente, aquilo que, quinze anos depois, critica nos colaboradores de *Orpheu* é a mesma tendência paranoica, embora revestida das cores modernistas. Dantas salienta, precisamente, uma linguagem própria de mentes perturbadas, feita de “brilhos de brocado falso” (ao gosto decadentista) e de ideias delirantes (características do chamado “futurismo”). (Silva, 2016, p. 1)

Ainda que o título do *Manifesto* indique o alvo preferencial, o ataque dirige-se a toda uma geração responsável pela perenidade

de um edifício cultural, artístico e sobretudo teatral, que Almada e os seus companheiros abertamente abominavam. Repare-se na forma como dá início ao texto:

Uma geração, que consente deixar-se representar por um Dantas é uma geração que nunca o foi! É um coio d'indigentes, d'indignos e de cegos! É uma rêsma de charlatães e de vendidos, e só póde parir abaixo de zero! (Negreiros, 1993, n.p.)

E, desferindo uma longa série de improperios sobre o visado, emprega uma linguagem incomum, desabrida e deliberadamente ofensiva, imprimindo um tom panfletário à sua intervenção:

Não é preciso disfarçar-se p'ra se ser salteador, basta escrever como o Dantas! Basta não ter escrupulos nem moraes, nem artisticos, nem humanos! basta andar co'as modas, co'as politicas e co'as opiniões! Basta usar o tal sorrisinho, basta ser muito delicado, e usar côco e olhos meigos! Basta ser judas! Basta ser Dantas! (Negreiros, 1993, n.p.)

Na verdade, há muito que Dantas não só andava com as modas, as políticas e as opiniões, como as ditava e as alimentava no desempenho de cargos em organismos que tutelavam a vida teatral.<sup>4</sup> Em 1905 é eleito deputado, entre 1906 e 1912 exerce as funções de comissário do governo junto do Teatro de D. Maria II, em 1909 é admitido, em provas públicas, como professor e diretor da secção dramática do Conservatório, em 1912 é nomeado Inspetor das Bibliotecas Eruditas e Arquivos, em 1913 é

---

4. Embora se tivesse licenciado em medicina e defendido, em 1900, a sua tese sobre as manifestações artísticas dos loucos, refere, na sua autobiografia, nunca ter feito clínica profissional a não ser a dos hospitais, no período que desempenhou as funções de oficial-médico do exército (Sampaio, 1925, p. 1).

sócio efetivo da prestigiada Academia das Ciências de Lisboa, e, no ano seguinte, recebe um convite de Bernardim Machado para integrar um “ministério da República” (Sampaio, 1925, p. 2), mas que declina. Acresce o facto de, já então, as suas peças marcarem presença assídua em palco, juntando-se ou encabeçando a produção dramática de uma geração que distava quase 20 anos do grupo a que Almada pertencia.

O Teatro da República, anteriormente denominado Teatro D. Amélia, foi o espaço que, até 1914 – altura em que foi praticamente destruído por um incêndio –, mais textos recebeu da autoria de Júlio Dantas. Foi aí que, em 1899, se estreou como dramaturgo com *O que morreu de amor*, um drama histórico passado no século XIII, obsoletamente encostado à escola romântica, mas desempenhado pela hodierna e prestigiada companhia “Rosas e Brazão”. Este palco, que em vários períodos rivalizou com o do Teatro Nacional, dispunha de um conjunto de atores e atrizes cuja competência e preparação muito contribuíam para o êxito das peças. Assim aconteceu com *A ceia dos Cardeais* (24 março 1902), também referida no *Manifesto*. É uma peça num ato, em que três cardeais, numa troca dialógica em verso, recordam, em íntimas confidências, a sua vida passada. O sucesso então alcançado deveu-se aos desempenhos de João Rosa, Augusto Rosa e Eduardo Brazão, três nomes pertencentes a “uma plêiade notável de atores e atrizes [que] ilustrou a cena portuguesa, redimindo-a da trivialidade dominante dos textos” (Rebello, 2010, p. 236). Anos mais tarde e algumas peças depois, é estreada (21 de outubro de 1915), no Teatro do Ginásio, a peça que serviu de pretexto à manifestação irada do representante do grupo de *Orpheu*. O relato que Almada faz da representação e do enredo de *Soror Mariana*, mesmo descontado o exagero mordaz, evidencia o quanto este estilo de fazer literatura está nos antípodas dos recursos estéticos dos modernistas e do teatro que o próprio Almada mais tarde vai escrever. Um breve excerto da peça comprova isto mesmo:

*Chamilly*: Adeus.

*Sóror Mariana*: Espera. Um instante mais. Deixa-me beijar a tua bôca, Noel.

*Chamilly*: É madrugada.

*Sóror Mariana*: Aperta-me bem nos teus braços. Faz-me doer. Noel, Sinto-te no meu sangue, na minha alma.

*Chamilly, afastando-a*: Adeus.

*Sóror Mariana, pousando a candeia de ferro sôbre a cadeira abacial e voltando a Chamilly*: Porque me deixas tu? Porque não ficas tu em Beja comigo? Porque não me levas tu para França? Porque me deixas neste mosteiro, nesta solidão, — neste inferno!

*Chamilly, num movimento para a D. baixa*: Mandam-me partir. É a lei da guerra.

*Sóror Mariana, retendo-o nos braços*: Tu vais bater-te outra vez? Mas tu não me disseste nada! Tu vais bater-te outra vez, Noel? [...]

*Sóror Mariana, num murmúrio*: Noel!

*Chamilly*: Larga-me. (Dantas, 1915, p. 8-10)

O poeta futurista que Almada já se assume no título “por extenso” deste *Manifesto* vai ter nova intervenção – desta vez de forma espetacular –, quando, na tarde de 14 de abril de 1917, sobe ao palco do Teatro República (já reconstruído) para apresentar, numa pose performativa, o seu “Ultimatum futurista ás gerações portuguesas do Seculo XX”, texto publicado na revista *Portugal Futurista*, no final desse ano. O modo provocador como se apresenta vestido, conjugado com o relato que faz do evento (cf. Negreiros, 1917, p. 35), remete-nos para uma encenação teatral, em que se quebra a tradicional 4ª parede e o ator solicita a intervenção do público. Eis um excerto do relato desse evento, nas palavras do orador:

Tendo sido concedido á plateia, segundo a orientação futurista, interromper o conferente, todas as contradições

foram visivelmente ineficazes a não ser no que dizia respeito á incompetencia dos contraditores.

Os chefes politicos presentes, quando as nossas afirmações futuristas pareciam estar de accordo com as suas restricções monárchicas ou republicanas apoiavam sumidamente com um muito bem parlamentar, mas se a nossa ideia lhes era evidentemente rival o seu unico recurso resumia-se na gargalhada, symbolo sonoro da imbecilidade. (Negreiros, 1917, p. 35)

Ainda que os destinatários deste “Ultimatum” fossem os rapazes da geração de Almada, a alfinetada ao “sentimentalismo litterario dos passadistas”, contra os quais o espírito criativo e de aventura se deve impor, tem como referente implícito os “velhos Dantas”, figuras de referência da cultura nacional, já anteriormente e explicitamente satirizadas no *Manifesto*. Agora, apela-se à força da juventude e incita-se a uma atitude independente e ousada, capaz de construir e trilhar o seu próprio caminho:

Vós, oh portuguezes da minha geração, nascidos como eu no ventre da sensibilidade europeia do seculo XX. Crie a patria portugueza de seculo XX.

Resolvi em patria portugueza o genial optimismo das vossas juventudes.

Dispensae os velhos que vos aconselham para vosso bem e atirae-vos independentes prá sublime brutalidade da vida. Crie a vossa experiencia e sereis os maiores. (Negreiros, 1917, p. 36)

Os investigadores são unânimes quanto ao fraco impacto que o movimento futurista italiano teve no nosso país no que se respeita ao teatro e, sobretudo, à escrita dramática. Se as duas intervenções panfletárias de Almada, aqui referidas, seguiram os princípios futuristas – a primeira erguendo a voz contra o teatro passadista, pseudo-histórico e desprovido de genialidade, e a se-

gunda, eliminando “o preconceito da ribalta, lançando redes de sensação entre o palco e o público” (Marinetti *et al.*, 1979, p. 161), ambas numa atitude provocadora e num tom desafiante –, não se reconhecerá esta mesma orientação na sua escrita dramática.

## 6.

Entre estas duas manifestações futuristas, subiu ao palco do Teatro Nacional Almeida Garrett, em maio, uma peça de Vitoriano Braga, intitulada *Octávio*. Ao que tudo indica, este texto, ainda que não na sua versão final, fora discutido, à mesa da Brasileira, com Fernando Pessoa em março de 1913, ou seja, três anos antes da sua representação e pouco tempo depois de se conhecerem.<sup>5</sup> A peça esteve para ser publicada pela “Olisipo” – um projeto editorial de Fernando Pessoa –, o que justificará a existência de um manuscrito da mesma no espólio pessoano à guarda da BNP, agora transcrito numa edição de 2020, da responsabilidade de Nuno Ribeiro.

Como já foi referido em estudos diversos, Pessoa propôs-se determinar o valor do drama *Octávio* e, para tal, teceu considerações ensaísticas sobre o género dramático. Incluiu esta peça numa subclasse – com ligações estreitas à estética naturalista –, que designou “drama representativo”, ou seja, aquele cuja ação deve estar apresentada de tal modo que pareça real, “que dê ilusão de ser vida”. Este tipo de drama, diz-nos ainda Fernando Pessoa,

distingue-se desde logo por uma particularidade: que nele as qualidades literárias e as dramáticas se fundem, não havendo nele qualidades literárias distintas das qualidades dramáticas. Sim: se há de apresentar acções humanas de modo que nos pareçam reais, nem há de o

---

5. Cf. “Excertos de um diário de 1913 com referências a Vitoriano Braga”, in Pessoa, 2020, p. 121; também cf. Pessoa, 2020, p. 7, em que se transcreve o excerto de um diário pessoano.

diálogo ser mais literário do que a conversa vulgar dos homens, nem a acção, mesmo quando seja um caso notável ou singular, de tal ordem que se possa dizer que não é possível. (Pessoa apud Ribeiro, 2020, p. 17)

Neste texto ensaístico, Pessoa refere-se à importância dos conhecimentos científicos mais recentes nos campos da biologia, da psicologia e da psiquiatria, bem como da “filosofia da ciência”, e que espera verem-se refletidos na construção do drama moderno.

A problemática central desta peça de Vitoriano Braga reside na incapacidade de Octávio consumir o casamento com Maria da Graça. O perfil da personagem que dá o nome à peça é construído em função desses novos saberes sobre a condição humana, conferindo-lhe, por este processo, uma existência verdadeira. A influência do meio social, o peso da hereditariedade e a importância suprema do fenómeno sexual explicam os seus traços de personalidade e condicionam os seus gostos, a sua visão do mundo, a sua ligação aos outros, designadamente a incapacidade de se relacionar intimamente com a mulher.

A ação decorre no ambiente de uma família aristocrata, em que impera o ócio e abunda o dinheiro. Octávio, filho único dos marqueses, é o *dandy* que se dedica à música e revela grande sensibilidade artística. Para fazer a vontade à mãe, que muito deseja um neto, Octávio casa-se com Maria da Graça, união que convém à família desta, dada a difícil situação financeira em que se encontra. Pouco antes do casamento, Rodrigo, um amigo de infância, declara-se-lhe, mas já é tarde para inverter a situação. Acontece, porém, que, devido ao facto de Octávio não consumir o casamento, Maria da Graça não resiste ao amor de Rodrigo e torna-se sua amante, acabando por engravidar. Não conseguindo, por meio algum, que o marido se interesse sexualmente por ela, tenta esconder a gravidez, mas cedo a sogra se apercebe do facto e, ignorando a situação, é ela mesma a dar

a notícia ao filho, que, nesta altura, já se encontra gravemente doente. Octávio não resiste ao desgosto e morre.

O interesse, consideração e relação que Octávio exhibe relativamente ao género feminino surge logo no início do texto, numa conversa com um seu amigo. A didascália que antecede este primeiro diálogo é indicativa da forma como o ator deve desempenhar a personagem principal:

Gil, de pé, conversa com Octávio, que se tem estirado com elegância num sofá, entre almofadas, à direita da scena. – Octávio, sendo o mais correcto possível, deve no entanto deixar perceber, excepto para com Gil, a grande diferença que está persuadido existir entre si e todos.

*Gil:* Já te respondo, mas primeiro diz-me com franqueza, Octávio, que pensas da mulher?

*Octávio:* Mal.

*Gil:* Falas como artista?

*Octávio:* Digo o que penso. Como artista, acho a mulher raras vezes estética.

*Gil:* E moralmente?

*Octávio:* Oh! moralmente, um escândalo ou então de uma virtude maçante... econòmicamente, um desfalque... intelectualmente, uma miséria!

*Gil:* Não pode dizer-se, com verdade, que as mulheres tenham em ti um amigo...

*Octávio:* Enganas-te, meu Gil! Sou amigo de muitas mulheres, quási nunca amante. Sinto que lhes peso... que as aborreço. Escutam-me quando falo, aplaudem-me quando toco, mas mostram-se sempre reservadas quando as desejo. Olham-me assim a modo de quem observa um animal curioso – um boi com três pernas ou outro aleijão qualquer; e, diga-se a verdade, falta-me a paciência para lhes vencer a repugnância. Se o interesse as não vence...

vão-se em paz, tão virtuosas como quando as encontrei.  
(Braga, 1927, p. 15-17)

Esta atitude de desprezo pelo elemento feminino vai posteriormente dar lugar a um endeusamento da mulher com quem se casou, bela e intocável como uma obra de arte. A forma como Octávio reage às tentativas de aproximação sexual de Maria da Graça denotam uma brusca recusa física e simultaneamente um receio inconsciente de perdê-la. A eventual frustração que sente pela sua incapacidade de se relacionar intimamente com Maria da Graça é sublimada na sua paixão pela música, a que obsessivamente se dedica. Todos estes aspetos fluem no decurso da ação, o que levou Pessoa a considerar que *Octávio* corresponde às “exigências com que a cultura moderna impõe a acção dramática” (Ribeiro, 2020, p. 112):

A preocupação artística moderna, de sugerir em vez de exprimir, obriga-nos a que concebamos o ideal dramático neste ponto como o de que a tese, conclusão ou filosofia do drama seja sugerida pelo seu enredo ou conjunto, e não dita por esta ou aquela personagem. (Ribeiro, 2020, p. 107)

Mas a modernidade do tema da peça, interpretado como um caso de homossexualidade latente, incomodou o público, tendo aquela permanecido em cartaz apenas seis noites. Como escreveu um crítico, perante “ideias novas”, o público não estava ainda suficientemente “*aplainado* para compreender o personagem Octávio” (Bastos; Vasconcelos, 2004, p. 103).

Ponce de Leão, numa carta dirigida a Vitoriano Braga, apresenta uma outra explicação para o insucesso daquela peça e que se resume ao estado de dependência em que viviam então autores, tradutores, críticos, atores e empresários. É que, para além de não ter “botado canalhices frescas”, Vitoriano Braga “não foi perguntar ao dr. Júlio Dantas se gostava do trabalhinho”, nem foi

amável com o crítico de determinado jornal (Leão, 1917, p. 75). Neste mesmo texto, o crítico elogia a forma como o autor tratou o que foi então considerado “um assunto escabrosíssimo”, aqui apreciado à luz dos conhecimentos científicos coevos:

Octávio é uma peça com cabeça, coração e pés. A beleza do seu dialogo impõe-se imediatamente, pois tratando-se de um caso escabrosissimo, o ouvido do publico não é ferido uma só vez por qualquer phrase mal soante e V., enveredando nela pelas tortuosidades da pathologia, estudou com tranquila normalidade, uma psychologica anormalidade, saíndo-se victorioso numa obra de verdadeiro theatro moderno com paginas de verdadeira beleza. (Leão, 1917, p. 72)

## 7.

O percurso aqui realizado revisitou as principais manifestações teatrais alternativas aos vários géneros representados nos palcos da capital portuguesa durante a última década da Monarquia e a primeira década da República. Nesta abordagem diacrónica, elegemos momentos que evidenciam ações disruptivas, com maior ou menor visibilidade no campo da oferta teatral.

Embora as tendências dominantes oscilassem entre a estética naturalista e um convencionalismo sonolento, foi possível identificar textos e espetáculos com outra filiação, capazes de provocarem a opinião pública e desinquietá-la, na esperança de conseguirem redirecionar o padrão do seu pensamento e a placidez dos seus hábitos.

Como vimos, este propósito não se objetivou no imediato. O gosto do público frequentador dos teatros denotava o baixo nível de instrução da população, no geral, o que dificultou a penetração de novas propostas. Os movimentos geracionais mais inovadores tiveram também uma difícil receção, desta vez pela oposição que lhes era feita pelas gerações anteriores, há muito instaladas no poder.

Foi com este cenário que algum do teatro português tentou acompanhar a mudança dos tempos, nem sempre conseguindo acertar o passo.

## Referências

BASTOS, Glória; VASCONCELOS, Ana Isabel P. Teixeira de. **O teatro em Lisboa no tempo da Primeira República**. Lisboa: Museu Nacional do Teatro, 2004.

BRAGA, Vitoriano. **Teatro completo, com peças inéditas**. Introdução, pesquisa e fixação de textos de Duarte Ivo Cruz. Lisboa: INCM, 1999.

BRAGA, Vitoriano. **Octávio**. Peça em três actos. Lisboa: J. Rorigues & C.ª, 1927.

DANTAS, Júlio. **Soror Mariana**. Porto: Livraria Chardron, 1915.

ESTATUTOS do Theatro Livre. **A Vanguarda**, 11 de junho de 1902, p. 3.

FIGUEIREDO, Cláudia Alexandra Gonçalves. **Arte, Redenção e Transformação: a experiência da Sociedade Teatro Livre (1902-1908)**. 2011. 144f. Dissertação (Mestrado em História Contemporânea) – Universidade Nova de Lisboa, Lisboa.

FREITAS, Filipa de; FERRARI, Patrício (eds.). Apresentação. *In*: PESSOA, Fernando. **Teatro Estático**. Ed. Filipa de Freitas e Patrício Ferrari. Lisboa: Tinta da China, 2017.

LARANJEIRA, Manuel. **Às feras**. Peça em 1 acto. Lisboa: Inst. Port. do Património Cultural, 1985.

LEÃO, Ponce de. Octávio. Carta ao Sr. Victoriano Braga. *In*: LEÃO, Ponce de. **Se Gil Vicente Voltasse**. Lisboa: Casa Ventura Abrantes, 1917, p. 69-79.

MESQUITA, Marcelino. **Pérola**. Episódio da Vida Académica. Comédia-drama em 5 actos. Lisboa: Tipographia das Novidades, 1885.

NEGREIROS, Almada. **Manifesto anti-Dantas e por extenso por José de Almada-Negreiros poeta d'Orpheu futurista e tudo**. Lisboa: Inst. da Biblioteca Nacional e do Livro, D.L. 1993, facsimile da edição de 1916.

NEGREIROS, Almada. Ultimatum futurista ás gerações portuguesas do Seculo XX. **Portugal Futurista**. Dir. Carlos Filipe Porfírio. Lisboa: S. Ferreira, 1917, p. 35-38.

PATRÍCIO, António. **O fim**: história dramática em dois quadros. Porto: Livraria Chardron, 1909.

PESSOA, Fernando. **Páginas sobre literatura e estética**. Organização, introdução, notas e bibliografia básica atualizada de António Quadros. Mem Martins: Europa-América, 1986.

PESSOA, Fernando. **Teatro Estático**. Ed. Filipa de Freitas e Patrício Ferrari. Lisboa: Tinta da China, 2017.

REBELLO, Luiz Francisco. Uma peça inédita de Mário de Sá-Carneiro e um dramaturgo ignorado, António Ponce Leão. *In: Memórias da Academia Real das Ciências de Lisboa*, Classe de Letras, Tomo XVIII. Lisboa: [s.n.], 1977, p. 169-179.

REBELLO, Luiz Francisco. **O teatro naturalista e neo-romântico (1870-1910)**. Lisboa: Instituto de Cultura Portuguesa, Biblioteca Breve (vol. 16), 1978.

REBELLO, Luiz Francisco. Um duplo centenário O “Teatro Livre” e o “Teatro Moderno”. **Sinais de cena**, APCT/CET, n. 3, p. 57-60, 2005.

REBELLO, Luiz Francisco. **Três espelhos**. Uma visão panorâmica do teatro português do liberalismo à ditadura (1820-1926). Lisboa: IN-CM, 2010.

RIBEIRO, Nuno (ed.). **Fernando Pessoa, Vitoriano Braga, Ensaio sobre o drama Octávio; Octávio, peça em três actos**. Lisboa: Apenas, 2020.

SAMPAIO, Albino Forjaz. Júlio Dantas, sua vida e a sua obra. **Os Contemporâneos**, 2. v. Lisboa: Empresa do Diario de Noticias, 1925.

SILVA, Ernesto da. **Theatro Livre & Arte Social** – Conferência. Realizada no Atheneu Commercial aos 14 de dezembro de 1902. Lisboa: Typographia do Commercio, 1902.

SILVA, Maria Manuela Parreira da. **Almada, Dantas e os “acidentes” de Sóror Mariana**. Lisboa: UN-IELT, 2016.