

MEMÓRIAS
DA
ACADEMIA DAS CIÊNCIAS
DE
LISBOA

CLASSE DE LETRAS

TOMO XL
Volume II

**O teatro na transição da
Monarquia para a República**

LUIZ FRANCISCO REBELLO



ACADEMIA DAS CIÊNCIAS
DE LISBOA

LISBOA • 2019

O teatro na transição da Monarquia para a República

LUIZ FRANCISCO REBELLOT

Um suplemento do «Diário do Governo» n.º 222, publicado em 5 de Outubro de 1910 noticiava (e a edição do dia seguinte repeti-lo-ia) que «hoje, às onze horas da manhã, foi proclamada a República de Portugal na sala nobre dos Paços do Município de Lisboa, depois de terminado o movimento da revolução Nacional». Lera a proclamação e anunciara os nomes dos membros do primeiro governo provisório, imediatamente constituído, José Relvas, que integrava o Directório do Partido Republicano Português eleito em Abril do ano anterior no Congresso de Setúbal com o «mandato imperativo de fazer a revolução». E esta fez-se em pouco mais de trinta horas de luta armada, quase sem oposição nem resistência das forças militares afectas ao regime derrubado.

Como diria, pouco tempo depois, João Chagas, «caiu numa manhã uma tradição de sete séculos, sacudida por um estremecimento social que só tem equivalente num tremor de terra».

Como em quase todos os sismos de grande intensidade, outros de menor grau o precederam, e pode mesmo dizer-se que o anunciaram. Sem que deva estabelecer-se uma relação mecânica entre os movimentos e acidentes tectónicos da sociedade portuguesa que culminaram com a implantação da República e as suas imediatas repercussões, por um lado, e por outro a produção teatral que lhes foi contemporânea — considerada na sua complexa globalidade, isto é, da escrita dramática à recepção do objecto cénico (pois é de teatro que irei falar) —, sem dúvida o seu conhecimento ajudará a uma melhor inteligência da evolução da arte dramática entre nós durante esse período conturbado, e, mais especificamente, a definir as linhas-mestras e a medida em que ela terá podido contribuir para a mudança sociopolítica verificada e acompanhá-la no seu devir.

Pois não é o teatro um espelho onde a cidade e os homens que nela vivem o seu dia-a-dia se reflectem, e lhes devolve a sua vera imagem transfigurada? Imagem não só do presente que se está a viver, como ainda de um passado acontecido

e de um futuro pressentido. O teatro é, por excelência, o lugar da História, o cadinho em que se fundem e confundem os destinos colectivos e individuais, as angústias, os sonhos, as frustrações, de todos e de cada um. O mundo é um palco, dizia Shakespeare — exactamente como o palco é (representa, significa) o mundo.

* * *

No limiar do século xx, Portugal era um país essencialmente agrícola de 5 milhões de habitantes, com uma taxa de analfabetismo superior a 78%. No tabuleiro do xadrez político, onde a luta pelo poder se travava, alternadamente, desde 1851, entre o conservantismo dos regeneradores e o liberalismo dos progressistas — mas os respectivos contrastes ideológicos, aliás muito ténues, esbatiam-se e por vezes confundiam-se mesmo nas práticas governamentais —, duas novas forças haviam entretanto surgido, o Partido Socialista em 1875, o Partido Republicano em 1876, ambos com o objectivo final de derubar a monarquia.

Se este último era, como ironicamente diria Antero de Quental, «um partido capitaneado por bacharéis pífijs ou tontos», cujo eleitorado se recrutava entre a média e a pequena burguesia letrada e comercial e os sectores mais evoluídos do operariado urbano, os adeptos do socialismo provinham, quase exclusivamente, das classes laboriosas — mas que peso poderiam ter estas num país escassamente industrializado e fracamente alfabetizado? Não admira, pois, que a sua acção se fizesse sentir, não no plano da intervenção política directa e imediata, mas sim lateralmente no movimento associativo e sindicalista, na organização de greves (entre 1871 e o fim do século foram contabilizadas 730 greves, não só no sector industrial mas também no comércio e no meio estudantil) e na publicação de livros, folhetos e jornais de informação e propaganda libertária, o primeiro dos quais terá sido, em 1850, *O Eco dos Operários*, dirigido por António Pedro Lopes de Mendonça e Francisco Sousa Brandão, «colaborado por literatos e operários», como podia ler-se no respectivo cabeçalho.

Tudo, porém, viria a precipitar-se com o humilhante Ultimato britânico de 1890. Desfeito o quimérico sonho imperialista do «mapa cor-de-rosa», alastrou por todo o país uma onda de patriótica indignação que o Partido Republicano habilmente aproveitou — como, dez anos antes, havia feito por ocasião das

comemorações do tricentenário da morte de Camões — para dirigir, não só contra o governo regenerador que cedera às exigências da «cínica Inglaterra, bêbeda impudente», invectivada por Guerra Junqueiro nos versos inflamados de *Finis Patriae*, mas sobretudo contra o trono e a dinastia brigantina, seu alvo principal de par com a Igreja católica, simbolizada no influente clero reaccionário. E sucederam-se, a um ritmo cada vez mais acelerado, os acontecimentos: em 31 de Janeiro, no Porto, uma tentativa de rebelião republicana, jugulada pela Guarda Municipal; ainda nesse ano, uma crise financeira que deixou o país à beira da bancarrota; a publicação de legislação severamente restritiva das liberdades cívicas e da representatividade parlamentar; a intensificação de movimentos populares contestatários, com destaque para a greve académica de 1907, que de Coimbra se estendeu a todo o país; as escandalosas questões dos tabacos e dos adiantamentos à Coroa: a ditadura agressiva de João Franco; o assassinato do rei D. Carlos e do príncipe herdeiro D. Luís Filipe, em 1 de Fevereiro de 1908...

Foi essa, diríamos, a cena trágica de abertura do último acto do regime monárquico. Com o apoio, que viria a mostrar-se decisivo, da Maçonaria e da Carbonária, o Partido Republicano — que em 1878 fizera eleger, pelo Porto, o seu primeiro deputado, e conquistara a Câmara de Lisboa em 1908 — deu execução ao «mandato imperativo» emanado do Congresso do ano seguinte: «fazer a revolução». E assim aconteceu: em 5 de Outubro de 1910, o pano caiu sobre as ruínas do velho regime.

* * *

Recuemos três quartos de século. A profunda transformação operada por Garrett no corpo do teatro português com a reforma de 1836, exerceu-se mais sobre as estruturas produtivas da arte dramática — construção do Teatro Nacional, criação de uma escola de arte de representar, formação de actores e de um repertório — do que ao nível da criação dramaturgica, não tanto por incapacidade congénita, como alguns pretendem (mas não pusera aliás em dúvida o próprio Garrett que os escritores portugueses tivessem «*la tête dramatique*»?), quanto por excessiva submissão a espúrios modelos vindos de fora, sobretudo de França: os melodramas folhetinescos do «*boulevard du crime*» ou, com mais ambição e melhor proveito, os dramas históricos de Victor Hugo e do pai Dumas, mais tarde as

comédias de costumes e os dramas sociais do filho deste último, de Augier e de Sardou. Para a geração de 70, empenhada em «ligar Portugal com o movimento moderno» e «estudar as condições de transformação da sociedade portuguesa», o teatro era, como para o autor do *Frei Luís de Sousa*, uma «questão de importância pública», uma «necessidade inteligente e moral» (assim o dissera expressamente Eça de Queirós nas *Farpas*); mas o seu contributo para revitalizá-lo foi praticamente nulo, se exceptuarmos a investigação histórica de Teófilo Braga e a especulação teórica de Júlio Lourenço Pinto, ecoando as ideias de Zola sobre o naturalismo no teatro, como, em relação ao romance e à pintura, Eça havia feito nas conferências democráticas do Casino Lisbonense, logo proibidas pelo marquês de Ávila e Bolama, ministro do reino, a pretexto de «atacarem a religião e as instituições políticas do Estado».

Mas, ao contrário do que aconteceu na literatura, não foi imediato nem, muito menos, incondicional o acolhimento concedido — nos palcos e pelo público — aos novos rumos estéticos que, com alguma latitude, podemos englobar sob a designação genérica de «realismo». O velho Castilho repudiara, nauseado, essa «fotografia ignóbil de ascorosas deformidades, produto de cérebros enfermos», e o epígono Mendes Leal declarava, não menos enojado, preferir «a nudez da estátua à nudez do hospital». E as primeiras tentativas de aclimação da nova escola, *Os Lazaristas* de António Enes, *Os Homens de Roma* de Silva Pinto, *Os Lázaros*, de Lino d'Assunção, *O Casamento Civil* de Cipriano Jardim, *O Grande Homem* de Teixeira de Queirós, aqueles no seu retórico anticlericalismo, o último na sua caricatura fácil da vacuidade política dominante, frustravam-se por uma vinculação serôdia aos estereótipos românticos de que não logravam desprender-se. Acresciam razões conjunturais a retardar uma modernização dos processos cénicos que se mostrava cada vez mais necessária, e de que nos traziam notícia as companhias estrangeiras que, provenientes sobretudo de França e de Itália, regularmente nos visitavam. Já não eram só Victor Hugo, Scribe, os dois Dumas, que Sarah Bernhardt, Réjane, Lucien Guitry, Novelli, Zacconi, a Duse, incluíam nos seus repertórios, mas também Ibsen, Sudermann, Hauptmann — os «bárbaros do Norte», como escreviam os críticos, temerosos de tudo o que implicasse mudança...

Há que buscar essas razões na efervescência política dos derradeiros anos do século XIX, no rescaldo do sobressalto provocado pelo Ultimato inglês e suas

imediatas repercussões. Daí resultou uma ressurgência do drama histórico entronizado pelo romantismo a partir de uma leitura apressada e superficial da dramaturgia fundadora de Garrett — que bem advertira contra os perigos de escrever o drama com a «Arte de verificar as datas» na mão... Nos sonoros alexandrinos da *Leonor Teles* de Marcelino Mesquita, do *Duque de Viseu* e de *A Morta*, de Henrique Lopes de Mendonça, do *D. Afonso VI* e de *Alcácer-Quibir* de D. João da Câmara, que a prestigiosa companhia dos irmãos Augusto e João Rosa e Eduardo Brazão levou à cena entre 1886 e 1891 no Teatro de D. Maria II, pode ler-se uma reacção idealista face à crise da sociedade portuguesa no crepúsculo da monarquia, e simultaneamente um mecanismo de compensação que, por um lado, sublimava um presente e por outro exorcizava um futuro igualmente adversos mediante o regresso artificial a um passado de que apenas a saudade dos feitos dos «nossos egrégios avós» assegurava a permanência «entre as brumas da memória», como rezavam os versos com que terminava o «a-propósito patriótico» de Lopes de Mendonça e Alfredo Keil «As Cores da Bandeira», que vinte anos depois a Assembleia constituinte de 1911 viria a adoptar como hino da República.

Houve, sem dúvida, um avanço em relação ao entendimento da História como motor da acção dramática, não obstante as cedências a um pendor sentimentalista herdado do romantismo. Naqueles dramas, e nas comédias de teor histórico que, na viragem do século, Marcelino Mesquita, Júlio Dantas e Carlos Malheiro-Dias escreveram, e sobretudo na respectiva materialização cénica, ao nível da cenografia e da indumentária bem como da interpretação, era evidente a preocupação em articular os conflitos encenados com as coordenadas locais e temporais, sociais e políticas, da acção dramatizada, sob a notória influência da estética naturalista. Mas esta afeiçoava-se melhor aos temas contemporâneos, e foram curiosamente os mesmos dramaturgos — Marcelino e D. João da Câmara, Lopes de Mendonça e Dantas — quem, alternando com o fluxo historicista, forneceu os mais significativos espécimes da nova tendência. Com *Os Velhos* de D. João, a *Dor Suprema* de Marcelino, os *Crucificados* de Dantas, *O Azebre* de Mendonça, ou o *Casamento de Conveniência* de Coelho de Carvalho, a pequena e a média burguesia urbana, a gente humilde dos campos e da cidade, expulsaram do tablado, definitivamente (ou quase), os deuses e os reis, e o seu lamento dolorido, os seus sonhos recalçados, as suas modestas alegrias, o contraste entre a

opulência de uns poucos e a miséria de muitos, vieram substituir as abstractas querelas entre a honra e o dever, o vício e a virtude, sobre as quais o drama romântico construía as suas artificiosas ficções.

Os palcos abriam-se agora à discussão de temas ligados à vida quotidiana, a abertura das vias férreas, a expropriação das terras, a hereditariedade, o incesto, o suicídio, o aborto, o homossexualismo, a prostituição, a fome, a indissolubilidade do casamento, o celibato dos padres... Faziam-no muitas vezes de forma oblíqua, para contornar o veto da censura ou a resistência da moral vigente.

O exemplo mais consequente desta nova abordagem consistiu em duas iniciativas paralelas, mas convergentes nos propósitos: o Teatro Livre e o Teatro Moderno, fundados em 1902 e 1905 pelo encenador Araújo Pereira e o actor Luciano de Castro, um dos primeiros (a par de Lucília Simões e de Ferreira da Silva) intérpretes portugueses de Ibsen. Ambos tinham em vista «dar rejuvenescimento e trazer uma forte e nova seiva ao teatro português, em face do rebaixamento e da decadência em que vegetava». Era seu lema «transformar pela Arte, redimir pela Educação». Tomando por modelo o homónimo «Théâtre-Libre» de André Antoine, que em Julho de 1903 apresentara, no Teatro de D. Amélia, com a sua companhia, algumas obras emblemáticas do seu repertório, estes dois agrupamentos marginais revelaram, em sucessivas temporadas, 14 peças de 13 novos autores portugueses, entre os quais Manuel Laranjeira, Ernesto da Silva, Bento Mântua, Afonso Gaio, Bento Faria, e aquele que viria a ser o mais prolífico dramaturgo da primeira metade do século xx, Ramada Curto, com a sua crítica complacente dos costumes — dos «maus costumes», gostava de acrescentar...

Com razão sublinhou Óscar Lopes a «contiguidade» dos textos levados à cena pelo Teatro Livre e o Teatro Moderno à propaganda republicana — não só, mas nalguns casos também ao ideário maçónico e às reivindicações anarco-sindicalistas. Em quase todos eles denunciava-se, num tom muitas vezes panfletário e melodramático, uma organização social injusta e opressiva, uma moral hipócrita e preconceituosa. A crítica, como era de prever, dividiu-se entre o aplauso ao «sonho de beleza e revolta» e a condenação da «injúria à literatura e à moral doméstica e aos bons costumes», consoante a orientação política do jornal... Mas é fora de dúvida que os espectáculos do Teatro Livre e do Teatro Moderno contribuíram para alterar os hábitos da escrita dramática e o estilo da representação, valorizaram a encenação como factor criativo do espectáculo

teatral, e evidenciaram a sua capacidade e eficácia como arana ao serviço da transformação da sociedade.

Curiosamente, dispôs para isso de um imprevisível aliado — o teatro de revista. Importado de França em meados do século XIX, como aliás também a opereta, mas enraizando-se mais depressa e mais profundamente do que esta, a revista oscilou entre o comentário risonho e complacente dos factos do dia-a-dia político — «mas nada que possa ferir, apenas alfinetadas», apressava-se a tranquilizar o cauteloso Eduardo Schwalbach — e o ataque feroz e corrosivo aos abusos, desmandos e arbitrariedades do poder, em autores como António de Menezes, Júlio Rocha, Baptista Dinis, determinando, por vezes, a intervenção da censura, imposta pelas «leis celeradas» de 1890 e 1907. Nos anos terminais do regime monárquico, a revista elegia-o como alvo principal: em 1905, no famoso *Ó da Guarda!*, de Luís Galhardo e Barbosa Junior, o ditador João Franco e a brutalidade da polícia eram abertamente hostilizados. Com o despontar da República, a revista adoptou as cores vermelha e verde da nova bandeira, e, com a excepção quase única das pesadas alegorias revanchistas de Schwalbach, alinhou com o novo regime, sem todavia se coibir de criticar os seus desvios e mazelas.

* * *

O cartaz dos teatros de Lisboa, na noite de 4 para 5 de Outubro de 1910, reflectia o marasmo em que a produção cénica havia estagnado. É certo que algumas salas, como os Teatros de D. Amélia, da Rua dos Condes e da Avenida, não haviam ainda reaberto as portas para a nova temporada, que se iniciara no Teatro D. Maria II com *O Burguês Fidalgo* de Molière, anunciado para essa noite, enquanto o Trindade, o Ginásio e o Príncipe Real ofereciam ao público da capital duas comédias e um *vaudeville* importados de França, e em três salas populares, o Teatro Chalet, o Salão Fantástico e o Music-Hall, se representavam as revistas «Zig-Zag», «É Fantástico!» e «De Olho Aberto». Não houve espectáculos nos dias seguintes e quando a actividade teatral recomeçou, foram acrescentados às revistas em cena novos números e apoteoses alusivos à «triunfante República». O Teatro do Príncipe Real passara a denominar-se Teatro da Rua da Palma, e uma semana depois seria — até ser demolido em 1957 — Teatro Apolo. Não tardaria que os Teatros de D. Maria II e D. Amélia mudassem também o nome para Teatro

Nacional de Almeida Garrett, em justa homenagem ao seu fundador, e Teatro República, tal como, no Porto, o Príncipe Real se converteria em Sá da Bandeira. Que outras mudanças, porém, houve na *praxis* do teatro — se é que as houve —, para além da abolição da censura, que foi uma das primeiras medidas tomadas pelo governo provisório?

Na realidade, poucas e pouco significativas. Se alguns dos grandes nomes da cena portuguesa oitocentista haviam desaparecido nos primeiros anos do novo século, como Rosa Damasceno, Taborda e João Rosa, outros subsistiam e continuavam a ocupar a primeira linha — Brazão e Augusto Rosa, Lucinda Simões e Ângela Pinto, Virgínia e Ferreira da Silva, Adelina Abranches, Palmira Bastos e Chaby Pinheiro. Dos dramaturgos, D. João da Câmara falecera, aos 56 anos, um mês antes do regicídio; os restantes, Marcelino, Lopes de Mendonça, Dantas, Schwalbach, mantinham-se mais ou menos activos e outros começavam a afirmar-se, como André Brun, Augusto de Castro e Augusto de Lacerda, cuja *Lei do Divórcio* foi o primeiro texto original a subir à cena no Teatro Nacional após a proclamação da República, seis dias apenas volvidos sobre a promulgação do diploma que tornou possível a dissolução do matrimónio. Mas era ainda, ao nível da escrita como da representação, o cânone naturalista, já então em crise profunda para além da península ibérica, que largamente dominava, e assim continuaria a ser por longo tempo ainda, embora alguns sinais isolados de alteridade começassem aqui e ali a deixar-se pressentir.

Fôra, por exemplo, antes ainda do final do século, a aproximação de D. João da Câmara à estética simbolista com *O Pântano* e, sobretudo, *Meia Noite*, ou o poema dramático de Eugênio de Castro «Belkiss», mais concebido todavia para a «leitura sob a claridade solitária de uma lâmpada» do que para a materialização num palco, como diria Mallarmé; fôra, em 1899, *A Noite de Natal* de Raul Brandão e Júlio Brandão, anunciando o que viria a ser, nos anos 20 do novo século, o grande teatro do autor de *O Doido e a Morte*; fôra, em 1905, a *Sabina Freire* de Teixeira-Gomes, réplica portuguesa (e provinciana) da *Hedda Gabler* de Ibsen, de que a Duse havia dado a primazia ao público português quando, em 1898 nos visitou; e fôra, principalmente, a publicação da «história dramática» de António Patrício *O Fim*, trágica visão premonitória da queda da monarquia a um ano de distância e, sem dúvida, uma das obras superiores da nossa dramaturgia (de toda a dramaturgia simbolista, aliás), a que se seguiram, já sob

o novo regime, três outras indiscutíveis obra-primas, *Pedro o Cru*, *Dinis e Isabel* e *D. João e a Máscara*, em que a História e a lenda miticamente se entrelaçam e confundem.

A modernidade, porém, só em 1915 chegaria às nossas letras (e artes) com o escândalo — para a saloia pacatez do burgo lusitano — do *Orpheu*. Mesmo assim, a presença que no seu primeiro número o teatro marcou — com o «drama estático» de Fernando Pessoa «O Marinheiro» — pagava ainda um largo tributo à estética simbolista, e em especial a Maeterlinck... muito embora o seu autor considerasse «a melhor nebulosidade e sutileza (do poeta flamengo) grosseira e carnal em comparação»... E é também neste período em que a jovem República procura firmar-se por entre as suas contradições internas e os ataques externos, que a participação na guerra de 14-18 viria agravar, que dois notáveis dramaturgos irão dar um novo alento à escrita para a cena: Vitoriano Braga e Carlos Selvagem — este com um drama rural, *Entre Giestas*, em que, segundo as suas próprias palavras, tentou «dar, na crueza das suas tintas mais violentas, expressão dramática à instintiva luta dos sexos», aquele com um drama que Fernando Pessoa não hesitou em considerar «notável entre a multidão nula das peças modernas, seja de que país forem», *Octávio*, que audaciosa e corajosamente punha em cena, para grande indignação da crítica e do público, a temática da homossexualidade, até então só abordada de forma oblíqua e em termos implícitos por Júlio Dantas nos *Crucificados* (e, mais frontalmente, nos romances de Abel Botelho *O Barão de Lavos* e *O Livro de Alda*). «Miseró e repugnante episódio de alcova», lhe chamaram então, num alarde de hipócrita farisaísmo.

Poderia supor-se que a República iria destronar o drama histórico. Não foi, porém, exactamente o que aconteceu. No caldo de cultura anti-democrática e anti-liberal em que germinou o movimento reaccionário do Integralismo Lusitano, e, mais tarde, a «República Nova» de Sidónio Pais, é a nostalgia do regime derrubado em 5 de Outubro que se respira na *Aljubarrota* de Rui Chianca e em *A Conspiradora* de Vasco Mendonça Alves, ou nas tiradas patrióticas e revivalistas da trilogia formada pelas revistas de Schwalbach *O Dia de Juízo*, *O Ovo de Colombo* e *Ao Deus Dará*, estreadas entre 1915 e 1918. A esta visão passadista viria, contudo, opor-se a concepção rasgadamente democrática e progressista da História sobre a qual Jaime Cortesão construiu os seus dramas em verso *O Infante de Sagres* e *Egas Moniz*, de 1916-1919, mais sensíveis à «história idealizada por um sonho

colectivo» do que à «exacção histórica dos factos», num bem melhor entendimento da lição de Garrett.

* * *

É tempo de encerrar este rápido, e necessariamente muito incompleto, balanço. Há no entanto que fazer ainda referência ao decreto de 22 de Maio de 1911, que reestruturou o Conservatório autonomizando a Escola de Arte de Representar e fazendo desta um dos estabelecimentos congêneres mais avançados do seu tempo enquanto a projectada reforma do Teatro Nacional, promulgada em Outubro do ano seguinte, veio a revelar-se pouco produtiva, e sobretudo incapaz de combater os vícios adquiridos em longos anos de «indisciplina absoluta e desorganização extrema», denunciados por Marcelino Mesquita num texto de 1918. E aludir também a duas meritórias iniciativas empreendidas em 1911: a campanha vicentina em que se empenhou o poeta Afonso Lopes Vieira, que arrancou ao esquecimento em que há séculos jazia o autor da trilogia das *Barcas*, e uma tentativa de teatro ao ar livre levada a efeito no jardim da Estrela pelo cenógrafo Augusto Pina e em que se representou uma versão da *Oréstia* de Ésquilo assinada por Coelho de Carvalho. Num panorama monocromaticamente conformista e conservador, foram dois lampejos de quebra da rotina, infelizmente isolados.

Mas eis que, ao aproximar-se o novo século, uma surpreendente invenção viera, inesperadamente, disputar ao teatro o interesse e o favor do público: a projecção, numa tela branca esticada, de imagens em movimento que contavam uma história. Chamou-se-lhe então o «animatógrafo». Em 1904 inaugurava-se em Lisboa a primeira sala de cinema, o Salão Ideal. Quando a República alvoreceu, eram já mais de uma dezena, tantas ou mais do que os teatros, os cinemas que se espalhavam por toda a capital, e não paravam de crescer. Em boa verdade, terá sido essa a mudança mais significativa e inovadora que a República registou na área do espectáculo.

(COMUNICAÇÃO APRESENTADA À CLASSE DE LETRAS
NA SESSÃO DE 14 DE OUTUBRO DE 2010)