

Luiz Francisco Rebello

TRÊS ESPELHOS

UMA VISÃO PANORÂMICA DO TEATRO PORTUGUÊS
DO LIBERALISMO À DITADURA (1820-1926)



temas portuguesas

Título: Três Espelhos
Uma Visão Panorâmica do Teatro Português
do Liberalismo à Ditadura (1820-1926)

Autor: Luiz Francisco Rebello

Edição: Imprensa Nacional-Casa da Moeda

Concepção gráfica: UED/INCM

Capa: Cartaz de Augusto Pina para *O Regente*,
de Marcelino Mesquita (1897)

Tiragem: 800 exemplares

Data de impressão: Abril de 2010

ISBN: 978-972-27-1857-8

Depósito legal: 306 312/10

*À memória da Mariana,
com quem partilhei a vida,
e de Luciana Stegagno Picchio e Carlos Porto,
com quem partilhei o amor do teatro*

*Uma palavra de especial agradecimento
é devida a António Braz Teixeira,
a quem devo a iniciativa da escrita deste livro,
a António Félix Rodrigues e Joaquim Melo,
pelo empenho posto na sua concepção gráfica,
a Sebastiana Fadda, pela colaboração
prestada na recolha de informações.*

The purpose of playing, [...] both at the first and now, was and is, to hold, as 'twere, the mirror up to nature; to show virtue her own feature, scorn her own image, and the very age and body of the time his form and pressure.

SHAKESPEARE, *Hamlet* (1601), 3.º acto, cena I.

Es la comedia un espejo [que] retrata nuestras costumbres.

LOPE DE VEGA, *El Castigo sin Venganza* (1631),
1.º acto, cena I.

Ce sont miroirs publics.

MOLIÈRE, *La Critique de l'École des Femmes*
(1663), cena VI.

Il faut donc que le drame soit un miroir de concentration qui, loin de les affaiblir, ramasse et concentre les rayons colorants, qui fasse d'une lueur une lumière, d'une lumière une flamme.

VICTOR HUGO, prefácio de *Cromwell* (1827).

Wenn die Kunst das Leben abspiegelt, tut sie es mit besonderen spiegeln.

BERTOLT BRECHT, *Kleine Organon für das Theater*, § 73 (1948).

PREÂMBULO

1. *A metáfora do teatro como espelho — speculum vitae, speculum mundi —, explícita ou implícita, é transversal a toda a história da arte dramática. É para ela que remete — quaisquer que hajam sido as vicissitudes e metamorfoses sofridas ao longo dos séculos: passivamente aceite e posta em prática, negada ou revista em função das diversas coordenadas estéticas (e ideológicas) epocais — a mimesis, que Aristóteles, na sua Poética, definiu como imitação ou reprodução duma acção (praxis) ou conjunto de acções estruturadas numa fábula (mythos). Mas esta noção, que é nuclear nas dramaturgias ocidentais, tão-pouco está ausente das manifestações teatrais do extremo oriente, que se regem por outros códigos e se inscrevem noutros sistemas sógnicos: assim é que no antiquíssimo tratado de Bharata a «imitação do mundo», ou seja, «das acções e comportamentos dos homens», se enuncia como a primeira das regras do teatro. Não é casual a coincidência, que vem chamar-nos a atenção para a existência duma matriz comum onde quer que (e, já agora, diremos também: quando) se produza o evento teatral, em cuja génese aflora, de par com o sentimento lúdico, o instinto mimético, que desde a infância se manifesta espontaneamente no homem, o leva a assumir-se «outro» perante outros, e impeliu os povos primitivos a inventarem o que hoje designamos, não sem alguma ambiguidade, por teatro.*

A relação ancestral entre o teatro e o mundo, que o mesmo é dizer entre o espelho que reflecte e o objecto reflectido, analisa-se como uma relação dialéctica, em que a imagem será, para recorrer à terminologia de Hegel, a síntese resultante do confronto entre dois contrários, ou, em termos de física óptica, a resultante da coincidência de duas visões espaciais distintas. À realidade do mundo opõe-se a irrealidade da ficção, mas a imagem que toda a obra de arte nos dá a ver possui, não obstante, a sua própria e irreduzível realidade. Podemos então dizer que a arte, neste caso o teatro, se é certo que tem como referente a realidade, com ela

todavia não se confunde nem a duplica ou se lhe substitui: interpela-a, interage com ela, representa-a, significa-a.

Mais do que em qualquer outro domínio da criação literária e artística, é no teatro, arte performativa por excelência, que o poder ilusório da imagem, enquanto reflexo especular do real, e a tentação de o elevar ao seu máximo grau de identificação se fazem sentir com maior intensidade. E é fácil de compreender porquê. Para se constituir, a literatura serve-se de palavras, a música de sons, a pintura de linhas, cores e volumes; mas no teatro, como dizia Almada Negreiros, «é com todos os sentidos» (1971: 141), uma vez que a produção do acto teatral exige, simultaneamente, a presença física de actores e de um público, também ele, como diz Anne Ubersfeld, um «produtor de sentido». Actores que, pelo jogo fisionómico, pela locução, pelo gesto, pelos movimentos, invisitam as personagens e representem as acções e interações ideadas pelo dramaturgo, um público que os/as veja e oiça. Artaud disse-o de modo exemplar: «O teatro é um acto sagrado, que implica tanto aquele que o vê como aquele que o executa.» (Artaud, 1971: 122.) Aí, nessa relação triádica entre o texto, a cena e o público, reside a especificidade do género dramático, de cuja essência a representação e a recepção se analisam como factores constitutivos, complemento inescusável do texto literário primordial, que só por via delas, e com a mediação criativa do encenador e demais operadores técnicos e artísticos, se converte em discurso cénico, e assim, encerrado o ciclo, cumpre em toda a plenitude o seu destino.

O exercício prático do teatro assenta, pois, num protocolo, uma espécie de contrato ou pacto de cumplicidade, como também se lhe chamou, implicitamente estabelecido entre os vários agentes produtores do espectáculo e os espectadores, cujas cláusulas, de antemão conhecidas, ambas as instâncias, emitente e receptora, se obrigam a respeitar. É neste sentido que pode, e deve, falar-se em convenção: o actor, quer se identifique à personagem, quer dela se distancie, sabe que não é a personagem, mas um outro para si e para o espectador; e este, por mais envolvido que se sinta na acção, não perde a consciência de que está perante um simulacro: sabe que o palco onde o acto teatral se produz não é o lugar onde ele é suposto decorrer¹, que o actor é apenas a aparência exterior e provisória da personagem, corpo e voz a esta empresta-

¹ Excepto em casos extremos, como na peça de Pirandello *Esta Noite Improvisa-se* (1930), em que a acção decorre simultaneamente no palco e na sala, e até no foyer do teatro, e actores e espectadores se confundem: mas mesmo aí subsiste o fingimento, a convenção não deixa de funcionar, ainda que em segundo grau.

dos, hoje um, amanhã outro. Partilha a insubmissão de Antígona e as dúvidas de Hamlet, comove-se com a paixão de Fedra, a morte de Inês de Castro e os amores de Romeu e Julieta, indigna-se com a perfídia de Lady Macbeth e a duplicidade de Tartufo, diverte-se com as «sentenças disformes» de Pêro Marques, o «juiz da Beira», as artimanhas de Scapin ou de Arlequim, deixa-se empolgar pela resistência dos aldeões de Fuenteovejuna, insurge-se contra o autoritarismo de Bernarda Alba, distancia-se da cegueira de Mãe Coragem, mas não os confunde com os actores que os incarnam, e, tombadas as máscaras que lhes ocultam o rosto, é a eles, Molière e Garrick, Talma e Kean, Rachel e Sarah, Zacconi e a Duse, Emília das Neves e Brazão, Olivier e a Weigel, Zéami e Mei Lan-Fang, não às personagens, que aplaude quando a representação cessa. Quem ama, sofre, ri ou chora, vive e morre em cena é a personagem, não o actor que a assume e dela se despede para recuperar a sua própria identidade ao baixar o pano pela última vez e regressar ao seu camarim. A ilusão provocada pela mimese dura exactamente o tempo real da representação (que poderá coincidir ou não com o tempo da acção representada); mas é uma falsa ilusão, porque é uma ilusão tacitamente consentida. E é, paradoxalmente, na situação extrema da cena naturalista, que visa aboli-la, que ela com mais evidência se manifesta pelo violento efeito denegatório que contrastadamente produz.

Mas, não menos paradoxalmente, o discurso cénico naturalista, levando às últimas consequências, no seu afã identificatório, a mimese aristotélica, se é que não mesmo para além delas, restringiu-lhe o alcance, na medida em que a entendeu como transcrição imediata, passiva e mecânica duma realidade que não se esgota na sua exterioridade nem se deixa encerrar numa visão monolítica, historicamente imobilizada, diríamos antidialéctica. Ao aconselhar, em 1758, no «Discurso sobre a poesia dramática», que o poeta e o actor procedessem «como se o espectador não existisse» e imaginassem «a boca de cena como uma grande parede que os separasse da plateia» (apud Ubersfeld, 1993: 10-13) — a famosa «quarta parede» —, Diderot abriu o caminho ao que alguma crítica tem chamado, redutoramente, «a dramaturgia do espelho» — como se, de um modo ou de outro, todo o teatro o não fosse! —, pelo propósito de cingir a acção teatral à vida quotidiana, eliminando, ou esbatendo quanto possível e até onde for possível, a respectiva linha de demarcação. O drama romântico primeiro, o drama naturalista e realista numa fase ulterior, em estreita (mas não unívoca) correlação com o processo evolutivo da sociedade burguesa sete-oitocentista e do sistema de produção capitalista, foram a expressão dessa tendência que ainda hoje perdura, corrigida, quase até se tornar irreconhecível, pela tumultuosa emergência de correntes e contracorrentes estéticas, paralelas do torvelinho labiríntico do

mundo contemporâneo. As fracturas defluentes de duas guerras mundiais e várias outras de âmbito mais reduzido, mas não menos cruéis e destrutivas, a experiência monstruosa dos sistemas totalitários, a agudização dos contrastes e dos conflitos sociais, fizeram estilhaçar o espelho; e são imagens fragmentárias de uma realidade igualmente fragmentada, pulverizada, atomizada, que o teatro nos tem vindo a oferecer desde o esgotamento do modelo naturalista (e da sua ascendência romântica) — continue este embora a ser, mais de cem anos volvidos, um «cadáver adiado que procria»².

2. O objecto deste livro é oferecer uma visão panorâmica de um importante segmento da História do teatro português, que em termos de periodicização coincide com o ciclo da «dramaturgia do espelho» — na acepção restrigente que acima referimos, aliás com reserva —, considerada nas suas três fases de afirmação (o romantismo), consolidação (o naturalismo/realismo) e superação (o decadentismo/simbolismo). Balizam-na duas datas, separadas por pouco mais de cem anos: 1820, ou seja, a revolução liberal, que instituiu a monarquia constitucional, e 1926, ou seja, a contra-revolução de Maio, que propiciou a ditadura do Estado Novo fascista. Dito de outro modo: entre uma madrugada e um crepúsculo, com algumas oclusões solares de permeio. Mas, como a História se desenvolve num movimento contínuo, sem embargo da ocorrência de cortes abruptos, cada seu capítulo pressupondo o anterior e contendo já seminalmente o que irá suceder-lhe, o horizonte abarcado irá necessariamente transbordar para quem e para além desse espaço temporal.

Na origem do livro estão os prefácios que escrevemos para uma série de volumes antológicos em que se reúnem obras representativas, ou como tais consideradas, do teatro romântico, do teatro naturalista/realista e do teatro decadentista/simbolista, tal como entre nós estas três li-

² Sobre o conceito de mimese e a sua evolução ao longo da História, podem ler-se com proveito, além, obviamente, do texto fundador de Aristóteles (*Poética*, tradução de Eudoro de Sousa, 1986), de entre uma vasta bibliografia, as duas obras fundamentais de Henri Gouhier, *L'Essence du Théâtre* (1943) e *Le Théâtre et l'Existence* (1952), reeditadas respectivamente em 1968 e 2004, *Mimesis and Art*, de G. Sorboh (1966), *Mimologiques*, de Gérard Genette (1976), *La Crise du Personnage dans le Théâtre Moderne*, de Robert Abirached (1978, reed. 1994), *Theories of Mimesis*, de Arne Melberg (1995), *Voix et Images de la Scène*, de Patrice Pavis (1995), *Human Shadows Bright as Glass*, de Howard Pearce (1997), e, no âmbito nacional, onde ela é escassa, *O Destino da Mimese e a Voz do Palco* (1997), de Fernando Matos Oliveira.

nhas estéticas se manifestaram ³; e bem assim os volumes que sobre cada uma delas (abrangendo ainda, no segundo, o teatro neo-romântico e no terceiro o teatro modernista), se publicaram na, hoje extinta, Biblioteca Breve do Instituto de Cultura e Língua Portuguesa ⁴. Todos estes textos foram refundidos, acrescentados e sujeitos a larga revisão, corrigindo-se erros factuais (outros, infelizmente, subsistirão ainda — a História do Teatro está permanentemente a refazer-se, no caso português porventura mais ainda que alhures, por insuficiências várias) e desenvolvendo-se ou aperfeiçoando-se alguns juízos semânticos e valorativos.

Dir-se-á que, divergindo da posição assumida quanto à especificidade do género dramático — que parece hoje comprometida, até certo ponto, pela contaminação dos media (cinema, rádio, televisão, vídeo) —, é o texto, a literatura dramática, que ocupa, quase obsessivamente, o lugar predominante neste livro. É certo, pelo menos no que se refere à sua primeira parte. Mas, como adverte Grotowski, «o texto de per si não é teatro, pois só pelo uso que dele faz o actor é que se torna teatro» (apud Barata, 1981: 190). Tenha-se contudo presente que, no período aqui estudado, o que prevalecia era uma concepção textocêntrica da prática teatral. E é o texto literário — ou foi, pelo menos, durante longos anos e até há pouco tempo ainda — o elemento que sobrevive à efemeridade da representação, a constante de que as sucessivas encenações serão a variante, e sobre o qual, portanto, a análise do estudioso pode incidir mais demorada e profundamente. Mesmo agora, que podemos dispor do registo sonoro e visual do espectáculo, sempre faltará um elemento essencial, o público, cuja presença, já o dissemos, nunca é indiferente nem acessória. Pois, ainda que o texto e a encenação sejam os mesmos, os mesmos os actores, e até, por absurdo, idênticos os espectadores, diferente seria sempre o espectáculo, que constitui, pela sua própria natureza, uma experiência efémera, única e irrepetível e é, mais ainda que o destino, a razão mesma de ser do teatro. Aliás, a própria fixidez do texto (conceito polissémico no léxico teatral) é ilusória, porque a sua natureza aberta e inconclusa o sujeita a uma pluralidade de leituras — do encenador, dos actores, do público — que o transformam ad infinitum, de época para

³ Teatro Romântico Português — I, O Drama Histórico, 2007; II, O Drama e a Comédia de Actualidade; O Drama Naturalista/Realista; O Drama Decadentista/Simbolista, em vias de publicação.

⁴ O Teatro Romântico em Portugal, 1980; O Teatro Naturalista e Neo-Romântico, 1978; O Teatro Simbolista e Modernista, 1979. Apenas os primórdios do modernismo, não o seu desenvolvimento, posterior a 1926, serão aqui considerados.

época, de lugar para lugar, de representação para representação. Nunca duas representações da mesma peça serão idênticas entre si. Levando estas premissas às extremas consequências, propender-se-ia a dizer que, dada a mobilidade plurissígnica do texto (e do espectáculo a partir dele construído), qualquer tentativa de os encerrar nas páginas de um livro de História estaria, inevitavelmente, condenada a frustrar-se. Não se andaria muito longe da realidade.

A consciência destas limitações não foi, porém, inibitória da escrita do livro, e é ela que explica a necessidade dos últimos capítulos, correndo embora o risco de inevitáveis repetições, para além de óbvias lacunas — um mal menor. Pretendeu-se assim oferecer uma visão panorâmica, tentativamente englobante, do teatro português considerado no seu todo — do texto literário à prática cénica e à sua recepção — ao longo de um período em que as variações do gosto, da sensibilidade e da inteligência acompanharam, quase sempre por adesão, algumas vezes por recusa, as mutações sociais e políticas, as contingências e os fenómenos produtivos que lhes estão na origem. As reflectiram também — para reverter à metáfora do espelho.

3. O título do livro encontra justificação, ao que se crê, nas considerações enunciadas na secção com que abre este próémio. Mas, a este respeito, há que dizer algo mais.

Se a metáfora do teatro como espelho vai buscar as suas mais remotas raízes ocidentais à mimesis aristotélica, a sua expressão literal é contemporânea da Renascença, e recorrente a partir de então. No discurso de Hamlet aos comediantes contratados para representarem, diante da rainha adúltera e do seu cúmplice, a comédia da sua traição e do seu crime — a «armadilha» em que se propõe «capturar a consciência dos culpados», obrigando-os a enfrentar a imagem reflectida desse crime —, Shakespeare faz-lhe dizer que a finalidade do teatro «foi sempre, desde o princípio, e é, mostrar um espelho à natureza, à virtude o seu próprio rosto, ao vício a sua própria imagem, e a cada geração e cada época a sua forma e fisionomia particulares». Meio século depois, Molière, defendendo-se contra os críticos das suas obras (neste caso, A Escola de Mulheres), comparou os teatros a «espelhos públicos», justificando assim duplamente a exactidão do impiedoso retrato que mostrava da sociedade coeva e a necessidade de o expor como exemplo e lição. Mas o espelho a que o teatro recorre para reflectir a realidade — e a realidade tem de entender-se não só nos limites da sua dimensão física, pois, e damos aqui de novo a palavra a Hamlet, «há mais coisas na terra e no céu do que a [...] filosofia pode sonhar» — não é um espelho qualquer, não é apenas uma superfície plana e lisa onde a natureza passivamente se contempla a si própria e se oferece em espec-

táculo. Victor Hugo, no prefácio do *Cromwell*, manifesto programático da dramaturgia romântica, descrevia-o como um «espelho de concentração», gerador de imagens a que não faltassem a cor e o relevo. Por seu lado, Alfred Jarry serviu-se de um «espelho deformante» para nele projectar a caricatura escatológica do Rei Ubu, e Valle-Inclán, nos seus «esperpentos», de um «espelho côncavo» que torna grotescas e absurdas as imagens que devolve. Até mesmo um dramaturgo que sistematicamente recusou — e combateu — o teatro como produtor de ilusões, Bertolt Brecht, não deixou de advertir, no *Kleine Organon*, que «a arte, quando reflecte a vida, fá-lo com espelhos especiais» (1963: 205)⁵.

Tão especiais, que o observador colocado na sua frente — entenda-se: o espectador — não vê apenas reflectir-se neles a sua imagem imóvel (mas invertida) e o que está atrás de si, como também para além e para dentro, o corpo e o espírito, o imanente e o transcendente, o sonho e a utopia, o mundo que o rodeia e os fantasmas que povoam o seu mundo interior, a sociedade em que está inserido e os mecanismos, ostensivos ou secretos, que regulam o seu funcionamento, o espaço comprimido, distendido ou pulverizado, o passado, o presente e o futuro confundidos num tempo único, ou seja, o espaço e o tempo da representação. Próximas ou distantes da realidade, planas ou deformadas — e o grau de aproximação ou distanciamento e de conformidade pode variar indefinidamente —, as imagens que o espelho do teatro dá a ver são recebidas como signos portadores de uma identidade própria, resultante da conjugação dos elementos textuais, gestuais e visuais componentes do espectáculo, seu pressuposto inicial e fim último. É nesta dialéctica do real e do imaginário, da realidade e da aparência, que o teatro se constitui.

Para cada uma das correntes estéticas abordadas neste livro — o romantismo, o naturalismo/realismo, o decadentismo/simbolismo — o teatro utilizou um espelho de natureza diferente; mas a compartimentação aqui apresentada não é rígida em termos de temporalidade, pois um dos espelhos é comum a uma fracção dessas correntes e à que se lhe seguiu, havendo por isso entre ambas sobreposições cronológicas, como entre todas elas aliás, o que é sobretudo evidente na obra daqueles autores que alternada ou sucessivamente se serviram de um ou outro dos três espe-

⁵ Assim também um autor português de obediência neo-realista, Alves Redol (1967: 20), definiu o teatro como «um espelho de ver por dentro», «capaz de permitir o mergulhar-se e descobrir quanto fica para além da própria superfície que reflecte a imagem, tanto ainda como o que está dentro da imagem». Ou uma «lente de aumentar» (e diminuir), como para o poeta e dramaturgo expressionista Yvan Goll.

lhos ou mesmo de todos eles. Não é pois uma história rectilínea de um dado segmento do teatro português que se propõe aqui, mas uma visão diacrónica por um lado, isocrónica por outro, incidente sobre cada uma das várias linhas trilhadas nessa fracção de tempo. Assim, à primeira fase da dramaturgia romântica e ao seu prolongamento finissecular, em que a acção da fábula se situa num passado histórico, recriado ou inventado, corresponde um espelho que diremos retrovisor. Ao drama de actualidade da segunda fase do romantismo e ao drama naturalista e realista dele derivado, ambos apostados em representar a sociedade contemporânea, embora segundo perspectivas e mediante processos estilísticos diversos, será de um espelho reflector que pode falar-se. Finalmente, o terceiro espelho, que é o do drama decadentista/simbolista, será o espelho mágico que, em 1872, Lewis Carroll concebeu para que Alice passasse para o outro lado (ou, cinquenta anos mais tarde, Jean Cocteau para Orfeu transpor o limiar da morte): espelho translático, anamórfico, do visível e do invisível, daquele «ponto do espírito a partir do qual a vida e a morte, o real e o imaginário, o passado e o futuro, o comunicável e o incomunicável, o que está em cima e o que está em baixo, deixam de ser apreendidos contraditoriamente», para recorrer à sugestiva fórmula do 2.º Manifesto Surrealista (Breton, 1962:154).

Cento e poucos anos de História são aqui revisitados. No seu início, uma nota de esperança: o triunfo da revolução liberal de 1820, que pôs fim à monarquia absolutista e consolidou a ascensão da burguesia. O trajecto que se lhe seguiu foi fértil em desilusões e novas ou renovadas esperanças. Encerra-se ele com um crepúsculo: o golpe militar que em 1926 instituiu uma ditadura que se estendeu por quase meio século. O dia voltaria a romper já para além do espaço temporal aqui percorrido. Ainda que as nuvens, às vezes, escureçam o horizonte.