

Teatro

Textos publicados e inéditos

**BIBLIOTECA
DE AUTORES
PORTUGUESES**

Imprensa Nacional-Casa da Moeda, S. A.

Av. de António José de Almeida
1000-042 Lisboa

www.incm.pt

www.facebook.com/INCM.LIVROS

editorial.apoiocliente@incm.pt

© Alves Redol

© 2013, Imprensa Nacional-Casa da Moeda

Capa: INCM

Tiragem: 1000 exemplares

1.ª edição: Março, 2013

ISBN: 978-972-27-2041-0

Depósito legal: 349 670/12

Edição n.º 1019033

Teatro

Textos publicados e inéditos

Alves Redol

ORGANIZAÇÃO, INTRODUÇÃO E NOTAS
DE MIGUEL FALCÃO

Edição realizada no âmbito do Protocolo entre o Centro de Estudos de Teatro da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa e a Imprensa Nacional-Casa da Moeda.

Agradecimentos

A publicação da obra teatral de Alves Redol tornou-se possível graças ao interesse do Centro de Estudos de Teatro da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa (CET) e da Imprensa Nacional-Casa da Moeda (INCM), que a integraram no seu plano editorial.

A preparação deste volume envolveu um conjunto de importantes colaborações, entre as quais: a de Lurdes Aleixo, que inseriu informaticamente os textos e colaborou na respectiva revisão inicial; a de Isabel Aleixo que colaborou na revisão de textos com várias versões; a de José Camões, que, em representação do CET, apresentou e acompanhou este projecto junto da INCM, na sua fase inicial; e a dos técnicos da INCM que foram ficando responsáveis pelo acompanhamento da obra.

Esta edição contou com o apoio imprescindível de António Mota Redol, filho de Alves Redol, que patrocinou com entusiasmo o respectivo projecto desde o início, tendo desenvolvido todos os esforços para o viabilizar.

A todos, dirijo o meu agradecimento.

Miguel Falcão

Introdução

[O teatro ocupa] o mesmo lugar de qualquer das formas de expressão que usei até hoje para comunicar aos outros homens os casos que tomaram realidade dentro de mim. Não busquei o teatro; ele impôs-se-me com *Maria Emília*.

Alves Redol (1966b: 4)

1. A cidadania activa, conceito que em Portugal despontou na 1.^a República e foi recuperado com maior vigor sobretudo no pós-25 de Abril, é uma dimensão indissociável da vida de Alves Redol (29.XII.1911-29.XI.1969), que explica, em parte, a natureza e a especificidade da sua obra. Em parte, sublinho, porque, embora empenhado numa narrativa completa da «cultura das nações» (1950: 11), e da sua em particular, a qual não perspectivava sem «cultura popular» e sem a participação activa do «povo» na sociedade, na sua obra — diferentemente do que vários críticos do neo-realismo têm afirmado — não deixou de investir na dimensão artística e na renovação formal, bem como no estudo, actualizado, da literatura dramática e da estética teatral.

Em Vila Franca, durante a juventude, Alves Redol conviveu com um grupo de jovens, localmente conhecido por «mocidade esperançosa», com o qual tomou consciência das desigualdades sociais e da diferença de oportunidades entre os da sua geração: «Éramos ferozes antiburgueses por influência do Antero [de Quental] e do Eça [de Queiroz], do *Orfeu* e da *Presença*, embora alguns nada quisessem com gente mal lavada ou mal pensante, julgando-se escol para conduzir rebanhos. Durante as férias jogávamos futebol e escavacávamos os espantalhos conformistas da burguesia.» (Redol, 1965: 17.) Redol nasceu num ambiente pequeno-burguês, e não no seio de uma família pobre, como se poderia depreender da leitura de algumas das suas descrições autobiográficas, o que, de resto, já foi notado por alguns ensaístas (Torres, 1979; Silva, 1994; Mário Dionísio *apud* Marinho & Redol, 2001). Estudou na Escola Particular das «Maroucas», em Vila Franca, e no Colégio Arriaga, em Lisboa, onde completou, ainda com 16 anos, o Curso Elementar do Comércio. Com aquela idade, emigrou por sua iniciativa para Angola, com o intuito de ajudar o pai,

comerciante em Vila Franca, na superação das dificuldades financeiras que afectaram o seu negócio, durante a crise económica que o País atravessou na transição das décadas de 20 e 30 do século passado. Viveu em Luanda durante três anos, onde proferiu um «discurso socialista» e donde enviou correspondência a amigos referindo-se ao acesso a informação sobre a Revolução Russa e afirmando acreditar que o movimento socialista era a via para uma organização social mais justa (Silva, 1994). Regressou a Portugal, em 1931, gravemente doente com malária.

Cinco anos depois do 28 de Maio de 1926, e a poucos meses das eleições que conduziram Salazar à chefia do Governo, reencontrou o País, sobretudo as camadas mais baixas da população, com condições de vida ainda mais difíceis. Mantinham-se as elevadas taxas de analfabetismo e enaltecia-se um quotidiano — modesto, alegre e resignado — que, já no Estado Novo, estatuído pela Constituição de 1933, Salazar iluminaria através da inquestionável trindade «Deus, Pátria, Família». A obra de Redol, produzida neste contexto sociocultural e político, surge como um contributo para se entender o povo, não como um enfeite folclórico ou um quase produto turístico (aproveitamento que o regime, também pelas mãos de António Ferro, lhe deu), mas como uma força culturalmente viva, com potencialidades e contradições.

Vila Franca de Xira, nos anos 20 e 30, era um microcosmo em que se viveram muito intensamente as convulsões que emergiram um pouco por todo o país. O ambiente que ali se vivia era o de um verdadeiro caldo — tanto de convergências, como de controvérsias — e, talvez por isso mesmo, propício ao desenvolvimento de actividades culturais e artísticas: «[E]xistiam duas bandas de música rivais e três grupos desportivos, dois ou três grupos de teatro e outras tantas agremiações recreativas, através de cuja frequência diversificada e competitiva se definiam os vários estratos sociais.» (Silva, 1994: 29.)

No início dos anos 30, Redol intensificou a produção escrita em periódicos vilafranquenses, em especial nos oposicionistas *Mensageiro do Ribatejo* e *Notícias Ilustrado*, e fundou e dirigiu o *GOAL — Semanário Ribatejano de Desporto, Literatura e Arte*, «composto por gráficos desempregados» (conforme informação inscrita logo no primeiro número), do qual foram editados dez números, entre Janeiro e Março de 1931, antes de ter sido compulsivamente extinto devido ao forte impacto crítico que alcançou.

Nas suas intervenções públicas foi experimentando outras modalidades de comunicação com o público, entre as quais as conferências.

Uma das mais significativas, pela temática e pelo momento histórico da apresentação, terá sido *Terra de Pretos — Ambição de Brancos*, baseada na sua experiência africana e no seu envolvimento na «batalha pela dignificação dos homens aviltados» (Redol, 1965: 22), proferida no Grémio Artístico Vilafranquense (e depois repetida no Club Vilafranquense e no Núcleo de Cultura Intelectual de Belém, em Lisboa). Foi em Fevereiro de 1934, a escassos quatro meses da inauguração da I Exposição Colonial Portuguesa, no Porto, através da qual o regime enalteceria os feitos de Portugal como «potência colonial».

Em contracorrente, a intervenção pública de Redol tornou-se cada vez mais notada, na exacta medida em que também o próprio regime reforçou e apurou as suas acções. O Secretariado de Propaganda Nacional (SPN), com uma acentuada vertente artística, fora criado em 1933 e a «política do espírito» de António Ferro empreendia a sua caminhada com passos vigorosos, no sentido de promover o regime, designadamente a sua política cultural e artística, radicada tanto na obra de modernistas de renome (não renegando, assim, o passado «futurista» de Ferro) como numa visão folclorista da cultura popular. À I Exposição Colonial Portuguesa, seguiram-se outros eventos de grande dimensão, através dos quais o regime pretendia valorizar a imagem de Portugal no estrangeiro. O auge da organização cultural salazarista aconteceu em 1940, por ocasião das «Comemorações do Duplo Centenário da Fundação [da nacionalidade] e da Restauração [da independência]», com a megalómana Exposição do Mundo Português, que procurava a legitimação histórica e política do regime, exibindo, numa ampla operação promocional, uma exultada reconciliação nacional.

O interesse pelo conhecimento e pela valorização do povo e da cultura popular motivaram-no a desenvolver pesquisa etnográfica. *Glória — Uma Aldeia do Ribatejo* (1938), *Cancioneiro do Ribatejo* (1950) e *Romanceiro Geral do Povo Português* (1959-1964, publicado em fascículos) são, nesse âmbito, os seus três principais trabalhos, que, por terem sido realizados prévia ou simultaneamente com a sua ficção, assumem, na opinião de João David Pinto-Correia, o estatuto de «pré-texto» ([s. d.] [1980]: 11-12). No fundo, o «trabalho de campo» constitui o estudo preparatório para a etapa principal da sua escrita, a literária: «[A] tarefa importante a levar por diante consiste em tomar o povo como “objecto” a descrever. Esse é o conteúdo polarizador de todo o texto redoliano. Romances, narrativas, ensaios etnográficos não serão mais do que expansões desse núcleo semântico profundo.» (*Ibidem*: 12.) Nesta linha incluem-se também alguns dos seus textos para teatro, como *Porto de Todo o Mundo*, *Maria Emília* ou mesmo *Forja*.

Fortemente influenciado pelo pensamento de Bento de Jesus Caraça, para quem a cultura não poderia ser monopólio de uma elite (Caraça, 1970), Redol propõe o «convívio dessas camadas [intelectuais] com o povo que as saberia instruir em muito daquilo que ele pode ensinar, recebendo delas o muito que tem ainda para aprender. Eis todo um programa de conduta para intelectuais e artistas — saber ensinar o povo e aprender com ele.» (Redol, 1950: 20.) Já como membro inicial do grupo neo-realista de Vila Franca, formado em 1936 (com Dias Lourenço, Garcez da Silva e Bona da Silva, a que se foram juntando, até cerca de um ano depois, Rodrigues Faria, Arquimedes da Silva Santos e Carlos Pato), colaborou num conjunto de iniciativas que procuravam, por um lado, conhecer, estudar e divulgar a tradição e as criações do povo e, por outro lado, promover a aproximação do povo às designadas «cultura erudita» e «arte culta». Em 1937, com o patrocínio do jornal *O Diabo*, com o qual Redol iniciara uma colaboração no ano anterior, aquele grupo organizou visitas guiadas a museus, leituras públicas comentadas de obras literárias, cursos de alfabetização, «serões de arte» (cujos programas integravam conferências e momentos de música, dança, poesia e projecção de filmes ou diapositivos), debates, excursões ao âmago das terras e das gentes rurais e passeios pelo Tejo, nos quais chegaram a participar intelectuais e artistas de Lisboa.

O pensamento de Caraça inspirou várias experiências de «contaminação», também levadas a cabo por Redol nas suas peças. *O Destino Morreu de Repente* (1967) é um dos últimos e mais completos exemplos, conforme o próprio esclareceu: «A fanfarra e o circo deslumbram o homem do povo. E muitos acham que ele não compreenderá a poesia declamada e o bailado. Eu julgo o contrário e quis reuni-los também no espectáculo.» (Redol, 1967: 17.)

2. O neo-realismo português, de que Alves Redol tem sido considerado um expoente e o seu romance *Gaibéus* (1939) uma das obras inaugurais da respectiva vertente literária, emergiu no Estado Novo como reacção político-cultural à ditadura salazarista. Os neo-realistas reviam-se, de um modo geral, no ideário marxista — a que Arquimedes da Silva Santos chamou «marxismo coado» (2001: 12) — estudado sobretudo através das obras de autores como Plekhanov ou Bukharine. E tinham em comum uma forte motivação para a intervenção social, a que não eram alheios, em grande parte, os ecos que iam tendo da participação activa de intelectuais e artistas na luta antifranquista na Guerra Civil de Espanha (1936-1939), que foi, como bem sintetizou Mário Dionísio, «raiz (e corpo) do neo-realismo [português]» (1986: 9).

Mas a face mais visível do «combate» dos neo-realistas tornou-se a «polémica» que os opôs ao grupo da *Presença*, o qual, de resto, era encabeçado por humanistas de primeiro plano, também opositores ao regime, como José Régio, Adolfo Casais Monteiro, João Gaspar Simões ou Branquinho da Fonseca. Aquela polémica, essencialmente ideológica, centrou-se na conflitualidade entre perspectivas sobre a arte e a vida («arte pela arte» versus «arte social») e sobre o próprio papel do escritor (e, no fundo, de todo o artista) na sociedade.

Algumas análises sobre a criação neo-realista têm-se ficado por esta oposição «artística» aparentemente linear, ignorando, entre outros aspectos, a forte influência que naquela tiveram os autores do segundo modernismo. De resto, no prefácio à 6.^a edição de *Gaibéus*, escrito cerca de três décadas depois de terem sido dados os primeiros passos na afirmação do movimento neo-realista, Redol reconheceria:

[Como os escritores da *Presença*] se vangloriavam da sua posição extrema de arte pela arte, desfigurando-a, a reacção operou-se também por outro excesso, fenómeno natural no jogo das contradições [...]. E daí certo desprezo aparente por tudo o que representasse literatura sem raízes sociais bem vincadas, embora alguns dos seus poetas [neo-realistas] herdassem exactamente do «presencismo» a seiva formal para a sua poesia. (Redol, 1965: 33.)

Ou seja: o «desprezo» pela criação literária presencista era, afinal, «aparente», como aliás várias obras denunciavam e alguns heterodoxos assumiam. Todavia, consubstanciava uma importante frente de batalha no debate sobre a missão social do escritor, inscrito no específico contexto estado-novista pelos neo-realistas. Na edição da *Vértice* de homenagem póstuma a Redol, num artigo em que reitera os motivos que haviam conduzido os neo-realistas a um confronto artístico-literário com o grupo da *Presença*, destacando a predominância, por este último atribuída, aos «valores estéticos», Joaquim Namorado identifica claramente alguns aspectos do seu legado: «[A] *Presença* liquidara de vez o academismo, a “literatice literária”, em que descambava quer certo Simbolismo dessorado, quer um Naturalismo invertebrado e sem informação. A *Presença* arvorara a bandeira de uma “literatura viva”, combatera pela liberdade de criação artística, derrubara tabus, destruíra preconceitos.» (1970: 914.)

No universo teatral, de que os neo-realistas foram os mais próximos beneficiários, as marcas deste legado, como já noutra ocasião defendi (Falcão, 2007), são particularmente notórias em dois planos.

Por um lado, o grupo da *Presença* teve um papel crucial na divulgação entre nós de alguns dos mais relevantes nomes e obras da dramaturgia universal, entre os quais, certamente, os que maior preponderância assumiram na renovação formal do teatro desde o século XIX até ao primeiro quartel do século XX. Alguns deles viriam a adquirir um forte ascendente no quadro referencial dos jovens dramaturgos neo-realistas, como, aliás, da dramaturgia contemporânea de uma maneira geral, entre os quais Ibsen, Strindberg e Pirandello, ou, de entre os portugueses, Raul Brandão, de ambos os lados reclamado como «mestre». Vale a pena reler a análise que, na edição da *Presença* de homenagem a Ibsen, João Gaspar Simões faz da obra daquele dramaturgo norueguês, porquanto ela lança pistas para a compreensão da confluência de gostos e interesses diferentes num mesmo autor e numa mesma obra, bem como antecipa, de algum modo, polémicas que se instalariam na década de 30 em torno do fenómeno artístico e, em particular, da forma e do conteúdo, da estética e da ideologia. O passo seguinte é particularmente revelador da sua tese: «O teatro de Ibsen pertence ao chamado «teatro de ideias», de que ele foi o criador. Existe, contudo, entre o teatro de ideias criado por Ibsen e o teatro de ideias que depois se cultivou, uma diferença essencial. Essa diferença repousa sobretudo no seguinte: em as ideias no teatro de Ibsen aparecerem em função dos personagens e no teatro dos outros dramaturgos serem os personagens que aparecem em função das ideias.» (Simões, 1928: 2.)

Por outro lado, ao grupo da *Presença* ficou a dever-se, de acordo com a expressão de Carlos Porto, a «consciencialização do específico teatral», ou seja, o reconhecimento social das especificidades desta linguagem artística, designadamente o seu «carácter pluridisciplinar e em especial a relação viva entre emissor/receptor» (Porto, 2002: 537-538). Marcou, por conseguinte, a mudança de paradigma: «Deixava de ser possível confundir literatura dramática e teatro.» (*Ibidem.*) Este entendimento da cena e do texto escrito também para a representação — e, portanto, distinto do texto que se oferece somente à leitura — caracterizou as incursões pelo teatro de vários autores ligados à *Presença*. As suas peças contrastavam com a mediocridade representada nos palcos portugueses, sobretudo nas décadas de 20 a 40, em que pontuavam espectáculos com intuítos populistas e comerciais, alheios a práticas e reflexões consistentes e inovadoras há muito desenvolvidas no estrangeiro. Algumas foram levadas à cena pela Companhia Rey Colaço-Robles Monteiro, concessionária do Teatro Nacional desde 1929, que era, a par d'Os Comediantes de Lisboa, companhia fundada

em 1944 com direcção de Ribeirinho, sediada no Teatro da Trindade, uma estrutura de excepção num panorama teatral paupérrimo, antes ainda da renovação iniciada a partir da segunda metade dos anos 40 com a criação do Teatro Estúdio do Salitre.

O banho em que os neo-realistas mergulharam, em parte preparado pela *Presença*, criou-lhes resistências naturais aos condicionamentos formais que resultariam da observância do dogmatismo do Realismo Socialista: estava em marcha a sedução de vários caminhos e a curiosidade por uma diversidade de experiências que o programa enunciado por Jdanov no Congresso dos Escritores Soviéticos, em 1934, ainda que apelativo (mais por razões ideológicas e conjunturais do que por convicção estética), já não podia inverter. Como notou Vítor Viçoso, o Neo-Realismo português «nunca se subordinou a um cânone estético rígido ou a um dirigismo exterior à própria prática da escrita», o que, aliado ao facto de se afirmar como «cultura de contrapoder», demonstra o quão diverso era do Realismo Socialista soviético, ao qual alguns o referiram (2002: 10). De resto, Cândida Ventura, que foi dirigente do Partido Comunista Português e era amiga de Redol (o filho deste era seu afilhado e de Soeiro Pereira Gomes), foi peremptória em afirmar que «[n]a verdade, Redol não aceitava o ‘Realismo Socialista’» (1984: 36n).

As incursões dos escritores neo-realistas pela escrita dramática são reveladoras, em geral, de uma não submissão a «espartilhos» formais e da prossecução das suas próprias pesquisas, muito diversificadas, sobre os processos dramaturgicos que melhor expressassem a sua «visão do mundo». Até mesmo nos casos — é preciso reconhecê-lo — em que a *praxis* criadora, por vezes profundamente formalista, era dissonante da conveniente tomada de posição pública sobre a transparência da mensagem. Desse posicionamento eminentemente político é sintomática, por exemplo, no prefácio já mencionado, a identificação por Redol de vários autores que haviam tido influência na sua formação como escritor, entre os quais o simbolista António Patrício e os modernistas António Ferro e Almada Negreiros, mas que não reconhecera na fase de afirmação do movimento, quando a ortodoxia neo-realista se empenhou em condenar as experiências que fossem, ou lhe parecessem, subjectivas (/«subjectivistas»). Como já assinalou Carlos Reis (1983), é caso para «suspeitar» que, se os neo-realistas tivessem conhecido e participado no debate sobre Realismo e Expressionismo, um dos primeiros reflexos do Realismo Socialista logo nos anos 30, que opôs, entre os nomes mais conhecidos, Lukács e Brecht, os artistas do movimento português não teriam hesitado em alinhar com o primeiro. E, contudo,

a obra teórica e a prática teatral brechtianas, em particular o — também acusado de «formalista» — efeito de «estranhamento» ou de «distanção» (*Verfremdungseffekt*), vieram a revelar-se das mais fecundas e influentes referências na criação dramática de alguns neo-realistas, também na de Redol, bem como na de outros dramaturgos ideologicamente próximos do movimento, a partir do final da década de 50.

3. A ligação de Redol ao teatro começou pela cena, como actor amador em grupos de Vila Franca. O primeiro espectáculo em que participou, ainda muito jovem, foi promovido pelo semanário regional *Vida Ribatejana*, na lógica caritativa do Estado Novo. Aquele periódico mobilizou um grupo de artistas, da terra e não só, para a montagem de uma revista à portuguesa, cuja receita reverteria a favor dos pobres da terra. Depois de sucessivos adiamentos, sempre recompensados com fotografias dos artistas em poses estudadas, a revista *Ida e Volta* estreou finalmente no Cinema-Teatro de Vila Franca de Xira, a 3 de Junho de 1928. Durante mais de seis meses, semanalmente e na maioria das vezes com honras de primeira página, aquele jornal divulgou o processo de montagem. Os seus mais de setenta participantes foram sendo gradualmente apresentados aos leitores do jornal, sempre com a respectiva fotografia a acompanhar. Foi o caso de Redol, que protagonizava o quadro «Largo da Estação», numa altura em que muitos voltavam a exigir que fossem feitas obras de recuperação naquele local, que era como que a «sala de recepção» para todos os que se deslocavam a Vila Franca de comboio. Para si, terá sido particularmente motivador estreitar-se no teatro com uma alusão ao «Largo da Estação» (designação por que ainda hoje é comumente designado o Largo Marquês de Pombal, fronteiro à Estação dos Caminhos de Ferro) em Vila Franca de Xira, que constituía uma das suas mais gratas memórias de infância, conforme revelou em vários textos autobiográficos e no romance *Olhos de Água*, bem como no prefácio de *Forja*:

Era a metrópole do meu mundo limitado. Por ali viviam moços de saco e vadios, matula que se divertia em brincadeiras cruéis, Maria Emília, a prostituta da minha peça, famílias dos Montes que vinham embarcar, ranchos de trabalhadores, gente desconhecida que só ali podia encontrar; e do outro lado da linha férrea, o Tejo, amigo e companheiro desses dias e de sempre [...]

Durante algum tempo, não sei quanto, pensei que o Largo da Estação era Portugal. Sim, Portugal (1966a: 26).

Três anos mais tarde, quando regressou de Angola, voltou aos ensaios, desta vez da opereta *Mam'zelle Nitouche*, cuja estreia, a 10 de Janeiro de 1932, inaugurou um intenso ano de teatro. Aquela opereta em quatro actos seria possivelmente a do compositor francês do século XIX, Florimond Roger Hervé, que inspirou o filme homónimo, estreado precisamente em 1931, com realização de Marc Allegret. O espectáculo estreou na «Verbena da Caridade», um teatro improvisado, em benefício do Hospital e dos Bombeiros Voluntários. Redol integrou este elenco com uma discreta participação como «Roberto».

No mesmo ano, Redol participou em *À Sesta*, peça em 1 acto, de «costumes ribatejanos», da autoria de Faustino dos Reis Sousa, estreada a 24 de Abril no Teatro Club Vilafranquense. Nesta exaltação do Ribatejo e da «festa brava», foi-lhe distribuído um dos principais papéis, o do maioral «Manuel». Para a representação desta personagem ter-se-á inspirado, provavelmente, na profissão de toda a vida do seu avô paterno, João Redol, que era maioral na Golegã.

Redol só voltaria à cena em 1934, representando novamente o seu «número» de estreia, o «Largo da Estação», desta vez mais actual do que nunca, na revista *Bela Dona*. Este espectáculo, estreado no Cinema-Teatro de Vila Franca, a 7 de Maio, integrava alguns números das revistas *Ida e Volta* (como o de Redol) e de uma outra, *Rosa Branca*, esta levada à cena em 1929. Este espectáculo, o último em que participou como actor, chegou a ser adiado e desmarcado, apesar de integrar a homenagem a um ilustre da terra, que todos estimavam. A comissão de homenagem dissolveu-se, quando alguns dos seus membros — conotados com o regime e ligados ao poder local, que pretendia demolir o degradado Cinema-Teatro (fronteiriço ao «Largo da Estação»), com o intuito de uma suposta rentabilização económica do local — entenderam que aquele espectáculo, levado à cena precisamente naquele espaço das festas do povo vilafranquense, poderia ser interpretado como uma afronta à intenção da edilidade. Esta interpretação de Redol foi, com efeito, uma tomada de posição a favor da recuperação daquela colectividade como lugar de cultura, apoiada pelo público, que acorreu massivamente ao espectáculo, e clarificada, alguns dias depois, por dois artigos da sua autoria publicados no *Mensagem do Ribatejo* (26 de Maio e 2 de Junho de 1934). Redol não voltou a representar, mas a atracção pela cena manteve-se e sempre com esta determinação de defesa e promoção dos mecanismos da cultura popular.

Da intensa ligação de Alves Redol a colectivos teatrais, amadores e profissionais, destaca-se a sua participação, provavelmente a partir

de 1942, na tertúlia criada em torno de Gino Saviotti, director do Instituto de Cultura Italiana, em Lisboa, que deu origem ao Círculo de Cultura Teatral (1945) e ao Teatro Estúdio do Salitre (1946-1950), tentativas pioneiras de renovação do teatro em Portugal nos anos 40. Ali se reuniram algumas das personalidades mais esclarecidas, como, para além do próprio Saviotti, também Eduardo Scarlatti, Jorge de Faria, Manuela de Azevedo, João Pedro de Andrade e, entre outros, Luiz Francisco Rebello. Ali se estrearam as suas peças *Maria Emília* e *O Menino dos Olhos Verdes*. A montagem cénica de *Forja*, escrita a pensar naquele Teatro, foi proibida pela Censura. O contacto que, naquele e noutros contextos em que se moveu, foi estreitando com as novas práticas dramáticas fez com que, não se desvinculando do Realismo, evoluísse, desde o início do seu percurso de dramaturgo, para processos de «teatralização» do teatro, incorporando propostas referidas, sobretudo, aos teatros russo, alemão, francês e italiano.

Redol empenhou-se também na recolha etnográfica do teatro de raiz popular (de que o «Bicho do Entrudo», integrado em *Glória — Uma Aldeia do Ribatejo*, foi um dos primeiros casos), bem como na ensaística em torno do teatro, com destaque para os capítulos que lhe dedicou em *A França: da Resistência à Renascença* (1949). Neste caso, é visível o interesse particular que lhe despertaram o movimento de descentralização teatral (cuja tradição remontava ao final do século XIX), e o existencialismo sartriano, com uma importância crescente na cena parisiense. De resto, o seu gosto pela literatura dramática e pela historiografia e estética teatrais, desde cedo manifestado, foi tendo tradução num programa de estudos de natureza autodidacta, realizado a partir de livros e de periódicos, lidos muitas vezes clandestinamente e trazidos também do estrangeiro.

Redol nunca encenou um espectáculo de teatro. Não o fez, pelo menos, assumindo formalmente essa função («encenador») e essa tarefa («encenação»), tal como é entendida desde Antoine, que, aliás, Redol relembrou nos apontamentos prefaciais de *O Destino Morreu de Repente*. Mas é notório que a sua obra dramática e o seu percurso artístico-cultural são atravessados por um certo instinto — aliado, nalguns momentos, a uma necessidade — da encenação. Nas suas conferências e palestras, por exemplo, integrava por vezes a participação de convidados, que ele articulava com a sua intervenção, mediante marcações, tempos e alinhamentos definidos, no que se poderia já considerar uma encenação rudimentar. Em 1952, a atracção pela cena e pela encenação de espectáculos de teatro voltou a impor-se, num período em que o cinema preenchia a maior parcela da sua criação

artística. Após a estreia de *Nazaré* (1952), de Manuel Guimarães, no qual colaborou como argumentista, empenhou-se na montagem de um espectáculo que satirizava o filme e no qual reuniu alguns dos seus protagonistas — como Artur Semedo, Virgílio Teixeira, Maria José e Helga Liné — e artistas locais. Cerca de seis a sete anos depois, de novo na Nazaré, onde entretanto se encontrava a escrever *Uma Fenda na Muralha* (1959), retomou aquela ideia de teatro, que decorrera em grande parte da vontade popular e do empenhamento colectivo, e concebeu uma audaciosa proposta, antes ainda de *O Destino Morreu de Repente*, em que sobressai a sua atracção pela concepção geral e direcção do espectáculo: *Ronda do mar*. Neste guião, a que voltarei mais adiante, a visão global do encenador atravessa todo o projecto e não descua, de forma muito particular, a componente humana. No dactiloscrito que integra o Espólio, designadamente nas páginas relativas ao «Prólogo», Redol manuscreeu à margem, alternadamente, os nomes de Maria Barroso e de Jacinto Ramos, actores a quem pretendia distribuir os poemas seleccionados para aquela parte inicial. A par daqueles actores profissionais, Redol teve a intenção de colocar em cena populares da Nazaré, atrizes e actores amadores, como já fizera no anterior espectáculo. Note-se que o previsto emparceiramento de artistas profissionais e amadores tinha sido já uma realidade no Teatro Estúdio do Salitre. Para além disso, correspondia a uma prática muito desenvolvida no início do século xx (com objectivos sociopolíticos de envolvimento das comunidades locais na recriação artística das suas próprias vivências, dificuldades e anseios), a qual, embora revista em experiências posteriores, chegou a ser ponto de partida de algumas produções de Meyerhold, Piscator ou Gémier, autores que Redol convoca nos seus prefácios.

O afastamento progressivo de Redol dos processos de criação teatral teve repercussões directas no modo como entendeu o texto. E o que nas suas primeiras peças surgia sobretudo como marca daquele instinto de concepção global do espectáculo, foi sendo sobrecarregado com uma evidente necessidade da encenação. É o caso da exploração das didascálias dos seus últimos textos, *O Destino Morreu de Repente* e *Frenteira Fechada*, entendidas como terreno privilegiado para espriar aquela necessidade e, também, para compensar uma certa revolta interior de não ver o texto recriado em cena. Um dos testemunhos mais significativos deste sentimento ambíguo de Redol face à encenação, simultaneamente de instinto e de necessidade, foi dado pelo seu amigo António Guerra Vieira: «Estivemos a tarde inteira a falar acerca de teatro... ou ele a falar acerca de teatro. Eu tinha feito uns

comentários quanto à possibilidade de, nessa altura, se poder representar *O Destino Morreu de Repente* com aquelas complicações todas, trapézios e tal... e eu não esperava que de facto aquilo estivesse tão bem trabalhado por ele. Ele pôs aqui a peça em cena, toda.» (Apud Marinho & Redol, 2001: 419.)

Depois da publicação e, sobretudo, da primeira representação de *Maria Emília* na inauguração do Teatro Estúdio do Salitre, a sua ligação ao meio teatral intensificou-se, ainda que as prioridades da militância política se sobrepusessem por vezes às da actividade literária e artística. Durante décadas, tanto no limitado circuito profissional de então, como na vasta rede de grupos amadores, associações e sociedades recreativas, foi-se ouvindo falar do teatro de Redol e, em especial, de *Forja*. Até três anos antes da sua morte, esta foi a sua única peça publicada em livro, embora proibida de ser encenada. Este facto, que também contribuiu para aguçar a curiosidade em torno da obra, talvez explique a razão por que, no cartaz que publicitava a primeira montagem cénica desta peça (que ninguém ainda vira representada em Portugal, que poucos haviam lido, mas de que muitos tinham ouvido falar), se podia ler o *slogan*: «uma obra famosa do teatro português».

O estudo do seu espólio teatral veio revelar que a criação dramática foi uma constante no seu percurso de escritor e que, mesmo depois da «frustração» de ver *Forja* censurada e quando todos julgaram que tinha desistido, continuou a criar personagens e ficções para teatro e a interpelar, por seu intermédio, o mundo e os homens do seu tempo (note-se também que foram encontradas, no seu espólio, várias peças incompletas e esboços). Tudo isto quase sempre à margem de edições em livro e de representações em cena. Subscrevia as palavras de Roger Vailland, em *Expérience du Drame* (1953), de que traduziu um excerto expressamente para o prefácio a *O Destino Morreu de Repente*: «De todas as criações do homem, um espectáculo teatral é o que mais se parece com um organismo vivo.» (Apud Redol, 1967: 13-14.) E, apesar das adversidades, nunca deixou de ver no teatro aquele «organismo vivo, sempre o mesmo e sempre outro, aqui deslumbramento, ali fracasso, obra lograda em alguns, malograda em outros» (Redol, 1967: 14).

4. As quatro peças publicadas, mesmo depois de se conhecerem as restantes que este volume integra, continuarão porventura a ser consideradas as mais paradigmáticas da sua dramaturgia, mais pela consistência da escrita e pelo que representaram nos períodos históricos em que surgiram do que pela síntese que configuram do teatro redoliano (à qual os inéditos poderão acrescentar dados de análise).

Redol considerou-se dramaturgo a partir de *Maria Emília*. Esta peça em um acto, publicada na revista *Vértice* (Maio de 1945), foi escolhida, logo no ano seguinte, a 30 de Abril (e não de Março, como surge no programa), para o espectáculo inaugural do Teatro-Estúdio do Salitre, com encenação de António Vitorino, bem como, em 1947, para a «inauguração» da nova orientação reportorial da centenária Sociedade de Instrução Guilherme Coussul, impulsionada por Jacinto Ramos e José Viana. Esta auspiciosa proximidade temporal, entre a publicação de um texto e a respectiva montagem cénica, não teve paralelo no seu percurso teatral.

Seguiu-se-lhe *Forja*, «tragédia» em três actos, que chegou aos leitores numa edição de autor, em 1948 (e não em 1942, como, certamente por lapso, surge mencionado em algumas edições das Publicações Europa-América). A primeira tentativa de montagem cénica desta peça, no Teatro Avenida em 1960, foi da iniciativa de Rogério Paulo e de um grupo de actores que viria a estar na génese do Teatro Moderno de Lisboa, forçados pela Censura a desistir do projecto numa fase adiantada de ensaios. A estreia absoluta da peça deu-se em Moçambique, em 1965, numa produção dos amadores do Teatro de Ensaio do Clube Recreativo do Buzi, com encenação de Salvador Rego, de que Redol só veio a ter conhecimento posteriormente e a que não assistiu. Estes factos explicam o reconhecimento de Redol no prefácio à reedição de *Forja*: «Reedito-a em homenagem ao grupo de actores profissionais que a julgaram capaz de defrontar o público há alguns anos e aos amadores do Buzi, participantes na aventura de apresentá-la no Festival de Teatro de Manica e Sofala.» (1966a: 33.) Em Portugal, foi levada à cena no Teatro Laura Alves, em Lisboa, representada por actores profissionais e encenada por Jorge Listopad, a 6 de Dezembro de 1969, vinte e um anos após a edição em livro. A antestreia ficou marcada por reacções de indignação do público, em grande parte empenhado em homenagear o dramaturgo «anti-regime» que falecera na semana anterior, ao confrontar-se com o programa do espectáculo que incluía o texto do empresário Vasco Morgado, intitulado «Obrigado, Marcello Caetano». Os espectadores — parte dos quais saiu no intervalo, tendo os restantes batido palmas «só para os actores» — não poderiam saber que, apesar de aquele título ser susceptível de equívocos, o objectivo de Vasco Morgado parecia ser outro: o de valorizar a dramaturgia portuguesa e reivindicar a liberdade de criação. Esta é uma conclusão que somente o estudo comparado das duas versões daquele texto, antes e depois dos cortes impostos pela Censura, permite inferir. Parágrafos completos de Morgado — reivindicando a representação de peças proibidas, como

Felizmente há Luar (1961) de Luís de Sttau Monteiro, *Os Degraus* (1964) de Augusto Sobral e *O Judeu* (1966) de Barnardo Santareno, para além de outras peças «por representar», de Luiz Francisco Rebello, Costa Ferreira, Miguel Franco, Romeu Correia, Fiamma Hasse Pais Brandão ou, entre outros, Jaime Gralheiro — foram substituídos, pela Censura, por «outros textos de que o teatro português necessita».

No que concerne à edição do seu teatro, verifica-se um interregno de quase vinte anos depois da sua primeira publicação, uma vez que só na segunda metade da década de 60 a editora Europa-América — com a qual o escritor assinara contrato em 1965 — decidiu publicar a sua obra dramática completa. Em 1966, as versões reescritas de *Forja* e de *Maria Emília* (por esta ordem) foram incluídas num único volume, *Teatro I* (reeditado em 1970). *Maria Emília* foi ainda publicada, em versão integral, em duas antologias organizadas por Luiz Francisco Rebello: *Teatro Português do Romantismo aos Nossos Dias: Cento e Vinte Anos de Literatura Teatral Portuguesa* (apud Rebello, [s. d.] [1960]), incluída nos trinta textos que o organizador da obra considera mais representativos do período assinalado; e *Teatro Estúdio do Salitre, 50 Anos* (apud Redol et al., 1996), integrada num conjunto de nove peças em um acto, representadas naquele teatro.

Em 1967, a Europa-América publicou o *Teatro II — O Destino Morreu de Repente*, desta vez inscrevendo o título da peça na própria capa (contrariamente à orientação dada no primeiro volume). Iniciada havia «cerca de dez anos» (Redol, 1967: 11), a peça teve dois títulos provisórios — *Destino & C.^a* e *Jogo dos Mitos Cansados* — e foi diversas vezes anunciada por Redol em entrevistas, desde, pelo menos, 1961. Dedicou-a aos amigos Joaquim Namorado, Arquimedes da Silva Santos e Deniz Jacinto, destacados companheiros do movimento neo-realista português (em particular, os dois primeiros) e dinamizadores importantes das artes (e do teatro em especial, no caso dos dois últimos).

Durante vários anos, apenas o público-leitor pôde fruir o mais surpreendente dos textos dramáticos de Redol e, provavelmente, um dos que na dramaturgia portuguesa da segunda metade do século xx coloca maiores e mais complexos desafios aos fazedores de espectáculo. Em 1976, uma parte desta peça foi integrada no espectáculo *O Meu Caso + O Destino Morreu de Repente*, encenado por Carlos César, no Teatro de Animação de Setúbal. E, oito anos depois, em Vila Franca de Xira, os amadores do Teatro da Casa do Povo estrearam a primeira versão integral da peça, dirigidos por Ildefonso Valério. Todavia, somente em 1988, decorridos vinte e um anos sobre a primeira edição

do texto (coincidentemente, o mesmo hiato de tempo que já se verificara com *Forja*), foi apresentada uma versão cénica por profissionais portugueses, neste caso pela Comuna — Teatro de Pesquisa, em Lisboa, com encenação de João Mota.

O último dos volumes, *Teatro III — Fronteira Fechada* (também com o título indicado na capa), foi publicado postumamente em 1972, como uma novidade inserida na reedição de obras seleccionadas de Alves Redol: surgiu com o número dois da colecção iniciada, no mesmo ano, com *Fanga* (8.^a edição). Todavia, já em 1970, a *Vértice* incluía, no seu número especial de homenagem a Redol (Novembro-Dezembro), um «Trecho do acto II da peça *Fronteira Fechada*». E em 1971, no *Estratto dagli Annali dell'Istituto Universitario Orientale*, de Nápoles, na sequência do seu artigo «Una testimonianza inédita del teatro di Alves Redol», o professor italiano Nicola di Landa publicara a reprodução da cópia do dactiloscrito do 1.º acto da peça, anotada (Redol, 1971), que lhe fora oferecida pelo dramaturgo, com quem se encontrara em Lisboa em Agosto de 1969. Naquele mesmo Verão, Armando Cortês demonstrou interesse em encenar a peça, então inédita, que lhe terá sido expressamente disponibilizada por Redol, tendo chegado a dirigir o respectivo pedido de autorização à Inspeção-Geral de Espectáculos, em 23 de Agosto. Aquele espectáculo não foi avante e só em 1973 o Grupo Cénico da Sociedade Operária de Instrução e Recreio Joaquim António de Aguiar, de Évora, apresentou a primeira versão cénica de *Fronteira Fechada*, com encenação de Manuel Peres.

Sobre *O Destino Morreu de Repente* e *Fronteira Fechada* há um aspecto cronológico a clarificar. A primeira versão de *Fronteira Fechada* ficou finalizada em Janeiro de 1966 (quando ainda decorria o processo de escrita de *O Destino Morreu de Repente*), mas Redol veio a modificar-lhe o final. Acrescentou-lhe as cerca de cinco páginas que sucedem à saída de Guia (momento com que fechava a primeira versão), as quais compõem a última cena, durante a qual o Velho ouve as vozes que «ressoam em câmara de eco» (Redol, 1972: 190). Esta versão definitiva, posteriormente publicada, só terá ficado concluída após a iniciativa editorial em torno de *O Destino Morreu de Repente*. Assim se compreende que, na listagem das «Obras de Alves Redol», indicada na edição deste texto dramático, em Abril de 1967, seja já incluída *Fronteira Fechada* (que viria a ser publicada somente cinco anos depois), mas com a indicação de estar ainda «em preparação».

5. As três peças não publicadas, mas representadas, terão sido escritas, precisamente, na perspectiva imediata da montagem cénica.

Porto de Todo o Mundo, a adaptação teatral do capítulo homónimo de *Gaibéus*, terá sido escrito no período de cerca de quatro anos que sucedeu à data de publicação do romance (1939). Este texto surge mencionado numa carta incluída no espólio de Redol, datada de 1943 (sem a indicação do dia e do mês), por si endereçada a Arquimedes da Silva Santos, que, já na qualidade de componente do Teatro dos Estudantes da Universidade de Coimbra, lhe pedira peças para serem representadas naquele colectivo teatral. Na resposta, Redol afirma ter duas peças (esta e uma outra, a que me referirei mais adiante), escritas «para amadores». Na contracapa de uma das cópias deste texto, também inventariada naquele espólio, está manuscrito, a lápis, com partes já sumidas, um comentário em italiano, redigido provavelmente por Gino Saviotti a pedido de Redol. Este dado poderá ser um indicador do seu desejo de socialização deste texto. Há informações dispersas de que terá sido representado, nesse mesmo ano, num fogo-de-campo, que, de acordo com uma notícia de primeira página do *Diário Popular*, reuniu «diversos grupos Campistas [...] sob a direcção do Clube Nacional de Campismo» (14 de Junho de 1943: 1). Joaquim Campino, amigo de Redol, num testemunho escrito depois da morte do escritor para a obra *Alves Redol, Testemunhos dos seus Contemporâneos* (2001), recordou os princípios e a estratégia de um conjunto de «jovens progressistas» afectos ao MUD Juvenil que, em reacção às actividades da Mocidade Portuguesa, promoveu o «campismo livre, o campismo sem farda nem apito» (*apud* Marinho & Redol, 2001: 49). Redol, tal como outros artistas e intelectuais, também prestou a sua colaboração ao emergente movimento campista, especialmente nos momentos de teatro. Este texto será um desses exemplos, atendendo à coincidência entre os dados textuais, relacionados com a acção e as personagens, e a descrição do espectáculo, feita por Campino: «[...] no “Acampamento Popular” de Rio de Mouro patrocinado pelo *Diário Popular*, um grupo de jovens representaram (ou teatralizaram com o seu acordo) umas páginas de *Gaibéus*. Trata-se da parte em que dois personagens falam sobre a necessidade de emigrar para o Brasil para fugir às dificuldades do País e em que um dos gaibéus, começando por descobrir a verdade das coisas, contrariava e recordava que “o Brasil está dentro de todos nós...”» (*Ibidem.*) Em Dezembro de 1979, um breve excerto de *Porto de Todo o Mundo* foi integrado no «Dossiê Alves Redol», publicado na revista *O Professor*.

De Braços Abertos para a Natureza terá sido escrito provavelmente em 1950, também no âmbito da actividade campista. Na edição do *Cancioneiro do Ribatejo* (1950), *De Braços Abertos para a Natureza*

foi incluído na lista das «Obras de Alves Redol», depois de *Maria Emília* e de *Forja* (cuja primeira edição data de 1948), sem distinção entre textos publicados e inéditos, mas com a indicação de ter sido «representada». Esta informação é complementada com o testemunho de Joaquim Campino: «*De Braços Abertos para a Natureza* [...], ao que suponho, teria sido representada no 2.º Acampamento Nacional em Santarém em Junho de 1950, na Quinta do Anjo. E digo ao que suponho porque não participei nesse acampamento por estar já nessa altura na clandestinidade.» (*Apud* Marinho & Redol, op. cit.) Quanto ao texto, acrescenta, todavia sem fundamento, não constar que «tivesse aparecido no espólio do escritor» (*ibidem*). Com efeito, o espólio integra não só o dactiloscrito, embora intitulado sem a preposição inicial posteriormente adoptada (*Braços Abertos para a Natureza*), mas também o manuscrito que, apesar da correspondência textual, surge encimado por uma expressão que terá sido uma primeira hipótese de título: *Lugar ao Sol*.

O monólogo *O Menino dos Olhos Verdes* terá sido escrito por volta de 1950, propositadamente para ser interpretado por Laura Alves, a pedido da própria ou do seu marido, o empresário Vasco Morgado. A estreia dramática da actriz, que era já primeira figura de comédia e revista, deu-se, com efeito, com esta peça, no dia 6 de Junho daquele ano, no 16.º espectáculo «essencialista» do Teatro Estúdio do Salitre, encenado por Gino Saviotti. De acordo com a informação prestada pelo crítico Jorge de Faria no *Diário Popular*, para a criação deste texto Redol ter-se-ia inspirado num «*fait-divers* recente» (1950: 2). O manuscrito integra o espólio e nele é ainda perceptível a primeira proposta de título, posteriormente riscada: «Mãe Enjeitada». A cópia do dactiloscrito foi localizada no Arquivo da Inspeção-Geral dos Espectáculos, disponível na Torre do Tombo, e o seu texto corresponde ao do manuscrito. Na breve evocação de Alves Redol, de autoria anónima, apresentada logo após a sua morte no boletim *Autores* da Sociedade de Escritores e Compositores Teatrais Portugueses, estes três inéditos com concretização cénica foram integrados na bibliografia teatral de Redol, a par dos outros três textos dramáticos que, então, estavam publicados (1969: 6). *De Braços Abertos para a Natureza* e *O Menino dos Olhos Verdes* foram mencionados, entre outros, num artigo evocativo de Redol publicado, no próprio dia da sua morte, no *Diário de Lisboa* (29 de Novembro de 1969: 22). Luiz Francisco Rebello (1968) e Luciana Stegagno Picchio (1969), nos seus volumes dedicados à historiografia do teatro português, também já as haviam mencionado.

Estas peças breves correspondem ao tipo de espectáculo, de elucidação e denúncia, levado a cabo pelos intelectuais neo-realistas, conforme é relatado por Augusto da Costa Dias no capítulo que dedica ao movimento português em *Literatura e Luta de Classes: Soeiro Pereira Gomes* (1975):

Aos pedidos de palestras chegou a corresponder-se com formas originais de comunicação. Críticas ao capitalismo exprimiam-se por meio de pequenas peças satíricas em teatrinhos improvisados, de fantoches. Os problemas, por exemplo, do namoro, do casamento, das relações homem-mulher (muito propostos por moças operárias) apareciam tratados noutras manifestações teatrais, por exemplo para dois actores (um casal), sentados num banco de jardim imaginário, em frente das suas inquietações reais; os «inimigos n.º 1» — salários de miséria, preços de géneros, rendas de casa, filhos extemporâneos, etc. — surgiam em cartazes na altura oportuna. (*Ibidem*: 82.)

Estas propostas levaram o autor a concluir que, mesmo «sem se conhecer Bertolt Brecht, estavam-se a fazer esboços incipientes de peçazinhas didácticas, em que o teatro épico, tal como no grande dramaturgo alemão, ia buscar a sua substância ao quotidiano» (*ibidem*).

6. Três inéditos absolutos completam o conjunto de peças incluído neste volume.

O *Consórcio* é — depois de *Porto de todo o mundo* — a segunda peça destinada a grupos amadores, referida por Redol na carta, já mencionada, dirigida ao amigo Arquimedes, em 1943. O reconhecimento desta data, bem como alguns aspectos textuais, mais não permitem do que dispor o texto na cronologia da sua obra teatral por aproximação. Naquele período, até integrar a tertúlia de Gino Saviotti no início dos anos 40, a maior familiarização de Redol com a literatura e o cinema do que com o teatro reflecte-se nas referências cinematográficas que, embora questionando ironicamente, transportou para este texto, com várias alusões aos actores americanos, a *Hollywood* e à «atitude pretensiosamente cinéfila» de uma das personagens. Apesar da linha dramática subjacente, fortemente crítica e revolucionária, o desenho de ambientes poderá ter sido uma estratégia de aproximação aos «amadores» de teatro. Nalguns momentos, remete para o tipo de imbróglis familiares, de retrato grotesco de algumas personagens e de

trocadilhos linguísticos, reconhecíveis em filmes como *O Pai Tirano* (1941) ou *O Pátio das Cantigas* (1942), para além da referência, por mais de uma vez, a *O Amor de Perdição* (1862), de Camilo Castelo Branco, que, precisamente em 1943, António Lopes Ribeiro transpôs para a tela. As próprias alusões pejorativas ao «Modernismo», ligadas sobretudo a particularidades da cenografia, são associáveis ao período da ortodoxa afirmação do emergente movimento neo-realista. Numa entrevista à Radiodiffusion Française, a 22 de Novembro de 1946, da qual, para além do registo áudio (*long-play* duplo), existe uma transcrição no espólio datada de 7 de Dezembro do mesmo ano, Redol afirmou que *Maria Emília*, *Porto de Todo o Mundo* e *O Consórcio* seriam publicados conjuntamente num volume, o que não se verificou. Na mesma entrevista, porém, previa, entre os seus projectos seguintes, fazer «outras peças de teatro».

O Triângulo Quebrado terá sido escrito entre 1948 e o ano seguinte. Esta aproximação temporal decorre, essencialmente, de um conjunto de referências históricas integradas no texto. Em primeiro lugar, a menção a factos muito presentes ainda na memória colectiva de então, como a «volatilização de cidades inteiras», numa clara alusão às bombas atómicas de Hiroshima e Nagasáqui, em 1945, e aos «fornos», que vieram a constituir uma das mais terríficas recordações, porém das mais emblemáticas imagens, dos campos de concentração nazis. Logo no 1.º acto, uma voz difundida pela rádio salienta que «o mundo está um barril de pólvora prestes a rebentar» e que «o homem sairá mais forte desta crise [...] [para] uma paz efectiva e duradoura», enquanto a personagem Marido desabafa: «Dizem o mesmo há três anos e nada!» Os três anos referidos reportam-se certamente ao fim da Segunda Guerra Mundial, situando a acção em 1948, num momento histórico em que a Guerra Fria seria o «barril de pólvora prestes a rebentar», simbolizado cenograficamente por dois «compartimentos», o da «Direita» e o da «Esquerda». Relevante é também a referência à chegada à Europa do vigor económico americano — os frigoríficos americanos que valem mais do que tudo: mobílias, quadros de pintores célebres, jóias antigas — numa aparente alusão ao Plano Marshall, de apoio aos países aliados prejudicados pela Guerra. A sua aplicação no terreno passou a ser supervisionada pela Economic Cooperation Administration (ECA), criada em Abril de 1948, que também promovia a publicidade (por exemplo, na rádio, como Redol retrata com ironia nesta peça), em abono da obra americana. Por outro lado, evidencia-se neste texto a interpelação de vários aspectos do teatro de Pirandello, e em especial de *Seis Personagens à*

Procura de Autor (1921), a que não terão sido alheias, ao longo dos anos 40, as discussões no grupo de Saviotti (também tradutor) e as representações experimentais no Teatro Estúdio do Salitre, tanto de peças do grande dramaturgo italiano como de autores portugueses por ele influenciados.

O conjunto dos inéditos completos fica concluído com *Ronda do Mar*. Terá sido escrito no decurso de 1958, embora não tenha sido possível confirmar se foi finalizado no mesmo ano. Tem a estrutura de um guião de espectáculo, dramaturgicamente organizado em torno de um tema aglutinador: a imagética marítima, referida preferencialmente à realidade nazarena. De resto, poderá ter sido pensado como um tributo ao povo da Nazaré, que, durante tantos anos, acolheu Redol e o apoiou. Trata-se da primeira das suas «sugestões» de espectáculo, anterior a *O Destino Morreu de Repente*. Foi escrito no período que sucedeu ao seu primeiro contacto com a obra brechtiana e, nele, é possível entrever já uma primeira tentativa de conciliação dos géneros dramático, lírico e narrativo, em que a componente musical adquire também uma forte preponderância. A procura de uma linha dramática centrada no épico é visível noutros aspectos, pelos quais, aliás, Redol se sentira atraído desde que estudara os teatros russo e alemão: o recurso a documentos autênticos que remetem para o real (como as «imagens cinematográficas», que aqui são algumas vezes convocadas); a descontinuidade da forma dramática, através da técnica de montagem de cenas a partir do olhar do organizador do espectáculo (e não da sequencialidade da acção), numa espécie de fusão entre dramaturgo e encenador, o que também lhe conferia uma certa centralidade no processo de criação; e, entre outras opções, a exploração em cena de grandes «massas» de personagens, através de elencos numerosos (aqui aliando amadores e profissionais). O vasto fundo documental seleccionado por Redol inclui, por um lado, um excerto da então recém publicada peça *A Promessa* (1957), de Bernardo Santareno e, por outro lado, poesia e prosa de modernistas, do *Orpheu* e da *Presença*, como Fernando Pessoa e Branquinho da Fonseca, que muito provavelmente Redol não utilizaria em público antes da fase da «viragem», verificada pela generalidade da crítica literária no final dos anos 50. São, aliás, deste período, os romances dessa «viragem», *Barca dos Sete Lemes* (1958) e, particularmente, *Uma Fenda na Muralha* (1959), cuja acção decorre também na Nazaré. O espólio de Redol integra uma carta de Frederico de Freitas, datada de 15 de Abril de 1958, na qual o compositor, respondendo ao pedido do autor do guião, tece um conjunto de considerações em torno da sua composição *Nazareth*, confirmando

que Redol poderia «certamente [...] contar com ela», referindo-se, depois, a Fernando Lopes-Graça, como «um artista e profissional excelente [...] [e] também bom colega». As composições de Lopes-Graça e de Frederico de Freitas estão efectivamente previstas em *Ronda do Mar* (*Nazareth* foi escolhida para a última Parte, intitulada «O Mar e a Vida»). A sua montagem cénica não foi, todavia, concretizada, como, entre outros, testemunhou Lopes-Graça:

E quando seria que o António me apareceu com o plano, a bem dizer já quase totalmente estruturado, de um curioso espectáculo poético-musical, *Ronda do Mar*, destinado, ao que julgo, a ser apresentado na Nazaré, e de cuja parte musical me incumbia? A coisa não foi por diante, não posso imaginar por que razões, mas o projecto, aquilo a que podemos chamar o argumento [...] cá se conserva entre os meus papéis, quem sabe se à espera de maré favorável... (*apud* Marinho & Redol, 2001: 111-112).

7. Os prefácios das (re)edições dos anos 60, revelam informação relevante sobre as obras e o dramaturgo e, até, sobre o próprio neo-realismo português. José Oliveira Barata já sugeriu que basta a leitura do prefácio do próprio Redol a *O Destino Morreu de Repente* para, facilmente, se verificar «como o Neo-Realismo, cuja intervenção literária, enformada por pressupostos filosóficos que apontavam para uma transformação revolucionária do mundo, não descurou o teatro como desejado instrumento para essa transformação» (1999: 17). Redol aproveitou a iniciativa da editora Europa-América de publicar gradualmente a sua obra completa, para fazer anteceder as ficções de paratextos, frequentemente de cariz teorizante ou, pelo menos, de intenção explicativa. Nestas reflexões, é possível encontrar dados — alguns deles nunca antes assumidos — acerca tanto da sua história de vida (vejam-se os textos que antecedem a sexta edição de *Gaibéus* e as segundas edições de *Maria Emília* e de *Forja*), como da sua formação e do seu pensamento sobre teatro (em particular no que precede *O Destino Morreu de Repente* — intitulado «Alguns apontamentos para as pessoas se entenderem um pouco melhor» — e que aqui merece especial destaque). Nestes prefácios, em vários casos designados por «apontamentos», cuja leitura poderá ser complementada por entrevistas e textos autobiográficos dispersos em periódicos, Redol revela alguns dos autores que, desde a juventude, antes mesmo da partida para África e do seu empenhamento numa arte de

raízes sociais, mais influenciaram a sua escrita. Neles revisita, entre outros, representantes das mais importantes vanguardas do final do século XIX e das primeiras décadas do século XX, tão inspiradoras e, em simultâneo, tão publicamente contestadas, como o Simbolismo, o Expressionismo e até mesmo o Surrealismo. Não poderemos, todavia, esperar uma «auto-revelação» completa, entre outras razões, porque, por um lado, os constrangimentos censórios impediam-no de mencionar autores proibidos (Brecht, por exemplo, nunca é nomeado) e, por outro lado, há referências que só no contexto próprio de cada escrito poderão ser identificadas e compreendidas. Como prefácio a *Fronteira Fechada*, de acordo com a «Nota do Editor», foi utilizado um texto «encontrado no espólio de Alves Redol [...] por ele escrito para figurar como eventual introdução [à peça]» (1972: 7), embora, como também é referido, «não tenha sido incluído na versão definitiva» (*ibidem*) deixada pelo dramaturgo.

A dramaturgia de Redol assenta numa dialéctica, permanentemente procurada e aprofundada, entre a renovação da abordagem temática e a experimentação — curiosa e questionadora, mas também irreverente e, nalguns casos, até provocatória — de processos formais. Por exemplo, a convocação do género trágico em *Forja* — texto que, numa carta encontrada no seu espólio, presumivelmente de 1966, considerou «um dos melhores momentos da [...] [sua] vida de escritor» — é mais do que a assunção da influência recebida de García Lorca. Pretende ser uma afirmação de base ideológica: por um lado, em plena ditadura salazarista, remetia para o ideário democrático da sociedade ateniense dos séculos VI e V a. C.; e, por outro lado, questionava o carácter limitador do Realismo Socialista, em plena fase ortodoxa do Neo-Realismo português, que muitos — mas não todos — radicaram nas directrizes da arte soviética da era estalinista, a qual impusera à literatura, entre outras normas rígidas, a «alegria obrigatória» e os «finais positivos». Embora, no plano ideológico, Redol compartilhasse a doutrina marxista, cuja visão dialéctica e histórica do mundo recusava a ideia de fatalidade ou de irremediabilidade inerentes à «tragédia» (classificação que atribuiu à peça), a sua condição de escritor e artista, aberto e tolerante, parecia impedi-lo de alinhar naquele tipo de constrangimentos ao acto criativo. Cultivou, porém, na linha das directrizes do Realismo Socialista, o encaminhamento das fábulas para desfechos esperançosos (podendo *Fronteira Fechada* ser lida como uma excepção à regra).

Um dos traços mais evidentes da sua permanente procura formal consiste na progressão, ao longo do tempo, de uma matriz vincadamente naturalista para uma raiz privilegiadamente brechtiana.

Ao longo da sua carreira literária, Alves Redol, como outros neo-realistas, foi confrontado, em entrevistas e pela crítica, com a debilidade da fronteira existente entre o Naturalismo e o Neo-Realismo português. No que concerne o teatro, sobretudo em algumas das primeiras peças, a verificação desta ambiguidade era legítima, tendo em conta a convivência, aparentemente pacífica, numa mesma obra, de perspectivas estéticas a que subjaziam princípios divergentes. Para além disso, as reservas ideológicas dos neo-realistas face ao Naturalismo, publicamente manifestadas, incorriam em incoerência, ante a sua notória empatia por toda a sorte de elementos *descritivos-fotográficos* do real, de que são exemplos flagrantes, na obra dramática redoliana, as propostas de cenografia, de figurinos e do estilo de representação — verosímeis — em *Porto de Todo o Mundo* e *Maria Emília*. É compreensível que a ideia de criar um «meio contemporâneo, com o povo que nos cerca» (Zola, 1881: 23), propondo, também na cena teatral, a pintura de uma *tranche de vie* (segundo o célebre enunciado de Jean Jullien), cativasse o jovem Redol. Contudo, apesar de, no plano teórico, Zola ter insistido na reciprocidade de influências entre personagens e acções, o certo é que a estética naturalista se encaminhou para a consideração do homem posicionado num meio imutável, resignadamente à espera de um determinismo que o ultrapassava, atitude que colidia em toda a linha com os princípios do materialismo dialéctico. O Naturalismo teorizado por Zola inspirou a criação do Teatro Livre (1887), em Paris, onde André Antoine — o precursor da encenação moderna — arrasou velhas convenções cénicas (como os jogos declamatórios no proscénio ou a pintura de adereços nos telões), renovou o trabalho do actor (a ele se deveu a escandalosa representação de costas) e impôs o conceito de «quarta parede» como condição imprescindível para causar, junto dos espectadores, a impressão de que estavam, de forma omnipresente, a observar o real. Redol sabia-o, razão por que, nos «apontamentos», afirma estar «consciente da [...] utilidade [das experiências inovadoras de Antoine] como desintoxicação», apesar de considerar que a sua «tendência naturalista [...] não [...] [conviria] repetir por muito tempo» (1967: 17).

A procura de respostas para a necessidade de um posicionamento mais (explicitamente) crítico, no sentido de ir correspondendo à solicitação de novos conteúdos sociais, levou o dramaturgo a uma gradual descoberta de outros modos de fazer. Perseguiu o objectivo de fazer um «teatro popular», nos termos em que o definiu Romain Rolland em *Le Théâtre du Peuple* (1903), ao considerá-lo um «banho de acção» que incite o povo a intervir, e uma luz para a inteligência, um

estímulo à reflexão e ao sentido crítico — face ao mundo, aos outros e a si próprio. Desde *O Consórcio*, também por influência dos teatros de Ibsen, Strindberg ou Pirandello, as suas peças, mesmo as de pendor mais naturalista, registam pontuais esbatimentos de alguns elementos nucleares do «drama absoluto» hegeliano e a atracção pela exploração de elementos epicizantes. Nesta linha evolutiva, *O Destino Morreu de Repente* surge como a sua peça mais elaborada, tendo em *Ronda do Mar*, dez anos antes, o seu mais directo laboratório experimental. Nela explora um conjunto de estratégias dramaturgias consagradas pelo teatro brechtiano, como a estruturação em quadros (inspirada no *Stationendrama* expressionista), o carácter autonomizante da fábula, a progressão temporal num descontínuo espacial, a mistura dos modos literários (dramático, narrativo e lírico), o recurso à música e às sonoridades como estratégia de estranhamento e, numa opção mais próxima do teatro político de Piscator, a utilização de outros elementos epicizantes, como o filme ficcional e o documentário.

A sua dramaturgia denota a transição deliberada de um teatro centrado no texto para um teatro que não prescinde do texto. Isto é, o seu inicial logocentrismo, que tendia a enfatizar a comunicação da mensagem, vai-se flexibilizando, até à década de 60, em direcção ao reconhecimento do teatro como um processo globalizante, integrador de múltiplos recursos e potencialidades (e daí, também, o seu interesse crescente por processos de criação cénica e encenadores, os quais refere e cita, como Baty, Dullin, Meyerhold ou Piscator). A construção do texto didascálico constitui a parte mais visível desse processo: começa por ser muito esquivo, sobretudo nas primeiras peças (como *Porto de Todo o Mundo*), até se tornar cada vez mais exaustivo nas explicações sobre os comportamentos das personagens e os espaços cénicos, como se de um quase «caderno de encenação» se tratasse. Mas esta valorização do texto secundário pode ser interpretada, também, como um mecanismo de autocompensação, face à frustração decorrente do seu progressivo afastamento dos contextos de montagem de espectáculos.

A «teatralização do espaço dramático» foi um dos tópicos gradualmente mais pesquisados e trabalhados por Redol, com vista a actualizar as formas de representação do real. Dois aspectos devem ser salientados, por comprovarem a sua evolução conceptual. Primeiro: a progressiva transição da unidade de lugar, presente sobretudo na maioria dos seus primeiros textos (*Porto de Todo o Mundo*, *Maria Emília*, *De Braços Abertos para a Natureza* e *O Menino dos Olhos Verdes*), para a multiplicidade de lugares na cena, experimentada nos restantes

(com destaque para *O Triângulo Quebrado*, *O Destino Morreu de Repente* e *Fronteira Fechada*). Segundo: a oposição entre espaço visível e «fora de cena». Neste sentido, os lugares em que se movimentam as personagens à vista do espectador são caracterizados, em geral, por um forte investimento na criação de figurabilidade, com incidência no código de luz. Sobretudo depois de *Maria Emília*, as indicações cenográficas, mesmo quando resvalam para a «pintura» e o mimetismo naturalistas, são matizadas com as potencialidades cinéticas da luz, com que passou a familiarizar-se, através de obras teóricas específicas (em particular de matriz simbolista, como a de Gordon Craig) e em espectáculos, sobretudo no Teatro Estúdio do Salitre e nas idas ao estrangeiro. Já os espaços narrados ou evocados — comuns na estética naturalista, que, não raras vezes, iludem o prolongamento dos espaços cénicos para os bastidores — adquirem, na construção redoliana, uma dimensão comparativa, a que não é alheia a pretensão, de base ideológica, de afirmar o espaço «real», em cena, como lugar de todas as transformações.

Redol situa historicamente a acção dos seus textos dramáticos nas cerca de quatro décadas do Estado Novo, apesar de não restringir o seu olhar ao regime salazarista e de encontrar também nos grandes acontecimentos universais daquele período alguns relevantes motivos temáticos (em particular a Segunda Guerra Mundial e a Guerra Fria). Em *De Braços Abertos para a Natureza* e *O Destino Morreu de Repente*, o dramaturgo alia a utilização metonímica e metafórica a parábolas, reforçando a remissão para o referente histórico com a construção de fábulas, cuja leitura imediata ou superficial não escamoteia o seu subliminar alcance didáctico. Embora com exemplos de unidade de tempo (como em *Porto de Todo o Mundo*), a sua dramaturgia — desde cedo permeável a práticas de organização temporal de autores como Tchekov ou Eisenstein — tendeu para a descontinuidade, experiência que foi desenvolvendo até aos seus últimos textos, que beneficiam do conhecimento, entretanto adquirido, das estruturas temporais fragmentárias do teatro de Brecht. Mas é no âmbito da análise das modalidades de simultaneidade temporal que se revelam as mais inesperadas experiências de sondagem do estatuto subjectivo das personagens, dissonante do «a-psicologismo» comumente referido ao Neo-Realismo, com directa implicação no jogo temporal. Se a alegoria era, como Redol não ignorava, um recurso útil ao teatro político (muito utilizado, por exemplo, nas peças de *agit-prop*, para fazer passar de forma simples e directa a sua mensagem), ela foi utilizada também, desde *Forja*, com outro alcance. Tanto a Morte em relação a João (*Forja*), como, quase

vinte anos depois, a Sombra em relação ao Velho (*Fronteira Fechada*), funcionam como figuras de alteridade, vagueantes entre o intimismo introspectivo e o impulso da acção ou entre a reflexão e a alucinação, numa sondagem discreta dos territórios do Expressionismo e do Existencialismo, que comprova o seu interesse permanente pelo conflito individual do sujeito. O desdobramento da mesma personagem em duas entidades, que se sobrepõem e se confrontam, realiza situações de descontinuidade temporal, forçando o leitor/espectador a oscilar entre a realidade consciente e o subconsciente e, conseqüentemente, entre o presente dramático e a anacronia.

Vários críticos viram *O Destino Morreu de Repente* como a sua peça da «viragem». E, todavia, *O Destino Morreu de Repente* é — sob vários pontos de vista, formais e temáticos, que não cabe pormenorizar numa introdução como esta, mas que já estudámos em profundidade noutra obra (Falcão, 2009) — uma peça de continuidade. Talvez a diferença central resida na sua vontade de reconhecer e reelaborar essas influências. *O Destino Morreu de Repente* é, como o próprio Redol afirma no respectivo prefácio, uma «síntese»: um desafio à convivência destes referentes em cena e um reconhecimento da respectiva influência no conjunto da sua criação dramática. Consciente do carácter inovador das suas propostas, dramaturgias e cénicas, Redol convoca a metáfora da garrafa, utilizada por Strindberg no prefácio a *Miss Julie* (1888). Através daquele recurso estilístico, o dramaturgo sueco defendera a necessidade pessoal de reviravolta formal no teatro que vinha escrevendo, consagrado ao drama histórico, representado com muita aceitação no Teatro Real Dramático de Estocolmo. Nas suas peças posteriores, Strindberg abriria as portas ao Expressionismo com a trilogia *O Caminho de Damasco* (1898-1903) ou *O Sonho* (1902) e, na fase final da sua actividade, criaria o «privativo» Teatro-Íntimo e as peças íntimas, como *Sonata dos Espectros* (1907), na qual alguns críticos vêem uma antecipação do Surrealismo. Redol alude àquele percurso criativo, marcado pelo conflito estético e pela renovação formal, como se pretendesse preparar os receptores da sua obra («leitores»/«encenador»/«público») para o olhar pluridireccional sobre as várias expressões artísticas que convoca na peça. Mas adverte também para a possibilidade de o «vinho velho», com o seu enquistamento de tantos anos, fazer estalar a «garrafa nova». É que, como também salienta, o «fundo deste divertimento» (que é, em suma, o «fundo» de toda a sua obra) — a subjugação do homem pelo homem, como tantas vezes formulou — «é ainda um grande drama dos nossos dias» (1967: 17).

8. Este volume constitui um contributo para que o teatro de Redol seja mais lido, representado e estudado. Dos quatro textos dramáticos publicados, Redol assistiu somente à montagem cénica de *Maria Emília*. A censura imposta pelo Estado Novo e a autocensura, que o levaram a afastar-se durante mais de uma década do meio teatral como dramaturgo, foram duas das razões. Mas outros factores foram também determinantes, entre os quais a inibição, por parte dos próprios criadores teatrais, de integrarem peças de Redol nos seus reportórios, por recearem a sua proibição, não raras vezes em fases adiantadas das montagens dos espectáculos.

A sua criação dramática ressentia-se de ter sido cenicamente pouco experimentada, sendo-lhe apontadas várias críticas, como, entre as mais recorrentes, o excesso de lirismo, o recorte superficial das personagens e uma mensagem fortemente politizada. E contudo, após *O Destino Morreu de Repente*, muitos se interrogaram, como Duarte Ivo Cruz, sobre o rumo da sua criação dramática: «Não sabemos até que ponto tal caminho, na evolução natural, seria prometedora.» (Cruz, 2001: 270.) Alguns consideram o seu teatro «datado» ou vêm-no estigmatizado, pela rotulagem «neo-realista» a que está vinculado. Outros defendem que continua a ser «actual», tanto mais que é tarefa dos criadores de cada época, a procura, nos (/para os) textos, dos sinais e dos processos que os façam fluir ao ritmo do seu tempo.

Há mais de quatro décadas que não se verificavam iniciativas editoriais com vista a relançar a obra dramática de Alves Redol. Isto, apesar de ele ter sido um escritor de grande dimensão, a quem ficou ligada, na sua época, uma das obras literárias portuguesas mais vendidas (/reeditadas) e traduzidas. E, também, apesar de as suas peças, publicadas, terem continuado a ser representadas.

Referências bibliográficas

- Anon (1969), «Alves Redol», *Autores*, Novembro-Dezembro, p. 6.
- Barata, José Oliveira (1999), «O teatro de uma vida», in Luiz Francisco Rebello, *Todo o Teatro*, [S. l.], Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1999, pp. 9-33.
- Caraça, Bento de Jesus (1970). *Conferências e Outros Escritos*. Lisboa, Editorial Minerva.
- Cruz, Duarte Ivo (2001), *História do Teatro Português*, [S. l.], Verbo.
- Dionísio, Mário (1986), «Sou um homem dividido...», *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, 14 de Julho, pp. 8-11.
- Falcão, Miguel (2007), «A atracção multiforme pela cena» in David Santos (coord.), *Batalha pelo Conteúdo: Exposição Documental — Movimento Neo-Realista Português*, Vila Franca de Xira, Museu do Neo-Realismo, pp. 221-243.

- (2009), *Espelho de Ver por Dentro: O Percorso Teatral de Alves Redol*, Lisboa, INCM.
- Faria, Jorge de (1950), «16.º espectáculo “essencialista” no Teatro Estúdio do Salitre», *Diário Popular*, 7 de Junho, pp. 2-3.
- Marinho, Maria José & Redol, António Mota (2001), *Alves Redol, Testemunhos dos Seus Contemporâneos*, Lisboa, Caminho.
- Namorado, Joaquim (1970), «Breves notas sobre a personalidade e a obra de Alves Redol», *Vértice*, Novembro-Dezembro, pp. 911-921.
- Picchio, Luciana Stegagno (1969), *História do Teatro Português*, Lisboa, Portugália Editora.
- Pinto-Correia, João David, [s. d.] [1980], «Uma escrita acerca do povo ou da possibilidade de um discurso etnográfico» (Prefácio), in Alves Redol, *Glória — Uma Aldeia do Ribatejo*, 17.ª edição, [S. l.], Publicações Europa-América, pp. 9-29.
- Porto, Carlos (2002), «Teatro desde a Presença», in Óscar Lopes & Maria de Fátima Marinho (dir.), *História da Literatura Portuguesa: As Correntes Contemporâneas*, vol. 7, Lisboa, Publicações Alfa, pp. 537-584.
- Rebello, Luiz Francisco, [s. d.] [1960] (selecção da antologia, prefácio e notas), *Teatro Português do Romantismo aos Nossos Dias: Cento e Vinte Anos de Literatura Teatral Portuguesa*, vol. II, [S. l.], Círculo do Livro.
- (1968), *História do Teatro Português*, Mem Martins, Publicações Europa-América.
- Redol, Alves (1945), «Maria Emília», *Vértice*, Maio, pp. 3-27.
- (1948), *Forja*, Lisboa, Edição de Autor.
- (1949), *A França: da Resistência à Renascença*, Lisboa, Editorial Inquérito.
- (1950), *Cancioneiro do Ribatejo*, Vila Franca de Xira [imp.], Centro Bibliográfico.
- (1965), «Breve memória para os que têm menos de 40 anos ou para quantos já esqueceram o que aconteceu em 1939», in *Gaibéus*, 6.ª edição, Mem Martins, Publicações Europa-América, pp. 13-36.
- (1966a), *Teatro I [Forja e Maria Emília]*, Mem Martins, Publicações Europa-América.
- (1966b), «“Não busquei o Teatro, ele impôs-se-me” — diz-nos Alves Redol a propósito da publicação do seu livro *Teatro I*» (entrevista não assinada), *Diário de Lisboa*, suplemento «Vida literária e artística», 15 de Dezembro, pp. 4-5.
- (1967), *Teatro II: O Destino Morreu de Repente*, Mem Martins, Publicações Europa-América.
- (1971), «*Fronteira Fechada*» (1.º acto), *Annali dell'Istituto Universitario Orientale*, Napoli, Istituto Universitario Orientale, pp. 239-291.
- (1972), *Teatro III: Fronteira Fechada*, Mem Martins, Publicações Europa-América.
- [et. al.] (1996), *Teatro Estúdio do Salitre, Lisboa, 50 Anos*, Lisboa, Sociedade Portuguesa de Autores/Publicações Dom Quixote.
- Reis, Carlos (1983), *O Discurso Ideológico do Neo-Realismo Português*, Coimbra, Livraria Almedina.
- Santos, Arquimedes da Silva (2001), «Alves Redol: Para um teatro neo-realista», in *Testemunho de Neo-Realismos*, Lisboa, Livros Horizonte.

- Silva, Garcez da (1990), *Alves Redol e o Grupo Neo-Realista de Vila Franca*, Lisboa, Caminho.
- (1994), *A Experiência Africana de Alves Redol*, Lisboa, Caminho.
- Simões, João Gaspar (1928), «Ideias sobre Ibsen», *Presença*, 31 de Março, pp. 1-2.
- Torres, Alexandre Pinheiro (1979), *Os Romances de Alves Redol*, Lisboa, Moraes Editores.
- Ventura, Cândida (1984), *O «Socialismo» que Eu Vivi: Testemunho de Uma Ex-Dirigente do PCB*, Lisboa, Edições «O Jornal».
- Viçoso, Vítor (2002), «Carlos de Oliveira e o neo-realismo literário português», in *Carlos de Oliveira e a Perfeição da Escrita* [catálogo da exposição], Vila Franca de Xira, Câmara Municipal/Museu do Neo-Realismo, pp. 10-13.
- Zola, Émile (1881), *Le Naturalisme au Théâtre: Les théories et les exemples*, Paris, G. Charpentier Éditeur.