

UNIVERSIDADE ABERTA



**A Luz que ilumina o *Lodo* – representações
existencialistas**

Luísa Maria da Silva Ribeiro

MESTRADO EM

LITERATURA E CULTURA PORTUGUESAS

2015

UNIVERSIDADE ABERTA



**A Luz que ilumina o *Lodo* – representações
existencialistas**

Luísa Maria da Silva Ribeiro

MESTRADO EM

LITERATURA E CULTURA PORTUGUESAS

**Dissertação de Mestrado orientada pela Professora
Doutora Ana Isabel Vasconcelos**

2015

Agradecimentos

Torna-se pertinente um agradecimento a todos os que contribuíram, direta ou indiretamente, para que a presente dissertação visse a luz do dia.

Em primeiro lugar, uma palavra de apreço à Professora Doutora Ana Isabel Vasconcelos pelo profissionalismo e empenho demonstrados ao longo do caminho que me ajudou a percorrer. As suas orientações, recomendações e sugestões foram de grande importância e utilidade, pois permitiram que a investigação fosse avançando ao encontro dos objetivos delineados. Sempre que o rumo da investigação se desviava desses objetivos, pude contar com a sua preciosa colaboração na reorientação de procedimentos e na reformulação de sentidos. Agradeço, também, a disponibilidade e a simpatia com que respondeu às dúvidas que surgiram.

Em segundo lugar, deixo um agradecimento aos familiares próximos que, com paciência e compreensão, foram construindo o ambiente propício à consecução deste projeto.

Resumo

A presente pesquisa incide sobre a análise da peça *O Lodo*, de Alfredo Cortez, representada pela primeira vez a 2 de julho de 1923, e sobre as tendências estéticas que nela estão presentes. Da produção dramática deste autor foi escolhido este texto pelo seu caráter vanguardista e pela polémica que o mesmo desencadeou aquando da sua subida à cena, pela mão do autor.

Numa primeira fase, faz-se a contextualização política, social e cultural da obra, com particular atenção ao ano de 1923, e o enquadramento teórico, em torno das estéticas naturalista e existencialista e das principais vozes que as sustentam. Relativamente ao naturalismo em Portugal, destaca-se Júlio Lourenço Pinto, enquanto que para o existencialismo sobressaem Kierkegaard, Heidegger e Sartre. Neste âmbito, recuperam-se as características que distinguem os dois pensamentos, dando conta da evolução estética verificada em Portugal entre o fim do século XIX e a segunda década do século XX, no que ao teatro diz respeito. Numa segunda parte, é feita a análise da peça que constitui o *corpus* desta investigação, de forma a comprovar a presença de representações de teor existencialista, embora este movimento só tivesse a sua materialização alguns anos mais tarde. Para levar a bom termo este estudo, analisa-se a reação que o texto teve aquando da sua primeira representação, com base em documentos encontrados nos periódicos coevos.

Finalmente, são apontadas as conclusões desta investigação, no que diz respeito à prevalência do postulado existencialista na peça *O Lodo*, assim como ao posicionamento do seu autor no panorama literário e dramático português.

Abstract

The present research focuses on the analysis of the play *O Lodo*, from Alfredo Cortez, presented for the first time on the 2nd July 1923, and about the aesthetic tendencies present on it. From the drama production of this author, this play was chosen because of its vanguard characteristics and because of the discussion caused by it when it was dramatized by the author.

Firstly, the play is historically and culturally contextualized, playing special attention to the year of 1923. The theoretical background is also made, specially focusing on naturalism and existentialism and on the main voices that support these tendencies. Regarding naturalism in Portugal, Júlio Lourenço Pinto is highlighted, and regarding existentialism Kierkegaard, Heidegger and Sartre are discussed. To do so, the characteristics that distinguish the two tendencies are considered and the aesthetic evolution in Portugal between the end of the 19th century and the second decade of the 20th century, in what drama is concerned, is analysed. Secondly, the play that constitutes the *corpus* of this investigation is analysed, in order to prove the presence of existentialist representations in it. A brief study of the reaction that the play gave origin to is done, taking into account documents found in periodicals.

Finally, the conclusions of this investigation will be presented, on what the prevalence of existentialist presence in the play *O Lodo* is concerned, as well as the author's role in the Portuguese literary and drama history.

Índice

INTRODUÇÃO	1
I. CONTEXTO POLÍTICO, SOCIAL E CULTURAL.....	9
1. Lisboa no início dos anos 20 de Novecentos.....	10
1.1. Ambiente político durante a Primeira República	10
1.2. Ambiente sociocultural durante a Primeira República	16
2 O teatro no início dos anos 20 de Novecentos	26
2.1. Os teatros públicos lisboetas - 1923	26
2.2. Textos e representações - 1923	33
3. Entre o Naturalismo e o Existencialismo: tendências estéticas.....	49
3.1. O Naturalismo	49
3.2. O Existencialismo.....	54
3.3. Traços distintivos.....	59
I. <i>O LODO</i> , DE ALFREDO CORTEZ	60
1. Reação e resistência: vanguarda e modernidade	61
2. Abordagem literária	65
2.1. Título	65
2.2. Relações entre personagens	69
2.3. Estrutura e contextos cénicos	74
2.4. O fio da ação.....	77
2.5. Espaço e Tempo	87
2.6. Aspetos simbólicos.....	95
2.7. Linguagem e estilo.....	100
CONCLUSÃO	108
BIBLIOGRAFIA.....	113

INTRODUÇÃO

Introdução

[...] surgiu ontem, aos olhos do publico, uma peçazinha raquítica, enfezada, inviavel, intitulada O Lodo [...] É sintomática a impotencia literária do autor. [...] O Sr. Cortez não sabe fazer teatro (Portela, Diário de Lisboa, 3 de julho de 1923).

[...] um vero e autêntico temperamento de dramaturgo, cheio de talento creador, cheio de impetuosidade mental e de honradez literaria, possuindo todas as audaciosas qualidades dum domador de plateias (Madureira, 1924).

Assim é o teatro de Alfredo Cortez [...] esta dramaturgia na verdade ímpar, alta no conteúdo, bela na forma, sólida na técnica (Cruz, 1992: 18).

As citações supracitadas, proferidas com um intervalo de cerca de setenta anos, sintetizam as reações que a obra de Alfredo Cortez, e a peça *O Lodo* em particular, despertou ao longo do tempo. A polémica que a peça motivou na crítica da época constituiu o estímulo para este estudo e impulsionou a vontade de chegarmos às razões que motivaram essas vozes inflamadas.

Traçámos como objetivo deste estudo, por um lado, refutar as palavras de Artur Portela e corroborar a opinião veiculada por Joaquim Madureira e confirmada por Duarte Ivo Cruz. Por outro lado, foi também nosso propósito provar que Alfredo Cortez conseguiu com esta sua peça uma abordagem estética que se aproxima do postulado existencialista. Assim, pretendemos responder às questões que nos têm acompanhado desde o primeiro contacto com a peça: Em que medida *O Lodo* (1923), naturalista segundo a história literária, apresenta, já, traços da estética existencialista? Poderá esta obra de Alfredo Cortez ser considerada uma manifestação existencialista *avant la lettre*?

O interesse do presente trabalho, centrado na abordagem estética desta peça, prende-se com um duplo intento: por um lado, dar resposta a um interesse particular pelo teatro português das duas primeiras décadas do século XX; por outro, contribuir para dar a conhecer um autor dramático ainda pouco estudado.

O trabalho desenvolvido na parte curricular do Mestrado em Literatura e Cultura Portuguesas contribuiu para a opção de estudo que encetámos, por ter proporcionado uma reflexão sobre o teatro da Primeira República e por ter conduzido à obra de um autor que se aproxima esteticamente de outros autores e de outras obras das duas primeiras décadas do século XX, como é o caso de Raul Brandão.

Neste sentido, procurou-se desenvolver uma investigação com o intuito de dar resposta às questões com que nos deparámos, tarefa que se afigurava complexa e exigente, pelos vários caminhos que se delineavam como válidas vias de investigação. Fizeram-se opções metodológicas e formais, por forma a operacionalizar o trabalho a desenvolver. Conjugando a hermenêutica moderna e a estética da receção, procurou-se interpretar esta obra numa perspetiva dialógica e, simultaneamente, tirar partido do “horizonte de expectativas” que envolve a obra literária, tendo em conta que “o sentido de um texto ultrapassa o seu autor [...]”, pois “a compreensão [...] é um comportamento produtivo” (Gadamer, 2008: 301-302).

Pensamos que é também justificação válida, para a escolha deste tema, aprofundar, com a lucidez que a distância temporal pode trazer, o estudo de uma obra e de um dramaturgo que, volvidos noventa anos, mantém as qualidades apontadas por Duarte Ivo Cruz:

O teatro de Alfredo Cortez visa o homem, a psicologia, a ética do ser consciente. Visa o homem em sociedade, os grupos em presença, os entrechoques, as interdependências e oposições, as paixões. [...] O teatro de Alfredo Cortez é um teatro social. E, nessa medida, é um teatro ético, pois, expressa ou tacitamente, direta ou indiretamente, o autor sempre lhe imprime a solução da sua consciência de ser moral (Cruz, 1983: 163).

De entre as opções a tomar, depois de selecionado o autor e a obra, tomámos como prioritária a escolha de um determinado enfoque a tratar na análise dessa obra dramática, pois o presente trabalho não pretende constituir uma análise global sobre a obra de Alfredo Cortez, sobre a qual já se debruçaram nomes como Duarte Ivo Cruz

Naturalmente iniciaremos este percurso com uma contextualização, que terá especial incidência no campo teatral. O que se propõe é uma abordagem da obra *O Lodo*, especialmente no que diz respeito às tendências estéticas, assim como analisar a aproximação desta peça ao postulado existencialista, movimento que teria o seu apogeu cerca de duas décadas após o seu aparecimento. Apesar do desencontro cronológico entre a afirmação do existencialismo em Portugal (a partir da década de 40 do século XX) e a produção dramática de Alfredo Cortez, procuraremos demonstrar que esta obra, de 1923, possui características que nos permitem classificá-la como uma obra com marcas de uma estética existencialista. A presente investigação pretende desenvolver esta perspetiva, partindo de uma análise dos princípios teóricos orientadores daquele

movimento, tomando como referência o pensamento de alguns dos nomes a ele associados, como sejam Kierkegaard, Heidegger e Sartre.

Pretendemos que as conclusões desta investigação permitam apontar para um novo olhar sobre o propósito estético desta obra de Alfredo Cortez, um dos dramaturgos mais singulares da história dramática em Portugal, concretizando o interesse e enriquecimento pessoal.

A pertinência deste estudo prende-se, também, com a importância que o teatro tem como meio privilegiado de transmissão de conhecimentos, assumindo, por vezes, uma finalidade pedagógica que tem como objetivo o desenvolvimento do homem. O teatro acompanhou o homem desde sempre e assume-se como a arte que mais se aproxima da vida e como a arte mais social, pois pressupõe uma interação que envolve o grupo e não apenas o indivíduo. O teatro, veículo de educação individual e coletiva, ao privilegiar a interação entre o indivíduo e a sociedade, é um recurso e uma forma de intervenção.

Luiz Francisco Rebello define teatro como “uma totalidade, em que o texto – a componente literária – se não situa *antes* nem para *além* do espetáculo, mas no centro deste, núcleo de que irradiam os demais elementos integrantes dessa totalidade” (Rebello, 1977: 7). A criação teatral não se esgota no ato literário, pois as palavras reclamam os atores, as personagens pedem um espaço físico que complemente a sua dimensão temporal e todos os elementos reclamam um público para o qual convergem. Apesar de os textos dramáticos terem sido concebidos para a representação, o que é facto é que muitos deles constituem por si só valiosíssimos registos literários.

Imprescindível a este estudo foi, também, o lugar ocupado por Alfredo Cortez na dramaturgia do século XX, por forma a contextualizar este autor que é detentor de uma obra exclusivamente dedicada ao teatro, o que lhe confere singularidade no panorama literário português.

Alfredo Cortez (Estremoz, 29 de julho de 1880 – Oliveira de Azeméis, 7 de abril de 1946) nasceu no seio de uma família da Beira e estudou em Coimbra, onde se licenciou em Direito. A exemplaridade da obra deste dramaturgo foi reconhecida desde cedo pelo temível crítico Joaquim Madureira – Braz Burity ao colocá-lo, a par de Carlos Selvagem, num lugar de destaque na dramaturgia portuguesa do início dos anos vinte: “... dois únicos lugares de destaque entre a púrria de patarecos e lesmas que grasnam e rastejam no lodaçal dos palcos portugueses” (Madureira, s/d: [4]).

O primeiro documento da sua criação é um conjunto de quadras escritas para a revista *Terra e Mar*, representada em 1918, no Teatro Foz, que revela já uma ironia apurada. A 5 de março de 1921 apresentou, no Teatro Nacional D. Maria II, a peça *Zilda*, a sua primeira obra conhecida, provocando agitação no meio teatral lisboeta, visível pelo

entusiasmo com que a peça foi discutida nos jornais da época. Em 1922 escreveu a peça infantil *Ralhos de Avó*, para uma representação familiar e, em 1923, *O Lodo* subiu à cena no Teatro Politeama, em 2 de julho, em récita única promovida pelo autor, depois de ter sido recusada por todas as companhias de Lisboa. Seguiu-se o drama histórico em verso *À la Fé* (1924); *Lourdes* (1927), *O Oiro* (1928) e *Domus* (1931), que constituem “o conjunto ou ciclo de obras católicas, nascidas do testemunho imperioso e urgente da conversão” embora dentro delas exista uma evolução “que traduz sobretudo o progressivo aumento da relevância social” (Cruz, 1969: 46); *Gladiadores* (1934), “grande documento pioneiro do Expressionismo” (Cruz, 2001: 244); *Tá-Mar*, (1936) “uma das melhores peças do autor” (Cruz, 196: 48), num retrato dos pescadores da Nazaré; *Saias* (1938), uma experiência “mais marcadamente regional” (Cruz, 1969: 48), ao recriar a comunidade rural de Miranda do Douro; *Baton* (1938), que renova a temática de *O Lodo*, embora em termos sociais opostos, pois esta peça retrata o “ambiente das classes mais altas” (Cruz, 1969: 49); e *Lá-Lás* e *Moema* (1940), que nunca foram representadas.

Optámos por organizar o nosso trabalho em dois capítulos. Na primeira parte, é feita uma contextualização adequada da vertente política, social e cultural relativa às primeiras duas décadas do século XX e, em particular, ao ano de 1923, nomeadamente no que diz respeito à produção teatral em Portugal. Percorreremos os teatros públicos lisboetas que, à época, assumiram maior protagonismo e identificaremos as principais peças portuguesas que subiram à cena no ano de que se ocupa o presente estudo. Este período assistiu a grandes transformações políticas e sociais, com consequências na vida cultural portuguesa. O “conflito” cultural entre as vozes tradicionalistas e as vozes que reclamavam o alinhamento pelas ideias que circulavam pela Europa traduziu-se numa clara dificuldade de afirmação do espírito moderno. Analisaremos, nesta linha de pensamento, a importância do teatro como representação social, como fenómeno documental e como espelho das inquietações e do modo de ser e de sentir do seu autor e do mundo que o acolhe.

De seguida, é apresentada uma análise teórica relativa às tendências estéticas que coexistiram em Portugal nos primeiros anos da segunda década do século XX. Esta abordagem inclui uma reflexão particular sobre a estética naturalista, tomando como referência o contributo de Júlio Lourenço Pinto, considerado o introdutor desta estética em Portugal. Na sua obra *Estética Naturalista* são apresentados os princípios que norteiam o naturalismo como, por exemplo, o teor “educador” da obra de arte, o pessimismo e a objetividade.

Destacaremos, ainda, o esgotamento que a estética naturalista viveu a partir do fim do século XIX e a convergência para a estética existencialista visível já, nesses anos, em alguns autores, e em particular em Alfredo Cortez, cujas vozes anunciam o

movimento literário e filosófico, e a estética e ele associada, que se afirmaria nas décadas de quarenta e cinquenta do século XX. Faremos uma abordagem centrada nas linhas fundamentais do postulado existencialista, ancorada, sobretudo, no pensamento de Kierkegaard, Heidegger e Sartre, que confluem no estudo da condição humana e das inquietações do homem, no questionamento do modo de ser do homem, na interpretação das relações entre o homem e o mundo, ou seja, na redescoberta do homem numa perspectiva humanista, subjetiva e otimista. A liberdade e a possibilidade são valores que os existencialistas reconhecem como inerentes ao homem e, por isso, se afastam do determinismo e do pessimismo que o pensamento naturalista preconizava.

No segundo capítulo ocupar-nos-emos de *O Lodo*, por forma a demonstrar a sua singularidade. Depois de ver a peça recusada por todas as companhias de Lisboa, Cortez ousou desbravar mentalidades retrógradas levando-a à cena em récita única promovida pelo próprio. Esta ousadia foi castigada com indignação e revolta no seu tempo e premiada com reconhecimento e valor, assim o pretendemos, quase um século depois.

Assim, iniciaremos este capítulo com uma breve análise centrada na reação que a peça despertou no momento em que foi escrita e representada. Desta reflexão pretendemos chegar à inovação e modernidade que a caracterizam e que, no nosso entendimento, motivaram a polémica. Tendo em conta que a reação que uma obra desperta não pode ser desligada do contexto em que surge, será dada particular atenção ao ambiente que a viu nascer. Procuraremos demonstrar que esta polémica poderá estar relacionada com a resistência ao novo, resultante da ignorância cultural de um público habituado aos modelos do passado que os dramaturgos e encenadores copiavam e reproduziam, inviabilizando o arejamento de ideias. Esta resistência, comum a espetadores e a críticos, despoletou vozes inflamadas comprovadas, por exemplo, através dos periódicos da época. Destacamos, a título de exemplo, as vozes de Artur Portela, Mário Duarte e João Bastos Nunes.

Passaremos, de seguida, a uma abordagem literária da obra, subdividida em sete secções. Primeiramente, analisaremos o título, no que diz respeito à numerologia e à simbologia subjacentes à associação dos elementos cósmicos *terra*, *água* e *ar*, que pretenderá comprovar a incidência da estética existencialista, sobretudo no que concerne à problematização do homem e à procura de sentido para uma existência, por vezes, sem sentido. Estabeleceremos, também, a relação entre o título e os vários elementos que, ao longo da obra, para ele remetem e que comprovam a sua importância enquanto metáfora para a desgraça e para a miséria humanas.

Na segunda secção, tomaremos como objetivo o estudo das relações entre as personagens. Será dada particular atenção às três personagens femininas (Domingas, Júlia e Luz) por parecerem representar a coexistência de estéticas e a evolução da

estética naturalista à estética existencialista que Alfredo Cortez, ousadamente, fez representar.

Na terceira secção, estudaremos a estrutura tripartida e os contextos cénicos, de forma a constataremos a simplicidade formal, que contrasta com a complexidade da ação, que ocupará a nossa atenção na quarta secção.

Nesta secção seguiremos “o fio da ação”, por forma a refutarmos as acusações presentes nas palavras de Artur Portela, no que diz respeito à simplicidade, vulgaridade e falta de unidade que este crítico viu nesta peça. Para o concretizarmos, destacaremos as ações e a sua componente trágica. O regresso da filha mais nova à casa de família leva as personagens femininas a questionar as decisões tomadas no passado e a posicionarem-se na linha da estética existencialista, como veremos. Esta evolução, que conduz as personagens do fatalismo e do determinismo ao apelo da liberdade e do livre arbítrio, culminará no desfecho trágico: o preço a pagar pelo exercício da liberdade.

Na quinta secção analisaremos o espaço e o tempo. Primeiramente, destacaremos as várias dicotomias associadas ao espaço (interior/exterior; real/ideal; físico/onírico; presente/recordado), os microespaços privilegiados (“casa de família”, “casa dos padrinhos”, “campo muito grande”, “quarto muito alegre”) e o macroespaço citadino (“cidade de Lisboa”).

Nesta subsecção refletiremos, também, sobre a unidade, densidade e simbologia temporal. Será dada particular atenção aos três espaços noturnos que coincidem com os três atos, sendo que os três se incluem numa única madrugada. Esta concentração parece convidar a viver o *aqui* e o *agora* e, por isso, esta noite representa a soma do passado chamado a construir o presente. Os contrastes entre o dia e a noite e entre o passado e o presente ocuparão parte do nosso estudo nesta secção, assim como o espaço da memória enquanto repositório de felicidade e elemento desencadeador de angústia.

Na sexta secção, exploraremos alguns aspetos simbólicos. Começaremos pelos nomes das personagens (nomes próprios, apelidos e alcunhas), no sentido de comprovarmos a estética que presidiu à escolha do dramaturgo. Analisaremos, também, a importância da inclusão do discurso epistolar como forma de autoconhecimento e exploraremos o contraste entre a noite e a “luz”.

A terminar, na sétima secção, analisaremos a linguagem e o estilo, que se centrarão no registo de língua, na prevalência de vocabulário eufórico e disfórico, na expressividade de certas classes de palavras e nos recursos estilísticos.

Após a apresentação das considerações tecidas ao longo dos dois capítulos que estruturam a investigação, daremos lugar às conclusões que procurarão dar resposta às questões que inicialmente levantámos quando nos propusemos iniciar este percurso.

No que toca aos aspetos formais, na transcrição de segmentos de textos consultados, nomeadamente periódicos de novecentos, optámos por manter a grafia original. Quanto às citações do texto em análise, utilizámos a obra *Alfredo Cortez - Teatro Completo*. Com peças e excertos inéditos. Introdução, pesquisa e fixação de textos por Duarte Ivo Cruz, publicada em 1992 pela IN/CM, como referenciado na Bibliografia. Assim, todas as citações da peça *O Lodo* têm esta obra como referência. Nas referências bibliográficas e nas restantes citações, adotámos as normas definidas pela APA (American Psychological Association).

I. CONTEXTO POLÍTICO, SOCIAL E CULTURAL

1. Lisboa no início dos anos 20 de Novecentos

1.1. Ambiente político durante a Primeira República

A Primeira República (5 de outubro de 1910 a 28 de maio de 1926) foi um período de grandes transformações sociais e políticas decorrentes de acontecimentos externos e internos, que levaram a alterações de mentalidades. Num contexto de miséria e descontentamento popular, os republicanos apelaram às massas e fizeram preceder a proclamação da República de uma ampla propaganda dirigida às classes socialmente mais desfavorecidas, que mais prontas estavam a ouvi-los. Aproveitando o fracasso da causa monárquica, agudizado durante o reinado de D. Manuel II (1908-1910), a República foi apresentada como um sistema perfeito, do povo para o povo, valorizando ideais como a completa liberdade, a fraternidade, a igualdade entre os homens e a “justiça democrática”. Assim, o povo não terá hesitado em escolher entre a autoridade do rei, defendida pela Monarquia, e o governo do povo, idealizado pela República.

Como Oliveira Marques refere, o partido republicano escolheu a família como um dos valores mais caros, defendendo “a liberdade para a mulher e protecção legal para os filhos” (1980: 50). A condição da mulher era de profundo atraso e ignorância, o que constituía um entrave ao progresso, pois a sua influência retrógrada refletia-se nas crianças, maioritariamente entregues aos seus cuidados.

Do regime monárquico, manteve-se o teor nacionalista e o sentimento patriota, que se traduziram na glorificação histórica e artística dos vultos nacionais. O ideário republicano incluía a preocupação com o atraso do país, o desenvolvimento das colónias, a defesa de um mundo ideal, a perseguição aos privilégios do clero e o respeito supremo pela família. No entanto, os 16 anos de vigência da primeira República em Portugal mostraram a distância entre o ideal e a prática, tendo esta obrigado a algumas alterações na própria ideologia republicana.

A revolução republicana centrou-se em Lisboa, sede do poder e da vida política, e nela se circunscreveu, sob a direção do almirante Cândido dos Reis e do médico psiquiatra Miguel Bombarda, embora nenhum dos dois “mártires da República”¹ tivesse vivido para testemunhar a sua implementação. O segundo foi assassinado, a 3 de outubro, por Aparício Rebelo dos Santos, seu paciente, e, ainda que as motivações políticas por detrás deste assassinato não tenham sido provadas, esta morte abalou a confiança e arrefeceu os ânimos. O almirante Cândido dos Reis suicidou-se na

¹ Veja-se, a propósito da morte de Miguel Bombarda, o que escreveu Carlos Bobone (disponível em <http://www.centenariodarepublica.org/centenario/2010/03/31/miguel-bombarda-como-se-fabricou-um-martir-da-republica/>)

madrugada do dia 4, por acreditar que a revolução tinha sido gorada, em consequência de rumores que davam como certo o seu fim, algumas horas apenas após o início das hostilidades.

A revolução estendeu-se às ruas, com a colaboração dos populares que, de forma muito ativa, acompanharam os militares. O bombardeamento do Palácio das Necessidades (4 de outubro) e as notícias que davam conta da impossibilidade de travar este movimento levaram à retirada das forças monárquicas. Sem qualquer hipótese de resistência, D. Manuel II e os seus familiares (D. Amélia, D. Maria Pia e D. Afonso) partiram para o exílio, no iate “Amélia”, rumo a Gibraltar, onde chegaram a 7 de outubro. Posteriormente, a rainha D. Maria Pia embarcou para Itália e D. Manuel II, D. Amélia e D. Afonso para Inglaterra.

Depois de celebrado o triunfo da República, na manhã de 5 de outubro, e na sequência da morte dos dois chefes da revolução, foi aclamado um Governo Provisório, chefiado por Teófilo Braga, de que o edital “Ao Exército e à Marinha” dá conta:

O Governo Provisorio da Republica Portuguesa sauda as forças de terra e mar que com o povo insituiram a Republica para felicidade da Patria.
Confia no patriotismo de todos. E porque a Republica para todos é feita, espera que os officiaes do exercito e da armada, que não tomaram parte no movimento revolucionario, se apresentem no Quartel General a garantir pela sua honra a mais absoluta lealdade ao novo regimen.
No entretanto, os revolucionarios devem guardar todas as suas posições para defeza e consolidação da Republica (Brandão, s/d: 27)

Em menos de um ano, este Governo Provisório conseguiu pôr em prática algumas das principais ideias que norteavam o espírito republicano, ao mesmo tempo que procurava anular possíveis focos de subversão e fazer frente ao clima de anarquia.

Um mês após a proclamação da República, Teófilo Braga afirmava os propósitos do Governo Provisório: “ [...] nada de pompas, como na realeza; somos do povo e com ele devemos viver!” (apud Martins, 1921: 521). O Governo Provisório tentou unir a população em torno dos grandes símbolos da pátria: a bandeira que mudou de azul e branco para vermelho e verde; *A Portuguesa* que substituiu o *Hino da Carta*; o escudo que substituiu o real; a norma ortográfica que foi simplificada. Em torno das cores da bandeira gerou-se alguma polémica:

O Junqueiro quer que as cores da bandeira se mantenham, o Columbano e o Teófilo querem-na encarnada e verde. – A bandeira vermelha e verde é uma bandeira de pretos – diz Junqueiro. – Tinha-se já decidido em conselho de ministros que ficasse azul e branca, mas os carbonários opuseram-se (Brandão, s/d: 66).

Este corte com o passado mostrava o esforço de filiação ao presente republicano, dava realce aos grandes símbolos da Pátria e, simultaneamente, procurava amenizar a agitação social que começava a proliferar, à medida que o povo reivindicava o direito ao descanso semanal, a melhor salário e à redução do número de horas de trabalho. Paralelamente a estas divergências externas, também no seio do próprio partido republicano (criado em 1876) cresciam as vozes divergentes, que marcaram o início do ano de 1911 e se prolongaram até às eleições, em agosto.

O Governo Provisório procurou pôr termo aos excessos do clero, da Igreja e das Ordens religiosas, uma vez que considerava que o poder da Igreja representava, aquando da proclamação da República, um obstáculo ao progresso nacional e à liberdade individual. Neste sentido, o Partido Republicano pôs em prática uma clara ofensiva, tentando convencer a população dos perigos que o clericalismo representava. Uma das medidas mais polémicas do Governo Provisório foi o Decreto de 20 de abril de 1911², que estabeleceu a separação e limites do poder entre a Igreja e o Estado, assim como definiu que o catolicismo deixava de ser a religião oficial do Estado. Esta lei da *Separação dos poderes do Estado e da Igreja*, precedida de várias outras, foi a prova da política anticlerical da República. O processo de desconfessionalização decorreu entre 1910 e 1913 e incluiu a rutura diplomática com a Santa Sé (1913), o encerramento de comunidades congregacionais, a expulsão e exílio de religiosos e a promulgação de medidas laicizadoras.

A 20 de maio de 1911, decorreu a eleição de deputados para a Assembleia Constituinte, que tinha como missão institucionalizar a República, através de uma Constituição. O Decreto da Assembleia Nacional Constituinte “proclama e decreta”:

- 1.º Fica para sempre abolida a monarchia e banida a dynastia de Bragança.
- 2.º A forma do Governo de Portugal é a de Republica Democratica.
- 3.º São declarados benemeritos da Patria todos aquelles que para depôr a monarchia heroicamente combateram até conquistar a victoria, consagrando-se para todo o sempre, com piedoso reconhecimento, a memoria dos que morreram na mesma gloriosa empresa (Brandão, s/d: 108).

O Governo Provisório manteve a estrutura do poder executivo e a 24 de agosto de 1911 foi eleito Manuel de Arriaga como primeiro presidente da República Portuguesa. O primeiro Governo Constitucional, que tomou posse a 3 de setembro de 1911, teve a árdua tarefa de implementar as reformas decretadas pelo Governo Provisório, que incluíam a defesa das liberdades individuais, a proteção ao proletariado, a assistência social e a reforma do ensino.

² No decreto de 20 de abril de 1911, no seu artigo 2.º, pode ler-se: “A partir da publicação do presente decreto com força de lei, a religião católica apostólica romana deixa de ser a religião do Estado e todas as igrejas ou confissões religiosas são igualmente autorizadas, como legítimas agremiações particulares, desde que não ofendam a moral pública nem os princípios do direito político português”.

A Constituição republicana de 1911 consignou os três poderes (Legislativo, Executivo e Judicial) e destacou os direitos individuais, a igualdade social e o laicismo. Foi criado o “fundo nacional de assistência”, destinado a socorrer os indigentes e evitar a mendicância, não se conseguindo, no entanto, com estas medidas evitar o aumento da revolta e da indignação, como testemunha o *Manifesto do Partido Socialista*, de 31 de agosto de 1911³. À medida que crescia a revolta, cresciam, também, os esforços para travar as forças políticas e sociais que ameaçavam o ideal republicano, esforço esse que não conseguiu evitar a agitação social e a contestação, que continuaram em 1912, ano que se iniciou com a primeira greve geral e que assistiu a mais uma crise política e social. O ano de 1914 trouxe preocupação relativamente à posição a adotar por Portugal na I Guerra Mundial (4 de agosto de 1914 a 11 de novembro de 1918). Embora a maioria fosse favorável à intervenção portuguesa no conflito, ao lado dos Aliados, uma vez que a vitória ao seu lado eliminaria o risco de perda das colónias, o Governo estava consciente dos custos que essa participação traria para Portugal. No dia 23 de novembro, o Congresso da República aprovou uma proposta de lei a autorizar a intervenção militar, cumprindo o que se entendia ser o interesse nacional e colonial da intervenção portuguesa no conflito armado.

Em maio de 1915, ocorreu uma revolta armada contra o Governo, por apoiantes do Partido Democrático, que conduziu à renúncia de Manuel de Arriaga e que colocou os Democráticos novamente no poder. O Congresso da República, reunido a 27 de maio, escolheu Teófilo Braga e, a 5 de outubro de 1915, Bernardino Machado tomou posse como Presidente da República, com o apoio do grupo democrático.

A participação na I Guerra e o esforço financeiro que daí resultou trouxeram consequências graves para o país, nomeadamente no que diz respeito aos géneros de primeira necessidade, que começaram a escassear. O racionamento de alimentos e a fome, que atingiram sobretudo a população pobre das cidades, causaram descontentamento, agitação, greves e a consequente repressão social, que foram uma constante ao longo do ano de 1917.

No dia 5 de dezembro de 1917, ocorreu uma sublevação popular, apoiada no major Sidónio Pais, que, dois dias depois, formou a Junta Revolucionária, com a promessa de uma República Nova. O período que se seguiu foi de uma certa acalmia, decorrente do apreço popular pela figura de Sidónio Pais, um pró-clerical que trouxe, também, alguma serenidade à Igreja, numa tentativa de conciliação entre o Estado e a Santa Sé. Neste sentido, Sidónio Pais tornou-se o símbolo da vontade coletiva que

³ Neste manifesto, transcrito por Raul Brandão (s/d: 124,125), destaca-se a crítica às motivações “de ordem mercantil” que teriam levado os “apóstolos da República” ao poder. Segundo o Manifesto, esta corrente de opinião tinha vindo a crescer e era responsável pelo clima de “profundo desgosto, e até revolta, contra o triste espectáculo que ao país e ao mundo estão dando neste momento os mais denodados caudilhos da democracia republicana.”

pretendia regenerar Portugal, com base nos fundamentos da República. Assumiria a Presidência da República a 11 de maio de 1918, tornando-se um herói popular e, para muitos, um novo D. Sebastião. No entanto, a agitação social continuava, com a desilusão dos que tinham acreditado em Sidónio Pais e que viam as suas esperanças defraudadas, ao perceberem que a “República Nova” era, na verdade, pouco diferente da “República Velha”.

Durante o ano de 1918, continuaram os tumultos devido à escassez de pão, registando-se o apedrejamento de padarias e o saque de várias mercearias em Lisboa. Destes tumultos resultaram 30 mortos, dezenas de feridos, centenas de prisões e a instauração do estado de sítio, a 20 de maio. Neste mesmo ano, a gripe pneumónica causou cerca de 60 000 vítimas, de norte a sul do país.

A 11 de novembro de 1918, terminou a I Guerra Mundial e a 14 de dezembro duas balas, disparadas por um antigo sargento do exército, punham fim ao sonho de uma República Nova, com a morte de Sidónio Pais, como se lê no *Diário de Notícias* de 15 de dezembro: “De facto, o sr. dr. Sidónio Paes caía varado por uma bala no próprio momento em que ia seguir viagem para a capital do norte, onde lhe estava preparada uma amistosa recepção, sendo à sua partida muito vitoriado pela multidão que na «gare» do Rocio se comprimia para assistir a esse acto”. No dia 16 de dezembro de 1918 o almirante Canto e Castro era o novo Presidente da República, dando início novamente a um período de graves tumultos. A 5 de outubro de 1919, António José de Almeida assumia, perante o congresso da República, as funções de Presidente da República, uma vez que Canto e Castro não aceitara recandidatar-se, desiludido que estava com o ambiente político em Portugal.

Entre 1919 e 1920 houve alguma recuperação económica, acompanhando a tendência internacional. No entanto, os anos seguintes trariam novamente a crise e, de 1920 a 1923, a instabilidade e a agitação marcaram Portugal, embora gradualmente se fossem vendo alguns sinais de acalmia, à medida que o cenário da I Guerra se afastava no tempo.

O escritor Teixeira Gomes foi eleito Presidente da República a 6 de agosto de 1923, acabando por renunciar em dezembro de 1925. Seguiu-se Bernardino Machado, o último Presidente da Primeira República, que cumpriu os dois anos de mandato que faltavam.

Desde 1923 que a situação geral do país tinha vindo a melhorar para as classes populares, no que respeita à assistência social e à alfabetização. Lisboa, o centro da República, no entanto, manifestava sinais de saturação relativamente ao contínuo desfilar de perturbações e de desacatos e ansiava pela tranquilidade que lhe permitiria um verdadeiro alinhamento com a Europa. O ano de 1926 foi um ano de grande perturbação

social e de grande efervescência política que anunciava o fim da Primeira República, concretizado pela revolução de 28 de maio. Na sequência deste golpe, o Governo pediu a demissão, a 30 de outubro, Bernardino Machado entregou a Presidência da República ao comandante Mendes Cabeçadas e, no início de junho, o Parlamento foi dissolvido, concretizando-se o triunfo do golpe. O 28 de maio tentava pôr fim a uma longa agonia que caracterizou a Primeira República e que estava já longe dos seus ideais. Os idealistas republicanos acreditavam que a mudança política seria a solução para os grandes problemas do país e a sua ideologia fortaleceu a consciência da Nação e despertou no povo o desejo de um Portugal grandioso, livre e democrático, como esclarece João Medina (1990). No entanto, como acima brevemente referimos, o período abrangido pela Primeira República foi tudo menos calmo. Nos 16 anos que a mesma compreendeu, o país teve sete eleições gerais para o parlamento, oito chefes de Estado, duas renúncias, duas substituições, um presidente assassinado, um chefe de Estado (Bernardino Machado) derrubado por um golpe militar (5 de dezembro de 1917) e 45 ministérios, todos eles de vida breve.

Esta instabilidade parlamentar, presidencial e governamental teve, obviamente, repercussões na vida social e cultural. A Primeira República fracassou por culpa dos seus vícios e contradições, pelo excesso de populismo e pela carência de autoridade, que levaram à descrença no futuro e à revolta contra os políticos, muitos dos quais, tal como acontecera na Monarquia, utilizavam as instituições para servir não o interesse público, mas o benefício próprio. Aqueles que acreditavam que a queda da Monarquia e a implantação da República significaria a melhoria das condições de vida das classes trabalhadoras viram as suas esperanças goradas. Longe das transformações idealizadas durante os primeiros anos do século XX, cresceu o descontentamento pela distância entre os ideais apregoados e a realidade concretizada.

1.2. Ambiente sociocultural durante a Primeira República

Lisboa, palco da Revolução do 5 de outubro, recebeu um grande impulso no que diz respeito ao desenvolvimento urbano, ao mesmo tempo que chamava a si ondas crescentes de migração.

O censo de dezembro de 1911, de acordo com Oliveira Marques (1986), dá conta de 5 960 056 pessoas no Continente e nas ilhas dos Açores e da Madeira, número que se vai mantendo até final da década, em parte devido à emigração (sobretudo para o Brasil), às epidemias de 1918 e de 1919 e à I Guerra. Em 1930, a população ascendera a 6 825 883. Num outro estudo, Oliveira Marques (1980) constata que a população se concentrava maioritariamente no campo e apenas cerca de 20% vivia nas cidades, em particular em Lisboa e no Porto, onde procurava, em alternativa à emigração, melhores condições de vida. Contudo, como sabemos, esta era uma falsa esperança, pois os surtos migratórios que chegavam às cidades acentuavam as diferenças e agudizavam a miséria das classes trabalhadoras que se acumulavam em bairros sobrepovoados, sem as mínimas condições de salubridade e onde faltava a água, a luz, os esgotos e até o ar. Progressivamente, estas “ilhas” (Porto) e “pátios” (Lisboa) foram sendo associados à marginalidade, ao vício, à clandestinidade e ao crime.

Maria de Carvalho observou a realidade dos bairros populares de Lisboa, no artigo “O bairro da Alfama - Habitações de Miséria”, publicado a 15 de julho de 1922:

Foi uma romaria triste, em que o coração se confrangia de magua impotente diante de tanta miséria doentia, ignorada ou esquecida. Os ricos e os responsáveis, que peso devem sentir na consciencia se pensarem n'essas misérias que não socorrem, que não remedeiam, que não tentam modificar!
Nos becos sombrios de Alfama, ha casas lugubres, sem ar, sem claridade, onde, penosamente, se vão consumindo vidas (*Ilustração Portuguesa*, n.º 856, 1922: 0055).

A 2 de setembro, Maria de Carvalho escreveu novamente sobre os bairros lisboetas, no artigo “A Fonte Santa – Pateos e Colmeias”:

Entrando em pateos e colmeias, fui seguindo na minha colheita de impressões da vida humilde, da vida do povo na aglomeração insalubre das cidades. Quanto mais feliz e saudavel é a vida dos camponeses ribatejanos nas suas casas independentes, de telha vã, arejadas e claras, brancas de cal e cheias de sol. [...]
A colmeia pareceu-me ainda peor do que o pateo, mais pobre e fea, com a sua miséria citadina, com a sua proximidade, com o seu ar de sordida casa de hospedes, fervilhante de gente despenteada, sofrendo manifestamente de falta de saúde e de falta de asseio (*Ilustração Portuguesa*, n.º 863, 1922: 0226-0227).

Dos diferentes bairros que foram surgindo em Lisboa, destaca-se o bairro da Mouraria, um dos bairros mais emblemáticos da capital portuguesa, onde Alfredo Cortez situará a ação da peça de que nos ocuparemos. Para explicar a fundação deste bairro existem várias versões, uma das quais defende que, com a reconquista cristã, mouros e judeus não deixaram a cidade de Lisboa e foram levados a viver num espaço confinado e afastado, como descreveu Victor Ribeiro:

Após a reconquista da cidade em 1147, o rei christão, tolerante e benevolo, permitiu que o mouro vencido se agrupasse na sua *communa* ou *arravalde*, isolado dos fieis da cruz, constituindo no valle profundo que fica no sopé dos montes orientaes, a sua *mouraria*, identica ás muitas que persistiram nos principaes povoados do sul do paiz (*Serões*, n.º 22, 1907: 0251).

Este isolamento foi determinante na conotação negativa que o espaço da Mouraria foi adquirindo ao longo dos tempos. A população que aí vivia ocupava-se dos ofícios e era oriunda de um estrato socioeconómico baixo, o que contribuiu para que, progressivamente, este bairro fosse sendo associado à miséria e ao vício, em consequência das condições de vida pouco favoráveis dos que aí viviam e também dos que aí sobreviviam de expedientes e de atividades ilícitas, de entre os quais se destacam as prostitutas, os fadistas, os chulos e os proxenetes. O bairro sujo e miserável foi sendo conhecido como o úbere de “rufiões e desordeiros”, infestado “de mulheres de má fama, de botequins e de batotas, valhacoutos de ladrões, de malfeitores e de galderios”:

Até dos tempos que ainda vivem na memoria de muita gente, as ruelas sombrias da Mouraria, povoadas de templos de vicio, se tingiam a miudo de sangue, nas desordens [...] Neste nicho dilecto de fadistas, brigões e comborças creavam-se tambem verdadeiras celebridades, cujos nomes se eternizaram nos annaes da baixa bohemia lisbonense. O mouro, habitante do arrabalde, legou á população que o substituiu o espirito alegre e folião. A tradição perenne de suas festas e bailados [...] (*Serões*, n.º 22, 1907: 0257-258).

Albino Forjaz de Sampaio, no artigo intitulado “Uma noite de rusga”, considerou a Mouraria um dos bairros mais perigosos da cidade de Lisboa, onde as ruas estreitas e as condutas duvidosas se entrelaçam num ambiente de devassidão e crime:

Ali, n´aquelle dédalo de ruellas estreitissimas, n´aquelles predios cambados, podridos e senis, se acoita toda a população de vagabundos, de falsos mendigos e de mendigos verdadeiros, faquistas, gente baixa, e não raras vezes serve de velhacauto a verdadeiros criminosos (*Ilustração Portuguesa*, n.º 39, 1906: 0489).

Nesse mesmo artigo, percorrendo as ruelas e becos onde se aglomeram bordéis, hospedarias de moral duvidosa, “tabernas, cafés e botequins”, inventariou algumas das personagens que aí se cruzavam durante a noite, escudadas pela escuridão e pelas sombras, e que se associam ao perigo e à marginalidade:

[...] moços de fretes, carrejões e maltezes que, de cacete, jaleco ao hombro e barrete derrubado [...].
[...] Marujos, desgraçadas, fadistas e *camareras* [...].
[...] Um rapazola imberbe, chapéu á faia como a roda de um carro [...].
[...] É a ralé. A ralé do operario, a ralé de marinheiros, o refugio de toda a vida limpa e digna que ali se acoita e entretém.
[...] creaturas capazes de apavorar o proprio pae se o encontrasse n’uma estrada deserta, mesmo de dia, quanto mais áquella hora (*Ilustração Portuguesa*, n.º 39, 1906: 0489-491).

Progressivamente, a Mouraria passou a ser associada à “Lisboa Boémia” e a ter nela um lugar de destaque, em parte devido ao fado, à vadiagem e à prostituição que faziam coexistir grupos cujos quotidianos colidiam com as regras sociais estabelecidas:

[...] aparece como um espaço social fechado marcado essencialmente pela marginalidade e sua especificidade que passa pelo espaço físico que a circunscreve (Bairro Alto, Alfama, Mouraria ...) mas que a ele não se reduz; especificidade que passa principalmente pelo tipo de relações que se desenvolvem entre os participantes da boémia: prostitutas, fadistas, marialvas, chulos [...] (Pais, 1985: 44).

A prostituição era, muitas vezes, consequência de antecedentes que condenavam as mulheres indefesas e só a uma existência marginal, como a morte dos progenitores, a vivência precoce de amores infelizes, uma gravidez e posterior abandono por parte do marido, amante ou namorado, a inexistência de emprego na chegada à grande cidade ou a exploração familiar.

Estas mulheres ficavam, então, à mercê de quem lucrava com a sua atividade marginal, muitas vezes na figura do chulo, do *souteneur*, que oferecia proteção em situações de conflito, perante clientes abusadores e violentos, por exemplo. Muitas vezes, o chulo era também o *amásio* ou *gajo*, que, tirando partido da relação afetiva com a prostituta, vivia às suas custas, como destaca Paulo Guinote:

Personagem menos detestada que a alcoviteira ou proxeneta pelas meretrizes é a do chulo ou *souteneur*, que surge junto às prostitutas que actuam de forma isolada. Em situações de conflito ou perigo, como clientes abusadores ou borlistas, rixas com colegas ou percalços com as autoridades policiais, era útil a existência de um protector masculino que assumisse a sua defesa. Estes defensores, que muitas vezes com elas viviam em situações próximas da conjugalidade, eram conhecidos como amásios, amantes de letra, os gajos bons, que, em troca da sua presença mais ou menos tranquilizadora e dissuasora dos mais atrevidos, eram parcialmente sustentados pelos das suas mulheres. Entre estes casais muito especiais, eram comuns as brigas e cenas de ciúmes, em particular quando o mesmo homem

protegia várias mulheres e a sua ambígua fidelidade à sua parceira preferencial era posta em causa (Guinote, 2010).

A linguagem que caracteriza a Lisboa Boémia adquire uma especificidade única, de acordo com os comportamentos dos que nela se movimentam. A gíria bairrista que caracteriza a Mouraria, por exemplo, denota a marginalidade a que este espaço foi sendo associado, visível em vocábulos de índole violenta e briguenta. José Machado Pais aponta algumas das palavras que ilustram esta especificidade linguística:

Lambança, risca: alteração da ordem.
Estampas, narcejas, trolhas, trunfos, umas todas: bofetadas.
Rolantear: esfaquear.
Sarda: faca.
Chegada, meio-bordo, picada, risco: facada.
Arrefecer, esfriar, espichar, marar, vindimar, virar: matar.
Muda, naifa: navalha.
Arroz: pancada.
Verdoso: sangue.
Meter a mão aos arames: tirar a navalha do bolso (Pais, 1983: 942).

O fado é, também, uma referência importante na definição da boémia lisboeta, nomeadamente no significado que a palavra tinha no início do século XX. De acordo com José Machado Pais, fadinho era a canção predileta de prostitutas e boémios, enquanto fado podia significar “prostituição”, na mulher, ou vadiagem, no homem (1983: 940-941). Fazendo uma breve biografia do Fado, Victor Ribeiro, parafraseando Pinto de Carvalho, situa o seu nascimento a bordo das naus, num movimento da terra para o mar:

Segundo crê o sr. Pinto de Carvalho, o fado nasceu a bordo das naus, é de manifesta origem marítima, creada pelo espirito essencialmente imaginativo e contemplativo do mareante, retratando as toadas plangentes do seu canto, as agruras magoadas da sua vida sempre cheia de incertezas e saudades. [...]
Só depois de 1840, acrescenta o consciencioso autor da *História do Fado*, é que o *fado do marinheiro*, unico que até então existia, irrompeu nas ruas de Lisboa [...] (Serões, n.º 22, 1907: 259).

A análise destes meandros do submundo permite traçar o retrato de uma parte da sociedade lisboeta. A Lisboa boémia era, no fim do século XIX, um espaço socialmente fechado, mas com o início do novo século a cidade abriu os seus limites, esbatendo as fronteiras entre a Lisboa boémia e a “Lisboa respeitável”, o que vai permitindo a coexistência de tipos sociais variados, como as prostitutas, os fadistas, os proxenetes, os chulos, os marialvas, as criadas, as costureiras e os que aí circulam em busca de diversão.

Paralelamente aos bairros miseráveis, foram proliferando, também, os bairros modernos e as novas avenidas, espelho da diversidade e da modernização da cidade. No entanto, as diferenças entre os que habitam os bairros modernos e os bairros sobrepovoados foram também crescendo, acentuando as desigualdades, quer ao nível das condições de vida, quer no que diz respeito ao acesso à cultura e à educação.

Uma perspetiva mais global remete para um Portugal que, em 1910, tinha uma taxa de analfabetismo situada acima dos 75%, em consequência também da política monárquica, centrada mais no desenvolvimento material e menos no desenvolvimento cultural. A questão da educação foi uma das grandes preocupações do ideário republicano, ainda que as intenções e as práticas adotadas não tenham levado a melhorias tão visíveis como seria de esperar. Esta preocupação materializou-se na legislação que o regime deu à luz, como, por exemplo, a lei de 1912, que estabeleceu a instrução oficial e livre para todas as crianças e a escolaridade obrigatória entre os 7 e os 10 anos. Ao nível do ensino primário, as reformas republicanas pretendiam a melhoria da qualidade da instrução oficial, mas a pobreza do Estado inviabilizou os efeitos práticos das intenções dos republicanos.

O ensino superior também mereceu a atenção da República, que tentou nivelar Coimbra, Lisboa e Porto. O Governo Provisório reuniu as escolas superiores já existentes em Lisboa e no Porto, elevou-as a Faculdades e criou a Universidade de Lisboa e a Universidade do Porto. O estudo realizado por Oliveira Marques (1980) refere a evolução no número de alunos universitários, de 1 212 alunos no ano letivo 1911-12 para 4 117 no ano letivo 1925-26, mostrando esse esforço republicano.

Paralelamente ao sistema oficial de educação, a Primeira República testemunhou uma certa efervescência cultural, nomeadamente no que diz respeito ao ensino livre e à difusão cultural. Destacam-se as *universidades livres*, fundadas em 1912, e as *universidades populares*, fundadas em 1913, que difundiam e publicavam, muitas vezes gratuitamente, textos de interesse cultural. Várias associações e editores se dedicaram, igualmente, à publicação e tradução de obras nacionais e estrangeiras.

No campo jornalístico, proliferaram jornais e revistas, embora algumas publicações tivessem tido uma vida breve. Em 1917, circulavam em Portugal 414 periódicos, e, em 1923, o número subiu para 532, como destaca Oliveira Marques (1986). Embora as agitações políticas que caracterizaram a Primeira República condicionassem a evolução cultural e ditassem a efemeridade destas publicações, propiciaram, igualmente, o debate de ideias.

No que diz respeito ao ambiente cultural e literário, novos grupos e correntes circularam em Portugal durante os 16 anos de duração da Primeira República, muitos

deles congregados em torno de revistas literárias, que procuravam “arejar” as ideias e abrir caminho para as vozes que circulavam pela Europa.

As correntes modernistas tentaram, sem grande sucesso, romper com os cânones antigos, operar uma revolução cultural e um alinhamento com as correntes estéticas que se afirmaram na Europa e que estimularam o aparecimento de inúmeros periódicos de breve duração: *Orpheu* (1915), *Centauro* (1916), *Portugal Futurista* (1917), *Contemporânea* (1922-23) e *Athena* (1924-25).

O Modernismo foi um movimento artístico em que a literatura surgiu associada às artes plásticas, em uníssono com a arte e a literatura mais avançadas da Europa, sem prejuízo da originalidade nacional. O modernismo português, que incluiu, entre outros, Fernando Pessoa, Almada Negreiros e Mário de Sá-Carneiro, caracterizou-se pela estética futurista⁴, assente na exaltação dos valores da força, da violência e do poder da máquina, afastando-se do Saudosismo, virado para o passado. Foi um movimento inovador, que pretendia conduzir à revolução de ideias, de costumes e da literatura, impondo uma nova concepção do mundo e do homem e rompendo com a concepção de mundo de finais do século XIX.

No que ao teatro diz respeito, vamo-nos deter na polémica gerada em torno de Júlio Dantas⁵ e Almada Negreiros⁶, uma vez que a mesma espelha as duas tendências dominantes da estética teatral na segunda década do século XX. O contraste entre o teatro estabelecido, convencional, com poucos rasgos de modernidade, e os novos ventos da Europa materializou-se no confronto entre o teatro passadista de Júlio Dantas e a tendência modernista de Almada Negreiros.

Obediente às convenções teatrais e à tradição, Júlio Dantas foi um autor consagrado oficialmente e apoiado pela imprensa. A 3 de abril de 1915, *A Capital* anunciava que os seus leitores poderiam ler, em breve, em folhetim, *O Amor em Portugal no Século XVIII*⁷, ao mesmo tempo que tecia elogios rasgados ao seu autor:

⁴ O futurismo em Portugal representa-se pela revista *Portugal Futurista*, pelos manifestos de Almada Negreiros (*Manifesto Anti-Dantas*, *Manifesto da Exposição de Amadeo de Souza Cardoso* (1916) e *Ultimatum Futurista às Gerações Portuguesas do Século XX* (1917), pelo manifesto de Pessoa/Álvaro de Campos (*Ultimatum*, 1917), pelos poemas *Ode Marítima* e *Ode Triunfal*, de Álvaro de Campos, pelos poemas *Manucure*, de Mário de Sá-Carneiro, e *A Cena do ódio*, de Almada Negreiros, pelo conto *K4 o quadrado azul* e pela novela *A engomadeira*, de Almada Negreiros, o mais futurista dos colaboradores da revista *Orpheu*. O percurso do futurismo em Portugal pode ser balizado pela publicação do primeiro número de *Orpheu* (março de 1915) e do primeiro, e único, número da revista *Portugal Futurista* (dezembro de 1917).

⁵ Júlio Dantas (1876-1962) foi médico, historiador, poeta, dramaturgo, cronista, conferencista, deputado, Ministro da Instrução Pública, Ministro dos Negócios Estrangeiros, militar e Académico. Como dramaturgo, ficou conhecido pela peça *A Ceia dos Cardeais* (1902), uma das mais populares produções teatrais de sempre. Foi um dos intelectuais mais conhecidos das primeiras décadas do século XX. Colaborou assiduamente em publicações periódicas da imprensa lisboeta, como a *Ilustração Portuguesa* e, posteriormente, o jornal diário *A Capital*.

⁶ O percurso artístico de José Sobral de Almada Negreiros (1893-1970) reparte-se por várias formas de expressão artística, que incluem a caricatura, o desenho, a pintura, o manifesto, o teatro e o romance.

⁷ A obra foi publicada em folhetim, em quarenta episódios, entre abril e outubro de 1915, e em livro logo em 1916, pela Livraria Chardron Lello & Irmãos Editores.

[...] grande escriptor, o nome ilustre e consagrado que o firma e o thema por elle eleito, - dos mais interessantes, dos mais fecundos, dos mais sugestivos e também dos que maior campo offereceriam á exhibição dos seus singulares recursos, se estes já agora não estivessem sobejamente demonstrados em algumas das mais bellas obras-primas da literatura portugueza contemporanea (*A Capital*, n.º 1674, 1915: 009).

Politicamente, Júlio Dantas manteve-se colado ao poder, antes e depois da implantação da República, denotando uma grande versatilidade, como aponta Fernando Dacosta: "para se aproximar do Paço e da Rainha escreve a *Ceia dos Cardeais*. Não recebendo os cargos e as honrarias a que julgava ter direito, aproveita-se da crise do regime monárquico e faz *Um Serão nas Laranjeiras*, denúncia da decomposição da corte. Mas não se afasta dela" (Dacosta, 1993). Após o 5 de outubro de 1910, Dantas aderiu à República e manteve-se, assim, ligado ao poder político.

A polémica literária a que nos referimos concretizou-se através de alguns episódios que ocuparam quase todo o ano de 1915. A 30 de março, *A Capital* publicou um artigo em duas colunas (*Litteratura de Manicomio: os poetas de Orpheu foram já scientificamente estudados por Julio Dantas há 15 annos, ao ocupar-se dos "artistas" de Rilhafolles*⁸), com fortes críticas aos poetas modernistas. O pretexto fora a publicação de *Orpheu*⁹:

[...] uma revista trimestral de litteratura", destinada a Portugal e Brazil e de que veio agora a lume o primeiro numero, correspondente a janeiro, fevereiro e março.
[...] Occupando-se, há quinze annos, dos *Pintores e poetas de Rilhafolles*, Julio Dantas fornecia-nos já todas as características do estado mental d'esses moços literatos que hoje ahí surgem arvorando o *Orpheu* como estandarte (*A Capital*, n.º 1670, 1915: 0117).

A 19 de abril de 1915, Júlio Dantas insurgiu-se contra os modernistas, ainda a propósito da publicação de *Orpheu*, num artigo intitulado "Poetas-Paranoicos", assinado pelo próprio. Neste artigo, são igualmente criticados os que haviam recebido "essa revista com artigos de duas colunas" (*Ilustração Portuguesa*, n.º 478, 1915: 0481), o que fez esgotar a primeira edição. Dantas acabaria por concluir:

[...] os loucos não são precisamente os poetas, mais ou menos extravagantes, que querem ser lidos, discutidos e comprados; quem não tem juizo, é quem os lê, quem os discute e quem os compra (*Ilustração Portuguesa*, n.º 478, 1915: 0481).

⁸ Nesta obra pode ler-se: "Tem o auctor d'estes ligeiros apontamentos como objectivo o estudo d'algumas características da arte de louco, pela vantagem que da sua fixação resulta para a critica geral da arte sã e pela importancia que esse estudo reveste na diagnose de certas formas de loucura" (Dantas, 1900: 1).

⁹ A revista *Orpheu* foi uma Revista Trimestral de Literatura editada em Lisboa. Com apenas dois números publicados, nos dois primeiros trimestres de 1915, a revista teve influência nos movimentos literários de renovação da literatura portuguesa, tendo sido responsável pela introdução em Portugal do movimento modernista, associando nesse projecto importantes nomes das letras e das artes, como Fernando Pessoa, Mário de Sá-Carneiro, Almada-Negreiros ou Santa-Rita Pintor, que ficaram conhecidos como geração d'*Orpheu*.

A importância que Júlio Dantas tinha no panorama cultural, como representante do teatro institucionalizado, mentor da política teatral e diretor da denominada “Escola de Arte de Representar”, e a influência que exerceu sobre o que se representava em Portugal poderá explicar o ódio crescente de Almada Negreiros.

Depois da crítica dirigida por Júlio Dantas aos modernistas, a polémica que o opôs a Almada Negreiros subiu de tom com a representação da peça *Soror Mariana*¹⁰, no Teatro do Ginásio, a 21 de outubro de 1915, de que Avelino de Almeida deu conta, a 22 de outubro, num artigo que corporiza a opinião corrente da época relativamente a Júlio Dantas. A tragédia levada à cena gerou, nas suas palavras, “uma tola especulação politico-religiosa” que não lhe retirou o seu valor nem diminuiu o seu autor:

Júlio Dantas escreveu “Soror Mariana” para estreia de duas das mais distintas alumnas da Escola da Arte de Representar á qual tantos e tão valiosos serviços vem prestando: Luiza Lopes [...] Celeste Leitão. [...]

A sala estava cheia. Aplausos calorosos e vibrantes fizeram vir a bocca de scena algumas vezes Julio Dantas e os seus interpretes. Foram de todo o ponto merecidos [...].

O espectáculo de hontem foi assignatado por um incidente [...] a cólera d’uma dama da nossa apagada aristocracia que, debruçando-se n’um camarote, [...] criticou com aspereza o arrojo de pôr em scena uma freira peccadora [...] (*A Capital* n.º 1873, 1915: 0083).

O *Manifesto Anti-Dantas*¹¹ (1915) foi a reação de Almada Negreiros às renitências de Júlio Dantas relativamente à inovação e às críticas por ele tecidas aos modernistas, em abril de 1915. No entanto, foi a peça *Soror Mariana*, na linha dos cânones estéticos clássicos e românticos, que subira à cena em outubro, que despertou a crítica feroz de Almada Negreiros:

O Dantas fez uma soror mariana que tanto o podia ser como a soror Inês ou a Inês de castro, ou a Leonor Teles, ou o Mestre de Avis, ou a Dona Constança, ou a Nau Catrineta, ou a Maria Rapaz! E do Dantas teve claque! E o Dantas teve palmas! E o Dantas agradeceu! (Negreiros, 1993).

Almada Negreiros dirigiu-o a “todos os Dantas que houver por aí!” e, através do seu autor, criticou o espírito académico, a sua mediocridade e conservadorismo, o exagero do sentimento, as literaturas de formas românticas, patéticas, sem originalidade, baseadas em lugares-comuns e em tradicionais formas de expressão ainda

¹⁰ Soror Mariana Alcoforado (1640-1723) foi uma freira clarissa portuguesa, do Convento de Nossa Senhora da Conceição, em Beja. É-lhe atribuída a autoria de 5 cartas dirigidas a Chamilly, soldado francês que a freira terá visto pela primeira vez de uma das janelas do convento e por quem se terá apaixonado.

¹¹ Os manifestos são textos com motivações sócio-culturais e sócio-políticas que analisam e criticam um estado de coisas e propõem uma solução. Constituem, geralmente, uma tentativa de divulgação das ideias e dos princípios programáticos de um grupo, de uma geração ou de uma escola. Têm uma vertente polémica e provocatória contra os valores estético-ideológicos e culturais consagrados, pondo em causa o que está estabelecido.

profundamente enraizadas na produção literária do fim do século XIX e do início do século XX.

Através da provocação, do insulto e da paródia, Almada Negreiros pretendia atacar não apenas a pessoa de Dantas mas a sociedade estagnada que o mesmo representava, já ultrapassada no contexto europeu cosmopolita, aberto a um novo conceito de criação, baseado na expressão individual do artista e não sujeito às exigências de um público pouco – ou nada - sensível à arte em si:

Morra o Dantas, morra! Pim! O Dantas é o escárneo da consciência! [...]
O Dantas é a vergonha da intelectualidade portuguesa!
O Dantas é a meta da decadência mental! [...]
E ainda há quem não core quando diz admirar o Dantas! E ainda há quem lhe estenda a mão! E quem tenha dó do Dantas! (Negreiros, 1993).

O novo conceito de criação opunha-se ao que Júlio Dantas personificava literariamente na época, enquanto fiel representante de um teatro de gosto histórico ou romanticamente melodramático, tipificado em *Soror Mariana* e na complexidade dos seus meandros convencionais. A provocação foi a via escolhida para a renovação, através de um estilo desafiador, que privilegiou o que não devia ser dito:

A única consolação que os espectadores decentes tiveram foi a certeza de que aquilo não era a soror Mariana Alcoforado mas sim uma merdariana-aldantascufurado que tinha cheliques e exageros sexuais (Negreiros, 1993).

O *Manifesto Anti-Dantas* scandalizou e constituiu “uma pedrada no charco da vida literária e social da época.”. A ousadia de Almada tornou-o conhecido no meio cultural lisboeta e abriu “espaço para si e para a sua geração, a do “Orpheu”, que Dantas apelidara de “paranóica”. Fulminado de espanto, por indignação uma parte, por regozijo outra, o país divide-se, radicaliza-se. Almada passa a ter nome (Dacosta, 1993).

Este gosto pela provocação manifestou-se, também, a 14 de abril de 1917, com Almada Negreiros a dinamizar a Primeira Conferência Futurista, no Teatro da República, futuro Teatro São Luiz, onde subiu ao palco envergando um estranho traje por si desenhado e onde leu o *Ultimatum Futurista às Gerações Portuguesas do Século XX*.

A propósito da polémica entre Júlio Dantas e Almada Negreiros, Fernando Dacosta constatou (1993) que a animosidade entre ambos não foi sinónimo de afastamento total, sendo certo que ambos acompanharam o percurso um do outro e que, posteriormente, se aproximaram: “Quando Salazar escolhe Júlio Dantas para a Exposição do Mundo Português (1940), uma das primeiras pessoas que ele chama para trabalhar é Almada Negreiros.”

No que diz respeito ao teatro, se excetuarmos algumas vozes de modernidade que tentaram alinhar com as novas tendências estéticas europeias, o ambiente teatral português manteve-se, durante a Primeira República, bastante impermeável à inovação e à mudança. A mudança de regime não trouxe, de imediato, alterações profundas, pois as tendências das correntes tradicionais mantiveram-se, dando continuidade aos temas e autores que haviam marcado o início do século. Como veremos no próximo subcapítulo, a mudança operou-se de forma lenta e gradual, ao longo das duas primeiras décadas do século XX, e a terceira década encontrou, ainda, um Portugal bastante retrógrado e pouco receptivo a uma atitude ativa perante o mundo, as ideias e a cultura.

2 O teatro no início dos anos 20 de Novecentos

2.1. Os teatros públicos lisboetas - 1923

Quando estalou a República, a vida social e cultural centrava-se no Chiado e na Baixa, onde estavam as maiores casas de espetáculo e também alguns dos palcos secundários, e onde era visível uma intensa atividade teatral.

A crítica, maioritariamente com os olhos postos no passado, condicionou a mudança, pois, ao apresentar ao público o que ele estava habituado a ver e a gostar, garantia o sucesso do espetáculo e, por outro lado, mantinha a “ordem” necessária à continuidade da máquina do poder. Como veremos, a produção teatral do início dos anos vinte permanecia centrada na tradição e, maioritariamente, em velhos moldes.

A atitude dos empresários, avessos à novidade e próximos do conformismo, foi outro dos fatores determinantes para a dificuldade de mudança verificada no nosso panorama teatral nas primeiras décadas do século XX, já que só um público culturalmente letrado, crítico e aberto a novas ideias, aceitaria a diversidade e os novos ventos de mudança. Deste modo, como constataremos, este ambiente cultural retardou o aparecimento de um teatro mais moderno.

Para além das habituais rubricas teatrais escritas nos jornais generalistas, foi-se dando continuidade à publicação de periódicos dedicados ao teatro. Surgiram, até 1924, várias publicações sobre teatro – *O Teatro*, de José Pereira e Roque Fonseca; *Correio teatral*, editado por António Nascimento (Porto, 1921); *Mundo teatral*; *O Imparcial*; *Gazeta dos teatros* (1923); *Correio dos teatros*, dirigido por A. Vítor Machado (1924) e *De teatro*, sob a direção de Mário Duarte, cuja publicação começou em setembro de 1922 e terminou, com o n.º 42, em março de 1926. A 2.ª série prolongou-se até agosto de 1927. Este órgão de informação mensal constituiu um importante contributo para o conhecimento da dramaturgia portuguesa, ao publicar peças de autores portugueses e ao estimular o debate de ideias sobre teatro. Em janeiro de 1928, este mensário surgiu com o título *Teatro magazine*.

A “revista” foi a grande novidade teatral dos anos 20, com a abertura do Parque Mayer¹² em 15 de junho de 1922, tendo adquirido grande importância no panorama

¹² O parque Mayer está implantado no espaço ocupado pelos jardins e adjacentes do Palácio Mayer, de Adolfo de Lima Mayer, construído em 1901 por Nicola Bigaglia. Em 1920, foi adquirido por Artur Brandão e vendido no ano seguinte a Luís Galhardo, que sonhava construir um espaço destinado ao divertimento. Foi aqui criado um Teatro, em homenagem à atriz e fadista Maria Vitória, que foi inaugurado a 1 de julho de 1922, com a revista *Lua Nova*. O Parque Mayer, recinto dos teatros de revista e dotado de restaurantes, carroséis, esplanadas, pavilhões, casas de fado, barracas de tiro e outras, passou a ser um local de boémia por excelência, onde tanto ocorria o povo folião, como a elite política ou os intelectuais de Lisboa.

português, na medida em que conseguiu atrair um vasto público, seduzido pela coexistência da música e da crítica social. A primeira representação de uma revista em Lisboa data de 11 de janeiro de 1851, no Teatro do Ginásio, embora com características muito diferentes das que se exibem ao longo do século XX. A presença de pessoas oriundas da província parece ter condicionado a proliferação do teatro de revista cujo objetivo era surpreender e divertir, num ambiente feérico, ao mesmo tempo que cumpria uma intencionalidade crítica. Permitia, também, a aculturação destes novos habitantes da cidade, pouco letrados, mas ansiosos por partilharem vivências mais mundanas.

Através da exploração de vários “códigos”, que compreendem o texto, a música, os cenários e a coreografia, o teatro de revista apela aos sentidos da visão e da audição, assim como às várias conotações das palavras, ditas ou sugeridas. Aliada a esta componente mais estética, temos a atualidade dos temas e das situações apresentadas, que, em conjunto, permitiram a fidelização de um público heterogéneo condicionado pelo preço dos bilhetes, pela obrigatoriedade de indumentária apropriada, pela iliteracia literária e até pela pertença social.

O teatro, nos primeiros anos da década de 20 do século XX, atraía um público que apreciava espetáculos de teor mais popular, mas também, embora em menor número, um público mais exigente, que apreciava as “peças de tese, moral e costumes” (França, 1992: 96). No entanto, como já referimos, “o teatro que desponta é ainda um teatro velho, baseado em velhas fórmulas, nos convencionalismos, nas tradições que fizeram sucesso, quando muito, no início do século actual” (Ferreira, *De Teatro*, n.º 15, 1923). Para agradar a um público diversificado, assistiu-se a uma certa diluição de géneros, que motivou algumas reações, como a de Joaquim Marques na *Gazeta dos Teatros*: “Actualmente as casas de espectáculo tão depressa são teatros, como animatógrafos, exibem ópera hoje, amanhã comédia, hoje tragédia, amanhã revista, uma salsada que ninguém se entende!” (apud Bastos e Vasconcelos, 2004: 92).

O público via o teatro como uma distração, como uma forma de ver e de ser visto, que nem sempre se conjugava com o desejo de cultura. Este condicionalismo foi determinando o repertório e foi adiando o tratamento de temas socialmente mais contundentes, como a devassidão, a boémia e a marginalidade. Assim, em síntese, podemos generalizar dizendo que nos primeiros anos da década de 20 encontramos um teatro fortemente condicionado pelas exigências de um público culturalmente iletrado e de empresários com olhar fixo num público alargado, de forma a tornar rentável a atividade teatral.

Para os burgueses e para as classes mais altas, a vida da sociedade mundana abria-lhes as suas portas: teatro, cinema, ópera, palestras, recitais, *soirées* artísticas, operetas, bailados, cafés-concerto, animatógrafos, livrarias, exposições, viagens. No

entanto, as artes do palco parecem ter dominado os tempos livres da sociedade portuguesa e a procura intensificou-se, não sendo invulgar haver várias estreias por semana em Lisboa. O público acorria às salas de espetáculo, mais pela vertente social do teatro, do que pelo objeto artístico em si, o que parece justificar o número de salas de teatro que existiam na capital no início da terceira década do século XX, muitas das quais haviam já sido inauguradas no século anterior.

Fazemos, de seguida, um breve historial dos espaços públicos que, no ano de 1923 – ano de referência do nosso estudo –, assumiram maior protagonismo no contexto teatral lisboeta.

O Teatro Nacional D. Maria II, também chamado Teatro Normal, foi inaugurado a 13 de abril de 1846, na praça D. Pedro IV, no Rossio, na comemoração do 27.º aniversário de D. Maria II, com o drama histórico em 5 atos *O Magriço e os Doze de Inglaterra*, um original de Jacinto Aguiar de Loureiro.

Dez anos antes da sua inauguração, na sequência da revolução de 9 de setembro de 1836, Passos Manuel assumira a direção do Governo e encarregara, por portaria régia, Almeida Garrett de apresentar um plano para a fundação e organização de um teatro nacional, que contribuiria para o aperfeiçoamento moral da nação portuguesa. Por esse mesmo decreto, Almeida Garrett ficou encarregue de criar a Inspeção-Geral dos Teatros e Espectáculos Nacionais e o Conservatório Geral de Arte Dramática, de instituir prémios de dramaturgia, de regular direitos autorais e de edificar um Teatro Nacional onde fosse possível representar os dramas nacionais. Era urgente encontrar um modelo dramático nacional e fazer nascer um teatro e um repertório nacionais.

Entre 1836, data da criação legal do teatro, e a sua inauguração, em 1846, funcionou um provisório teatro nacional no Teatro da Rua dos Condes (mais tarde transformado no cinema Condes). O definitivo Teatro Nacional assentou nos escombros do Palácio dos Estaus, antiga sede da Inquisição, que tinha sido destruída por um incêndio em 1836. As obras, projetadas pelo arquitecto italiano Fortunato Lodi, só se iniciaram em 1842. Após a implantação da República, perdeu a sua conotação monárquica e passou a chamar-se, temporariamente, Teatro Nacional de Almeida Garrett.

O Teatro D. Amélia, hoje Teatro de S. Luiz, foi inaugurado em 1894, situa-se na Rua António Cardoso, no Chiado, e viu o seu nome alterado para Teatro da República após a mudança de regime. Foi totalmente destruído pelo fogo em 1914, como se pode ler num artigo publicado a 21 de setembro:

Lisboa perdeu, com o teatro da República, a sua melhor, mais moderna, mais chic casa de espectáculos, a que estavam ligadas as mais fundas recordações de horas de arte inolvidáveis. Pelo teatro da República, agora um montão de escombros, que a muita inteligência e o grande tacto administrativo do seu director convertera num verdadeiro capitólio da arte, passaram não só os nossos maiores actores como as sumidades teatrais europeias (*Ilustração Portuguesa*, n.º 448, 1914: 383).

Após uma rápida recuperação, o espaço foi reinaugurado e, em homenagem ao empenho de S. Luiz Braga, passou a designar-se Teatro S. Luiz, uma sala que rivalizava com o Nacional mas com um mais público distinto. “Pode ser rico, remediado ou pobre, pode ir para as frisas, para o balcão de segunda ou para a geral. Será sempre elegante”, revelava o então jornalista José Leitão de Barros. E o visconde, “sempre acompanhado do seu gato”, também era conhecido pela “maquiavélica diplomacia com que tratava os jornalistas” (apud Bastos e Vasconcelos, 2004: 41-44). Foi neste espaço que teve lugar a primeira conferência/manifesto modernista (14 de abril de 1917) dirigida, por Almada Negreiros, às gerações portuguesas do século XX (*Ultimatum Futurista às Gerações Portuguesas do Século XX*).

O Teatro do Príncipe Real foi edificado na Rua da Palma, em 1866, e dedicou-se à apresentação de “dramas populares e baixa comédia, operetas e teatro de revista”. Após a implantação da República, passou a chamar-se Teatro da Palma e, posteriormente, assumiu a designação de Teatro Apolo, até à sua demolição, em 1957. Júlio César Machado, em *A Revolução de Setembro*, de 5 de novembro de 1867, descreveu-o como “novo, vistoso e alegre”, contando na sua companhia com alguns artistas de qualidade. No entanto, segundo o mesmo, tinha o inconveniente de não usufruir da melhor localização: situava-se na Rua Nova da Palma, num bairro “soturno e sensaborão” (apud Ferreira, 2011: 51). A primeira peça original após a implantação da República foi o “êxito estrondoso” *Agulha em Palheiro*, de Ernesto Rodrigues, Félix Bermudes e Lino Ferreira, uma revista que, segundo Gustavo Matos Sequeira, “entrava a colaborar com os adversários da Monarquia, maliciosa, mas discretamente, seguindo sempre ao sabor da corrente, como é da sua própria condição” (apud Bastos e Vasconcelos, 2004: 52-53).

O Teatro S. Carlos foi inaugurado em 1793 como Real Teatro de S. Carlos, em homenagem a D. Carlota Joaquina, mulher de D. João VI. Este espaço de estilo neoclássico, concebido pelo arquiteto José da Costa e Silva, tornou-se o principal centro da vida musical do país. A imposição empresarial e a exigência do público acabaram por condicionar a vida do S. Carlos, que chegou a ser conhecido como “o teatro italiano de Lisboa”, em consequência da elevada percentagem de artistas italianos que aí se apresentavam.

Em 1912, o teatro de S. Carlos encerrou temporariamente por determinadas razões, nomeadamente pelo aparecimento do Teatro-Circo Coliseu, fundado em 1890 no centro da cidade de Lisboa, destinado

[...] a espectáculos das mais diversas características (entre outros, circo, opereta, zarzuela, ópera) e dispondo de uma sala com uma lotação de cerca de seis mil lugares [...]. Antes de mais, porém, a nova sala correspondia, sobretudo em espectáculos de ópera, a um conceito até então nunca praticado de *cultura de massas* (Carvalho, 1993: 141).

Este novo espaço tinha muito mais lugares e oferecia preços muito mais reduzidos, o que o tornava acessível a “vastas camadas da população” e cumpria o programa educacional e cultural defendido pelo Partido Republicano:

A pequena e média burguesia tinha agora, aqui, a oportunidade de se mostrar ao lado da família real, em espectáculos de gala de ópera italiana, tal como a aristocracia e a grande burguesia no TSC. [...] O Coliseu correspondia assim a uma eloquente visão do populismo [...] (Carvalho, 1993: 141).

A reforma do teatro de S. Carlos, que se impunha com urgência, exigia, também, uma atitude diferente por parte dos espetadores que, devido à falta de educação artística, não colaboravam com o obrigatório exercício de compreensão. Na realidade,

[O] encerramento das portas do velho teatro da corte pouco depois da queda da monarquia era uma consequência inevitável da dissolução das relações sociocomunicativas em que assentavam a estabilidade do seu público e da sua prática (Carvalho, 1993: 193-94).

O público do S. Carlos, ainda que não tão numeroso quanto seria de desejar, era um público distinto, requintado e melómano, como descreveu Júlio César Machado, identificado pelo vestuário e pelos acessórios: “as casacas, as luvas cinzentas, os peitilhos d'Irlanda, os coletes de três botões e as botas de polimento” (apud Ferreira, 2011: 49). A importância deste espaço é testemunhada em inúmeras obras de divulgação cultural e em obras literárias, como é o exemplo paradigmático da novelística queirosiana.

Depois de ter estado encerrado¹³, este espaço especificamente dedicado ao teatro lírico foi reaberto em 1920, dando resposta à crescente necessidade de exposição que a sociedade pós 5 de outubro evidenciava. Os jornais davam mais atenção ao ambiente dos salões aristocráticos do que ao que acontecia no São Carlos e Sidónio Pais entregou-o à “Sociedade de Propaganda de Portugal”, para que cumprisse esta intenção, mais ligada ao culto das aparências do que à intenção cultural e educativa. O público do

¹³ De 1912 a 1920 o Teatro permaneceu quase sempre encerrado, não se realizando espetáculos de ópera. Os Ballets Russes de Diaghilev proporcionaram em 1918 os únicos espetáculos realizados neste espaço durante estes anos.

S. Carlos pertencia à classe alta, com capacidade económica para pagar as entradas e, assim, nos anos vinte, o São Carlos passou a ser um espaço de “*exibição do eu* e que vinha completar, ao lado dos bares e clubes nocturnos mais caros da capital, a satisfação de necessidades de ostentação, luxo, prestígio ” (Carvalho, 1993: 196).

O Teatro do Ginásio¹⁴, inaugurado em 1846, na Rua Nova da Trindade, dedicou-se quase exclusivamente à comédia, o que lhe permitiu atrair grandes massas de público e levou, conseqüentemente, à necessidade de ampliação do espaço. Foi destruído pelas chamas em 1921, mas reabriu em 1925, dando “guarida a outro género de espectáculos – a cinematografia”, o recente e ameaçador fenómeno que atraía e desviava os públicos (apud Bastos e Vasconcelos, 2004: 46-47). Foi um teatro que, em alguns aspetos, propiciou uma certa renovação estética, ao apresentar comédias envoltas numa certa malícia e óperas cómicas.

O Teatro da Trindade¹⁵ foi inaugurado em 1867, por iniciativa do empresário Francisco Palha e de um grupo de acionistas, na Rua da Trindade, ao Chiado. Estava predominantemente vocacionado para comédias e operetas, orientação que seguiu até 1919. Após um breve período de encerramento, o Teatro reabriu, em 1924. O Teatro de Trindade ainda hoje se mantém em atividade, embora o espaço tenha sofrido remodelações.

O Teatro Avenida, situado na Avenida da Liberdade, mereceu também a atenção de Júlio César Machado, que sobre ele escreveu no dia 23 de fevereiro de 1888, no *Diário de Notícias*, considerando-o “bonito, elegante e limpo” (apud Ferreira, 2011: 46), num lugar intermédio entre o primeiro teatro e o teatro popular. O repertório do Teatro Avenida privilegiou a opereta, o teatro ligeiro e a revista.

O Teatro Éden foi edificado, na Praça dos Restauradores, por Luís Galhardo, e inaugurado em 1914, com manifesto entusiasmo, como testemunhado num artigo publicado a 29 de setembro:

Lisboa conta com mais uma magnífica casa de espectáculo: o *Eden Teatro*, ereto na Praça dos Restauradores. O novo teatro, explorado pelo Ciclo Teatral, de que é gerente o sr. Luiz Galhardo, arrojado e inteligente empresário, lembra o Olímpia, de Paris. É em forma de ferradura e de grande vastidão, comportando mais de 2.000 espectadores. [...] uma obra de extremo bom gosto e oferecendo as melhores garantias de segurança para o público. Assim o reconheceram os numerosíssimos visitantes convidados há dias pelo empresário sr. Galhardo, entre os quais se notavam os srs. ministros da instrução, justiça e estrangeiro (*Ilustração Portuguesa*, n.º 444, 1914: 414).

¹⁴ A génese do Teatro do Ginásio foi apresentada por Júlio César Machado num folheto de 4 de Março de 1855, n.º *A Revolução de Setembro* (apud Ferreira, 2011: 46).

¹⁵ A inauguração do Teatro da Trindade apresentada no folheto d’*A Revolução* de 5 de Dezembro de 1867. Na opinião de Júlio César Machado, o espaço estava “um encanto, uma beleza, uma verdadeira novidade para Portugal; um teatro à francesa” (apud Ferreira, 2011: 51).

O Politeama foi a concretização do sonho de Luís António Pereira, que pretendia dar a Lisboa uma sala onde a música e o teatro estivessem ao serviço do público. Deste modo, construiu, na Rua das Portas de Santo Antão, em frente ao Coliseu, um bonito edifício, capaz de acolher 1200 espetadores, inaugurado em 1913.

A partir de 1922, a companhia Amélia Rey Colaço/Robles Monteiro passou a assegurar o espaço do Politeama, dando início a um novo percurso do teatro português. Foi no Politeama que Alfredo Cortez viu a sua peça *O Lodo* subir à cena (1923) “depois de recusada por todas as empresas [...] em recita unica [...] em beneficio da Casa de Gil Vicente” (Avelino de Almeida, *Ilustração Portuguesa*, n.º 908, 1923: 0057). Esta representação estimulou acesa polémica, como adiante esclareceremos.

2.2. Textos e representações - 1923

Na impossibilidade de acompanhar detalhadamente a cena teatral dos anos vinte do século XX, passamos em revista, neste subcapítulo, as principais peças portuguesas que subiram à cena durante o ano de 1923, a partir, sobretudo, do periódico *Ilustração Portuguesa*¹⁶ e do diário *A Capital*¹⁷.

A 3 de fevereiro, o crítico Mário Costa teceu críticas bastante depreciativas à peça *Rosas de Todo o Ano*, de Júlio Dantas, que subiu à cena no Politeama:

Quanto ao Politeama, as coisas devem ter-se passado assim: tencionando estrear-se no teatro a menina Amelia Bastos, filha da ilustre Palmira Bastos, e gosando os manos Quinteros da fama de comedidos e candidos em suas obras, encomendou-se-lhes uma, em harmonia com a dita estreia. Os manos foram buscar ao armario duas terças partes d'uma comedia, a *Pasionera*, a insigne poetisa D. Branca de Gonta Colaço traduziu-a á pressa [...].

Depois, representado o fragmento da *Pasionera*, juntou-se-lhe o episodio de Julio Dantas, *Rosas de todo o ano*, imaginando muitos dos espectadores que era o 3.º acto da peça dos Quinteros, e todos ficaram inteiramente satisfeitos [...]. Mas ninguem se atreveu a manifestar essa admiração em voz alta, com receio de ser tido por ignorante [...] (*Ilustração Portuguesa*, n.º 885, 1923: 0153).

A crítica foi, igualmente, dirigida aos espetadores e à sua ignorância, pois a ida ao teatro era muitas vezes um fenómeno de exposição social, mais do que uma vivência cultural.

A 17 de fevereiro, o mesmo crítico escreveu sobre as “Peças de Carnaval”, assinalando que quase todos os teatros da capital procuravam incluir nas suas escolhas “algum atractivo em honra do Deus folião”, o que parece sugerir uma certa tendência dos empresários para estar de acordo com o “calendário social”, mais do que de acordo com a procura de originalidade. Este parece ser o caso da peça *Espectros*, de Nascimento Fernandes¹⁸, que subiu à cena no salão Foz, a 8 de fevereiro:

Nascimento Fernandes acaba de ganhar fóros de autor dramático, quiçá trágico e patológico. Os *Espectros* arrepiam-nos e crispam-nos os nervos, como se fossem uma duzia de unhas aparadas, em bico, raspando numa parede caiada, nêsse acto luminoso e simultaneamente pavoroso (*Ilustração Portuguesa*, n.º 887, 1923: 0217).

¹⁶ Edição semanal do jornal *O Século*, do número 881 ao número 932.

¹⁷ Diário Republicano da Noite, do número 4267 ao número 4513.

¹⁸ Nascimento Fernandes, nome artístico de Manuel Fernandes do Nascimento (1881-1951), iniciou-se como ator no Brasil e teve uma carreira recheada no teatro em Portugal.

Também a revista em um ato *Fruta do Tempo*, da autoria de “Varius” e “Cruz Braz”, pseudónimos de Ernesto Rodrigues¹⁹ e de Filipe Duarte²⁰, no S. Luiz, mereceu o seu olhar crítico:

Não chega a ser tragedia, como os *Espectros* do Nascimento; no entanto, a melancolia envolve, num mais funereo manto, os seus quatro ou cinco quadros e o espectador, depois de a vêr, sai do teatro com ideias vagas e negras de suicidio (*Ilustração Portuguesa*, n.º 887, 1923: 0217).

A 3 de março, Mário Costa, no artigo “Peças novas e ... velhas”, deu conta da subida à cena, no Apolo, da peça *Os fidalgos da Casa Mourisca*, extraída da obra de Júlio Dinis, já representada no Ginásio, evidenciando-se, assim, a tendência dos dramaturgos portugueses em não gorar as expetativas dos frequentadores dos teatros, arriscando muito pouco e insistindo no que já fora aprovado pelo público, empresários e tutela.

No final desse mesmo mês, a 24 de março, a crítica de Mário Costa recaiu sobre a representação do original *A vida d’um rapaz gordo*, de André Brun²¹, no Avenida:

André Brun, com a sua *Vida d’um rapaz gordo*, lembra-nos alguém que pretendesse misturar intimamente azeite com agua [...]. No caso presente, o azeite é a nota comica e a agua a dramatica; a cada instante o azeite aparece, predominando em quantidade e em qualidade.

Posto isto, diremos que a mistura servida uma noite destas pela companhia Cremilda – Chaby, no teatro Avenida, não nos enjoou, apesar da agua não ser do Luso, nem mesmo de Caneças, mas do contador caseiro, isto é, sem paladar extremamente delicado; por outras palavras – a peça agradou-nos, ja pelas suas proprias condições [...] agora teve ela a vida efemera de todas as peças que as empresas, por falta de fé ou por qualquer outra circunstancia, só apresentam nas vespas de se despedirem; mas quando ressuscitar, na próxima época teatral [...], *A vida d’um rapaz gordo* fara a gloriosa carreira d’algumas das obras de André Brun, mesmo aguada como está (*Ilustração Portuguesa*, n.º 892, 1923: 0371).

Esta comédia em três atos, que contou com a participação dos atores Chaby Pinheiro, Jesuína, Cremilda, Rajanto, Izilda de Vasconcelos e Laura Fernandes, cuja ação decorre no meio lisboeta, com carateres portugueses, colheu opinião mais favorável do “Homem que Passa”²²:

¹⁹ Ernesto Rodrigues (1875-1926) foi um dos mais importantes comediógrafos da Primeira República. Durante 14 anos integrou, com Félix Bermudes (1874-1960) e João Bastos (1883-1957), o mais destacado grupo (*A Parceria*) de autores de teatro popular, com destaque para o teatro de revista.

²⁰ Filipe Duarte (1855-1928) foi um compositor e violinista português que compôs sobretudo para operetas que se tornaram populares, como *A Severa* e *As Pupilas do Sr. Reitor*. Foi um dos fundadores da Real Academia de Amadores de Música.

²¹ André Brun (1881-1926) foi um humorista e escritor português de ascendência francesa. A sua obra literária reparte-se entre o teatro e a crónica, centralizando-se nos aspetos mezinhos da pequena burguesia da vida lisboeta, demonstrando reconhecido sentido de humor. Foi autor de um grande número de peças teatrais, especialmente comédias e números de teatro de revista.

²² Designação que se associa à coluna que, recorrentemente, surge no periódico *A Capital* e que é a voz do “crítico oficial”, em “motivo de teatro” (*A Capital*, n.º 4421, 1923: 0003).

Toda a obra é feita com uma tecnica segurissima de dinamica scenica, com um sentido superior e humano de apreciação de expontaneidade critica, de leveza de conceitos de ritmo teatral. [...] com um sujeito gordo que todos conhecemos (A *Capital*, n.º 4324, 1923: 0001).

A 16 de março subiu à cena a opereta em três atos *A prima inglesa*, de D. José Paulo da Câmara²³ e Luna de Oliveira²⁴, com música do maestro Filipe Duarte, no Teatro S. Luiz. Contou com Auzenda de Oliveira no papel de “Maria do Céu”, a protagonista da peça, uma rapariga portuguesa que viveu até perto dos dezoito anos na Índia inglesa, de onde resultou a alcunha “Prima inglesa”. Aldina de Sousa desempenhou o papel de “Mariana”, uma rapariga tímida, Sales Ribeiro desempenhou o papel de “Manuel”, um cavaleiro amador, e Vasco Sant’Ana foi “Chico”, um forçado amador. Como refere “O Homem que Passa”, *A Prima Ingleza* é uma peça “dentro dos assuntos dos personagens portugueses” (A *Capital*, n.º 4329, 1923: 0059).

A peça *O Herdeiro*, de Carlos Selvagem²⁵, subiu à cena em abril, no Politeama. A ação da peça em três atos gira em torno de um tuberculoso cujo drama reside no desconhecimento da doença que tem levado à morte os membros da sua família:

[...] menino bonito, de casa secular [...] ignorante do mal hereditario na familia [...] que [...] pelos 20 anos, vae dizimando os descendentes (A *Capital*, n.º 4342, 1923: 0003).

Duarte Ivo Cruz destacou a abordagem ousada feita por Carlos Selvagem à visão que, em 1923, se tinha em Portugal do mundo civilizado, nomeadamente da Europa:

Fernando estoira a fortuna ajudado também por um dândi (sem idade), José Alvega, vindo do “cosmopolitismo decadente” que Paris, ainda à distância mítica do Sud-express, simboliza em 1923. Os contrapontos são a velha tia-avó baronesa de fragosa, a ingénua Maria Alice e sobretudo a própria casa de Fragosa (Cruz, 2001: 259).

Prestes a receber os bens da família, Fernando Séver vive concentrado nos livros, enquanto se envolve com uma prima casada, com quem pretende fugir. Ao tomar conhecimento da sina que paira sobre a sua família, revolta-se contra o pai por este lhe ter dado a vida e, conseqüentemente, a morte iminente. No dia em que faz 20 anos, pergunta-se até que ponto se justifica a vida ou a morte, reformulando a célebre questão “*Viver ou não viver?*”.

²³ José Paulo da Câmara foi jornalista e autor de várias peças, no Brasil e em Portugal.

²⁴ Humberto Luna de Oliveira (1888- 1952) foi coronel e dramaturgo. Distinguiu-se na Primeira República pela propaganda republicana que desenvolveu no norte de Portugal nos anos de 1910 e 1911, bem como depois pelo dedicado apoio que deu à revolução sidonista.

²⁵ Carlos Tavares de Andrade Afonso dos Santos (1890-1973), mais conhecido pelo nome literário Carlos Selvagem, foi um militar, jornalista, historiador, escritor e autor dramático. No teatro, notabilizou-se na comédia de costumes, com personagens que criaram estranheza no público mais conservador.

Com os atores Ribeiro Lopes (no papel principal), Amélia Rey Colaço, Robles Monteiro, Regina Montenegro, Gil Ferreira, entre outros, a peça desencadeou uma certa polémica, como escreveu Armando Ferreira:

Naturalmente que Carlos Selvagem ao escrever o seu “Herdeiro” sabia bem que estava trabalhando num terreno escorregadio, difícil; os grandes perigos tentam os grandes audaciosos do talento. [...] é um belo trabalho que sem reserva se deve aplaudir de preferencia ás traduções [...] (*A Capital*, n. 4342, 1923: 0003).

Opinião diferente defendeu Zoilo, que sobre esta peça se debruçou:

O Herdeiro, do Sr. Carlos Selvagem, de quem é, verdadeiramente, herdeiro é do... Hamlet. [...]; O proprio *To be or not to be*, lá está na equivalencia: “viver ou não viver” [...] (*Ilustração Portuguesa*, 1923: 0441).

A 28 de abril, Mário Costa destacou *A Marquezinha*, de Sousa Costa²⁶, com Adelina Abranches e Alexandre de Azevedo, que subiu à cena no Avenida: “Em perigo esteve o sr. Sousa Costa, na noite de 21 do corrente mês, no palco do referido teatro; em seu auxilio acudiram todos os transmontanos residentes em Lisboa, prontos aos maiores sacrificios, até ao da propria vida, se a ponta duma bengala ou a borda dum tacho ousasse desfeitear o seu patricio”, isto em referência a uma eventual “pateada” (*Ilustração Portuguesa*, n.º 897, 1923: 0537).

Armando Ferreira também se pronunciou sobre esta peça, destacando o seu enredo:

Uma tricana filha de outra tricana, seduzida por um marquez, tem um noivo, não estudante mas frutica. O procurador do marquez casado, tendo já uma filha pedida, traz debaixo de olho a rapariga e resolve astutamente, suprimir a pensão do marquez, trazer a mae e a filha para Lisboa, vindo a reboque o noivo [...]
É nesta situação que temos o primeiro acto. A ingenua, a mãe, o cinico a mastigar charuto, o noivo infeliz e o amigo velho na pessoa dum visinho que foi continuo da camara alta.
O cinico por artes maleficas vai conseguindo que o trabalho seja tirado á rapariga [...] o noivo é despedido [...] propõe á mãe leva-la como governanta para sua casa, visto que esta provisoriamente separada da mulher e propõe-se dar professores á rapariga, á Marquesinha, senão... a fome! [...].
O 2.º acto decorre mezes depois [...]
A luta é tremenda. Ela antes quer ser pobre mas honrada; [...]. Resolve fugir. [...]
A marquesinha não consegue fugir e algo aconteceu naquela noite. A velha tricana prepara a vingança e resgata a filha (*A Capital*, n.º 4360, 1923: 0075).

²⁶ Alberto de Sousa Costa (1879-1961) criou, em 1911, a Tutoria da Infância, que visava julgar todos os casos relativos a menores. Foi, também, um ficcionista de reconstituição histórica e de pitoresco regional. Os seus cenários preferidos retratavam a burguesia coimbrã e a ruralidade do Douro.

Esta peça de Sousa Costa, como depreendemos das palavras de Armando Ferreira, evidencia um tom melodramático²⁷, ao apresentar a luta maniqueísta em que o Bem vence o Mal, depois de grandes sofrimentos causados pelas forças ao serviço do Mal. A jovem trabalhadora Isabel, honrada e séria, sofre às mãos do “cínico”, até que a Providência acaba por fazer trinar o Bem, cumprindo, assim, a peça o seu papel moralista.

A ação gira em torno de duas tricanas coimbrãs, a sra. Maria Clara, a mãe, e Isabel, a filha, que se instalam em Lisboa. O rico sr. Baltazar pretende seduzir Isabelinha, usando, para isso, vários estratagemas, como impedir que as almofadinhas bordadas por Isabel tenham venda e que o seu noivo arranje trabalho. Finalmente, mãe e filha são “levadas” para casa do sr. Baltazar, onde o jogo de sedução e de manipulação continua, para aflição do sr. Rogério. No desfecho, mãe e filha são novamente vizinhas do sr. Rogério e o casamento de Isabelinha com o seu namorado calará as bocas do povo.

A 12 maio, Mário Costa, no artigo “Tres peças originaes”, escreveu sobre a peça *A Farsa do Ciúme*, de Afonso Gaio²⁸, representada no Teatro Nacional de Almeida Garrett:

Ora, parece-nos que a nova peça do nosso pertinaz Afonso Gaio, a *Farça do Ciúme*, foi orientada neste sentido; é filosofica, tem uma tecnica cuja aplicação o autor não encontra em muitas peças reputadas celebres, transportando-se acima da tragédia” [...]
[...] não convinha [...] a transformação brusca do genero, para não melindrar os velhos frequentadores do Nacional e por ser duvidoso o bom acolhimento dos novos; e entao, Afonso Gaio, o ilustre autor de tragedias de reconhecido merito, com a sua grande pratica de Scena, envolveu o fulcro de obra, isto é, a revista-variedade-animatografico, em numerosos acessorios cómicos e estonteadores, e desse modo o publico saiu do teatro julgando ter assistido a uma comédia [...] (*Ilustração Portuguesa*, n.º 899, 1923: 0602).

A 19 de maio, o mesmo crítico analisou a peça em três atos *A Luva de Ricardina*, trazida à cena do Politeama por Ricardo Durão²⁹, no dia 12 de maio, pela companhia Amélia Colaço e Robles Monteiro, “muito mal ensaiadinha, benza-a Deus, e representada sem brilho de maior” (*Ilustração Portuguesa*, n.º 900, 1923: 0633).

Nas palavras de Armando Ferreira, a peça apresenta um contraste entre

²⁷ Nas palavras de Jean Marie Thomasseau, “A palavra melodrama, com efeito traz ao pensamento a noção de um drama exagerado e lacrimajante, povoado de heróis falastrões derretendo-se em inutilidades sentimentais ante infelizes vítimas perseguidas por ignóbeis vilões, em um ação inverosímil e precipitada que embaralha todas as regras da arte e do bom senso, e que termina sempre com o triunfo dos bons sobre os maus, da virtude sobre vício” (apud Flores, 2008: 30).

²⁸ Afonso Gaio (1872-1941) procurou aliar o teatro de ideias ao de situações, mostrando-se livre de influências de escolas e de suportes estrangeiros.

²⁹ Ricardo Durão seria um oficial do exército que, apaixonado por uma atriz, encomendara a peça a um amigo, para surpreender a sua amada.

[...] os românticos de ontem e os rapazes de hoje, pouco românticos, porque o cavalheiro que se bate em duelo não o faz com cavalheiresco rasgo de amor, defende-se do ridículo; aquela dama casada não é nada romântica e o homem fatal nem por sonhos o é, e a própria Ricardina é apenas uma maluquinha como muitas das nossas privadas relações (*A Capital*, n.º 4377, 1923: 0043).

O motivo central é um triângulo amoroso, constituído por Ricardina e por dois pretendentes que se batem em duelo por ela: o Capitão Cunha, um homem de princípios morais, e um homem sem escrúpulos, que mantém simultaneamente uma amante e que sai derrotado do duelo.

A ação inicia-se no Campo Grande, onde o capitão Cunha espreita Ricardina, que chega acompanhada por D. Luiza de Lencastre e seu marido e por um espadachim. O Capitão Cunha arremessa uma luva à cara do espadachim (sr. Fernando de Castro), que é amante de D. Luiza. O espadachim declara-se a Ricardina numa carta que lhe escreve. Entretanto, o Capitão e o sr. Castro envolvem-se em duelo, do qual o primeiro escapa ileso, salvo por um botão de camisa que o livra da espada do espadachim. Finalmente, o sr. Castro restitui a luva a Ricardina. Nada de muito diferente dos ingredientes de alguns dos dramas do século anterior.

A 26 de maio, Mário Costa escreveu sobre a representação de *Bodas de Oiro*, de Vasco de Mendonça Alves³⁰, no Apolo, com a participação de José Ricardo, Ilda Stichini, Maria Matos, Mendonça de Carvalho, Abílio Alves, entre outros:

Oh! Não é lícito a ninguém, principalmente ao ilustre dramaturgo sr. Vasco de Mendonça Alves, tão da nossa simpatia e a quem não fizeram mal nenhum – o torturar-nos, como ele fez, na nefanda noite de 19 do corrente, no teatro Apolo, com a sua peça *Bodas de Oiro!* [...] (*Ilustração Portuguesa*, n.º 901, 1923: 0664).

Nas palavras de Armando Ferreira, a peça é um “hino dedicado aos sentimentos das famílias, destinado a contrapor á [...] crueldade dos códigos a humana razão dos que amam” (*A Capital*, n.º 4383, 1923: 0067). É forte a presença do tom melodramático nesta peça de Mendonça Alves, ainda ao gosto do público burguês, desejoso de ver em palco a defesa da virtude e dos valores tradicionais, que permitiriam o saudável fortalecimento das instituições sociais, morais e religiosas. Também as classes populares apreciavam este tipo de enredos, que lhes permitiam identificar-se com os dramas pessoais e sociais encenados.

A peça apresenta a história de um casal que tem 5 filhos, o mais velho quase na maioridade e o mais novo com cerca de 5 anos. Com o divórcio, cada progenitor parte

³⁰ Vasco de Mendonça Alves (1883-1962) foi conservador do arquivo, da biblioteca e do museu do Teatro Nacional de S. Carlos. Teve uma vasta produção teatral, sobretudo na linha do drama ou da comédia de teor sentimental ou de costumes, dirigida com êxito a um público conservador.

para seu lado, pois nem os filhos conseguiram manter o casamento. Os filhos ficam com os avós e é esta a situação em que se encontram as personagens quando a ação começa. O advogado lembra que é conveniente entregar os filhos aos pais, mas o avô opõe-se. Assim, avós e netos preparam-se para fugir para Espanha, mas, entretanto, a justiça chega e leva todos. Como é necessário que tudo “termine em bem”, no dia das bodas de ouro dos avós, os netos regressam depois de alguns meses passados com os pais, serenando assim o conflito.

Na referida edição de 26 de maio, Mário Costa escreveu também sobre a comédia *Madalena Arrependida*, de Aura Abranches³¹, no Avenida, com Adelina Abranches e Alexandre de Azevedo, entre outros:

Alongámo-nos demasiadamente com o original do Apolo – agora o reconhecemos [...] E mal fizemos, porque nos falta espaço para escrevermos todo o bem que merece a comédia da sr.^a Aura Abranches, *Madalena arrependida*, representada no Avenida [...] aconselhamos a talentosa artista e autora a abrir um curso para quem quizer aprender a fazer peças e para os autores dramaticos, do sexo forte, que desejem aperfeiçoar-se (*Ilustração Portuguesa*, n.º 901, 1923: 0664).

A ação gira em torno de uma mulher histérica que deseja ter um filho e que, nessa impossibilidade, adota uma enjeitada que acabará por repudiar quando tiver um filho biológico. Esta filha ingénua vive uma mentira até ao momento da revelação, aquando da rejeição. É esta revelação que permite a correção dos erros anteriores e que, por fim, levará ao triunfo da virtude sobre o vício. Após a morte do filho biológico, Madalena pretende recuperar a filha adotiva e pedir-lhe perdão, recuperando a imagem bíblica de “Madalena arrependida”. A peça denuncia a degradação moral da vida citadina, por oposição à vida saudável, mas miserável, do campo. Revela, também, uma certa preocupação social, ao pôr em cena a figura da “enjeitada”. No entanto, esta abordagem social é, ainda, feita em tom melodramático, o que a afasta, como veremos, da abordagem que Alfredo Cortez fará em *O Lodo*.

A 2 de junho, Mário Costa noticiou a dissolução da sociedade artística do teatro Nacional e a *reprise* de *Intrigas no bairro*, no teatro S. Luiz,

[A] peça filia-se no genero trágico, pois que por vezes o espectro da morte paira entre as personagens [...]

Duas mulheres do nosso bom e amoroso povo, uma delas vendedora de sardinha viva da costa, outra vendedora de frutas [...] amam o mesmo homem [...]

Se nos pedirem a nossa opinião sobre as Intrigas do bairro, não hesitaremos em dizer que elas são inferiores aos Lobos, dos srs. Oliveira e Lage, talvez mesmo á *Farça do ciúme*, do sr. Gaio, mas superiores a outros trabalhos de pessoas altamente cotadas na sua rua e muito consideradas por suas familias (*Ilustração Portuguesa*, n.º 902, 1923: 0697).

³¹ Aura Abranches Ruas Grijó (1896-1962) foi uma atriz e dramaturga portuguesa. Foi uma das figuras principais do teatro português da primeira metade do século XX, sobretudo ao serviço da Companhia Rey Colaço-Robles Monteiro.

A peça aborda o amor, o ciúme e a calúnia: duas mulheres amam o mesmo homem que se descobre ser filho do pai de uma delas. Com o incesto prestes a concretizar-se, e com a emoção levada ao extremo, a peça termina com um casamento, num “desenlace humano” que enfatiza a importância da moral e dos bons costumes.

A 9 de junho, Mário Costa criticou a prevalência de peças estrangeiras, em detrimento dos autores portugueses, o que, no seu entender, prejudicava a arte dramática em Portugal e anunciou a peça *A Filha de Lázaro*, de Norberto Lopes³² e Chianca de Garcia³³:

Começamos por lamentar [...]. O proposito de prejudicar as peças portuguesas, para favorecer as traduções [...] os meninos Norberto Lopes e Chianca de Garcia [...] se entretiveram a escrever um drama chamado *Filha de Lazaro*, o qual foi ouvido, com surpresa de muitos e inveja de alguns, no teatro Politeama, em recita dedicada á actriz sr. ^aD. Ester Leão (*Ilustração Portuguesa*, n.º 903, 1923: 0729).

A Filha de Lazaro é uma peça em dois atos que decorre num ambiente rural, em Trás-os-Montes, alternadamente em casa de lavradores ricos e em casa de um pobre leproso (Lázaro). As personagens tipificadas são o rico lavrador, prepotente e pai tirano (Ribas de Nóvoa), e o filho apaixonado e insubmisso (Rézio), que servem de mote à luta pela posse das terras, à exploração dos pobres pelos ricos e ao crime cometido em nome do amor contrariado. Esta peça, que contou com o desempenho de Henriqueta (Belizária), Robles Monteiro, Gil Ferreira, Raul de Carvalho e Constança Navarro, mantém o tom melodramático visível em muitas outras peças que se representaram no ano de 1923, quer no que diz respeito às personagens-tipo, quer no que diz respeito aos temas.

A Flor de Maio, de António Guimarães, subiu à cena a 18 de junho, no Avenida, pela companhia Aura Abrantes. Retrata um caso de amor que se mancha numa noite de fraqueza e gira em torno de um par amoroso, de um abade e da dor de um pai cujo lar fora ultrajado. Decorre na aldeia de Darque, perto de Viana do Castelo, por alturas da Páscoa. Contou com o desempenho dos atores Alexandre Azevedo (o padre), Adelina Abranches (a tia Rosa), Fernanda de Sousa (Joaninha), entre outros. Apresenta “tipos da provincia portuguesa, traçados com verdade” (*A Capital*, n.º 4401, 1923: 0036).

O diário *A Capital*, de 2 de julho, anunciava, para esse dia, a estreia de *O Lodo*, de Alfredo Cortez, estimulando, desde logo, a polémica em torno desta peça:

³² Adolfo Norberto Lopes (1900-1989), mais conhecido por Norberto Lopes, foi um jornalista de renome e, também, escritor.

³³ Eduardo Chianca de Garcia (1898-1983) foi um dramaturgo, jornalista e cineasta português. Na produção dramática, estreou-se com *A Filha de Lázaro*. Na sua filmografia merecem destaque *A Rosa do Adro* (1938) e *A Aldeia da Roupa Branca* (1938).

[...] Em volta dele os boatos teem fervilhado e o “diz-se” diz-se medonho arrepiante de esquina e café, tem feito das suas. [...] Triunfará a peça [...]? Cairá? [...] A peça andou de empresa em empresa, e todos a encontraram excessivamente dura, receando um fracasso e não se querendo arriscar a ele. Não houve má vontade portanto; houve apenas receio (*A Capital*, n.º 4419, 1923: 0001).

A peça em três atos, depois de ter sido recusada por todas as companhias de Lisboa, foi representada em récita única promovida pelo autor, no Teatro Politeama, a 2 de julho de 1923. A peça fez levantar as vozes da “moral ultrajada”, que reclamou a censura à ousadia do autor, ao colocar em palco os “quadros vivos” da miséria humana, simbolicamente localizada no bordel da Rua Suja, em Plena Mouraria. O escândalo que provocou poderá ter sido fomentado, também, pelo manifesto “pelo Teatro Português”, distribuído cerca de quinze dias antes da primeira representação (a 17 de maio), criticando a falta de sensibilidade, de inteligência e de cultura, como aponta Duarte Ivo Cruz (1992: 12).

Na edição do dia 3 de julho, “O Homem que Passa” apresentou um balanço sobre esta peça em três atos, que subira à cena na noite anterior, com Adelina Abranches e Amélia Rey Colaço, entre outros:

[...] ante um publico habilmente preparado para um acesso de escandalo, pois se anunciou que a peça havia sido recusada por todas as empresas teatraes e se fez constar que alguns a aplaudiriam de peito feito e outros a reprovariam “á priori”. [...] Ora o autor de “Zilda” andou de traz para diante. Partiu do meio para o assunto. Apaixonou-se pelo ambiente, e nisso está o seu detestavel gosto e do ambiente partiu para a ideia dramatica (*A Capital*, n.º 4420, 1923: 007).

No dia 4 de julho, Luiz de Oliveira Guimarães escreveu sobre a mesma, com fortes críticas aos aplausos que a peça tivera, por não encontrar nela nada que os justificasse:

[...] Em volta daqueles tipos dolorosos de mulher em cujas maos o pomo de oiro da vida distila fel, ignominia, lodo – ha um deserto de virtude, de moral, de pudor onde mal as flores nascem, logo murcham (*A Capital*, n.º 4421, 1923: 0011).

Avelino de Almeida, a 14 de julho, também escreveu sobre a récita única de *O Lodo*, a favor da Casa de Gil Vicente. Este crítico deu conta da polémica em torno da obra e denunciou um público sedento de escândalo, previamente estimulado. Das suas palavras depreendemos, também, a sua perspetiva retrógrada relativamente à temática apresentada por Alfredo Cortez nesta sua obra de 1923 pois, segundo o crítico, a peça pecou por levar à cena “a verdade da vida”. Esta sua abordagem revela a valorização do

idealismo, caracterizado pelo otimismo e pela prevalência do belo, em detrimento da realidade “nua e crua”, uma opção virada para um teatro marcadamente passadista:

[...] o teatro encheu-se de ponta a ponta, menos porque houvesse empenho em auxiliar aquele instituto de beneficência que pelo cheiro acre do escândalo, visto constar que a peça era brutalmente audaciosa e versava um assunto da maior escabrosidade. [...]

Assegura-se que, entre nós, a crítica não existe, mas raro se tem publicado tão longos e notáveis artigos críticos como a propósito de *O Lôdo*. [...]

Um dos nossos sestros consiste em andar, por via da regra, atrasados nas coisas que respeitem às belas-lettras e às belas-artes. Tomamos, amiúde, por inovações, por ineditismos, [...] certos trabalhos que [...] estão [...] longe de possuir a novidade e a originalidade que lhes atribuem [...].

O realismo do quadro obriga a lembrar ao autor que nem toda a verdade da vida se pode transferir, nua e crua, para o palco, porque nem toda a realidade cabe nos domínios da Arte [...] (*Ilustração Portuguesa*, n.º 908, 1923: 57).

A peça *Mar Alto*, de António Ferro³⁴, representada pela primeira vez em São Paulo, em 1922, onde obteve “o maior sucesso de escândalo”, subiu à cena a 10 de julho de 1923, no S. Carlos, pela Companhia Lucília Simões. Duarte Ivo Cruz aponta o seu “teor realista” e o enredo arrojado:

Mar Alto é segura no teor realista, se bem que algo datada na linguagem. Descreve um comportamento patológico a nível de marido e mulher que transforma em ódio o amor. Na verdade, a atração de Luís por Madalena só se manifesta através do revestimento “decorativo” de jóias e vestidos, que lhe mascaram o corpo. Na impossibilidade de manter esse incentivo material, Madalena, de acordo expresso com o marido, “vende-se” a um amigo deste, Henrique. Passa então a receber às escondidas a visita, o amor de Luís. Invertem-se ou baralham-se, pois, com habilidade bem carpinteirada os vértices do triângulo sentimental – o qual, aliás, quando se destrói com o regresso de Madalena a sua casa, logo torna impossível aquele amor perverso. Madalena e Luís reconhecem, no fim, o desvio patológico das suas condutas [...]. A intervenção, algo convencional mas certa, de um filho, evita o suicídio destes dois amantes, que eram marido e mulher mas só como amantes lograram o amor (Cruz, 2001: 224).

A peça coloca em cena alguns aspetos sociais e individuais que, pelo seu teor psicológico, eram invulgares na época e que foram confundidos, por alguma da crítica, com imoralidade, pois afastaram-se do exemplo de moral e das personagens nobres que o público, habituado ao melodrama, reclamava. Na realidade, ao contrário do registo melodramático, não encontramos nesta peça o heroísmo das personagens, os traços de bravura ou a felicidade absoluta. No entanto, ainda é visível este tom melodramático, sobretudo na procura de realização amorosa e do tão desejado “happy-end”.

Esta peça de Ferro estimulou acesa polémica e foi classificada ora como amoral, segundo alguns, ora como imoral, segundo outros. “O Homem que Passa” considerou

³⁴ António Joaquim Tavares Ferro (1895-1956), mais conhecido por António Ferro, foi uma personalidade marcante no panorama cultural português, sobretudo pela sua ligação ao Modernismo português. Amigo de Fernando Pessoa, Mário de Sá Carneiro e Almada Negreiros, foi o editor da revista *Orpheu*.

não haver nela imoralidade e condenou o comportamento do público, a sua ignorância e o desrespeito pelos atores:

A imoralidade da peça não a vi. Tudo aquilo é possível. Não o teria parecido ao público, mas é assim mesmo, muita miséria que por aí passa desconhecida. [...] Só um publico deseducado, incorrecto, agressivo e doentio provoca tumultos que obrigam uma actriz como Lucilia a interromper o seu trabalho que nesta peça, como em todas, diga-se já, é magnifico (*A Capital*, n.º 4427, 1923: 0003).

A polémica levou o Governo Civil a chamar Érico Braga para apresentar e ler a peça, para que a polícia de investigação e a polícia administrativa a pudessem classificar: “É moral, é imoral”. A fim de evitar conflitos com a autoridade, porque o S. Carlos é um teatro do Estado, a peça foi retirada de cena no dia seguinte à estreia.

Também Rocha Martins se pronunciou, na revista *Fantoches*³⁵, sobre esta obra de estreia de António Ferro, e denunciou a “tendência revisteira” que caracterizava o ambiente teatral em Lisboa e o gosto do público, público esse que fez levantar as vozes da moralidade ultrajada perante as peças de teatro que ousavam tentar derrubar os muros da tradição, com os olhos postos na modernidade e na inovação:

No meio da maior indiferença dos jornais, dos escritores e das associações de auctores e actores se passou um facto singular e perturbante. Três juizes, atacados de pudicícia, julgaram e condenaram, sem restrições e sem apelo, uma peça intitulada *Mar Alto* com a qual o original literato Antonio Ferro fazia a sua estreia de dramaturgo no teatro S. Carlos. [...]

Não li a peça de Antonio Ferro, não assisti à sua representação, sei, porem, que ela não contem palavrões que o autor não cultiva e tambem que, decerto, não apresenta as nudesas habituais em todas as revistas do ano exibidas, num proliferamento extraordinario, em todos os teatros de Lisboa.

Um dos atractivos desse genero teatral consiste nos corpos das coristas e das actrizes; o outro está nas palavras apimentadas, de duplo sentido. as platéas enchem-se; a pornografia reina. [...]

Há muito tempo que isto é assim e nunca tres juizes severos, graves, pinamanicacios, se lembraram de mandar chamar os empregarios, de os obrigarem a lêr a porcaria e de acabarem dizendo-lhes: “Feche lá essa escola de indecencias [...]

Depois de tudo isto, apetece perguntar por que razão se acusa de imoral esse drama e tres juizes o apreciam, como se fossem homens de letras ou criticos (*Fantoches*, n.º 29, 1923: 14,15).

Mário Costa, na crítica publicada a 21 de julho, insurgiu-se contra os que apontaram o dedo a Alfredo Cortez (*O Lodo*) e a António Ferro (*Mar Alto*), denunciando a sua proximidade à ideologia dominante, marcadamente alinhada com a tradição e com a reprodução de modelos já gastos:

³⁵ Rocha Martins (1879-1952) editou e dirigiu a coleção de panfletos *Fantoches*, que conheceu duas séries, a primeira em 1914 (de janeiro a abril) e a segunda em 1923-1924.

Por mau caminho seguem os senhores críticos teatrais caindo a fundo sobre os originaes portugueses, que transpõem audaciosamente o ambito marcado pela rotina e pela comodidade burguesa.

Depois do *Lôdo*, sofre-lhes as descabidas raivas o *Mar Alto*, de António Ferro, em artigos indignados, largos libelos acusatorios, sem atenuantes, um despejar de venenosos dardos, o evidente proposito de inutilisar para o teatro raro e melindrosíssimo espirito, que comungou com Gabriel d'Annunzio no mesmo florido altar e que se dignou, na noite de 11 do corrente mês, de vir até nós para nos conceder um nadinha da sua preciosa vibratilidade e da sua beleza superastral (*Ilustração Portuguesa*, n.º 909, 1923: 89).

Mário Costa, a 7 de julho, elogiou *A Viuva Gomes*, de João Bastos³⁶ e Henrique Roldão³⁷:

Celebre, verdadeiramente celebre, ficou sendo para todo o sempre, o espectáculo de 29 do mez ultimo, no teatro Nacional, com a primeira representação da *Viuva Gomes*, original dos bemquistos escritores humoristicos João Bastos e Henrique Roldão. [...] Tem decaído ultimamente o teatro Nacional, não ha que nega-lo mas a *Viuva Gomes*, com uma completa segurança de interpretação, os papeis na ponta da lingua, a intenção exata em cada palavra, o movimento sempre apropriado, a contracena admiravel – a *Viuva Gomes* representa um glorioso ressurgimento, um novo ciclo de arte, que desejariamos vêr consignado em lapide comemorativa [...] (*Ilustração Portuguesa*, n.º 907, 1923: 25).

Em setembro, subiu à cena, no Politeama, *A Fera*, de Ramada Curto³⁸. A peça em quatro atos foi apresentada pela companhia Berta de Bivar-Alves da Cunha. Segundo “O Homem que Passa”,

[...] é um drama, feito dentro dos modelos das peças francesas de intensidade dramatica, influenciadas no começo deste seculo pelos dramaturgos nórdicos, tendo como principal preocupação a pintura de casos de psiquiatria, de lutas amorosas e de gozo de caracteres e conflitos pretensamente realistas, filiados no chamado teatro “forte” (*A Capital*, n.º 4480, 1923: 0003).

A ação centra-se num velho fidalgo rural de Vimioso (D. Diogo), campino, viúvo, que vive com uma rapariga (Isabel) que julga ser sua filha. Com eles vive, também, a criada Leocádia, que tem, na peça, um lugar de destaque. O fidalgo abusa da bebida, mandara matar o amante da mulher e a própria mulher e, segundo a criada, gosta da rapariga “como mulher”, a qual, por sua vez, gosta de um picador. Quando o recebe uma noite, o pai prepara-lhe uma cilada para o matar, mas ele fica apenas ferido. A criada ameaça a “fera” e, no 4.º ato, o fidalgo abusa da bebida, atira-se à filha, cai e morre. A “fera humana” é finalmente punida pelos assassínios e pelo incesto. A peça analisa os amores jovens contrariados, o incesto, os sedutores sem escrúpulos e a falta de

³⁶ João Bastos (1883-1957) foi um comediógrafo português e co-fundador d' *A Pareceria*.

³⁷ Henrique Roldão (1893-1926) notabilizou-se no teatro e no jornalismo.

³⁸ Amílcar da Silva Ramada Curto (1886-1961), mais conhecido por Ramada Curto, foi um advogado e político português que se notabilizou como dramaturgo. O seu teatro caracteriza-se por um registo realista e burguês.

qualidades morais. No desempenho dos principais papéis temos Alves da Cunha, Berta de Bivar, Maria Pinto e Adelina Abranches.

Esta peça recupera o tom melodramático tão em voga no século XIX, sobretudo no que diz respeito à presença feminina em cena, marcada pela passividade, subjugação e capacidade de sofrimento. Esta submissão filial e conjugal permite conhecer três heroínas melodramáticas: a esposa, a criada e a filha, todas elas submissas e sujeitas às consequências de atos irreparáveis, como o assassinato e a violação. Temos, também, a mulher corajosa que se dispõe a matar para recuperar/defender a honra e para restabelecer a vitória da virtude sobre o vício. Este enredo permite a criação de uma forte empatia com o público que, através da emoção, defende que os imorais viciosos sejam repudiados. A morte do antagonista surge, nesta peça, como o triunfo do Bem sobre as forças do Mal.

A 6 de outubro, “Interino” analisou a peça *Renascer*, de Mário Duarte³⁹ e de Valério de Rajanto, que subiu à cena no Apolo:

Os Srs. Mario Duarte e Valerio de Rajanto escreveram, de colaboração, uma peça moral, para contrapor a outras que, ultimamente, aí teem surgido. Intitula-se *Renascer* e trata-se do renascimento de um jovem transviado, cujas estravagancias puzeram em risco o juizo de seu pai, um honrado comerciante da nossa praça, o qual afoga as maguas em cana branca e Madeira seco. [...]

Ai que saudades das deliciosas, hilariantes noites do incendiado Gimnasio! Porque não as ressuscitou Maria Matos no Apolo? (*Ilustração Portuguesa*, n.º 920, 1923: 457).

Nesta peça em três atos, com Abílio Alves, António Gomes e Maria Matos, apresenta-se um caso vulgar de uma família burguesa abalada pela ruína financeira e que vê, no casamento do filho estroina com a filha de uma família aristocrática, a salvação económica. Este filho regenera-se e consegue, com o seu carácter e inteligência, tomar as rédeas da casa paterna e salvar a família da ruína. É, segundo o autor do texto, “uma peça para agradar a certo publico”, ou seja, para agradar a um público que gosta que “tudo acabe em bem”.

A 10 de novembro, A. de A. destacou a reprise da peça histórica *Alcácer Kibir*, para a reabertura do Nacional: “Uma peça portuguesa [...]. Alcacer Kibir, uma das obras-primas de D. João da Câmara, não envelheceu” (*Ilustração Portuguesa*, n.º 925, 1923: 0617).

³⁹ Mário Duarte (1890-1934) foi diretor e editor da revista “De teatro”, que iniciou a sua publicação em setembro de 1922. No número 1 desta publicação são apresentados os objetivos que a ela subjazem: [...] o nosso teatro precisava duma revista que [...] fizesse análise crítica, sem influencia facciosa e aconselhasse, aqueles que, mal não fazendo porque mal não cuidam, melhor andariam em não impedir o caminho dos outros... que metesse, emfim, um pouco de ordem, na desordem teatral (*De Teatro*, n.º 1, 1922:1).

Esta publicação mereceu um louvor do Ministério da Instrução Pública, que destacou a sua importância pela publicação de [...] algumas das melhores peças teatraes portuguesas, tornando assim conhecidos os autores portugueses deste genero de literatura (*De Teatro*, n.º 12, 1923).

Também J. de S. - B se pronunciou sobre esta peça em cinco atos com trinta anos e que, segundo o mesmo, “ergue do Passado as grandes figuras adormecidas da imortalidade” (*A Capital*, n.º 4468, 1923: 0015). Nos principais papéis encontramos Eduardo Brazão (D. Fuas), José Ricardo (Beltrão), Rafael Marques (conde d’Ossa), Ribeiro Lopes (cardeal D. Henrique), Joaquim de Oliveira (Gaspar), Matos Reis (D. Sebastião), Ester Leão (Maria) e Ilda Stichini (Antónia). Estava contudo já longe o tempo em que esta peça tinha tido alguma aceitação – 1891 -, um período em que o drama histórico retomara pontualmente alguma vitalidade.

A comédia em três atos *O Pombo Mariola*, de Chagas Roquete, subiu à cena no Politeama, pela companhia Rey Colaço – Robles Monteiro e mereceu alguns comentários de “O Homem que Passa”:

Todas as figuras scenicas de Chagas Roquete fazem graça á Chagas Roquete, perdendo todo o desenho, todo o character humano [...] Daqui resulta que não é teatro á André Brun, porque não possui [...] um incidente humano, caracterisado com senso [...] (*A Capital*, n.º 4507, 1923: 0071).

A comédia em três atos *Auspicioso Enlace*, de André Brun e Carlos Selvagem, subiu à cena em dezembro, no Teatro Nacional. Com Ofélia Brochado, Eduardo Brazão, José Ricardo e Joaquim Costa, apresenta um rapaz que casa com a filha de uma família burguesa e conservadora. A mãe é uma pretensiosa matrona e o pai é um antigo ministro das Obras Públicas e conselheiro do estado. Após o casamento civil, chega-se à conclusão de que é impossível concretizar a cerimónia religiosa, pois o bispo encontra-se doente com uma crise de fígado. A confusão instala-se, com o rapaz a querer fugir para Espanha e com a fuga da menina, até que, finalmente, o bispo concretiza a cerimónia religiosa. A peça apresenta as cenas de um casamento burguês salvo pela atuação provincial do bispo D. Joaquim Carvalhal e coloca em cena o valor do casamento civil perante a consciência católica. O conteúdo da peça não foge a uma tradição que privilegia uma visão maniqueísta do mundo e que prepara o enredo para um previsível fim feliz. Segundo “O Homem que Passa”:

[...] é uma comedia de situações, uma comedia na melhor acepção do termo. Daqui algum desapontamento do publico, deste publico que nunca sabe o que quer e que tem de “bom” em teatro uma ideia primitiva (*A Capital*, n.º 4513, 1923: 0096).

Ao longo de 1923 foram muitas as representações que vieram a público, embora muitas delas fossem peças traduzidas ou reposições de clássicos de outros tempos. Assistimos, na maioria das vezes, à primazia das comédias e das revistas a contrastar com algumas (poucas) peças de orientação divergente que colheram reações inflamadas e foram apelidadas, em alguns casos, de “peças imorais”, como aconteceu com *O Lodo* e

Mar Alto. A 24 de agosto, “O Homem que Passa”, a propósito da abertura de um “Teatro Popular”, destacou a pobreza intelectual do público português; no entanto, não deixa de se depreender das suas palavras a crítica aos autores que, arrojadamente, procuravam traçar um novo trilha na dramaturgia portuguesa. Em oposição a estes temas mais arrojados, defende uma insistência em enredos e assuntos que o público possa compreender e que estejam de acordo com a sua mentalidade. Tratar-se-ia, talvez, de produzir um “teatro popular” para o povo, a puxar ao sentimento, e um “teatro intelectual” para as elites pensantes. Este comentário surge, não esqueçamos, após duas das peças que suscitaram acesas discussões, como acima mencionámos:

Eu julgo que ha agora ahi uma oportunidade interessante para os auctores portugueses escreverem peças de estranhado sabor portuguez, donde resultariam para a baixa população da cidade, noites de ensinamento, de arte e de apuramento de gosto. A verdade é que o publico ignorante – inculto mas dum vivo e poderoso instincto de sentimento e de bom gosto – anda a gastar-se por revistecas de duvidoso interesse, ou a dormir por teatros onde não comprehende peças de declamação cuja profundidade está muito fora da sua medida e das suas possibilidades intellectuais. Porque se não escreve para o povo, em relação á sua mentalidade e á sua visão. [...]
Que venham os auctores dramaticos e que não desdenhem escrever, não peças de escandalosa tese, mas paginas de lirismo sereno e reconfortante [...]
Falem de amor, de bondade e de ternura, e ensinem a amar (*A Capital*, n.º 4463, 1923: 0083).

Este artigo parece sintomático das preferências do público e da produção teatral que lhe era apresentada, ainda profundamente influenciada, como tivemos oportunidade de apontar, pelo tom melodramático que caracterizou a dramaturgia do século XIX. De facto, o público parecia continuar a preferir o “lirismo sereno e reconfortante” e o constante conflito entre o Bem e o Mal, numa visão maniqueísta do mundo, representada, respetivamente, por um protagonista e por um antagonista, de cuja derrota resultava o exemplo moral. O protagonista, detentor de qualidades que deviam ser seguidas, tipificava os valores da família e da pátria, acompanhava os factos históricos, de modo a que o teatro pudesse acolher os problemas vividos pelo público, estimulando-o a identificar-se com esses problemas, sem que dele fosse exigido um esforço de reflexão.

A maioria das peças não apresentava pretensões de tese e insistia em modelos copiados do passado, com uma tendência clara para o “final feliz”. Apesar de constituírem, frequentemente, um meio de instrução acessível ao público comum, estas peças não aprofundavam o espírito e mantiveram-se à superfície dos grandes temas que exigiam um papel ativo do público. Para além do seu papel moralizador, procuravam o entretenimento fácil e o riso, com alternância de cenas alegres e cenas patéticas.

As personagens que se apresentavam ao público não surpreendem e correspondem frequentemente a modelos estereotipados, a figuras típicas portuguesas,

quer cidadinas quer provincianas: a mulher histérica, a tricana, o cínico, o forçado, o aproveitador, o sedutor, a ingénua, o provinciano, entre outros.

Um dos temas prediletos era o amor, frequentemente associado à sacralidade do casamento ou à sua interrupção. Também os amores impossíveis e contrariados mereceram a atenção dos dramaturgos, assim como os casos amorosos à margem do matrimónio. A família constituiu fonte de inspiração para estas peças de teor melodramático, através da apresentação de dramas como o incesto ou a disputa pela terra. Nestes dramas familiares assumiu papel de relevo a mulher: a esposa e a filha submissas, a irmã preterida, a inocente perseguida, a trabalhadora honrada, a mulher pura e generosa, entre outras.

3. Entre o Naturalismo e o Existencialismo: tendências estéticas

3.1. O Naturalismo

Através da observação da realidade verificável, como meio de chegar ao conhecimento, o Realismo faz a análise social revestida de uma intencionalidade reformista e de uma atitude pedagógica que se direciona para questões de alcance coletivo. Segundo Carlos Reis, Realismo relaciona-se com o Romantismo e com o Naturalismo:

[...] com o romantismo, essa relação é de confronto e de superação, tanto no plano ideológico-doutrinário como, obviamente, no das práticas literárias; com o Naturalismo, essa relação é de convergência parcial, uma vez que o Realismo funda e consolida procedimentos técnico-literários depois reajustados e ideologicamente refinados, em contexto e com propósito naturalista (Reis, 2008: 436).

O Naturalismo coincide em grande parte com o Realismo, mas acrescenta-lhe um apuramento das bases ideológicas. Aceita-se que surgiu em Portugal com Júlio Lourenço Pinto⁴⁰ que, inspirado em Zola, teorizou e difundiu os seus princípios estéticos, compilados na obra *Estética Naturalista*, que apresenta uma doutrinação lúcida sobre as linhas fundamentais desta estética:

O século é essencialmente científico; a ciência, cujos horizontes tanto alargam os métodos exactos e positivos, põe ao alcance da humanidade o conhecimento da verdade que lhe dá a consciência lúcida do seu destino. Sob esta influência da ciência, que penetra luminosa e cada vez mais fundo nas caligens do incognoscível, a humanidade renova-se, e o homem moderno, tão distanciado do homem antigo pelas concepções novas do universo, orienta-se para outros ideais (Pinto, 1996: 17).

Pretende-se abrir brechas no realismo argumentando que a pouco ficaria reduzida a arte, se todos exprimissem a vida observando-a invariavelmente pelo mesmo prisma; que o mundo é um grande espetáculo, que se tornaria monótono sendo reproduzido na uniformidade do mesmo colorido (Pinto, 1996: 25).

Júlio Lourenço Pinto defende que a estética naturalista expressa o progresso científico e colhe a sua inspiração na vida quotidiana e comum, que leva à descrição das emoções com base nas suas manifestações físicas. A obra literária passa a ser vista como o campo ideal para a demonstração de teses, em resultado da aplicação de métodos científicos e assumindo que tudo o que existe pode ser explicado.

⁴⁰Júlio Lourenço Pinto (1842 - 1907) fez a sua estreia literária no *Comércio do Porto*. A *Estética Naturalista* (1884) é a reunião dos artigos dados à estampa na "Revista de Estudos Livres" (1883-1887), terceiro e último órgão do movimento positivista português, editada em Lisboa por iniciativa de Teófilo Braga e Teixeira Bastos, que compartilharam a sua direcção com Sílvio Romero e outros dois intelectuais brasileiros. Com esta obra de teorização estética, Júlio Lourenço Pinto faz jus a que o seu nome figure na não muito numerosa galeria dos nossos doutrinadores literários.

Júlio Lourenço Pinto analisou o movimento de renovação, defendendo que a arte se deve inspirar na natureza e se deve subordinar a processos positivos e científicos. A estética naturalista pretende a representação mimética e objetiva da realidade exterior, em contraste com a transfiguração pela imaginação que caracterizara a subjetividade dos românticos. As “ficções ridículas” (Pinto, 1996: 25) devem ser evitadas, enquanto se deve apostar na interpretação da natureza em todos os seus aspetos, mas não na sua cópia servil, pois observação exata não é sinónimo de imitação, mas a procura do que passa despercebido ao olhar desatento.

A nova forma de arte literária, centrada na análise dos males sociais, procura interpretar o homem e os fenómenos segundo modelos do mundo físico, através da abolição da dimensão que transcende a explicação científica. O Naturalismo investiga profundamente, faz a anatomia e aponta o sofrimento, o mal e o vício, que urgentemente precisam de cura e remédio, pois é através desta constatação que se prepara a sede de regeneração e de transformação. Assim, não se pode afirmar que esta nova estética seja desprovida de ideal, como frequentemente foi acusada.

No entanto, os naturalistas não se limitam a observar e a expor os acontecimentos, porque não aceitam despreocupadamente os fenómenos. Ao privilegiar a realidade nua e crua, sem enfeites nem artifícios, pretende-se, em última análise, uma aproximação ao espírito moderno e a educação de um público ainda preso às fórmulas do passado:

O que nos interessa capitalmente é encarar o moderno movimento naturalista à luz de um critério desapaixonado, sensato, verdadeiro. Trabalhamos na investigação da verdadeira fórmula na arte moderna, e não pactuamos com as exigências do gosto público mal orientado. Visamos à verdade e não à popularidade (Pinto, 1996: 51).

Embora não preconize uma obra de arte moral, Lourenço Pinto defende um certo teor “educador e fautor de um estado melhor” (Pinto, 1996: 51). Não sendo um moralizador, o artista pode aspirar a um estado melhor e aliar a sua imaginação ao desejo de aperfeiçoamento e de progresso social, pelo que se deveria falar, então, numa função “educadora” da moral que a arte veicula. Contudo, o autor adverte que

[A] arte subordinada à estreiteza das convenções sociais, para ser moral, teria de ser falsa. O triunfo constante do bem, da virtude, dos bons sentimentos, e o castigo invariável do mal e do vício seriam a mais completa das mentiras. Por isso o naturalismo rejeita este erro monstruoso (Pinto, 1996: 54).

Partindo do que é aparentemente insignificante e ignorado, a estética naturalista procura integrar o detalhe no todo, sem o qual não está completo. Esta atitude não significa a valorização da mediocridade, pois a arte pretende elevar e, assumindo a

influência do meio, espelhar a realidade, cristalizando o momento em que alcança a glória:

O meio sempre a atuar poderosamente sobre as manifestações da arte: a vida real em correspondência com a arte. [...]

A influência do meio manifesta-se em todas as obras de arte que resistem ao esquecimento no bronze da imortalidade (Pinto, 1996: 63).

Sempre o meio a influenciar e a dirigir o artista. Nenhum autor nasce de si mesmo, nas suas obras colabora também o espírito da época. (Pinto, 1996: 64).

O meio influencia os caracteres e estes são o resultado da hereditariedade “e do temperamento nas suas relações com o meio educador” (Pinto, 1996: 46), ou seja, das relações do foro interno com o meio ambiente. Analisar estas relações é conhecer a realidade, pelo que a estética naturalista privilegia uma elaboração temporal retrospectiva, por forma a estudar as causas que subjazem a certos comportamentos decorrentes de acontecimentos passados, designadamente traumas de infância.

Tal como o idealismo é otimista, por privilegiar o belo e a sua criação, o naturalismo é pessimista, pois nesta estética cabe toda a panóplia de temas e de situações, ou seja, nela “cabe a humanidade e a natureza inteira” (Pinto, 1996: 29). O Naturalismo inscreve-se na realidade e não no domínio do onírico e do irrealizável, concretizando um idealismo pessimista, pois o otimismo significa conformismo com o existente e a estética naturalista anseia pela mudança. Este pessimismo resulta da “pintura da vida comum e vulgar”, nos seus mais variados cambiantes., embora não seja sinónimo de convite à inação. É, antes de mais, o reflexo da realidade exterior, um convite ao aperfeiçoamento e um impulso ao progresso:

O pessimismo pode muito bem ser o ponto de vista dos espíritos superiores, não para se resvalar nas teorias desoladoras de toda a negação de progresso e de futuro melhor, mas precisamente porque nele se pode alimentar o mais férvido estímulo para as aspirações do aperfeiçoamento humano (Pinto, 1996: 91).

Júlio Lourenço Pinto defende a associação dos métodos fisiologista e psicologista (embora opte pelo primeiro), ao afirmar que “uma exacta e verdadeira ciência mental jamais poderá ser fundada sem a aliança da psicologia e da fisiologia” (Pinto, 1996: 32). A associação entre a introspecção e a observação exterior permite uma visão completa, embora defenda que se deva partir da observação exterior para o interior, pois a primazia da introspecção levaria ao vago e à especulação. Tal como na ciência, na arte deve-se desprezar a subjetividade e privilegiar a análise dos factos e a experimentação feita sobre a realidade. A subjetividade, na arte, acarreta a falsidade e o exagero da imaginação, que se afastam dos caracteres verdadeiros e das personagens vivas e, por isso, o artista não

pode perder-se no reino das emoções sem o estudo fisiológico que fundamente a análise. Tentar produzir melhor do que a realidade leva à fantasia, que desfigura a verdade, por isso a arte deve ser a expressão da natureza, condensada pela observação e concretizada pelo poder criador da imaginação de quem observa:

Um observador fiel numa árvore nunca poderá ver outra coisa que não seja uma árvore; mas os tons de cor e de luz é que poderão variar segundo a natureza e valor dos dons artísticos peculiares a cada temperamento (Pinto,1996: 42).

Através da observação e da análise é possível chegar às manifestações objetivas que permitem o acesso aos fenómenos psicológicos, sendo que os factos observados são valorizados pelo artista/observador, que estuda as personagens construídas a partir da sua atuação nas relações externas com o meio. Através da ação chega-se ao caráter, tendo em conta que os fatores extrínsecos permitirão a assunção das linhas intrínsecas do homem inscrito no seu tempo. A manifestação exterior permite o conhecimento da tessitura interior do sujeito atuante e, por isso, não devemos desligar o indivíduo do meio em que se movimenta e das suas reações. Deste modo, pela observação extrínseca e fisiológica chega-se à realidade intrínseca da humanidade.

O belo deve ser procurado no domínio da verdade, através da harmonia entre a forma e o conteúdo, o que levou os naturalistas à procura de inovação também no estilo, mostrando que a verdade não é inconciliável com imaginação, nem a exatidão com o estilo, pois:

[A] ideia é a alma, e o estilo é o corpo que a representa viva e sensível: se a frase não é correcta, precisa, adequada e expressiva, a ideia empalidece e deturpa-se, como luz dúbia, empanada pelo véu do crepúsculo, que esfuma e desfigura os objectos (Pinto, 1996: 80-81).

O naturalismo chega mais tarde ao teatro. Segundo as palavras de Júlio Lourenço Pinto, a “implementação do naturalismo no teatro é mais difícil do que no romance ou na poesia.”, uma vez que exigiu uma adaptação a uma “nova fórmula, que está em colisão mais ou menos flagrante com tudo o que confina com a fantasmagoria e propende à exageração e ao falseamento da verdade” (Pinto, 1996: 145).

A estética naturalista abalou e renovou as mentalidades, ao pretender, também no teatro, banir de cena “o artifício romântico, como o romantismo na sua invasão revolucionária e libertadora banuiu o predomínio da tragédia, investindo com a intolerância do classicismo, que sufocava inexoravelmente todos os fermentos de espontaneidade original e de inspiração nova” (Pinto, 1996: 146).

A adaptação a que acima nos referimos exigiu a inclusão de mecanismos que permitissem a substituição do “descritivo indispensável no romance para fixar as

condições do meio, para determinar as influências de qualquer ordem que actuam nos personagens [...] (Pinto, 1996: 151-52). O cenário, a *mise en scène*, o vestuário e a caracterização vão cumprir essa “função descritiva”:

[...] o cenário esclarece e completa uma situação [...] facilita a síntese [...]. E o cenário, como todas as coisas do teatro, deve obedecer às leis da óptica para poder ser quanto possível uma ilusão da realidade. Verdade no cenário, nas decorações, nos acessórios não significa a pretensão impossível de transplantar para o palco a natureza em toda a plenitude da realidade: a representação material da natureza e da realidade no teatro devem ser tais que a imaginação despertada possa evocar a coisa representada como ela realmente existe, e esta viva evocação não se consegue no teatro sem os efeitos do relevo, das perspectiva e da óptica (Pinto, 1996: 152).

Os dramaturgos naturalistas preocuparam-se em levar ao palco pedaços da vida quotidiana: a miséria urbana, os dramas familiares, a luta entre o Bem e o Mal, entre outros, e experimentaram uma complexa montagem psicológica de certos conflitos e situações que constituem o retrato fiel de uma época. Analisaram, também, os factos humanos que julgavam inevitáveis, enquanto consequência e reação às determinações da raça, do meio e do momento histórico.

O encontro das massas com o teatro leva a que este seja visto não apenas como entretenimento, mas como espaço privilegiado de discussão a respeito de questões sociais do país. Personagens comuns, normais, da atualidade são transportadas para o texto dramático que abre as portas também às personagens marginalizadas e oriundas de classes sociais mais baixas. Os dramaturgos naturalistas inspiram-se na vida quotidiana e comum, no destino e nos problemas que afetam a maioria das pessoas, pois procuram estudar o homem no contexto em que vive, como entidade física, real e concreta, e nas reações perante os acontecimentos.

No entanto, como observa Júlio Lourenço Pinto, a adesão a esta nova sensibilidade encontra resistência por parte do público, decorrente da sua cultura intelectual e da sua educação estética:

Na generalidade dos espectadores é manifesta a tendência para se impressionarem desagradavelmente perante um personagem odioso; o vulgo não vê a obra de arte com olhos de crítico [...]. Tal criação artística, que pode ser um primor sob o ponto de vista da concepção e execução, provoca no leitor ou espectador vulgar uma aversão invencível. [...] na grande maioria há uma propensão mais simpática para as composições dramáticas que sugerem emoções agradáveis [...] (Pinto, 1996: 159).

3.2. O Existencialismo

O Existencialismo, enquanto movimento filosófico, “pretende fundar o conhecimento e toda a realidade sobre a experiência imediata da existência própria”. É uma “filosofia de crise”, que “fala dos mistérios ontológicos, de perigos inevitáveis, de culpa e de pecado, de finitude e de morte, de moléstias, preocupação e angústia.” Nesta perspectiva, “tenta desvendar os grandes problemas humanos, tais como o da personalidade, da singularidade do Homem, da contingência, do sentido da vida e da morte. O aparecimento do Existencialismo revela “a intenção de refazer a consciência da realidade e da existência” (Soares e Ferreira, 2002: 2535).

Pronunciando-se sobre o existencialismo, Vergílio Ferreira afirmou:

Preferia definir o Existencialismo como a corrente de pensamento que, regressada ao existente humano, a ele privilegia e dele parte para todo o ulterior questionar. Ou então – e paralelamente ou implicitamente a essa definição – preferiria dizer, continuando Sartre, aliás, que o Existencialismo é uma corrente de pensamento que reabsorve no próprio “eu” de cada um toda e qualquer problemática e a revê através do seu raciocinar pessoal ou preferentemente da sua própria vivência. Aí se implica portanto que nenhum questionar se estabelece em abstracto, de fora para dentro, mas antes se retoma a partir da nossa dimensão original, ou seja, verdadeiramente, de dentro para fora (Ferreira, 1976: 48).

No entanto, existencialismo como ideologia e estética não coincide cronologicamente com a escola existencialista, uma vez que a percebemos em alguns autores e obras muito antes da sua afirmação como movimento.

O vocábulo “existência” remete para o vocábulo “essência” que, etimologicamente, deriva de “esse”, que significa “ser”. Não havendo coincidência entre ambos, supõe-se uma precedência do existir sobre o ser, pois não se pode ser sem existir e existência será a oportunidade de ser. No sentido das filosofias da existência, só o homem existe e não os objetos, pois naquele há a possibilidade de ser, a qual não existe nestes. Estas correntes acentuam a individualidade do homem e a sua liberdade e responsabilidade, estabelecendo uma proximidade com a ontologia.

No princípio do século XIX, Kierkegaard⁴¹, esboça o “pensamento subjectivo, capaz de exprimir, graças às chamadas “categorias da existência”, o homem no seu existir concreto” (Morujão, 1992: 391). O Existencialismo desenvolveu-se no século XIX e afirmou-se no século XX, sobretudo a partir da I Guerra Mundial, que trouxe consigo a descrença no progresso e na prosperidade e a constatação do horror: é uma corrente

⁴¹ Søren Aabye Kierkegaard (1813-1855) foi um filósofo dinamarquês nascido em Copenhaga, onde viveu quase toda a sua vida. Foi educado num ambiente extremamente religioso e viveu atormentado com questões pessoais e religiosas. Afirma a ação e a vida, assim como a decisão total da pessoa humana. Destaca a singularidade do ser individual, dotado de liberdade e de responsabilidade.

“filosófica iniciada a partir da I Guerra Mundial e que atingiu o apogeu nos anos 40 e 50, impregnando a cultura dessa época” (Morujão, 1992: 390).

Dos teóricos associados à problemática da existência e ao existencialismo, destacaremos o contributo dos filósofos Sóren Aabye Kierkegaard (1813-1855), Martin Heidegger⁴² (1889-1976) e Jean-Paul Sartre⁴³ (1905-1980), que marcaram o postulado existencialista que procuraremos comprovar na obra de que nos ocuparemos no Capítulo II.

Kierkegaard levantou questões que são a base de algumas das preocupações existencialistas, como a problemática do pecado original, do arrependimento, do perdão, da temporalidade, da fé e do esforço humano na salvação. Abordou questões metafísicas como o valor ontológico do homem, a existência, as relações realidade/possibilidade, finitude/infinitude e eternidade/temporalidade, sendo, por isso, considerado o precursor do existencialismo.

Kierkegaard defende que a possibilidade de escolha entre o Bem e o Mal leva à angústia, ao desespero e à solidão. Luta contra essa angústia com a ajuda da fé, ou seja, em função da presença de Deus, embora esta perspetiva também conduza a um sentimento de angústia e pecado:

A inocência é a ignorância. Quando inocente, o homem não está ainda determinado como espírito, embora a alma mantenha uma unidade imediata com o ser natural. Nele, o espírito sonha ainda. Esta interpretação concorda plenamente com a bíblia, que, negando ao homem em estado de inocência a capacidade de discernimento entre o bem e o mal, condena todas as meritórias fantasias do catolicismo. Neste estado, há calma e há repouso; mas há, ao mesmo tempo, outra coisa que, contudo, não é perturbação nem luta, pois nada existe contra que lutar. O que há então? Nada. Mas que efeito produz este nada? Este nada engendra a angústia. Eis o mistério profundo da inocência: ao mesmo tempo é angústia. Sonhador, o espírito projecta a sua própria realidade que é um nada, e a inocência vê continuamente de si este nada (Kierkegaard, 1962: 63).

O tema da culpabilidade e do arrependimento perpassa a obra deste pensador dinamarquês, que, na sua obra *O Conceito de Angústia* (publicada em 1844 por Vigilius Haufniensis - o seu 5.º pseudónimo), afirma que o conceito de angústia não pode ser desligado da questão do pecado, e coloca a questão: “Será este conceito idêntico ao do primeiro pecado: o pecado de Adão, a queda?” (Kierkegaard, 1962: 38).

O homem é um ser individual e, simultaneamente, representante do género humano e, por isso, estudá-lo individualmente é estudar o género a que pertence: “A nenhum indivíduo é indiferente a história do género humano, tal como a esta não é

⁴² Martin Heidegger (1889-1976), filósofo alemão, nascido em Messkirch (Baden), foi discípulo de Husserl. Toma como dúvida fundamental a pergunta “O que é o ser?”, à qual procura responder, utilizando o método fenomenológico para estabelecer uma ontologia da existência, por contraposição ao ente. O homem está no mundo abandonado a uma existência que lhe foi imposta. Considerava a arte uma forma de possibilidade de alcançar o ser.

⁴³ Jean-Paul Sartre (1905-1980) foi um filósofo, dramaturgo e novelista francês nascido em Paris que estudou as filosofias existencialistas de Kierkegaard, Heidegger e Husserl. Nega a qualidade normativa da essência, ao afirmar que o homem é livre. Esta liberdade não é um dom, mas uma condenação.

indiferente a de qualquer indivíduo” (Kierkegaard, 1962: 44). O estudo individual impõe-se como representatividade global do que é o género humano: “Adão é o primeiro homem, quer dizer: é simultaneamente ele próprio e o género humano” (Kierkegaard, 1962: 44). Ao instituir o seu pecado, Adão instituiu o pecado no género humano e a pecabilidade no mundo. Kierkegaard apresenta a temática da culpa e da inocência, afirmando que é aquela que nos leva a perder esta: “Tal como Adão, é pela culpa que cada um de nós perde a inocência” (Kierkegaard, 1962: 54). Assim sendo, só tomamos consciência da inocência quando a perdemos, implicando essa perda sofrimento e angústia, uma vez que se assume então consciência do nada.

O pecado real de cada indivíduo concretiza a pecabilidade humana e tem como consequência a angústia, que se materializa numa reflexão pessoal que leva ao “castigo”. Esta angústia é liberdade e possibilidade, mas também a sua negação, pois mostra que tudo é possível, mas também pode levar ao reconhecimento da própria impotência. O pecado caracteriza o homem e distancia-o de Deus, como afirma Eduardo Lourenço, a propósito de Kierkegaard:

[...] para Kierkegaard o pecado, não o primeiro, mas todo, é objecto de uma atenção privilegiada, quase se pode dizer de um desvelo infinito, pois é ele quem constitui a categoria suprema da personalidade. (...) Ninguém pode assumir por nós o nosso próprio pecado que nos estabelece na absoluta solidão. O indivíduo é criado como Indivíduo através desse pecado que sem explicação alguma, ao mesmo tempo que põe o homem como pecador, revela Deus como aquele em face do qual se é pecador (Lourenço, 1987: 152).

Heidegger aborda a problemática da temporalidade, ou seja, o carácter temporal do ser e da existência humana. Embora constitua uma das vozes do existencialismo, Heidegger não aceitou o título de existencialista nem o de filósofo da existência, alegando que a sua filosofia assentava sobre a questão do ser, preferindo assumir-se como um representante da filosofia do ser. Segundo Heidegger, a metafísica tradicional debruça-se sobre os entes, mas não se interroga sobre o ser dos entes.

Na linha de pensamento de Heidegger, o homem é um ser-para-a-morte, sendo que o ser é a presença que existe no intervalo entre o nascimento e a morte. O homem confronta-se com a sua finitude e, apesar de poder escolher, não pode evitar o fim comum, que é a morte. Esta inevitabilidade é fonte de angústia, por lembrar ao homem que a escolha maior é também a sua: a de existir perseguindo a essência e procurando aceitar esse fim. Vida e morte surgem como inevitáveis, assim como liberdade e responsabilidade. Para Heidegger, “o fenómeno fundamental do tempo é o porvir” (Heidegger, 2008: 53), ou seja, o que livremente se escolhe, sendo que entende que a liberdade é a liberdade-para e não a liberdade-de.

Jean-Paul Sartre (1905-1980) apoiou-se em Kierkegaard e nas teorias existencialistas de Heidegger para criar a sua própria filosofia existencialista. Perceciona duas versões do existencialismo: o existencialismo católico e o existencialismo ateu, considerando este último o mais coerente, pois nega a existência de Deus e afirma que os seres primeiro existem e só depois se definem:

O existencialismo ateu, que eu represento, é mais coerente. Afirma que, se Deus não existe, há pelo menos um ser no qual a existência precede a essência, um ser que existe antes de poder ser definido por qualquer conceito: este ser é o homem, ou, como diz Heidegger, a realidade humana. O que significa, aqui, dizer que a existência precede a essência? Significa que, em primeira instância, o homem existe, encontra a si mesmo, surge no mundo e só posteriormente se define (Sartre, 1970: 4).

A liberdade estrutura o homem, pois o homem é o que escolheu livremente fazer, sendo responsável pelo seu ser, uma vez que o homem não é, faz-se pela escolha e constrói-se na medida em que escolhe. Decidir o seu projeto existencial (liberdade absoluta) tem como consequência a angústia, pois liberdade é responsabilidade e mesmo a não escolha é já uma escolha:

[...] é na angústia que o homem toma consciência da sua liberdade ou, se se prefere, a angústia é o modo de ser da liberdade como consciência de ser, é na angústia que a liberdade se encontra problematizada no seu ser (Sartre, 1993: 66).

A constatação da liberdade conduz à constatação da solidão inerente ao exercício da liberdade, assim como à incapacidade de ação, que resulta da responsabilização individual perante a livre escolha. O homem é responsável pelas suas escolhas e esta responsabilidade estende-se aos outros, uma vez que a escolha individual compromete os que o rodeiam, pelo que a responsabilidade individual é também universal, envolvendo, assim, o indivíduo e a humanidade. Desta dupla responsabilidade resulta uma dupla angústia e sofrimento. Ao afirmar "Sou responsável por mim mesmo e por todos", Sartre perceciona o existencialismo como uma filosofia ativa, pois acredita que o homem se define pela ação e pela concretização do projeto que delineou para si.

A liberdade é o resultado da ausência de determinismo, pois o homem é livre e constrói o seu próprio destino. Na procura de harmonia com a vida, o homem é confrontado com os seus limites, corporizando a dialética existência/essência: o homem procura dar sentido à sua existência, o que lhe permite verdadeiramente ser.

O existencialismo de Sartre converge para um humanismo, que conduz ao estudo da humanidade, que toma o homem como o seu próprio legislador e como um projeto em permanente construção que, na procura da superação de si próprio, se transcende e se torna verdadeiramente homem, alcançando o ser (a essência). Para Sartre, o Existencialismo é um humanismo, porque é a única doutrina que dá ao homem a

possibilidade de escolha, uma vez que o homem é o projeto que define para si e para o seu futuro, sendo totalmente responsabilizado pelas escolhas que faz.

Sartre justifica esta definição de existencialismo afirmando que é um humanismo:

[...] porque recordamos ao homem que não existe outro legislador a não ser ele próprio e que é no desamparo que ele decidirá sobre si mesmo; e porque mostramos que não é voltando-se para si mesmo mas procurando sempre uma meta fora de si – determinada libertação, determinada realização particular – que o homem se realizará precisamente como ser humano (Sartre, 1970: 18).

O Existencialismo, nas palavras de Sartre, é uma doutrina otimista, que coloca o homem no centro da construção da sua vida e do seu destino:

[...] não pode ser considerado como uma filosofia do quietismo, já que define o homem pela ação; [...]: não existe doutrina mais otimista, visto que o destino do homem está em suas próprias mãos (Sartre, 1970: 12).

O otimismo existencialista resulta da assunção de que o destino do homem está nele próprio e no que o mesmo pode fazer-se, ou seja, o homem pode fazer de si o que quiser. Esta força criadora inerente ao homem permite-lhe constatar a sua excelência e a sua singularidade, embora o seu projeto individual tenha, também, um valor universal, porque as suas escolhas individuais envolvem o coletivo a que pertence, cabendo ao homem dar sentido à sua existência e à existência dos outros.

Sartre defende o postulado da existência que vê o homem marcado pela subjetividade num mundo construído pelo próprio. Deus deixa de ser o criador, sendo este protagonismo dado ao homem que está inevitavelmente só no exercício dessa liberdade:

[...] o homem está desamparado porque não encontra nem nele próprio nem fora dele a que se agarrar. (...) não existe determinismo, o homem é livre, o homem é liberdade. Por outro lado, se deus não existe, não encontramos, já prontos, valores ou ordens que possam legitimar a nossa conduta. Assim, não teremos nem atrás de nós, nem na nossa frente, no reino luminoso dos valores, nenhuma justificativa e nenhuma desculpa. Estamos sós, sem desculpa. É o que posso expressar dizendo que o homem está condenado a ser livre. Condenado, porque não se criou a si mesmo, e como, no entanto, é livre, uma vez que foi lançado no mundo, é responsável por tudo o que faz (Sartre, 1970: 7).

3.3. Traços distintivos

Após esta breve abordagem aos princípios estéticos que norteiam o Naturalismo e o Existencialismo, podemos traçar algumas conclusões. Para o Naturalismo, os fatores que determinam o homem são-lhe extrínsecos e, através do estudo do meio, da hereditariedade e da educação, é possível antecipar o caminho que, de certa forma, desresponsabiliza o homem. O Existencialismo preconiza a liberdade e o livre arbítrio, responsabilizando o homem pela liberdade que tem, enquanto construtor do seu projeto de vida, e implicando-o nas suas escolhas pessoais.

O Naturalismo é pessimista, pois centra a sua análise na realidade e no determinismo enquanto traço inerente ao homem e às suas ações, o que lhe retira a liberdade a confiança no devir e na mudança. O Existencialismo, por outro lado, é otimista, pois premeia o homem com a confiança nas escolhas que o mesmo é chamado a fazer, num contexto de possibilidade e de liberdade. Não haverá, por isso, forma de antecipar e determinar o destino de cada homem, pelo que a confiança na mudança afasta os existencialistas do pessimismo e encaminha-os para a conquista da essência subjetiva e individual.

O Naturalismo caracteriza-se pela objetividade na análise e na observação do real, fundamentada nos princípios da ciência, chamados a explicar o mundo e o homem. No Existencialismo, predomina a subjetividade, pois o interesse centra-se no homem e na sua singularidade, na sua relação com o mundo e na construção do projeto individual do homem, da existência à essência. Esteticamente, o Naturalismo apresenta personagens previsíveis e explicáveis, enquanto o Existencialismo nos premeia com personagens singulares, dotadas de livre arbítrio e, por isso, surpreendentes e imprevisíveis. No entanto, ambas as estéticas confluem num interesse centrado no estudo do homem e da condição humana.

É no confluir destas duas estéticas que julgamos estar a génese da obra de Cortez, como explicitaremos ao longo da análise que desenvolveremos no capítulo seguinte.

I. *O LODO*, DE ALFREDO CORTEZ

1. Reação e resistência: vanguarda e modernidade

O texto dramático apresenta um conjunto de pistas e de instruções concebidas pelo dramaturgo e que têm como objetivo propiciar a sua transformação em texto teatral, como vimos. O texto é apenas uma parte do universo do teatro e um dos códigos através do qual se processa a comunicação entre o dramaturgo e o espetador, uma vez que no espetáculo teatral há um apelo sensorial, que envolve o texto, os atores e os espetadores e que se materializa no *dito*, *ouvido* e *visto*, uma vez que os sentidos complementam a ação e conferem ao espetáculo cénico o seu carácter único.

Com o dramaturgo coexistem outros autores, outros textos e públicos vários, o que pode determinar o sucesso ou o fracasso de um texto e de um espetáculo. O dramaturgo cumpre a sua parte (a construção do texto dramático), mas o produto final depende de fatores que lhe são, muitas vezes, alheios. Para que o objetivo do texto dramático se cumpra é necessário que o espetáculo atinja o público, “seja pelos canais da adesão emocional ou da reflexão, da distanciação ou da participação” (Rebello, 1977: 9).

Um estudo sobre teatro “terá de atender a estas duas coordenadas: terá de considerar o teatro dessa época como um fenómeno sociocultural, isto é, não como um facto puramente literário, nem desligado das circunstâncias materiais de produção que caracterizam o período estudado” (Rebello, 1977: 9). O teatro é um acontecimento sociológico de grande interesse documental e, segundo Duarte Ivo Cruz (1969), o teatro contemporâneo documenta (desde finais do século XIX) as crises psicológicas e sociais de uma época e constitui, por isso, um importante testemunho. Nesta linha de pensamento, o teatro reproduz a vida, analisa-a, denuncia vícios, corrige costumes e aponta, pelo convite à reflexão, caminhos a seguir. A denúncia de problemas sociais aparece como uma tendência herdada do Realismo-Naturalismo e, à medida que os dramaturgos se interessam por situações e temáticas que envolvem comportamentos considerados “impróprios”, levantam-se as vozes críticas que, como vimos, atrasam o advento de um teatro de teor mais moderno. No entanto, paulatinamente, o público começa a agradar-se de personagens de carne e osso, isto é, de “figuras verdadeiramente humanas” (Pinto, 1996: 153). Este movimento é resultado do triunfo do naturalismo no romance e marca uma importante mudança no teatro português.

Alfredo Cortez (1880-1946) é um dos nomes mais representativos do teatro de vanguarda da primeira metade do século XX. Começou a dedicar-se à escrita por volta dos quarenta anos de idade (como vimos no início deste trabalho), escreveu doze peças, deixou manuscritos de algumas obras incompletas e também traduziu e adaptou textos para teatro.

A coexistência de várias estéticas e de alguns rasgos de modernidade presentes na obra de que nos ocupamos abalou a tradição ainda presa aos modelos, temas e estéticas do passado. A ousadia de Alfredo Cortez prendeu-se, sobretudo, com a escolha de uma questão fraturante, socialmente desagradável, apresentada de uma forma diferente daquela a que o público e a crítica estavam habituados. A temática escolhida escandalizou e despoletou a crítica inflamada, sobretudo por Cortez mostrar o desfecho trágico como consequência das decisões individuais, mais do que motivado por forças condicionadoras exteriores ao sujeito. A peça inova por apresentar um novo modo de tratar os conteúdos e por mostrar personagens que tipificam diferentes reações aos acontecimentos apresentados em cena. A título de exemplo, refira-se o caso de Domingas que, de um conformismo pessimista, que lhe tolheu a vontade no passado, evolui para a confiança na possibilidade de escolha que subjaz à sua reação ao crime cometido por Júlia.

O Lodo congrega características que despertaram acesas reações da crítica que circulou em alguns periódicos da imprensa da época, aquando da sua subida à cena, como vimos anteriormente e agora retomamos de forma sintética.

O Diário de Lisboa anuncia, no dia 2 de julho de 1923, a representação, marcada para o mesmo dia, da peça *O Lodo*, no Teatro Politeama, em récita única, qualificando-a de “peça ousada”. Destaca ainda o facto de a mesma ter sido recusada e de subir à cena a favor da casa Gil Vicente, informação também presente em *A Capital*, nesse mesmo dia. No dia seguinte, *O Diário de Lisboa* publica um longo texto de Artur Portela com fortes críticas ao autor e à peça, apelidada aqui de “peçasinha raquítica, enfezada, inviável”. Qualifica-a de “banal”, apresenta o desempenho de Amélia Rey Colaço como o seu “maior desaire” e, quanto ao autor, acusa-o de “impotência literária”. Nas suas palavras, *O Lodo* não é “teatro português” e as “suas figuras” são “ocas e vazias” e desprovidas de humanidade e de “Vida”, afirmando que as personagens não têm “uma intenção, um conceito, uma definição de alma”. Segundo o mesmo, os três atos apresentam uma sequência demasiado simples: o conflito de duas mulheres em torno do mesmo homem marca o primeiro ato, enquanto o segundo é uma narrativa sem teatro e o terceiro uma intriga vulgar. À acusação de falta de unidade acrescenta-se, na opinião de Artur Portela, a falta de justificação do crime cometido. Nas suas palavras, mata-se por

amor, mas nunca por uma casa, constatando a falta de emoção em personagens que não são “carne e sangue”.

Em *A Capital* (3 de julho de 1923), “O Homem que Passa” escreveu sobre a representação ocorrida na noite anterior. Embora menos mordaz, não dispensa críticas. Aponta a vertente realista do primeiro ato e critica o excessivo interesse do autor pelo meio, que o levou a desvalorizar o assunto. Não tecendo elogios à peça, o crítico destaca a escrita inteligente de um “homem de teatro” e o desempenho dos atores. Este mesmo jornal publicou, no dia 4 de julho de 1923, dois dias após a representação, um artigo de Luiz de Oliveira Guimarães, também ele seu colaborador, tal como o crítico oficial (“O Homem que Passa”). Neste artigo, comprova-se a polémica em torno desta obra e destaca-se a curiosidade que envolveu a representação, sobretudo pelo facto de as empresas teatrais a terem recusado. Oliveira Guimarães não viu nesta peça as qualidades anunciadas em *Zilda*, por não encontrar em *O Lodo* qualquer “dignidade” e “beleza”.

Nogueira de Brito, no periódico *A Batalha* (4 de julho de 1923), tece uma apreciação mais favorável. Começa por criticar “a craveira mental da gente portuguesa”, que ainda não consegue “pensar por si” e, por isso, se deixa envolver pela polémica. Destaca valorativamente a técnica de cena do autor e a observação fria dos aspetos da vida e conclui que a polémica resulta da pertinência dos quadros descritos que, pela sua veracidade, chocam os falsos moralistas. Como o próprio afirma, o lodo apareceu no Politeama por ter transbordado da sociedade para o palco.

Mário Duarte, na revista *De Teatro* (11 de julho de 1923), tece igualmente críticas à peça, afirmando que a mesma nada adianta nem atrasa a dramaturgia portuguesa, procurando desvalorizar a polémica gerada.

Na crítica “Basta”, publicada na *Gazeta dos Teatros*, em 15 de julho de 1923, João Bastos Nunes pede que as autoridades competentes “metam na ordem” os autores que, segundo as suas palavras, escrevem peças infames. Depois de uma abordagem geral, em que critica os empresários e os autores, João Nunes destaca a representação “em récita única” de uma peça que, segundo o mesmo, devia ter acontecido para um público privado. Adjetiva a peça *O Lodo* de “indecorosa e repugnante”.

Apesar da crítica desfavorável que a representação de *O Lodo* despertou, Joaquim Madureira afirma que Alfredo Cortez é “um vero e autêntico temperamento de dramaturgo, cheio de talento creador, cheio de impetuosidade mental e de honradez literária” (Madureira, 1924) e, embora lhe reconheça talento, afirma que “lhe há-de ser difícil abrir caminho” na cena portuguesa. Madureira descreve o escândalo e as vozes da “moral ultrajada”, que resulta do facto de a ação se passar “no mais sórdido bordel da Rua-Suja, em plena Mouraria, entre rufias baratos e rameiras de navalha na liga e

número na polícia”. No entanto, descreve esta obra como “uma das mais belas e moralizadoras peças do teatro contemporâneo”, ao lado de *Dor Suprema*. Esta moralidade resulta da lição despoletada pela análise da “degradação da mulher”, da “miséria humana” e da “Vergonha e do Vício” que contrastam com a “candura e amor filial” de quem procura resgatar a mãe do lodo que a arrasta para a “Devassidão” e para o “Crime”.

Cada época desenvolve e identifica-se com os seus próprios valores estéticos na apreensão do mundo e da arte. O sucesso de um autor ou de uma obra de arte resulta da representatividade que esse mesmo documento faz das preocupações, ideologias ou sonhos da época e do contexto em que surge. Muitos autores e obras não obtêm, no momento em que surgem, acolhimento, sempre que as suas vozes se distanciam do contexto em que nascem, muitas vezes por constituírem vozes de vanguarda. Assim, o escândalo que a peça *O Lodo* despertou na época poderá ser explicado pelo caráter vanguardista que a mesma encerra e, como veremos, por constituir um sopro existencialista *avant la lettre*.

A crítica contemporânea tem visto, em vozes como a de Duarte Ivo Cruz, a complexidade e a riqueza que *O Lodo* e o seu autor têm no panorama dramático português da primeira metade do século XX. Este crítico destaca a singularidade de Alfredo Cortez como “um dos raríssimos autores portugueses que exclusivamente escreveram teatro...” (Cruz, 1992: 9), o que lhe permitiu realizar-se “integralmente na arte teatral” (Cruz, 1969: 43) e individualizar-se na dramaturgia portuguesa de todos os tempos. Este mesmo autor acrescenta que Alfredo Cortez concretizou, “ao longo de uma dramaturgia de certo modo vasta mas sobretudo variada em estilo” (Cruz, 2001: 240), o retrato do seu tempo e da sua problemática existencial. A originalidade desta sua obra resulta da unidade ideológica e temática – a análise do homem e o seu enquadramento no contexto social, ao fazer um alinhamento com aspetos da estética existencialista.

2. Abordagem literária

2.1. Título

O título da obra é constituído por duas palavras, num total de cinco letras⁴⁴, sendo que o algarismo cinco é a soma dos algarismos três (símbolo do elemento masculino “céu”) e dois (símbolo do elemento feminino “terra”)⁴⁵. É o símbolo do Homem e do Universo e, por isso, pode apontar para a procura de conhecimento do homem, integrado numa ordem maior de que faz parte. O algarismo cinco remete, também, para a apreensão sensorial do mundo, assim como para as chagas de Cristo, que representam o sofrimento.

Assim, podemos verificar que este algarismo pode ser associado à dialética humanidade (terra) / divindade (céu) e à relação homem/mulher, preocupações presentes ao longo dos tempos, dos mais remotos relatos bíblicos às abordagens contemporâneas.

A título de exemplo, recuperamos o relato bíblico presente em Génesis 5, versículo 5, em que se apresenta o primeiro homem falecido de morte natural (Adão) e não assassinado, como Abel (Génesis 4, versículo 8), o que parece demonstrar a importância simbólica deste algarismo, ligado à figura de Adão, o pai da raça humana.

A desobediência de Adão teve como consequência a morte para todos os homens pois, ao ser seduzido por Eva, instituiu o pecado no mundo, marcando para sempre a condição humana, condenada à culpa e à morte. A morte e a angústia que a sua inevitabilidade traz constituem traços distintivos do homem que têm merecido a atenção dos que procuram o conhecimento da condição humana, com especial destaque para o pensamento existencialista, como referimos anteriormente.

Eva deu à luz Caim (Génesis 4, versículo 1) e Abel (Génesis 4, versículo 2), os protagonistas da primeira morte provocada. O primeiro tornou-se agricultor e presenteou Deus com os frutos da terra, numa oferta que não Lhe agradou, enquanto o segundo se tornou pastor e presenteou Deus com os “frutos” do seu rebanho, numa oferta que foi recebida com agrado. Sentindo-se ofendido pelo desagrado de Deus relativamente à sua

⁴⁴ Parece haver, em Alfredo Cortez, uma tendência para títulos de obras que apresentam cinco letras, distribuídos por uma ou várias palavras: *Zilda, O Lodo, À la fé, O Oiro, Domus, Tá-Mar, Saias, Bâton, Lá-Lás, Moema*. Excluem-se os inéditos, *Lourdes*, com sete letras, e *Gladiadores*, com doze letras.

⁴⁵ O cinco simboliza a união, o centro e o equilíbrio, pelo facto de ser um número central na soma de nove e de ser a soma do elemento masculino céu, representado pelo número três, e o elemento feminino terra, representado pelo número dois. O número cinco é ainda o símbolo do Homem e do Universo, da ordem, da perfeição e dos cinco sentidos. [...] o cinco é desde Pitágoras considerado o número da união, da harmonia e do equilíbrio. Está associado ao homem, já que o seu corpo pode ser dividido em cinco partes e os seus cinco sentidos são utilizados para a percepção do mundo. [...] Para Pitágoras, o cinco era a harmonia suprema que foi representada na arquitetura das catedrais do período gótico, com as estrelas de cinco pontas, as rosáceas de cinco pétalas e a cruz que também simboliza o número cinco, com as suas quatro retas por oposição a um centro. Para os esotéricos, o cinco era também o quinto elemento ou a quinta-essência, o éter, para além do fogo, da água, do ar e da terra " (*cinco (simbologia)*). In *Infopédia* [Em linha].

oferta e enciumado pelo protagonismo do irmão, Caim atraiu Abel à floresta, onde protagonizou o primeiro homicídio (fratricídio).

Estes dois relatos bíblicos parecem sugerir que o homem ao ser colocado no mundo foi presenteado com a liberdade que o distingue dos outros seres e que lhe acrescenta, para além da sua existência concreta, um universo de possibilidades. Os atos que os referidos relatos apresentam são consequência do exercício da liberdade, sendo que o crime de Caim decorre, também, do exercício da liberdade por parte de Adão e Eva, pois Caim e Abel nasceram depois de os seus progenitores terem sido expulsos do paraíso. Assim, a primeira desobediência acarretou as restantes desobediências e instaurou a noção de culpabilidade e de pecado que, na linha dos pensadores existencialistas, implica sofrimento e angústia. Adão desobedeceu, porque foi dotado de liberdade, liberdade essa que distingue todos os homens e que pode ser utilizada no exercício do bem ou do mal, uma vez que anula o determinismo e a influência que fatores como o meio ou a carga genética possam ter, como defendido pela estética naturalista.

Para além da numerologia, Alfredo Cortez, na obra *O Lodo*, parece ter tirado partido da simbologia associada ao nome que constitui o título desta obra. O vocábulo “lodo” remete para dois dos elementos primordiais da natureza – a água e a terra - que, associados, se transformam num elemento desprovido de beleza e que resulta da junção de dois pólos antagónicos: a água em que o lodo se forma reflete o céu, morada dos deuses, mas envolve a terra, morada dos homens. Simbolicamente poderá representar a distância entre a aspiração à perfeição e a constatação da imperfeição que parecem caracterizar o homem.

Nesta obra de Cortez, o “lodo” é a substância lamacenta que é a junção dos referidos elementos primordiais, o que nos permite perceber que o título anuncia o protagonismo da marginalidade e da clandestinidade para as quais o vocábulo agora remete e que se estende a quase todas as personagens intervenientes. O nome comum que constitui o título, antecedido pelo determinante definido, que consubstancia o substantivo, retira o protagonismo às personagens humanas que integram a obra e coloca o destaque num elemento natural de extremo valor estético-simbólico, pois a carga semântica negativa que o vocábulo encerra parece remeter disforicamente para o ambiente, constituindo, por isso, uma metáfora epocal e situacional. Por outro lado, este vocábulo poderá remeter para a única personagem masculina em cena que, metaforicamente, representará a clandestinidade, a marginalidade e o Mal a que anteriormente nos referimos.

Para além da ocorrência no título, a palavra “lodo” é retomada explicitamente em várias falas ao longo do texto e, indiretamente, através de palavras que remetem para o mesmo campo lexical.

Este vocábulo é mais frequente no discurso de Domingas, pois é quem melhor exemplifica a imperfeição humana e sofre as consequências do exercício da liberdade, ainda que as escolhas feitas no passado não tenham sido conscientemente entendidas como tal, como adiante esclareceremos. É também esta a personagem que mais se debate com a angústia e o desespero e com a necessidade de libertação face ao jugo de um suposto determinismo que lhe tolhe a vontade. Assim, o lodo em que a mesma se movimenta impede-a de acreditar que é possível sair do “charco” e procurar a luz e a felicidade há muito perdidas.

A referência ao “lodo” surge, indiretamente, em dois momentos do ato primeiro, através da palavra “lama”, no momento em que Júlia descreve a sua vida de miséria e a inutilidade do esforço e que conclui que “... não calha uma ocasião em que se tire o pé da lama” (146)⁴⁶. Este mesmo conceito é explorado por Marcolina que afirma que Júlia não descansará enquanto não arrastar Luz para a vida que a mesma leva (“... enquanto a não vir também na lama, não descansa.” 148).

No ato segundo, o vocábulo surge em várias falas de Domingas, associado ao relato de um episódio da infância protagonizado pela própria e pelo “lodo”: “E o lodo a engolir! [...] E o lodo a engolir sempre devagar! [...] E o lodo até aí duma moleza desleixada, criou logo forças para lutar” (162-163). Domingas procura explicar a Luz que este incidente marcou para sempre a sua existência e constituiu o início da sua desgraça que se prolongou por toda a sua vida. Esta conclusão leva-a a questionar Luz (“Julgas que o lodo desistiu de mim?”) e a concluir: “O lodo fez-se vida para me afundar...” (163). Luz procura contrariar o fatalismo que domina Domingas, incentivando-a a lutar contra o determinismo que parece tolher a sua vontade: “Por que não tenta sair do lodo segunda vez?”.

Disposta a aceitar a ajuda da filha, Domingas parece ter percebido que alguém, pela primeira vez, poderá fazer algo por ela: “O que desejas é arrancar-me do lodo” (169). No entanto, a esperança que a ilumina é rapidamente ofuscada pela constatação da inevitabilidade que tem marcado a sua vida e que, segundo ela, continuará a determinar a sua existência: “O lodo não perdoa” (169).

Para além da palavra “lodo”, encontramos ao longo desta obra outros vocábulos que remetem para o mesmo campo lexical, como é o caso da palavra “charco”. Esta palavra surge no ato segundo, no diálogo entre Luz e Domingas, no momento em que

⁴⁶ Recordamos que, por forma a facilitar a leitura, as páginas indicadas entre parêntesis se referem à peça que integra a obra publicada por Duarte Ivo Cruz, a que anteriormente nos referimos.

aquela afirma não compreender que a mãe e a filha convivam no mesmo ambiente, recuperando o valor disfórico da palavra:

Luz

E pode esta mãe, esta, a mesma!... negociar outra filha e conviver com ela neste charco!... (129)

Domingas também usa o mesmo vocábulo, ao descrever as tentativas que, no passado, empreendeu para se convencer de que a vida não lhe metia medo e de que a podia tomar nas suas mãos: “O desespero com que me debati, como em criança, no charco...” (164). Depois de admitir, perante Luz, por que não quer abandonar aquela casa (para não estar longe do homem que ama), Domingas assume, profeticamente, que o futuro também não lhe sorrirá: “E o meu medo todo é que lá no fundo, no fundo do charco, ainda me esperem coisas piores...” (167), o que mostra que não vê qualquer forma de contrariar o que considera como o destino que tem marcado a sua vida. Esta afirmação produz um efeito que surpreende, pois Luz percebeu a verdadeira dimensão do sofrimento de sua mãe, forçada a viver “esta vida, ao mesmo tempo de crime e de expiação” (167).

2.2. Relações entre personagens

Na peça *O Lodo* intervêm seis personagens: a proprietária de uma casa de prostituição (Domingas Capeloa), duas prostitutas (Sara e Júlia), uma criada sensata (Marcolina), um janota que vive às custas de Júlia (Manuel Facão) e uma filha perfeita (Maria da Luz). Podemos agrupar quatro destas personagens em dois subgrupos: o triângulo familiar constituído por uma mãe e duas filhas (Domingas-Júlia-Luz) e o triângulo amoroso constituído por duas mulheres, mãe e filha, que disputam o mesmo homem (Domingas-Facão-Júlia). Fazemos, de seguida, uma breve caracterização das quatro personagens que assumem maior protagonismo, partindo das didascálias, da caracterização direta (auto e heterocaracterização) e da caracterização indireta.

A apresentação de Domingas como mãe não surge na listagem inicial, onde esta personagem é identificada simplesmente como “Domingas Capeloa, 45 anos”. É pela voz de Sara que sabemos que Domingas tem, pelo menos, uma filha:

Sara

Que tenho eu com o que a senhora empresta à sua filha.

Domingas

Minha filha, minha filha!... Minha filha!... Outra como tu e como as mais. Uma cambada (144).

Domingas Capeloa, a primeira personagem a aparecer em cena, é descrita na didascália que abre o ato primeiro, num retrato em que sobressaem os seus traços negativos:

Domingas é uma mulher de 45 anos, em cuja fisionomia dura as asperezas da vida gravaram traços fundos de maldade. Veste descuidadamente e põe certo esforço em enfiar uma agulha, tarefa que principiou a ser difícil para a sua vista cansada [...] (143).

Este retrato será confirmado pelas palavras de Domingas, que, numa atitude de desculpabilização, foge às acusações feitas por Marcolina, que a responsabiliza por permitir a presença de Júlia na sua vida depois de esta lhe ter “roubado” Facão:

Foi a minha fraqueza... (148)

A fraqueza de que Domingas fala é, nas palavras de Marcolina, a vergonha (“Foi a sua vergonha, é o que foi [...] o que a senhora tem é dor...”, 148).

Também Facão descreve Domingas, realçando os seus defeitos e pondo em destaque o poder e a superioridade que assume perante ela:

“És tola” (150)

“És palonsa” (151)

“É uma mãe e uma filha sempre nas bocas do mundo! É uma vergonha!...”
(152).

Facão acusa insistentemente Domingas e procura rebaixá-la ao ponto de a dominar, física e psicologicamente:

E isso de ser à tua custa... eram falas muito compridas. [...] A que deves o que tens? Foi herança? Eras filha dum grande janota, e casada com outro. Mas foram-se ambos [...]. Onde é que eu te encontrei? [...] A questão é que comias e bebias...[...] Se hoje estás de grande, a mim mo deves (152).

A segunda personagem da tríade familiar a entrar em cena é Júlia. Esta entrada é antecedida pelo diálogo entre Domingas e Sara, permitindo traçar o seu retrato. Domingas caracteriza indiretamente a filha, descrevendo Sara: “Não sabes como vocês são todas?” (144), enfatizando os traços que as mesmas partilham: o caráter interesseiro e a prostituição. Ao entrar em cena, Júlia é descrita através do texto secundário, que a apresenta como uma autêntica “forasteira”:

[...] nova, bonita, de chale grosso e felpudo, grossas arrecadas de oiro, botas altas, cinzento-claras, e, na cabeça oleosa, muitos ganchos, com muitas pedras (144).

De seguida, Júlia protagoniza um diálogo hostil com Domingas, que deixa antever a raiva e a falta de afetividade que existe entre ambas, anteriormente sugerida pela caracterização feita pela mãe.

Esta caracterização é reforçada ao longo da obra em momentos de autocaracterização, o que mostra a consciência que a personagem tem relativamente ao que é e ao que pensam sobre ela, sobretudo ao que a mãe pensa sobre ela: “Sou uma galdéria” (173); “Sou uma galdéria, uma ladra e uma assassina [...] sou o que vossemecê fez de mim. [...] não sou bem a sua filha toda...?” (180). Júlia parece ser vista de forma negativa por todas as personagens, incluindo Facão, que insinua que terá sido ela a seduzi-lo: “Aquilo era sestro da gaja.”; “Caiu como devia ser.”; “E foi ela quem quis que nos pispássemos” (151). A única personagem que tem para com ela um olhar menos negativo é Luz, que tenta chegar ao coração da irmã com a sua ternura: “Eu não creio

que tu sejas uma criatura má, como te finges” (172), numa tentativa, falhada, de aproximação fraternal.

Maria da Luz é o terceiro elemento da tríade familiar a surgir em cena. A sua presença em casa é adivinhada por Júlia, devido ao comportamento da mãe, que lhe exige silêncio:

Júlia

Olá! [...] Pelo visto sempre cá temos o pespego [...] Não a acordes, coitada!...

Em a gaja cá estando em casa, tudo isto é puxado ao maior respeito. Muito respeito e muito silêncio, que a cavalheira ind’ é honrada, e o barulho... pode fazer-lhe mal.

Acordávamos a princesa e, se fosse a mim, não tinha dúvida. Mas lá a prognóstica, a songuinha, o ai-jesus, tem de sornir o seu sono descansada (145).

A atitude de Domingas revela preocupação com a filha que ainda não havia entrado em cena, o que se reflete nas suas atitudes apresentadas no texto secundário: *Falou alto. Receosa de que possa ter sido ouvida no quarto da E. B., transita lentamente da expressão raivosa aos cuidados pela filha que dorme. Vai ao quarto espreitar. Fecha de novo a porta com cautela* (148).

Em diálogo com Marcolina, evidencia a diferente forma de olhar as duas filhas, dando a entender que apenas Luz é merecedora do seu cuidado, atenção e preocupação:

Domingas

Que me importa o que ela diz e o que ela faz!... (Num desalento) O que me preocupa é esta... (Indica o quarto da E.) A Maria da Luz (148).

Maria da Luz entra em cena atraída pelos gritos da mãe, que discutia com Júlia e Facão. Na didascália que acompanha a sua entrada em cena destaca-se a valorização da sua simplicidade e fragilidade que contrastam com a imagem de Júlia: *acudiu descalça, em camisa e enfardelando um casaco que a cobre até meia perna. Maria da Luz é uma figurinha frágil, graciosa, senhoril* (154). Para além da fragilidade, constatamos uma outra faceta para a qual remete o adjetivo “senhoril”, que realça a simpatia do dramaturgo e permite a antecipação de acontecimentos futuros, como veremos. Também o adjetivo “figurinha” denota uma dupla interpretação que revela afetividade, mas também a superiorização desta personagem relativamente às restantes que com ela interagem.

A entrada desta personagem é acompanhada de uma ação que confirma essa exemplaridade e o seu poder “balsâmico” em relação a Domingas. De facto, o primeiro gesto de Maria da Luz é um gesto de carinho para com a mãe (*Acarinhando-a e*

procurando acalmá-la) e o segundo é igualmente de simpatia, desta vez para a irmã, como anuncia a didascália: *Com bom modo* (155).

Manuel Facão, à semelhança de Júlia e de Maria da Luz, é apresentado através do diálogo das personagens antes da sua entrada em cena e antes da didascália que acompanha essa entrada, num processo que parece preparar o leitor/espetador e poupá-lo a um esforço de interpretação. Júlia refere-se-lhe como o seu “mordomo” (146) e apresenta-o como alguém que vive às custas do trabalho alheio (de Domingas e, agora, de Júlia):

Júlia

Quem passou toda a vida a bater sorna, toda, não ia agora botar-se a trabalhar. [...] Sei que foi de costas direitas que o conheci, e que, enquanto ele for o meu gajo, não precisa de mudar de vida [...] Antes dele estar comigo não era vossemecê que o sustentava, sem lhe faltar nada? [...] E lá porque ele a rifou e veio pra mim, é sorna, é arrolado, é intruja, é moinante! (146).

A anteceder a entrada em cena de Facão encontramos uma didascália que completa a sua caracterização:

É um fadista⁴⁷ bem-posto, casaco debruado a astracã, calças justas, chapéu claro, quase branco, cabelo puxado à testa, anéis e corrente de ouro (149).

Quanto à apresentação de Facão, percebe-se o contraste entre a sua forma de vestir e a pobreza da sala onde entra, reforçado pela exibição de *anéis e corrente de ouro*. O seu caráter é revelado pela situação em que se encontra, pois conhece a ocupação de Júlia e aceita-a, o que indicia o seu oportunismo e parasitismo. Trata-se de *um fadista bem-posto* que vive às custas de Domingas e de Júlia, as quais, hipotecando a sua moralidade e valores, contribuem para a vida desafogada que leva.

De seguida, é Facão que se apresenta (“Sou eu”, 149) e se autocaracteriza, falando de si mesmo na terceira pessoa e não escondendo o seu caráter e a superioridade que assume perante as mulheres às custas de quem vive:

Não sou paspalhão nenhum [...] O Manuel Facão indê o mesmo, e muito capaz de ser ovo de duas gemas (150).

Então estou assim pra botar fora?! [...] Eu cá estou-me sempre nas tintas (151).

Através das suas reações e das palavras que profere, conseguimos inferir a sua falta de caráter, que o leva a fugir às suas responsabilidades (“E foi ela que quis que nos

⁴⁷ Victor Ribeiro afirmou: O fado gerou o *fadista* – um novo e curioso typo de Lisboa, um typo genuinamente privativo dos bairros miseráveis da Alfama e da Mouraria. É o heroe das alfurjas, minado de taras hereditarias, crivado de enfermidades, roído pelo vicio e pela bebida, [...] ocioso, inútil, tendo por arena dos seus triumphos a viella, a taberna, o café (*Serões*, 1907, n.º 22: 259).

pisgássemos”, 151), a sua agressividade (“Querem ver... qu’inda tenho de apagar a luz?...”,155) e a sua falta de humanidade, pelo que Facão é a corporização da marginalidade que o título da obra metaforicamente encerra e que constitui, igualmente, uma sinédoque do bairro em que esta casa se situa e, eventualmente, do macroespaço que o envolve.

Desta análise, percebemos que o universo feminino foi eleito como tema da obra, concretizado nas cinco mulheres postas em cena e nas relações que estabelecem entre si e com outras personagens.

2.3. Estrutura e contextos cénicos

Partindo da análise das ações apresentadas nos três atos que constituem a obra, verificamos que a mudança de ato não corresponde a uma mudança de espaço físico, uma vez que a ação decorre sempre no mesmo local (sala de uma casa de família que é, simultaneamente, uma casa de prostituição). No ato primeiro, são apresentadas as personagens que compõem a família, assim como as que com elas interagem e que permitem perceber o contexto em que vivem. Este ato apresenta a situação em que as personagens se encontram no presente, ainda que se verifiquem analepses, ajudando a contextualizar a ação. O ato segundo é dominado pelo diálogo entre Maria da Luz e Domingas e constitui o reencontro de uma mãe e de uma filha que há muito estavam afastadas por circunstâncias que serão esclarecidas através da apresentação retrospectiva de alguns factos. É neste ato que ficamos a saber (ou a intuir) as razões que levaram Maria da Luz a abandonar a casa dos padrinhos e as razões que motivaram a desgraça de Domingas. Na verdade, este ato ocupa-se do passado e das consequências que esse mesmo passado teve na situação presente das personagens. O ato terceiro é dominado pelo diálogo entre Maria da Luz e Júlia, através do qual se vão abrindo possibilidades várias sobre o futuro das duas irmãs e da própria família.

Para além da estrutura tripartida, é também relevante uma breve análise sobre os contextos cénicos em que as personagens se apresentam em cena, pois os elementos que os constituem fornecem pistas que permitem uma aproximação à intencionalidade subjacente à obra de que nos ocupamos.

A ação decorre numa “sala pobre e desleixada”, espaço interior que acompanha cada um dos três atos da peça. A primeira didascália explicita este ambiente:

Sala pobre e desleixada. Janela à direita. Duas portas à esquerda. À direita fundo, porta que comunica com um átrio que dá saída para a rua. [...] ... sobe uma escada para o primeiro andar. [...] ... perto da janela, e sobre a mesa, um candeeiro de petróleo aceso, objectos de costura, etc. O restante mobiliário adequado (143).

Nos dois atos seguintes recupera-se a caracterização feita na primeira didascália, através do determinante “mesmo”, o que pode sugerir a imutabilidade da ação e da situação em que as personagens se encontram:

O mesmo cenário. O mesmo candeeiro aceso sobre a mesa. A mesma disposição em todas as coisas. Tudo como ficou ao concluir o primeiro acto (157).

O mesmo cenário. A mesma disposição em todas as coisas. Tudo como ficou ao concluir o segundo acto (171).

Deste espaço interior é possível chegar a outros espaços interiores e ao espaço exterior, através de elementos de transição que a eles conduzem (a escada, as portas e a janela).

Na primeira fala da peça, Domingas reage ao barulho provocado por uma porta que conduz do exterior ao interior da casa. Através das didascálias da sexta e oitava falas, percebemos que o espaço em que decorre a ação é um espaço de prostituição, de artificialismo e de marginalidade, materializado através da referência à “nota” (materialismo e marginalidade) e ao pó de arroz (artificialismo e clandestinidade) que Sara coloca no rosto:

Entrega-lhe uma nota. Domingas vai a uma gaveta fazer o troco, guarda uma parte, entrega-lhe o resto [...]. Sara, carrancuda, guarda o dinheiro.

[...] a encharcar-se em pó-de-arroz que traz na saca [...] (144)

Pela porta que comunica com o exterior, Júlia entra neste espaço de marginalidade (*Ouve-se bater à porta da rua*, 144) acompanhada por um homem, que sobe ao espaço superior e ao espaço de materialização da clandestinidade e da prostituição (o quarto):

O homem sobe a escada (144).

Uma outra porta interior separa a terceira personagem feminina da tríade familiar – Maria da Luz.

Júlia

Olá!... (A olhar para a porta B. B.) Pelo visto sempre cá temos o pespego... Não a acordes, coitada!... (145).

Embora partilhe o mesmo microespaço físico (a casa), Maria da Luz distingue-se deste grupo de personagens pelo facto de, ao contrário das restantes, se encontrar a dormir às *três horas da manhã*. A excecionalidade da “filha que dorme” no quarto interior é reforçada pelos cuidados de Domingas, materializados no ato de fechar a porta e secundado na didascália (*Fecha de novo a porta com cautela...,148*).

Marcolina (*Criada vulgar, de alcoice, já idosa...,147*) chega à sala, vinda do espaço superior, e, após um breve diálogo com Domingas, dirige-se à *porta da rua* e depara-se com a sexta personagem a ser apresentada em cena:

Marcolina dirige-se à porta da rua, abre-a, e, deparando-se com Manuel Facão) Oh! Também as portas têm ouvidos! (149).

Os objetos presentes em cena são “objetos praticáveis” e em número bastante reduzido. São apresentados nas didascálias que acompanham o início de cada ato e, pontualmente, no texto secundário ao longo da obra. No ato primeiro, a didascália inicial destaca uma mesa, um candeeiro de petróleo, alguns objetos de costura e o *restante mobiliário adequado* a esse espaço. Ao longo deste ato, damos conta da existência de uma cadeira, de um cálice e de uma garrafa de aguardente (150). No ato segundo, mantêm-se os mesmos objetos apresentados no ato anterior, a que se juntam um jarro, um castiçal (157) e alguns objetos de escrita (170). No ato terceiro, temos os objetos anteriormente apresentados e uma corda (180).

Estes objetos apresentados em cena podem ser agrupados, de acordo com a sua função prática. Assim, encontramos objetos que se enquadram na vida doméstica, como é o caso da mesa, da cadeira, do candeeiro, dos objetos de costura, do jarro e do castiçal; objetos que remetem para a marginalidade e para devassidão, concretizadas no cálice e na garrafa de aguardente; material de escrita, que remete para a exemplaridade de Maria da Luz relativamente às restantes personagens; e a corda, que será utilizada para encobrir o crime.

2.4. O fio da ação

A peça *O Lodo* foi acusada de ser incipiente, por apresentar uma tragédia consumada pela disputa de uma casa de família e um tema escabroso (mãe e filha em disputa pelo mesmo homem). Como verificámos, a crítica apontou, pela voz de Artur Portela, por exemplo, a simplicidade da sequência dos três atos, a falta de unidade e a intriga vulgar.

No entanto, esta simplicidade é, no nosso entender, apenas aparente e a crítica desfavorável que a peça recebeu resultou dos traços inovadores que a mesma apresenta e que se prendem com a reprodução de um quadro social do início do século XX que é o ponto de partida para uma abordagem mais complexa que se aproxima da estética existencialista, como procuraremos demonstrar. A complexidade temática que Alfredo Cortez levou à cena não convenceu a crítica e não chegou a cativar o público, ambos ainda com os olhos presos ao passado e aos modelos repetidamente reproduzidos.

A ação da peça inicia-se com a presença de uma única personagem em cena (Domingas) e, curiosamente, terminará com a mesma personagem em cena, como veremos. As restantes personagens entrarão em cena gradualmente e, nos diálogos que estabelecem entre si, ficamos a conhecer os antecedentes da ação, as motivações individuais e os sentimentos que o tempo cimentou. De seguida, entra em cena Sara, Júlia, a filha mais velha de Domingas, e Marcolina. O diálogo entre Domingas e Marcolina denuncia o rancor, a raiva e o ciúme que caracterizam a relação entre mãe e filha, com Domingas a dizer que não a quer mais em sua casa: “Não a consinto mais em minha casa, disse!” (147). Apesar de Júlia não morar com a mãe, no momento em que a ação decorre, é à casa de família que esta filha regressa para exercer a prostituição.

Domingas revela preocupação relativamente à presença de Luz na casa de família (“O que me preocupa é esta”, p. 148), mas não escapa às acusações de Marcolina, que se insurge contra a sua inação e a incentiva a agir:

Marcolina

Pois por esta mesmo é necessário corrê-la (148).

Marcolina não apazigua Domingas e, pelo contrário, esta personagem parece ser a voz da sua consciência, lembrando-lhe que é precisamente por Luz que é preciso tomar uma decisão. Esta voz é materializada pelo verbo “ser”, associado ao convite à ação e à construção do próprio destino: Marcolina impele Domingas a construir o seu projeto e a soltar as amarras do determinismo pessimista que a tem dominado. Vaticina, até, a

desgraça que arrastará, também, Luz para “a lama”, mas Domingas parece não querer (ou não poder) fazer mais do que resignar-se e culpabilizar alguém (“Canalhas!...”) que não se percebe quem seja: Júlia, o destino, Facão, a vida, ela própria?

Marcolina coloca-se no lugar de Domingas (“Ai! Se fosse comigo!...”, 148), com o objetivo de a fazer reagir e de a levar a refletir sobre os motivos que terão levado Luz a sair de casa dos padrinhos. Embora Domingas não reaja de imediato a esta abordagem, parece não lhe ficar indiferente. A saída de Marcolina e a entrada de Facão impedem a continuação da reflexão, mas a semente da revolta parece ficar latente no seu pensamento.

No diálogo que Facão trava com Domingas são esclarecidas as razões que levaram Júlia a sair de casa da mãe e que se prendem com o seu envolvimento com Facão, então amante da mãe. Apesar de já não viverem em casa de Domingas, ainda conservam a chave de casa, que Domingas tenta recuperar:

Domingas

A minha chave? [...]

Pois quero que ma tragam depressa (150).

Facão quer regressar à casa de Domingas e afirma ser “capaz de ser ovo de duas gemas” (150), pois, para ele, seria muito mais seguro e vantajoso. Facão quer regressar a uma casa que lhe daria segurança, ainda que para isso tenha de ser amante da mãe e da filha. São, portanto, razões de ordem prática e pessoal que o levam a querer regressar e não o desejo de ter um lar:

Facão

Ora se quiseres as coisas pelo direito, é assim: a gente vem pr’aqui. Ela que trabalhe, que tem bom corpo. Tu ficas na pânria, que o mereces... E depois cá nos entendemos. Percebes? (152).

Facão apela ao que Domingas sente por ele e usa esse sentimento em seu favor, como tem feito sempre. Aproveita a vulnerabilidade de Domingas para ver salvaguardados os seus interesses pessoais, confirmando que esta personagem parece simbolizar o mal que existe numa sociedade pouco generosa para os mais fragilizados. Usando uma argumentação feita de chantagem emocional, perante uma mulher fragilizada por ter sido preterida em favor da filha, é ele o “lodo” que arrasta para o abismo os que com ele contactam:

Facão

A quem deves o que tens? [...] E desde que eu m'alapardei nesta casa, nunca mais cá houve traça (152).

A resposta de Domingas ("Nem sombra de virtude.") parece evidenciar já uma evolução e um desejo de quebrar o ciclo de dependência e subjugação, pois percebemos que, talvez por influência das palavras de Marcolina, vê agora com uns novos olhos a sua vida e analisa criticamente as opções que foi fazendo. Provavelmente, começa a perceber que poderia ter tido um papel ativo na construção da sua vida, se não se tivesse abandonado a uma atitude determinista.

Atraída pelo barulho, Maria da Luz entra em cena e, ao acarinhar a mãe, desperta a raiva e o ciúme em Júlia:

Júlia

Pensava, cá no meu entender, que onde cabe uma filha, cabe a outra...Mas essa, plo visto [...] tem os clísios mais bonitos!... (155).

A terminar o ato primeiro, Facão e Júlia saem de cena e fica apenas Maria da Luz e Domingas.

O ato segundo inicia-se com o diálogo entre Maria da Luz e Domingas, num reencontro que permite conhecer as razões que, no passado, motivaram uma e outra a tomarem determinadas decisões.

Num primeiro momento, Domingas questiona a filha, no sentido de perceber por que razão abandonou a casa dos padrinhos onde aquela julgava que a filha estaria segura. Num segundo momento, Domingas descreve um incidente de infância que a levou à primeira queda. Trata-se de um episódio de grande valor simbólico, como adiante esclareceremos. De seguida, Domingas faz uma breve autobiografia, esclarecendo as circunstâncias em que ficou viúva e com duas filhas para criar, a luta fracassada pela sobrevivência e a queda na prostituição. Maria da Luz comunica que pretende sair de casa e levar a mãe para bem longe, mas Domingas não a quer acompanhar e, perante esta recusa, Luz dispõe-se a fazer o sacrifício de aí permanecer. Esta disposição leva Domingas a alterar a sua atitude conformista e a tornar-se parte ativa na construção do seu projeto de vida, por não consentir que a filha viva naquele antro de devassidão:

Domingas

Com o de não poder consentir que tu vivas nesta casa. [...] Irei contigo. [...] Ainda que me roa de desespero, vou contigo, já que assim o exiges (169).

No início do ato terceiro Júlia encontra Luz a terminar a carta quando, no momento em que se preparava para a fechar, é interrompida *ao ouvir rodar uma chave na porta da rua*. Sobressaltada, inquieta-se sobre quem tenta entrar em casa. A interrogação “Quem é?!” , proferida duas vezes, materializada através do pronome interrogativo e do verbo “ser”, revela a sua preocupação face ao desenrolar dos acontecimentos, pois achava-se a salvo do lodo exterior, separada dele por uma porta fechada à chave. Reencontrara a mãe e, juntas, haviam projetado um futuro possível, feito de escolhas e de liberdade, por isso Luz surpreende-se e questiona-se sobre quem (ou o que) poderá vir comprometer esse futuro, talvez porque tenha constatado que esse futuro idealizado está fortemente ameaçado. Júlia surge *no limiar da porta*, que fecha, depois de entrar. A pergunta de Luz (“Tu?!”) parece surpreendente, pois trata-se da sua irmã que entra na casa de família. Esta surpresa parece confirmar que Luz acredita que o seu projeto de vida em comum com a mãe será interrompido por Júlia. Talvez, neste momento, Luz tenha vacilado e receado perder a luta contra o destino, o que a impossibilitaria de evitar o lodo que a arrasta para o abismo em que já vivem a mãe e a irmã.

Júlia informa que havia espiado Luz e a mãe e, desconfiada, quer saber o que estivera a “tramar” com a mãe e quais os planos de ambas. É com estranheza que Júlia recebe a informação de que Domingas abandonará a casa com Luz (“ela acedeu em deixar esta casa para sempre.”, 172). A sua aparente preocupação prende-se com o destino a dar à casa (“Mas indo vocês embora... a casa?”, 173).

Esta questão levantada por Júlia levou a crítica, em 1923, a tecer duras considerações, como vimos, (pela voz de, por exemplo, Artur Portela, no periódico *O Diário de Lisboa*, de 3 de julho), pois essas vozes não encontraram justificação para o crime que Júlia cometerá, destacando que raramente se mata por uma casa. No entanto, o que está em causa não é apenas a casa, mas o que ela representa para Júlia, pois a pergunta que faz foi antecedida por outras preocupações e desabafos que mostram que não é o espaço físico que a preocupa, mas a constatação de que será preterida mais uma vez, desta vez pela irmã que escolhe “salvar” a mãe, como outrora a mãe escolheu “salvar” Luz. As suas anteriores interrogações denunciavam o seu desespero, que é o desespero que a acompanhou durante toda uma vida:

Júlia

Qu' estiveram pr' aqui a tramar as duas? [...]

Que foi? [...]

Mas vais levá-la para onde? [...]

E a quê? Pra quê? [...]

Juntas?!... Em quê? [...]

Já m' ouviste chorar a minha sorte? (172-173).

Esta última pergunta comprova que Júlia está a analisar a sua vida e a verbalizar o que sente desde há muito. Júlia questiona se Luz já a ouviu chorar, no entanto sabe que a resposta será negativa por duas razões: em primeiro lugar, as duas irmãs cresceram separadas e, em segundo lugar, dificilmente Júlia admitiria o sofrimento em que vive. Apesar de sugerir que ninguém a viu chorar a sua sorte, isso não significa que não o tenha feito no seu íntimo ou resguardada do olhar dos outros, pois mascara o seu desespero de raiva e de arrogância. O simples facto de Júlia falar em choro, a propósito da sua sorte, mostra que, para ela, a sua vida é merecedora de compaixão, embora não a tenha colhido ao longo da sua existência.

Embora Luz pareça compreender a irmã ("Eu não creio que tu sejas uma criatura má, como finges.", 172), não consegue chegar ao seu coração empedernido nem estabelecer com ela uma relação de fraternidade, pois esse é, para ela, um sentimento desconhecido.

Júlia vigia o sono da mãe, para que esta não ouça a sua conversa com Luz: *Continua em direcção à porta, escuta, abre-a, mete a cabeça, torna a fechar com cuidado...* (174). Perante a possibilidade de ficar com a casa, Júlia decide chamar a mãe do quarto até à sala, para esclarecer as suas preocupações.

No diálogo que as duas irmãs travam, pode-se verificar que ambas vivenciam estados de espírito bastante distintos, que estão de acordo com as duas personalidades também elas distintas. O estado de espírito de ambas depreende-se, sobretudo, do texto secundário, através do qual percebemos a raiva e a desconfiança de Júlia, em contraste com as tentativas de Luz para apaziguar esses sentimentos:

Júlia - *Escarninha, Irónica, Com manifesta ameaça, Imperativa, numa desconfiança, impaciente, Com grande escárnio, desconfiada, com bom modo astucioso* (171-175).

Luz – *Com naturalidade, Receosa sob o olhar da irmã, Com resignação, pousando-lhe a mão no ombro, Impaciente, Magoada, Consumida* (172-175).

Domingas informa que venderá a casa e que guardará o dinheiro, prontificando-se, uma vez mais, a “salvar” uma das filhas. Ao afirmar que a casa é só sua (e de Luz), desperta a ira acumulada em Júlia, pois a casa é um bem material que a mesma não quer perder, sobretudo porque já há muito perdeu os laços afetivos que a ligavam à mãe e à irmã.

Domingas

Agora debes ter compreendido que tens de desistir duma vez para sempre do que é meu.

Que é tudo meu, para eu gastar como quiser e com quem quiser...

Se algum perigo a espreita, como temo, quero morrer ao menos com a satisfação de salvar uma (176).

No diálogo entre a mãe e as duas filhas, Domingas aborrece-se com as acusações de Júlia, regressa ao seu quarto, protege-se (*batendo-lhe a porta na cara*, 177) e fecha-se no seu refúgio para não ver o resultado das suas escolhas. Aí não será obrigada a constatar o ódio que domina Júlia, que se assemelha ao seu próprio ódio por ela. Júlia odeia Luz, porque sente que ela foi escolhida pela mãe em detrimento de si própria; Domingas odeia Júlia porque é ela que possui Facão; Domingas odeia Facão, pois este escolheu Júlia e não a ela; Domingas odeia-se a si própria, porque percebe que é ela a raiz de todos os ódios.

Mais uma vez, Júlia sente que a eleita é Luz e indigna-se perante esta constatação que a tem acompanhado durante toda a vida:

Júlia

[...] porque era revoltante ir tudo pra uma e um chavelho pra outra (177).

Luz justifica a necessidade de, como filha, resgatar a mãe do ambiente em que vive, procurando convencer Júlia a aceitar essa resolução:

Luz

Deixar a mãe aqui! Essa desgraçada mãe, que é a nossa mãe, Júlia. Deixá-la aqui, numa fornalha de consumições, [...] que não é tortura, porque é pior que todas as torturas!...” (179).

No entanto, nem este apelo fraternal consegue convencer Júlia. Então, perante a determinação de Luz em permanecer na casa, puxa do lenço que traz ao pescoço e assassina a irmã. Domingas, atraída pelo barulho, *surge à porta*.

Júlia

É a tua sentença? Pois seja.

Tá ali. Salve-a agora (179).

Depois de tomar conhecimento da tragédia, Domingas promete que Júlia pagará pelo seu crime, mas Júlia fala-lhe *de cima para baixo*, acusando a mãe de ser a verdadeira responsável por toda a desgraça:

Júlia

Sou uma galdéria, uma ladra e uma assassina!...Sim! Uma assassina!...Sou o que vossemecê fez de mim. Não está contente?!... Não aprendi bem!... (180)

Confrontada com a voz da sua consciência, materializada nas acusações de Júlia, Domingas toma uma resolução (rápida e inexplicável), faz um gesto para salvar esta filha e entrega uma corda a Júlia, para que esta simule o suicídio da irmã. Entretanto, do espaço exterior, *Batem à porta da rua*. Facão entra e *Fecha outra vez a porta cautelosamente*. (181). Enquanto Facão e Júlia ultimam os preparativos para a encenação do suicídio de Luz, Domingas *conserva-se imóvel, de olhos fixos, olhando muito longe*. (181). Este olhar fixa, provavelmente, a infância, metaforicamente descrita por Domingas como um campo muito grande, onde corria e brincava, repleta de felicidade... Fixa, também, o lodo, sempre pronto a engolir, à medida que percebe que não o pode vencer.

Este breve instante de reflexão leva Domingas a assumir a consequência final dos seus atos, trazendo até si a noite das noites, que tudo esconderá no silêncio da casa que foi a sua prisão e o seu refúgio e onde pensava não ser encontrada pelo “monstro”. Domingas cai morta ao assumir a responsabilidade pela morte de Luz, pela perdição de Júlia e pela sua própria desgraça. É, talvez, o seu maior ato de liberdade, o de deixar de lutar contra o lodo.

A terminar o ato terceiro, Facão *passa a vista pela cena, vê a carta que Luz tinha escrito, pega-lhe, lê o envelope, mete no bolso*. (182) Mesmo sem ler a carta, Facão parece adivinhar o que ela contém, talvez por há muito ter adivinhado a razão que levou Luz a sair de casa dos padrinhos, habituado que está a viver num mundo de depravação moral, em que os atos supostamente cometidos pelo padrinho são absolutamente banais.

Então, recolhe a carta de Luz, abre a janela e ordena que a luz seja levada, para que a cena fique às escuras. Caminham *até à porta da rua* e saem. O último som que se ouve é *o bater da porta*, que também havia iniciado o ato primeiro.

Atrás da porta esconde-se a miséria humana, o crime hediondo, o desespero... a vida!! Lá fora, no entanto, também existe a miséria, o crime e o lodo: lodo por fora e lodo por dentro; lodo no interior da casa e lodo na cidade que a acolhe, que é a sinédoque de um estrato da sociedade marcado pela podridão e pela devassidão.

O crime acontece não pela disputa de uma casa, como aparentemente se apresenta, mas pela disputa de uma filha preterida em benefício de outra. Parece-nos que a crítica de Artur Portela é infundada e até contrariada por afirmações do próprio, quando escreve que aceita que se mate por amor. Ora, é precisamente o que acontece na situação final da peça: Júlia mata por amor; não pelo amor que sente por Luz, ou pela mãe, mas pelo amor que vê em Domingas por Luz, ou em Luz por Domingas.

O desfecho trágico da ação de *O Lodo* merece, no nosso entender, uma breve análise centrada nos elementos trágicos que nela se encontram.

A componente trágica pode ser percecionada a partir da análise do triângulo familiar Domingas – Luz – Júlia sobre o qual se constrói a trama da peça, para além do triângulo amoroso Domingas – Facão – Júlia, sobre o qual a crítica da época se concentrou e que atrás referimos. Será, precisamente, a abordagem subjacente àquele triângulo (intensamente marcado pelo *pathos*) que constitui, no nosso entender, a exceção desta obra de Alfredo Cortez, como procuraremos demonstrar.

Analisando a vertente trágica associada a Domingas, verificamos que o seu sofrimento resultou do desafio (*hybris*), pois a sua primeira escolha (inconsciente) trouxe o remorso e a culpa que a impediram de encarar a liberdade como uma bênção. O seu discurso é o de alguém que há muito desistiu de tomar nas mãos o seu próprio projeto de vida. As suas reflexões revelam a prisão onde vive, acorrentada pelas grilhetas do destino cruel, materializado num discurso disfórico, de profunda carga fatalista:

Domingas

Eu cheguei cá abaixo porque era o meu caminho (162).

Julgas que o lodo desistiu de mim? (163).

Não foi o desastre que marcou o meu destino. Foi o destino que se revelou já no desastre. É que tu não sabes como eu tenho sido desgraçada desde esse dia em que a fatalidade me salvou da morte. [...] Casei mal, por desgraça, na precipitação de fugir da minha sorte ruim e por maior desgraça... (163).

A personagem é confrontada com as escolhas que fez, ou seja, com os sucessivos desafios que foi protagonizando. Domingas desafia o destino ao escolher Luz, entregando-a aos cuidados dos padrinhos, resguardando-a, assim, da devassidão em que vive. Desafiou novamente o destino ao aceitar abandonar a casa com Luz, abandonando a vida que leva e arriscando sonhar outra vida para si própria. Finalmente, Domingas desafiou o destino ao convidar Júlia a encobrir o crime da irmã com a simulação de um suicídio. Do primeiro desafio colheu remorsos e angústia, do segundo colheu o desejo de vingança de Júlia, que acaba por assassinar a sua irmã, e do terceiro colheu a sua própria morte. Assim, verificamos que a punição vai crescendo de intensidade à medida que a ação trágica se vai desenrolando, pois cada desafio feito em liberdade, para “salvar” Luz, pressupôs a condenação de Júlia, o que parece justificar esse crescendo de sofrimento. Por isso o único esforço de salvação dirigido a Júlia (a simulação do suicídio para encobrir o fratricídio) trouxe o castigo (*Nemésis*) e o sofrimento maior, concretizado na morte de Domingas.

O conflito interior (*ágon*) em que vive Domingas é o resultado do desafio por ela protagonizado e posteriormente materializado em culpa. Este conflito transforma-se em conflito exterior quando as três mulheres se encontram e concluem partilhar a mesma angústia e sofrimento. Confrontada com a exterioridade, Domingas é obrigada a agir, embora se confesse incapaz de o fazer.

Domingas é a personagem em que mais se sente a presença do Coro da tragédia, materializado na voz de Marcolina, nas reflexões que faz e no papel desempenhado pela memória. Marcolina é a voz da consciência de Domingas quando, fora do triângulo familiar feminino, a adverte quanto à maldade de Júlia em relação a Luz:

Marcolina

Pois cuida mal. Se está em sua casa, e se não a quer ver mais em sua casa, ponha-a na rua, e acabou. [...] está na sua casa... mas ela manda mais do que a senhora. [...] Zangam-se de manhã, manda-a chamar à tarde... Expulsa-a de dia, resmunga toda a noite por ela não voltar... [...] Era o que eu fazia se fosse comigo... (147).

Ao analisarmos Maria da Luz como figura central do triângulo familiar feminino, constatamos ser esta a personagem que pretende contrariar o destino que lhe foi imposto, pois acredita tê-lo nas mãos e poder contrariar os infortúnios que a vida lhe vai trazendo. Assim, desafia o seu destino e o destino que paira sobre a mãe:

Luz

Quer convencer-me de que um desastre na sua infância marcou para sempre o seu destino?" (163).

Decidida a enfrentar o destino (*hybris*), Luz defende convictamente que a vida não lhe “mete medo” e afirma que está em condições muito diferentes daquelas em que sua mãe se encontrara no passado, pois não tem duas filhas. Este desafio implica, também, que Domingas desafie o seu destino e que decida partir com Luz. No entanto, afirma estar presa à “força da própria desgraça” e à “sua resolução tenaz de [lhe] sugar a vida inteira” (165). Perante a sua decisão de ficar na sua casa, Luz desafia o destino, oferecendo-se para ficar com ela e Domingas escolhe, pela primeira vez de forma consciente, acompanhar Luz.

Tudo parece estar resolvido, até à entrada de Júlia que, enciumada e enraivecida, quer ficar com a casa, que representa a família, pelo menos como ela a conhece. É este o elemento desencadeador da catástrofe final que se concretiza na morte de Luz e de Domingas. Luz, a heroína do núcleo familiar, é arrastada para a catástrofe que não pôde prever e que resultou da afirmação do seu livre arbítrio. A catástrofe é executada com um adereço feminino (o lenço), a remeter para o universo feminino da obra. Embora o título, como vimos, aponte o protagonismo masculino, na realidade este protagonismo é construído com base nas relações que Facão (o lodo) estabelece com as personagens femininas.

A nossa leitura da obra não se fica por aqui, pois acreditamos que, embora o desfecho seja trágico, não encontramos nesta obra o desfecho da tragédia. Apesar de apresentar alguns elementos trágicos, o desfecho não se deve à fatalidade ou ao destino, mas a alguém que só muito tardiamente toma consciência de que tem o poder de decisão nas suas mãos. Assim, não estamos perante forças deterministas que conduzem as personagens, mas perante o indivíduo que, em liberdade, escolhe o seu projeto de vida.

Deste modo, em termos estéticos, não abdicamos da leitura de teor existencialista, pois foi a tragicidade da obra, e não a cópia de modelos da tragédia, que nos levou às considerações que anteriormente apresentámos.

2.5. Espaço e Tempo

A ação decorre em casa de Domingas, num bordel da Mouraria, que funciona como refúgio e como prisão para os que aí vivem, em particular para a sua proprietária, como veremos. A casa é símbolo do lar e da família e, apesar de estarmos perante uma casa de prostituição, é neste espaço familiar que o conflito permite que as personagens se revelem, se descubram e aí concretizem a tragédia. A sala da casa assume o protagonismo, pois permite que aí se cruzem as personagens que provêm de outros espaços interiores e do espaço exterior, assim como é o microespaço de lutas e de conflitos que levam ao sofrimento e ao desespero de uma família de mulheres que experienciam uma situação de sofrimento, miséria e devassidão.

A casa de Domingas situa-se no bairro da Mouraria⁴⁸, que viu nascer o Fado, a expressão mais genuína do sentimento português associada ao sofrimento, à perda e à saudade. A palavra Fado deriva do latim *fatum*, que é sinónimo de “destino” e, por isso, esta manifestação artística conjuga a musicalidade e o peso do fatalismo e do determinismo. Neste sentido, não nos parece inocente a localização da ação desta peça neste bairro, berço e símbolo do Fado, e, metaforicamente, da tragédia e do determinismo associados ao destino de cada indivíduo. No fim do ato segundo, por exemplo, Facão troça de Domingas e do seu sofrimento, fazendo alusão à guitarra, que é o instrumento que se associa a esta expressão musical. Júlia responde-lhe no mesmo tom, acrescentando a associação do Fado ao destino do homem:

Facão

Deixa lá a geba, coitada, que está com soluções na guitarra.

⁴⁸ As zonas da cidade de Lisboa tradicionalmente associadas a fenómenos de marginalidade, eram, na época, os bairros populares, incluindo a Mouraria, onde apenas os mais corajosos ousavam entrar a determinadas horas: " [...] é uma Lisboa inexplorada, soturna, tenebrosa, cheia de sombras, onde o pão é amassado com fel e a enxerga trescala suores e podridões. É a Lisboa miserável onde o lodo da vida se juntou e estagna. [...] É frequente não tornar a sair de lá o *mirone* que uma vez lá entrou. E a polícia não ousa aventurar-se por aquelas alfurjas infectas e aqueles covis, senão em grande numero, armada até aos dentes. Alfama e Mouraria são os dois focos perigosos da nossa capital " (*Ilustração Portuguesa*, 1906, n.º 39: 489).

"A Mouraria é o bairro da Navalha e do Fado. E porque a navalha e o fado são motivos da sombra e da Noite, é só de noite que a Mouraria ganha e marca a sua fisionomia de bairro torvo.[...] É quando todos os demais bairros da cidade se aconchegam e dormem que a Mouraria rumoreja, conversa a sua grande insónia de sempre. [...] Quando o fado sobe da betesga antiga, a Mouraria sonha [...]. Depois algures, em qualquer canto da baiuca desgarrada, um grito rasga a carne espessa da noite, agudo e frio como um gume de navalha. Quando as navalhas cantam, a Mouraria delira. Os lampeões ao longe, são manchas vermelhas de sangue. Um polícia tropego perde-se, sempre na escuridão macabra. Há passos leves, subltis, deslizando subitamente, levemente, nas pedras desertas das calçadas esconsas. E de novo o silêncio se refaz, como água dum pantano acordado que de novo readormece" (*Ilustração Portuguesa*, 1921, n.º 818: 293-295).

Júlia

São amarguras di o fado (156).

A casa de Domingas é apenas uma das várias casas de prostituição que povoam o bairro da Mouraria e, por isso, este lugar adquire um valor representativo de um espaço mais vasto, moralmente deplorável e socialmente miserável. É nesta casa que (sobre) vivem mãe e filha perpetuando uma existência sem sentido, imersas num imenso e poderoso lodo. Confrontadas com a miséria que as envolve, após o regresso de Maria da Luz, são obrigadas a repensar e a questionar as suas vidas.

Embora não se esclareça a razão que levou Domingas a deixar partir Luz para casa dos padrinhos (e não Júlia, sendo que aquela é mais nova do que esta), verificamos que houve uma escolha, feita num contexto de liberdade, ainda que nesse momento essa escolha possa não ter sido entendida como tal.

Marcolina parece não perceber por que razão Maria da Luz abandonou a casa dos padrinhos, que era, nas suas palavras, um verdadeiro lar. Esta estranheza parece despertar a curiosidade relativamente aos verdadeiros motivos que a levaram a abandonar um ambiente salutar e a procurar refúgio num ambiente promíscuo que lhe será estranho:

Marcolina

Uma casa onde ela estava desde pequena, tratada, não como afilhada, mas como verdadeira filha, e vem embora de repente sem se saber porquê (149).

Existe uma evidente distanciação entre os dois espaços familiares mencionados, que não é apenas uma distância física, como Luz refere:

Luz

Só em casa da madrinha recebi as primeiras impressões dum mundo totalmente diverso... e, à medida que ia crescendo, ia crescendo a meus olhos a distância que separa a minha casa das dos outros! (160).

Luz foi tratada como uma verdadeira filha, apesar de não o ser biologicamente. Pelo contrário, Júlia, sendo filha biológica, foi tratada como uma estranha, pois não recebeu da mãe o carinho e a proteção que merecia. Numa primeira análise, parece que o ambiente em que as duas irmãs cresceram foi determinante na construção das duas personalidades. No entanto, como veremos, foi também a escolha individual das duas filhas que contribuiu para a construção do projeto individual de cada uma.

Através de Marcolina, instala-se a suspeita sobre a razão que levou Luz a sair da casa dos padrinhos e a vir refugiar-se em casa da mãe, de onde saíra há muito. Esta suspeita é confirmada por Luz, através do vocábulo “perigo”:

Luz

[...] foi o que me fez correr para si na hora do primeiro perigo [...] vim para minha casa, para sua casa [...] (161).

Luz procurou refúgio no lar materno, mas depara-se com um ambiente que lhe é completamente estranho e no qual não pretende integrar-se, escolhendo, em liberdade, sair e levar a mãe com ela. A percepção que tem sobre a forma como a mãe e a irmã vivem provoca incredulidade, pois Luz não imaginava sequer a real situação em que ambas se encontravam (“É horrível!”, “É uma tortura...” , 160). Luz justifica ter procurado a mãe motivada pelo desejo de a conhecer verdadeiramente, pois vira-se privada da sua presença, justificando-se, deste modo, que foram os acontecimentos que a levaram a escolher, em liberdade, a reconstrução do seu projeto de vida:

Domingas

Se eu tinha medo de falar contigo...

Luz

Era o que eu percebia, é o que me revolta e foi o que me fez correr para si na hora do primeiro perigo, na hora em que só o desespero de não ter quem me defendesse me defendeu da infância que pretendia roçar-se pelo meu corpo (161).

Luz reivindica os seus direitos de filha, obrigando Domingas a confrontar-se com uma realidade que a mesma procura esquecer. Através do uso da terceira e da segunda pessoas, respetivamente, Luz parece querer responsabilizar todos aqueles que contribuíram para o seu desespero, incluindo a própria mãe, o que parece sugerir que a sua revolta é também pessoal e dirigida àquela que considera culpada pelas decisões que determinaram a sua vida:

Luz

Nunca falei com a minha mãe!... Quero abrir-lhe a alma toda! Encontrar a alma dela... seja como for!... Não me importo! És tu a minha mãe, e é a ti que venho queixar-me... (161).

No entanto, Luz encontra uma filha ainda mais desgraçada do que ela, pois percebe o ódio que a mãe nutre por Júlia (“Diga-me, mãe, que tudo o que eu vi é

mentira”). Perante esta acusação, Domingas defende-se, dizendo que o ódio não é dirigido à irmã (“Eu não sou inimiga da tua irmã.”, 161), mas as ações parecem contrariar as suas palavras.

Luz descreve brevemente alguns factos da sua outra vida, referindo que apenas estivera em casa da mãe por duas vezes, pois estava privada de falar com a progenitora. Nas raras vezes em que isso aconteceu, foi no exterior, o que mostra que Domingas tem a noção do ambiente em que vive e em que obriga Júlia a viver. Por isso, preocupa-se em separar esses dois mundos, sendo que esta distinção também é assumida por Luz, que descreve a vida “em casa da madrinha” e a constatação da diferença que marcou a sua existência, ainda que a não compreendesse:

Luz

Saí desta casa numa idade em que nós não temos a consciência do que somos, nem do que é a vida. Não compreendemos a significação do que se passa à nossa volta (160).

[...] à medida que ia crescendo, ia crescendo a meus olhos a distância que separa a minha casa das dos outros.” [...] Não me deixavam vir a sua casa, e mesmo lá fora... era conveniente que falássemos o menos possível. Assim o entendiam todos (160-161).

Se Luz não tivesse saído da casa da mãe teria crescido a imaginar que todas as casas eram como a sua. Esta experiência, e a sua percepção desta nova realidade, permitiu-lhe, quando foi necessário, optar em liberdade pelo abandono desse espaço físico.

Estimulada por Marcolina, Domingas afirma não perceber por que razão Luz saiu de casa dos padrinhos (“Não eras como filha?”, 158). No entanto, percebe-se que poderá ter adivinhado o motivo, embora pareça não compreender o desejo de livre arbítrio que distingue a filha e que a afasta da sua própria forma de agir (“foi por causa dele” [...]) “Era o que eu suspeitava!”

Domingas

Desse homem! O teu padrinho – nunca te ouvi chamar-lhe doutra forma -; a pessoa que te salvou... tratá-lo agora por “esse homem”?!... (*Um tempo de reflexão*) Mas então... foi por causa dele!... (*A medo*) Pretendeu alguma coisa... de ti?!... (*Numa exaltação súbita*) Era o que eu suspeitava! Nem tu saías com essa precipitação e para esta casa, por qualquer outro motivo! (*Num desespero*) Que mundo!... Que miséria!... (*Transição rápida*) Filha! Mas tu és a mesma?... A minha filha?... A única... que se salvou?!... Diz. Diz. (159).

Luz confronta a mãe, no sentido de a levar a refletir sobre a sua incapacidade de tomar o destino nas suas próprias mãos, afirmando não compreender como pode viver e conformar-se com a sua vida, ela que “não nasceu neste meio, que não é desta gente, nem foi educada nestes costumes...” (160). Confrontada com a recusa de Domingas, que

não quer abandonar a casa, Luz dispõe-se a aí permanecer, para a conduzir (e à irmã) à libertação do determinismo (e do lodo) em que estão imersas.

Finalmente, Domingas aceita sair de casa com Luz, deixando o homem que ama e a vida que despreza, pois tomou consciência da sua culpa e, percebendo que a filha quer salvá-la, aceita esta dádiva (“Irei contigo.”, 169), pois parece ter passado a acreditar que é possível lutar contra o “monstro” e sair da miséria em que vive.

Como espaço idílico de projeção de liberdade e de salvação, surge o quarto em que Luz imagina viver com a mãe. Trata-se de um espaço acolhedor, embora modesto, que representa a confiança na liberdade de escolha e a confiança num futuro mais feliz e definitivamente separado do espaço-prisão que é a casa de família. A descrição deste espaço físico, feita por Luz, permite estabelecer um contraste evidente entre o “quartinho” e a casa:

Luz

Arranjamos o nosso quarto muito alegre, um postigo num telhado, mas bem de frente para o sol, cantamos, rimos, trabalhamos (165).

Apesar da pequenez do espaço (apenas um quarto, para mãe e filha), nota-se a euforia subjacente às ações idealizadas (cantar, rir, trabalhar), que se afastam das vivências de Domingas ao longo da sua vida. É, também, de salientar a preocupação em fugir ao “lodo” que inunda o macroespaço citadino e, por isso, este quarto idealizado fica situado no alto de um prédio, junto ao telhado, mais próximo do céu e o mais afastado possível da realidade. A dicotomia horizontalidade/verticalidade permite, simbolicamente, identificar o desejo de distanciamento, sendo que esta distância física é, também, um desejo de distância emocional em relação a uma vida que, de acordo com a sua mundividência, não permite a descoberta da essência do eu. Esta necessidade de isolamento parece acompanhar um desejo existencial de procura da essência, numa vida marcada pela miséria e pela ausência de liberdade ou, pelo menos, marcada por uma liberdade condicionada pelos limites impostos. Esta interceção, em que se cruza o espaço vertical e o espaço horizontal, representa visualmente o desejo de redenção simbolicamente associado à cruz, duplamente identificada com o sofrimento e com o martírio, mas também com a salvação e com a libertação.

O quarto idealizado por Luz associa-se, também, a um outro elemento de transição (janela), materializado pelo “postigo”, que ficaria “bem de frente” para o sol e permitiria a entrada da luz, que poria fim a uma existência de escuridão e sofrimento.

Em suma, desta breve análise, podemos constatar a existência de vários espaços físicos, em presença ou aludidos, que, conjugados, podem ser agrupados em dicotomias

que se revestem de grande valor simbólico, como adiante esclareceremos. Assim, destacam-se os contrastes espaço interior/espaço exterior (sala da casa de família/cidade); espaço citadino/espaço campestre (cidade de Lisboa/campo idílico associado ao episódio de infância) e espaço real/espaço idealizado (local onde decorrem as ações – casa de família e casa dos padrinhos/espaço projetado pela imaginação-quarto com um postigo, onde viveriam Domingas e Luz).

Ao analisarmos a peça *O Lodo*, verificamos haver uma unidade no que diz respeito ao tempo da diegese, que se condensa numa única madrugada, sensivelmente entre as três e as seis horas de uma qualquer noite igual a tantas outras, no bairro da Mouraria. Esta concentração temporal é, simultaneamente, um imperativo dramático e um contributo para o adensar da intriga trágica.

Neste espaço temporal noturno são privilegiados momentos de crise que resultam da interação das personagens e que constituem situações simbólicas de outras crises, em outros momentos e espaços, pelo que, no fundo, o tempo é também um instrumento ao serviço da análise do homem obrigado a existir e a conhecer-se em condições adversas.

A localização temporal é feita por Domingas no ato primeiro (“Às três horas da manhã não abro a porta a mais ninguém”, 145) e por Luz no ato terceiro (“É então só para isso, Júlia, que entras nesta casa às seis horas da manhã, depois do que se passou?!”, 171). Relativamente ao ato segundo, situamo-lo entre estes dois indicadores temporais.

A noite é, simbolicamente, associada à morte, ao sonho, à angústia e à falsidade, mas também ao tempo da gestação e da germinação das conspirações que eclodirão à luz do dia, ou seja, é a preparação do que há de vir. Neste sentido, verificamos que é durante esta madrugada que se prepara a tragédia que a noite testemunhou e que o dia porá a descoberto.

Esta concentração temporal remete para todo um passado que essa madrugada representa, apontada pela simbologia do número três, presente nos três momentos temporais correspondentes aos três atos, e pelos marcos temporais que balizam o tempo cronológico, constituídos por dois múltiplos de três. A perfeição para a qual o algarismo três aponta, em consonância com a simbologia associada à santíssima trindade, é, aqui, uma simbologia trágica, pois será no último instante do terceiro momento, coincidente com as seis horas de um novo dia, que se concretizará a tragédia anunciada e prevista nos dois momentos temporais anteriores. Longe do equilíbrio e da perfeição que a tradição cristã desenvolveu, temos a consumação do afastamento moral relativamente a essa mesma perfeição: uma irmã que mata fisicamente outra irmã; uma mãe que “morre” enquanto mãe, ao levar a filha sobrevivente a encobrir o seu crime; uma mãe que se

deixa morrer fisicamente, incapaz de enfrentar as consequências dos seus atos; uma irmã que morre interiormente pelo ato de liberdade que o fratricídio constituiu.

Ao analisarmos a organização temporal dos acontecimentos, verificamos que se privilegia uma organização temporal de índole retrospectiva, que permite a apresentação das ações que influenciaram personagens pelo seu valor emocional.

O *Lodo* privilegia o tempo presente, havendo, contudo, sobreposições temporais e recuos na ação, que permitem que as personagens resgatem o seu ser e se reconstruam em função desses outros tempos. Facão, por exemplo, lembra a Domingas que ela era “filha dum grande janota (...) e casada com outro. Mas foram-se embora ambos...” (152), apontando a força do passado na construção do futuro desse mesmo passado, ou seja, do presente. Este facto levou-a a “pedir esmola” para si e para “as miúdas” (152) e, para matar a sua fome e a das filhas, foi obrigada a abdicar da virtude. No entanto, foi a fraqueza das suas decisões que a impediu de construir com liberdade o seu presente, uma vez que Domingas caiu na lama, mas optou livremente por aí permanecer, dominada pelo fatalismo da sua tragédia pessoal. No ato segundo, no diálogo inicial, percebe-se a diferença entre a atitude de Domingas e de Luz, pois esta saiu de casa da madrinha por achar que não poderia “comer mais tempo o pão da esmola” (158) e por julgar ser capaz de se sustentar e de escolher o rumo que a sua vida tomará.

O passado de Domingas é novamente recuperado pela recordação da sua infância, por ela vista “como um lindo sonho...”, até ao dia em que se afundou no lodo que, nas suas palavras, se apoderou dos seus sonhos (162) e lhe retirou a liberdade de escolha, determinando para sempre a sua existência. Esta analepse surge simbolicamente associada a um dia de muito sol, num campo, que contrasta com o presente de trevas e de miséria humana de que aquele dia foi apenas o início:

Domingas

[...] num campo muito grande e muito cheio de sol! [...] O sol picava toda a minha alegria infantil que era bem a alegria de viver!... [...] Como podia, no meio de tanta luz, ser aquela água assim tão feia? (162).

Relativamente ao futuro, destaca-se a idealização relativa ao “quarto” onde Luz projeta morar com a mãe e onde ambas viveriam felizes e em paz:

Luz

Arranjamos o nosso quarto muito alegre, um postigo num telhado, mas bem de frente para o sol, cantamos, rimos, trabalhamos” (165).

Esta projeção associa-se ao elemento simbólico “sol”, que remete para um dos quatro elementos da natureza (o fogo), compondo um cenário idílico que simboliza a imortalidade e a manifestação da divindade, pois o sol ilumina e traz a luz do céu (ar) até à terra, evitando a vulgaridade da vida mergulhada no lodo (água+terra). A luz do sol entraria por “um postigo” e, com o seu poder redentor, permitiria a fusão do humano e do divino e seria um elemento propiciador de humanização e de aperfeiçoamento conducente à essência, ao gosto existencialista.

2.6. Aspetos simbólicos

Partindo de uma breve análise sobre o nome próprio de algumas das personagens, verificamos ter havido uma certa preocupação simbólica na escolha dessas designações, sobretudo no que diz respeito a Domingas Capeloa, Maria da Luz a Manuel Facão.

O apelido “Capeloa” permite estabelecer uma analogia com a palavra “capelão”, que remete para a hierarquia da igreja, colocando esta personagem numa posição de superioridade (e simultaneamente de responsabilidade) relativamente às restantes personagens, sobretudo relativamente às suas duas filhas. Esta analogia parece ser confirmada pelo nome próprio da personagem, que é o feminino de um nome de santo (S. Domingos de Gusmão⁴⁹), fundador da ordem dos Dominicanos, como Júlia lhe lembra: “Nem o pregador de S. Domingos!...” (179). A alusão indireta aos dominicanos (também conhecida como “Ordem dos Pregadores”), que têm como vocação salvar as almas, mediante a pregação do evangelho, é apenas um dos exemplos das imagens simbólicas trazidas pela tradição judaico-cristã, que mostram vestígios do mito cristão e do ciclo da redenção nesta obra de Alfredo Cortez.

O nome próprio da filha mais nova de Domingas é também um importante elemento simbólico, pois Maria é a mãe redentora e símbolo da proteção do ventre materno, que contrasta com a Eva, que levou o homem ao pecado. Nesta obra de Alfredo Cortez parece haver uma recriação/adaptação desta simbologia, pois Maria é a filha e não a mãe, o que aponta para uma inversão de papéis, uma vez que é a filha que gera o modelo a seguir e não a mãe, como seria de esperar. Luz tem consciência desta “irregularidade”, ao afirmar que é às mães que cabe o papel de guias na terra, como intermediárias divinas, sendo que este papel será desempenhado por ela e não por Domingas:

Luz

Aprendi logo na leitura dos primeiros livros que as mães eram como santas... intermediárias do céu na terra, para nos guiarem em todos os passos, e nos defenderem de cada perigo... Assim era realmente com as outras (161).

⁴⁹ São Domingos de Gusmão (1170-1221) foi um frade e santo católico, fundador da “Ordem dos Pregadores”, cujos membros são conhecidos como dominicanos. Defendia um modo de vida simples, sem hierarquias que em tudo contrastava com o cerimonial, as hierarquias e poder financeiro e político de grande parte das estruturas da Igreja do seu tempo. Teve grande adesão popular em virtude do seu carisma e honestidade de vida. (in http://pt.wikipedia.org/wiki/Domingos_de_Gusm%C3%A3o).

Não deixa de ser curioso que esta aprendizagem ocorreu nos livros e não na observação e na sua vivência concreta, que lhe ofereceu uma realidade muito diferente dessa idealização. Esta aprendizagem livresca destaca esta personagem sobre as restantes, como já havíamos apresentado anteriormente, por exemplo, no material de escrita que encontramos no final do ato segundo e no início do ato terceiro.

A atuação de Luz mostra que é a ela que cabe a papel de regressar a casa da mãe para a salvar da devassidão e da imoralidade, tal como Maria parece ter vindo ao mundo para salvar os homens do pecado, dando à luz o seu filho Jesus. Maria da Luz, duplamente anunciada como a imagem do Bem, pelo nome bíblico “Maria” e pelo vocábulo metafórico “Luz”, duplamente nome comum e próprio, possui todas as qualidades de uma verdadeira heroína, a fazer lembrar a mulher-anjo da tradição Romântica. Esta personagem é, de facto, a luz que ilumina esta casa miserável e que prova que o Bem existe acima do Mal, da corrupção, do crime e da devassidão. Ela é a redentora e a portadora da luz que poderia iluminar a casa e as vidas da mãe e da irmã.

A terminar, analisamos o apelido/alcunha da única personagem masculina em cena, que parece confirmar a marginalidade anunciada pelo título. O vocábulo “Facão” encerra traços semânticos de força e violência e permite compreender o medo que desperta nas restantes personagens femininas, à exceção de Luz, talvez porque não pertence a este mundo, embora nele se encontre.

Ainda a propósito do nome das personagens, recuperamos a simbologia do algarismo cinco, anteriormente explicitada, no que diz respeito ao número de letras que constitui o nome das personagens Maria (da Luz), Júlia e Facão (Manuel), que configuram os intervenientes e os responsáveis pela ação trágica. Maria (da Luz) conduz, inconscientemente, à tragédia, ao despertar o ciúme e o rancor da irmã. Júlia assassina Maria (da Luz) como corolário de uma escalada de angústia, desespero e desamor. Facão instiga Júlia a ficar com a casa, estimulando uma luta antiga, que ultrapassa a simples disputa de uma casa de família. Facão encobre o crime de Júlia, retirando de cena a carta que Maria (da Luz) escrevera. Finalmente, as três personagens levam à morte de Domingas, que acontece como consequência direta ou indireta das ações das três personagens: Maria da Luz e Facão conduzem Júlia ao crime, do qual resulta a culpa fatal que Domingas sente e que a “matará”.

A carta, na sua função pragmática, pressupõe um ato de comunicação bidirecional e, concluindo o seu ciclo, exige uma resposta do destinatário, que é, normalmente, a razão de ser da mesma.

No início do ato segundo, Maria da Luz propõe-se a escrever uma carta à madrinha, que esclareceria a sua situação e que permitiria a sua nova vida: “Quero principiar a minha nova vida” (157). O desejo de Domingas de ficar com ela (“Custa-me

muito ficar só.”) interrompe esta ação, que Maria da Luz adia. Após o diálogo entre mãe e filha, que ocupa o ato segundo, Maria da Luz afirma:

Agora sim. Já tenho que dizer na carta para a madrinha. [...] Vim buscar a minha mãe, tirá-la disto... Viver com ela feliz e satisfeita (170).

O ato segundo termina com o início da escrita da carta (*senta-se à mesa, toma a pena e principia a escrever*) e, no início do ato terceiro, a carta já se encontra concluída (*Maria da Luz relê as últimas páginas duma longa carta. Conclui, subscrita, vai fechá-la, mas suspende ao ouvir rodar uma chave na porta da rua.*). Inconsciente do seu conteúdo, apenas adivinhado e partilhado por Luz e Domingas no diálogo no ato precedente, Júlia confronta a irmã sobre a posse da casa.

Assim, esta carta não cumpre a sua função pragmática, pois o ciclo não é concluído, deixando impunes os culpados, que se encobrem no mesmo lodo que os envolve. Não tendo cumprido essa função, cumpriu uma outra função, que se prende com um pretexto de autoconhecimento ao gosto existencialista, como vimos anteriormente. A carta constitui a materialização da consciência de Maria da Luz, implícita e sugerida pelas suas palavras e pela preocupação de Domingas:

Domingas

Mas então... foi por causa dele!... (*A medo*) Pretendeu alguma coisa... de ti?!... foi por causa dele!... o que eu suspeitava! Nem tu saías com essa precipitação e para esta casa, por qualquer outro motivo! (159).

Luz

Agora sim. Já tenho que dizer na carta para a madrinha. Ia inventar mentiras, para que ela julgasse tudo menos a razão por que a deixei; e já tenho que lhe dizer, sem mentir (170).

O discurso epistolar permite, neste contexto, que Maria da Luz escreva a verdade última que se sobrepôs à verdade primeira: é verdade que se dispôs a salvar Domingas e esta verdade parece sepultar para sempre a outra verdade, que se prende com os verdadeiros motivos que a levaram a abandonar a casa da madrinha e que Luz não conseguiu confessar à mãe. Esta verdade não viverá para além da sua memória e, assim, sem mentir, Luz reconstrói o seu passado e desvia a atenção da miséria pessoal (acontecida em casa da madrinha) para a miséria de Domingas e de Júlia. Neste processo, Luz escreve para se conhecer, para se encontrar e para encontrar a sua essência, como se escrevesse para si, provando que pode escolher um novo projeto de vida, em detrimentos de uma vida traçada por alguém exterior a si, nomeadamente pelo padrinho.

Em suma, Luz liberta-se pela escrita epistolar e reescreve o presente, através de uma reinterpretação do passado, pelo que a inserção do género epistolar no contexto dramático permite a valorização da vontade de libertação das amarras deterministas e é mais um elemento de aproximação à estética existencialista, ao direccionar as personagens e as situações para a liberdade do homem enquanto construtor do seu projeto de vida. Luz quer exercer esse direito e escreve por não poder falar, com receio de que o confronto direto e pessoal com a madrinha desvendasse o segredo que se propõe definitivamente ocultar.

André Comte-Sponville pronunciou-se sobre a importância da carta nos seguintes termos:

Durante séculos a carta foi o único meio de dirigir-se aos ausentes, de levar o pensamento aonde o corpo não podia ir, aonde a visão não podia ir, e talvez esse seja o mais belo presente que a escrita deu aos viventes: permitir-lhes vencer o espaço, vencer a separação, sair da prisão do corpo ao menos um pouco, ao menos pela linguagem, por esses pequenos traços de tinta sobre o papel (Apud Biagio D' Angel e Waltecy Alves dos Santos, 2009: 95).

Nesta linha de pensamento, a carta permitiu a Luz abrir-se intimamente, revelar-se e confessar-se, sem comprometer a verdade e cumprindo o seu desejo de sinceridade. A carta permitiu, também, criar uma relação dialógica emocional à distância, agora que a relação em presença não pode ser concretizada com a mesma intensidade afetiva que teve no passado. Através desta missiva, processou-se um afastamento entre o eu verdadeiro e o eu da escrita, como símbolo do afastamento entre o eu do passado e o eu do presente. A madrinha apenas conhecerá o eu do passado e o eu da escrita e não haverá mentira neste conhecimento, que se fundamenta num processo de alteridade que a carta permitiu. Este processo de alteridade é a concretização do processo de autoconhecimento que a personagem protagonizou e que lhe permitiu a compreensão de si e do mundo, pois o eu constrói-se pela existência do outro, tal como as escolhas do eu afetam as escolhas do outro.

A ação decorre em três partes de uma noite, na sala da casa de Domingas, como vimos. O contraste entre o dia e a noite é, metaforicamente, o contraste entre o sonho e a realidade, entre a esperança e o desespero, entre a vida e a não vida. Esta antítese é confirmada através de contrastes cromáticos, entre a escuridão e a luz, e através de sensações visuais e táteis. Assim associamos a noite à escuridão e ao candeeiro e o dia à luz e ao calor do sol, sendo que a escuridão da noite é quebrada pela iluminação artificial (que substitui a luz natural do dia) que adquire um papel interventivo, pelo seu carácter sensorial. A luz permite criar um ambiente e uma certa atmosfera, pelo que através da análise da presença da luz enquanto elemento cénico, podemos constatar a

sua importância simbólica na construção da progressão trágica que possibilita a análise da condição humana na obra. Para além da presença objetiva deste elemento simbólico, encontramos o vocábulo “luz” explorado metaforicamente por Facão, no jogo frásico com que trabalha este elemento que permite constatar o cuidado que o dramaturgo teve na exploração objetiva e subjetiva deste elemento:

Facão

Querem ver... qu'inda tenho de apagar a luz?... (155).

No início do ato primeiro, o *candeeiro de petróleo aceso* ilumina a sala e o trabalho de Domingas e permite a localização temporal e epocal da ação, que será confirmada na página 145, na fala de Domingas (“Às três horas da manhã não abro a porta a mais ninguém”).

O ato segundo inicia-se com a mesma disposição de cenário e com a mesma iluminação: *O mesmo candeeiro aceso sobre a mesa. Domingas Surge no átrio do F. com um jarro numa das mãos e um castiçal aceso na outra.* Depois, Domingas *volta com o castiçal ainda aceso, apaga-o e vai pô-lo debaixo da escada.* A cena fica, mais uma vez, iluminada apenas pelo candeeiro de petróleo, enquanto Domingas e Luz conversam. Neste diálogo, Domingas afirma nunca se deitar enquanto não é dia, o que parece indiciar o seu medo relativamente à noite, que deveria significar o descanso e a calma. No entanto, para ela, a noite associa-se ao desespero e à angústia, que disfarça com a luz, do candeeiro ou do castiçal, até que chegue a luz do dia:

Domingas

Quando a luz da manhã entra nesta janela dá sempre comigo a um canto, transida de pavor!... (168).

O conforto que a luz traz a Domingas é confirmado no ato terceiro, quando esta regressa à sala onde se encontram Júlia e Luz: *acende uma vela e caminha para a E* (176). Após a morte de Luz, *Júlia diminui a luz do candeeiro, ficando a cena numa grande obscuridade*, para que o crime cometido não seja revelado. Facão entra e encena o suicídio de Luz, envolto nessa mesma escuridão e, após a morte de Domingas, apressa-se a preparar o cenário: dá ordem a Júlia para que leve a luz, para que a sala *fique completamente às escuras*. Abre, então, a janela, *acende cautelosamente um fósforo, alumia a Júlia [...]* Apaga o fósforo e fecha a porta da rua que esconde, para sempre, os atos cometidos no interior da casa.

2.7. Linguagem e estilo

Ao colocar em cena a vida doméstica de uma família do bairro da Mouraria, Alfredo Cortez reproduz a vida das classes baixas, marcada pela prostituição, pela clandestinidade e pela miséria. Através da linguagem que as personagens adotam em cena, em que se misturam o registo popular, a gíria e o calão, é possível constatar essa miséria e devassidão e tentar um retrato epocal dessa realidade.

Nesta obra encontramos vestígios da gíria dos bairros lisboetas no discurso das três personagens que se associam a esse ambiente de marginalidade - Júlia, Domingas e Facão. A linguagem utilizada aproxima-se do registo popular, marcado por expressões que denotam as suas vivências e que cumprem uma intencionalidade documental, pois ilustram a forma de viver e de sentir das gentes lisboetas que sobreviviam nestes bairros marginais no início do século XX.

Em Facão são abundantes expressões que remetem para esse registo (“Que estaria esta chocolateira a papujar [...] Estás de trombas?”, 146), assim como alguns vocábulos que, transportados do reino animal, pretendem caracterizar comportamentos e atitudes de outras personagens (“Tens cá a borrega, já sei”, 146; “Pois também podemos palrar sem fazer grulha”, 150; “O Manuel Facão indé o mesmo, e muito capaz de ser ovo de duas gemas...”, 150; “Andava pr’ aí ralada... a cacarejar e sem pôr ovo”, 151; “Não sabes que a cabrada anda hoje coa mosca”, 153). Este traço pretenderá salientar o desprezo que esta personagem manifesta pelo outro e a sua total falta de fraternidade. Ainda em Facão, são visíveis segmentos linguísticos que denotam a sua agressividade, como forma de exercer o domínio sobre aqueles que explora (“Se não m’abaixas a proa, ferro-te dois panázios... [...] Pois então tento na bóia.”, 150; “Querem ver... qu’inda tenho de apagar a luz?...”, 155). A sua superioridade resulta também da dependência afetiva e económica das restantes personagens relativamente a este “janota” (“Olha pra mim. Aqui, bem prós meus lúzios. Não vês ainda aquela ralé que te fazia grunhir?”, 151; “E desde que eu m’alapardei nesta casa, nunca mais cá houve traça [...] Enchias o bandulho”, 152).

Para além deste retrato social, a linguagem utilizada pelas personagens permite, também, inferir as emoções e os sentimentos que as unem e/ou afastam. Merece a nossa atenção, neste ponto, a prevalência do nome e do adjetivo, como forma de chegarmos à análise de carácter humanista que julgamos existir nesta obra.

Ao analisarmos a linguagem utilizada por Júlia, podemos observar que as suas palavras revelam, de uma forma por vezes chocante, os sentimentos que foi

desenvolvendo ao longo de anos e que resultaram da consciência apurada que tem da vida que foi levada a viver. Júlia é uma mulher amarga e mal amada, que cresceu a acreditar que foi preterida pela mãe em função da irmã mais nova. Foi obrigada a integrar a ausência de moral do meio em que cresceu na sua própria personalidade, pelo que o regresso de Maria da Luz à casa de família vem alterar a sua já desorganizada vida e reacender o ciúme, a raiva e o rancor (“Pois o meu sermão rosna-se mais depressa. Estorvas-me e por isso pões-te a cavar”, 179). Incapaz de reconstruir o seu projeto de vida de uma forma positiva, pois nunca experienciou o Bem (“Quando a esmola é grande o pobre desconfia”, 175), fá-lo de forma trágica, pois prefere uma ação negativa à inação:

[...] queria que eu a deixasse governar a traquitana sozinha [...] tudo pra uma e um chavelho prà outra. [...] Eu que virasse o lombo sossegada [...] Agora quem mexe o tacho sou eu... e tu é que rodas forte. [...] trinca o grão que puderes [...] mas lá na manjedoura, sem focinhar na dos outros [...] (177).

Apesar de não colher qualquer simpatia ou compaixão, talvez seja a personagem mais coerente, lúcida e mais próxima do pensamento existencialista. Embora saiba que não pôde escolher o local onde nasceu e a vida que foi “obrigada” a viver, também sabe que, apesar de determinada por esses condicionalismos, pode fazer pequenas escolhas que permitam pequenos atos de liberdade. Por isso, seduz Facão (“E lá porque ele a rifou e veio pra mim.”, 146) e obriga a mãe a confrontar-se com a angústia da rejeição. Da mesma forma, assassina Luz e obriga a mãe a tomar uma decisão, disposta a aceitar a responsabilidade e as consequências desse desafio.

A sua linguagem não revela qualquer afetividade, nem mesmo relativamente a Maria da Luz, que não teve qualquer responsabilidade na sua miséria, embora Júlia pareça culpá-la. Esta distância afetiva está evidente nas palavras que dirige à irmã e na forma como fala dela (“porque lhe pode sair a porca mal capada!...”, 154; “borrega mansa, mama a sua teta e a alheia.”, 155).

Partindo do diálogo que se estabelece entre Domingas e as suas duas filhas, podemos verificar que a atitude da mãe para com ambas é bastante desigual, como descrito por Luz:

É bem o amor materno! [...] A alegria, a dor, a ternura, tudo quanto é sentimento numa alma... o coração inteiro vem-lhe aos olhos, entre lágrimas e risos porque eu sou pura e honesta! [...] E pode esta mãe, esta, a mesma!... negociar outra filha e conviver com ela neste charco! [...] Mãe, perdoe... É que tenho muita pena de que seja tão desigual connosco (159).

Esta desigualdade pode ser comprovada através da presença do nome *filha* no discurso de Domingas, sendo que se refere a Júlia como sua filha apenas duas vezes,

tantas quantas se refere a ela como *criatura*. Relativamente a Luz, a incidência deste nome é flagrante, pois encontramos acima de vinte e cinco ocorrências, cinco delas reforçadas pelo determinante demonstrativo *minha*. A corroborar esta proximidade, temos, também, expressões como “A minha querida Luz!” (181) ou “A minha rica filha!” (182).

No que diz respeito à visão que as duas filhas têm da mãe, é também evidente esta desigualdade, comprovada pela presença do nome *mãe*, que ocorre apenas cinco vezes no discurso de Júlia e acima de cinquenta vezes no de Luz. Tendo ainda como referência a prevalência do nome, verificamos que é possível identificar dois universos, um marcadamente eufórico e outro marcadamente disfórico, sendo que os podemos associar, respetivamente, a uma visão otimista e a uma visão pessimista do mundo e, por consequência, às duas personagens que, no nosso entender, tipificam essas mundividências.

No discurso de Domingas encontramos nomes como *aflição, castigo culpa, desastre, desespero, desgraça, destino, fatalidade, fraqueza, infâmia inferno, horror, lodo, medo, monstro, morte, ódio, pavor, perseguição, raiva, remorso, signo, sombra*. Verificamos que uma grande parte destes nomes se refere a sentimentos, o que permite caracterizar esta personagem, inicialmente moldada pelo naturalismo (o que se comprova pelos nomes *destino, fatalidade, perseguição, signo* e *sorte*, por exemplo) e que, decorrente da escolha feita, evoluiu para uma escolha que lhe trouxe a constatação da responsabilidade da liberdade (comprovada pelos nomes *castigo, culpa, desespero* e *remorso*, por exemplo). Esta evolução materializa-se pelo pedido final de perdão (“Perdão!... Perdão!... (*Mais alto*) Perdão!”, 182), que comprova a constatação da responsabilidade que resulta da liberdade de escolha que a personagem julgava não ter, até então. Os nomes com conotação positiva aparecem, nesta personagem, na descrição do episódio da infância, presente nas páginas 162-163, em que os vocábulos *sonho, sol, alegria* e *luz* assinalam a excecionalidade do passado face à miséria do presente.

Relativamente à prevalência de nomes de carga metafórica eufórica, verificamos que os mesmos se encontram no discurso de Maria da Luz, embora esta incidência seja muito inferior à dos nomes de carga metafórica negativa presentes no seu próprio discurso, e no de Domingas, o que parece realçar um quadro social marcado pelo sofrimento e pelo desespero, que são comuns a estas duas personagens, ainda que, aparentemente, tenham seguido percursos distintos. Assim, no discurso de Maria da Luz (personagem que associamos a uma visão otimista do mundo), destacamos os nomes *alegria* e *ternura* (na descrição do “amor materno”, 159), a contrastar com os nomes *amargura, charco, dor, infâmia, ódio, perigo, revolta* e *tortura*, dotados de extrema carga metafórica disfórica. Este contraste pode explicar-se tendo em conta as expetativas que

esta personagem tinha até ao regresso à casa de família, onde veio encontrar a mãe e a irmã mergulhadas numa vida de miséria e de devassidão. O reencontro familiar permitiu-lhe testemunhar uma realidade completamente desconhecida para si e, simultaneamente, possibilitou-lhe, através da vivência desta situação-limite, conhecer o seu projeto, que se concentrou em resgatar Domingas do *charco* em que vive.

Às personagens Domingas e Maria da Luz foram atribuídos nomes próprios que remetem para sentimentos, ora de carga metafórica negativa, ora de carga metafórica positiva. No que diz respeito a Júlia, não encontramos qualquer nome associado a sentimentos positivos, talvez porque esta personagem é a que mais sofreu a privação afetiva. Embora os seus atos sejam desprezíveis e condenáveis, não deixamos de, em parte, os desculpar, pois conseguimos pressentir que Júlia foi “obrigada” a aceitar a ausência de moral. Incapaz de amar, por nunca ter sido digna de tal privilégio, o seu discurso afasta-se sempre da afetividade, sobretudo quando Maria da Luz tenta chegar até ela (“Já m’ouviste chorar a minha sorte?... Quem te diz qu’estou mal?!...”).

O discurso de Facão é igualmente desprovido de nomes associados a sentimentos, o que está de acordo com o seu caráter oportunista, pois a relação que mantém com os outros, em particular com as mulheres, não se pauta pelo sentimento, mas pelo interesse e pela exploração.

Passamos, de seguida, à análise da ocorrência do adjetivo, que surge predominantemente no discurso de Domingas, pois esta personagem parece sentir a necessidade de analisar/qualificar a sua vida e as pessoas que dela fazem parte, num processo de autoconhecimento e de descoberta.

Através do uso de adjetivos, maioritariamente disfóricos, Domingas descreve a vida que teve no passado (feia, fria, negra), que resultou de uma sucessão de acontecimentos que a deixaram desamparada (desgraçada, órfã, pobre, só). O presente é visto por Domingas como a consequência natural e inevitável desse passado e, por isso, inicialmente, a personagem parece aceitar a sua condição, por julgar não ter liberdade de escolha (miserável, só, sozinha).

Em Maria da Luz, encontramos predominantemente adjetivos eufóricos, sobretudo na idealização otimista do futuro que vê para si e para a mãe (*vida nova*), na sua autocaracterização (“porque eu sou pura e honesta!”, 159), na descrição da relação da mãe com as duas filhas (“É que tenho muita pena que seja tão desigual connosco”, 159) e na descrição de Júlia (“Vim encontrar outra filha ainda mais desgraçada do que eu!”, 161).

Em Júlia, a adjetivação está associada à descrição de Maria da Luz (songuinha, princesa), de Facão (“é sorna, é arrolado, é intruja, é moinante!”, 146) e na sua autocaracterização (“Sou uma galdéria, uma ladra e uma assassina”, 180). A

assertividade na descrição que faz demonstra a lucidez que caracteriza esta personagem, embora, aparentemente, as suas ações sejam marcadas por traços de loucura, que culminam com o assassinio da irmã.

No que diz respeito aos marcadores espaço-temporais, destacamos a utilização de deícticos, materializados, respetivamente, através dos advérbios *aqui* e *hoje* e *amanhã*. Segundo o pensamento existencialista, como vimos, o homem é convidado a viver “no agora e no ser que existe”, o que parece ser comprovado com a ocorrência do advérbio *aqui* (sete vezes), a remeter para a casa de família (“Passo aqui os dias e as noites”, 144), para a tentativa de inclusão de Júlia no projeto de Luz (“ninguém aqui te quer mal”, 155), para a incredulidade de Luz perante a passividade e conformismo de Domingas (“O que a obriga hoje a ficar aqui?!”, 165) e para a determinação de Luz face à urgência de mudança da sua vida e da vida de Domingas (“Mas deixar aqui a mãe, não me peças”, 166). Apesar de apontar para uma referência espacial, podemos afirmar que este deíctico remete igualmente para a confiança na mudança que, ao gosto existencialista, deve acontecer no espaço concreto da existência (no *aqui*) e no momento presente (no *agora*).

Relativamente aos advérbios de tempo, verificamos que o *hoje* predomina sobre o *amanhã*, o que pode, também, ser interpretado à luz da estética existencialista que privilegia, como vimos, o presente em detrimento do passado e/ou do futuro. Quanto ao deíctico *hoje*, é proferido sete vezes, quatro das quais por Luz, a personagem que, no nosso entender, se aproxima mais do pensamento existencialista, tendo em conta que se mantém fiel a este pensamento do início ao final da ação. Maria da Luz pretende resgatar a mãe do lodo e seduzi-la com o apelo da liberdade, que a levaria a tomar as rédeas da sua própria existência (“Por que não luta ainda hoje. Por que não tenta sair do lodo segunda vez?”, 163). Quando Domingas finalmente acredita que pode mudar o rumo da sua vida, também ela sente a urgência da mudança, traduzida por esse mesmo marcador temporal (“Saiamos ainda hoje”, 176). Confrontada com a decisão tomada por Luz e, posteriormente, por Domingas, Júlia sente-se, mais uma vez, preterida e toma a decisão desesperada de travar esses acontecimentos, assumindo a liberdade de escolha levada ao extremo (“Ai! Acabamos hoje, acabamos, não tenhas dúvidas”, 178).

Embora através de percursos diferentes, podemos constatar que as três mulheres se encontram nesta urgência extrema, feita em liberdade, de mudar o rumo aos acontecimentos. Levadas por Maria da Luz, quer Domingas, quer Júlia acabam por exercer essa liberdade e por colher, como consequência, a responsabilidade dessa escolha.

Passando à força ilocutória subjacente às falas das personagens, constatamos uma certa abundância de atos ilocutórios diretivos, sobretudo nas personagens Domingas e Maria da Luz. Em Domingas, estes atos dirigem-se a Facão e/ou Júlia,

sempre que a personagem tem a coragem de se impor perante a sua presença (“Deixa-me”, “Cala-te”, “Desandem”, “Atreve-te”) e, no momento final, quando a personagem se confronta com a decisão que tomou, ao encobrir o assassinato de Luz e ao assumir as consequências dessa tomada de decisão (“Mata-me! Mata-me!”, “Não me deixem sozinha!”). Os atos ilocutórios diretivos de Domingas, dirigidos a Maria da Luz, revestem-se de uma outra intencionalidade, pois a mãe apercebe-se da influência negativa que exerce sobre os que com ela privam e, por isso, pretende resguardar esta filha dessa determinação (“Vai. Foge de mim. Esquece-me... Diz-te enjeitada... Nega-me”).

Os atos ilocutórios diretivos de Maria da Luz materializam momentos de ternura para com a sua mãe e adequam-se ao caráter excecional desta personagem (“Sossegue”, “Diga”, “Conte”, “Pouse a sua pobre cabeça atormentada [...] Pouse-a aqui”, “Chore”). Por outro lado, quando dirigidos a Júlia (e/ou Facão), pretendem apaziguar a irmã raivosa e, também, proteger a mãe das suas investidas (“Não consumas hoje mais a nossa mãe”, “Vão-se embora”, “Não brinques. Deixa-nos cá”, “Não voltes mais”, “Agora deixa-me”).

Os atos ilocutórios expressivos surgem, essencialmente, no discurso de Maria da Luz, pois esta personagem, vinda do exterior, é a que mais marcadamente sente o confronto entre o Bem e o Mal. Deste confronto resultam sentimentos contraditórios que se concretizam em atos ilocutórios expressivos. Perante o cenário de miséria e devassidão moral em que encontra a mãe e a irmã, em disputa pelo mesmo homem (“É horrível!... É bem pior do que eu supunha!”), Luz dispõe-se a redefinir o seu projeto individual, assumindo a responsabilidade individual, que se estende também aos outros, de conduzir a família (e sobretudo a mãe) à confiança na mudança. Movida pelo amor que sempre sente pela mãe (“Querida mãe!”), Luz procura levá-la a contrariar o que aquela julga ser o seu destino (“Que horror! Pode lá acreditar-se na perseguição das coisas, de coisas que não têm vida.”), fazendo-a crer que nada impedirá a concretização de um novo projeto de vida (“E nada me assusta.”, “Mas a vida não me mete medo.”).

No que concerne aos verbos, constatamos a presença do verbo *salvar* associado a Maria da Luz, comprovando a excecionalidade da personagem a que já nos referimos. Domingas pretende salvá-la da miséria em que a própria a colocou (“Salvá-la a ela ao menos, deste inferno...”, 149), pois pensara tê-lo feito ao entregá-la aos padrinhos, mas essa certeza é posta em causa na página 159: “A minha filha?... A única que se salvou?!”. Apesar deste desejo expresso de salvar Maria da Luz, Domingas percebe que, na realidade, é ela que precisa de ser resgatada da devassidão em que vive:

Domingas

Não sou eu que vou para te salvar. És tu que vens salvar-me... (169).

No diálogo com Júlia, Domingas assume que escolheu uma filha em detrimento de outra e que, ao fazê-lo, condenou Júlia à devassidão. Esta constatação agravou o ciúme e a raiva de Júlia:

Domingas

Se algum perigo a espreita, como temo, quero morrer ao menos com a satisfação de salvar uma.

Júlia

Ah! Ah! Ah!... De salvar uma!... (*Ri com um sarcasmo feroz.*) (176).

Esta raiva crescente é concretizada no assassinato de Luz, que mais não é do que a constatação de que Júlia não merece ser salva e de que não tem quem a queira salvar. Não podendo salvar-se, só lhe resta perder-se e é em liberdade que Júlia escolhe definitivamente a sua condenação:

Júlia

Tá ali. Salve-a agora (179).

Sempre se salvou uma, embora não fosse esta... nem eu... que também cá a mim, louvado Deus, nunca ninguém me quis salvar (180).

Estas palavras têm um efeito inesperado em Domingas que, finalmente, faz um gesto para a “salvar”, como Júlia desejara durante toda a vida.

Para ilustrar a riqueza estilística presente nesta obra, analisámos, a título de exemplo, o excerto correspondente à descrição do episódio da queda, protagonizado por Domingas (162-163).

Destacamos a comparação que inicia a descrição do episódio e que remete para o seu valor metafórico, pois o mesmo é descrito como um sonho, que contrasta com o pesadelo em que a Domingas vive: “A minha infância recordo-a toda como um lindo sonho.” Este sonho é descrito através de um vocabulário eufórico (“sonho”, “campo grande”, “sol”, “brincávamos”, “ríamos”, “alegria”, “viver”, “luz”) que assinala a excecionalidade do passado.

As várias repetições que existem ao longo do excerto parecem remeter, num primeiro momento, para as emoções que a recordação de um passado feliz (“... lindo sonho... Lindo, sim..”; “...alegria infantil...”, “...alegria de viver!” “Corria... corria à doida...”) provoca na personagem e, num segundo momento, para a constatação do fim desse passado feliz (“E o lodo a engolir!... E o lodo a engolir sempre devagar!...”; “Era bem a morte, a morte fria, a morte negra...”; “Que horror! Que horror!...”). Este segundo momento é marcado pelo vocabulário disfórico (“negra”, “feia”, “gritaram”, “lesma”, “morte”, “horror” “cova”, “enterrada vida”) que caracteriza a “não-vida” em que se transformou o presente.

A antítese entre o passado e o presente, que subjaz a todo o episódio, materializa-se textualmente através da oposição entre o adjetivo “negra” e o nome “luz”, sendo que estes vocábulos assinalam a transição entre os dois momentos em que se subdivide este episódio. No segundo momento, temos a dupla adjetivação (“...mole e vagarosa...”) que antecede a metáfora que estrutura esta parte: “E o lodo a engolir!...”. De seguida, através da comparação (“Sentia-o como uma lesma a subir pelo meu corpo!”), concretiza-se a aproximação física entre o elemento natural e o elemento humano que, na realidade, é uma aproximação metafórica. A intensidade emocional é materializada através da repetição (“... morte, a morte fria, a morte negra....”) e da metáfora (“Sentir a própria terra a abrir-me a cova!...”). A terminar, o lodo assume características humanas e, através, da personificação, constata-se a sua superioridade sobre o indivíduo e a inevitabilidade do esforço humano contra uma força maior: “Vi-o espumar de raiva. Tiravam-lhe o que era dele... o que já era dele...”.

Finalmente, destacamos as frases curtas, praticáveis no drama, e a pontuação utilizada, que integra traços de interação entre as personagens e que indicia a linguagem oral transportada para o palco, de acordo com a reprodução da vida. Em algumas situações concretas, a pontuação destaca momentos de grande intensidade emocional, como se pode verificar, por exemplo, no episódio que acima destacámos. Assim, abundam as reticências que assinalam essa viagem pelos caminhos da memória, muitas vezes marcada pelas pausas e pelas suspensões frásicas (“A minha infância recordo-a toda como um lindo sonho... Lindo, sim...”). Destacam-se, também, as frases exclamativas, que sugerem os sentimentos que essa mesma viagem temporal desperta, sobretudo a saudade em relação ao passado (“... era bem a alegria de viver!”) e o desespero em relação ao presente (“Que horror!”).

CONCLUSÃO

Conclusão

Após a investigação desenvolvida no presente trabalho, procedemos a uma reflexão final sobre o que de mais relevante a mesma nos proporcionou.

Inicialmente, contextualizámos a produção literária de Alfredo Cortez. Lisboa era uma pequena cidade que acolhia uma população diferenciada, resultante de fluxos migratórios provenientes das áreas envolventes e das zonas rurais. Os que chegavam procuravam aculturar-se ao novo ambiente, por forma a garantirem a sua integração, o que nem sempre foi facilitado pelas classes dominantes. Estávamos perante uma sociedade conservadora, presa aos hábitos do passado e que, por isso, revelava grande resistência à mudança e ao novo.

Analisámos os principais textos e representações que o ano de 1923 acolheu, para verificarmos as tendências estéticas que neles (co) existiram. Neste seguimento, constatámos que o teatro das duas primeiras décadas do século XX pouco trouxe de novo ao do século anterior, privilegiando um repertório atento às necessidades comerciais e aos hábitos enraizados no público português. Salvo raras exceções, a dramaturgia portuguesa continuava esteticamente fiel ao naturalismo, pelo que os que ousavam desbravar novos caminhos foram severamente castigados, como aconteceu com Cortez e com a peça *O Lodo*.

Esta ousadia conduziu-nos à reação que a peça teve na época em que foi escrita e representada. Primeiramente, verificámos vozes inflamadas, como a de Artur Portela, que destacaram a falta de qualidade da peça e do dramaturgo. Divergentemente, encontrámos a voz de Joaquim Madureira que viu nela as qualidades que aquelas vozes negaram veementemente.

Sabendo que a peça é naturalista pela história do teatro, olhámos o texto que constitui o *corpus* do nosso trabalho sob uma perspetiva estética, para percebermos a reação da crítica, o que nos conduziu às questões que inicialmente colocámos e a que procurámos dar resposta.

Admitimos, então, a possibilidade de a peça se situar numa confluência de estéticas. Esta constituiu a principal linha do estudo que nos propusemos fazer, pois poderia justificar a reação que a peça despertou. Efetivamente, centrámos o nosso estudo numa abordagem estética que pudesse confirmar presença de traços existencialistas, apesar do desencontro cronológico entre o ano de produção da peça e a afirmação deste movimento (décadas de quarenta e cinquenta). O trabalho desenvolvido permitiu-nos chegar a algumas conclusões e responder às questões que colocámos no início do nosso percurso.

Assim, começamos por refutar as palavras de Luiz Francisco Rebello, no que diz respeito à “obediência naturalista” que vê nesta peça:

[...] à estética naturalista se reconduz a obra de autores revelados nos anos imediatamente posteriores ao advento do novo regime e, sobretudo, após o termo da Grande Guerra [...] algumas das mais significativas dessa tendência foram então escritas e representadas; e uma delas, *O Lodo*, de Alfredo Cortez [...] (Rebello, 1978: 99).

Alguns textos portugueses de bom quilate mas de estreita obediência naturalista (*O Herdeiro* de Carlos Selvagem, *O Lodo* de Alfredo Cortez [...]) sobressaíam de um repertório conformista [...] (Rebello, 1979: 77).

No que se refere às personagens femininas, constatámos uma evolução que, do naturalismo determinista, as conduz ao livre arbítrio existencialista. Através da matriarca da família, inicialmente moldada nos cânones naturalistas, Cortez consegue materializar essa evolução. Primeiramente, encontra-se dominada pela crença num destino implacável, castrador e inibidor da ação, pelo que as suas ações são marcadas pela previsibilidade naturalista e explicadas por fatores extrínsecos. Posteriormente, responsabiliza-se pela sua cobardia e deixa-se seduzir pelo fascínio da liberdade, aceitando as consequências que daí possam resultar. Assim, percebemos nela a prevalência da estética existencialista, pois reclama o protagonismo na construção do seu projeto individual, num “campo de possíveis”.

Relativamente a Júlia, constatámos a sua importância na confirmação da presença de traços da estética existencialista. Esta personagem constituiu um grande desafio estético-ideológico pois, embora as suas ações sejam previsíveis e explicáveis por fatores extrínsecos que os naturalistas aceitam, desenvolveu uma resistência, concretizada na possibilidade de dizer “não”, o que a situa no existencialismo. Esta possibilidade materializou-se em sentimentos concretizados no fratricídio, o ato extremo de vingança resultante do exercício da liberdade inata ao homem, à luz daquele pensamento. Embora trágico, este ato não é fruto de um destino implacável, mas de uma escolha individual, confirmando a linha de estudo que desenvolvemos. A concluir a prevalência existencialista na construção de personagens, acompanhámos Cortez na apresentação de Luz, que representa o otimismo, o anti determinismo e o inconformismo levado às últimas consequências, pois a liberdade que reclama traz a morte.

A análise centrada nas personagens femininas permitiu-nos concluir que mãe e filhas representam uma só pessoa em diferentes momentos de uma viagem de descoberta da essência individual, do pessimismo naturalista ao otimismo existencialista. Esta evolução concretiza-se em Domingas: inicialmente, confiante na sua liberdade, foi Luz; posteriormente, passiva, conformada e incapaz de lutar contra o *lodo*, foi Júlia; finalmente, seduzida novamente pelo apelo da liberdade, foi Domingas, agora próxima da

essência que a sua existência concreta lhe permitiu alcançar. Assim, podemos afirmar que esta é a personagem central desta peça, pois através dela podemos comprovar a evolução estética e, simultaneamente, esse processo de construção pessoal. Este protagonismo resulta do facto de considerarmos que é a personagem mais verdadeira, pois engloba aspetos negativos e positivos.

Embora aceitemos que a peça espelha traços naturalistas, como o fatalismo e o determinismo inicial, que resultam no pessimismo e na passividade, julgamos ter demonstrado que a peça não se esgota nesta estética e, por isso, consideramos redutoras as palavras de Luiz Francisco Rebello. Na realidade, procurámos demonstrar que os traços da estética existencialista prevalecem sobre os da estética naturalista, o que nos leva a afirmar que estamos perante uma manifestação estética existencialista *avant la lettre*. Destacamos, a título de exemplo, a angústia resultante da possibilidade de escolha (após a constatação da culpa), sendo que esta liberdade ocorre num leque de possíveis, pois não se pode escolher a raça ou o momento histórico em que se vive. No entanto, o homem é livre e pode alterar, recuar e (re) construir o seu projeto inicial. Para que se operacionalize o *agir*, é necessário um motivo, que resulta da possibilidade de negação: negar é recuar, (re) fazer e corrigir. Destacamos, também, a confiança no homem e nas suas capacidades, o humanismo de Sartre, que encara com otimismo (até) as situações-limite em que o homem se encontra, lançado na solidão da sua existência concreta.

Por outro lado, encontramos, na peça estudada, a recriação de ambientes e de comportamentos amorais que não cumpre um objetivo pedagógico ou moral, como preconizado pelos naturalistas. Na realidade, o quadro “sórdido” apresentado constitui pretexto para uma análise centrada no homem e nas suas capacidades, pois apresenta a vida e a morte, assim como a liberdade e a responsabilidade, como inevitáveis ao homem. Contrariamente ao afirmado por Avelino de Almeida, como vimos no subcapítulo dedicado às peças levadas à cena no ano de 1923, toda a realidade cabe nos domínios da Arte, incluindo a recriação destes ambientes e comportamentos, como pretexto para uma reflexão humanista.

Analisar a existência humana e encontrar sentido numa existência sem sentido foi o desafio que Cortez aceitou. Colocando em cena os marginais e os excluídos, analisou a conduta humana, o sofrimento, a humilhação, o pecado e a salvação, o Bem e o Mal, ou seja, o Homem. A marginalidade e ousadia dos temas escolhidos mostram o seu fascínio pelo homem, materializado no estudo das suas perversas ações e escolhas, e colocam esta peça à frente do seu tempo. A problematização do homem, sublinhando as suas vicissitudes menos respeitadas ou mais chocantes, a incerteza da ação humana e a

ambiguidade do próprio Bem são preocupações que norteiam o pensamento existencialista e que encontramos nesta obra de Cortez.

Concluimos esta linha de pensamento recuperando as palavras de Sartre, a propósito da crítica dirigida aos escritores existencialistas:

Se há pessoas que nos censuram as nossas obras romanescas nas quais apresentamos seres indolentes, fracos, cobardes e algumas vezes mesmo francamente maus, não é unicamente porque estes seres são indolentes, fracos, cobardes ou maus: porque se, como Zola, disséssemos que eles são assim por causa da hereditariedade, por causa da influência do meio, da sociedade, tais pessoas ficariam sossegadas e diriam: “Ora aí está, somos assim, contra isso ninguém pode nada.” Mas o existencialista, quando descreve um covarde, diz que esse covarde é responsável por essa covardia. [...] o covarde que apresentamos é culpado de ser covarde. [...] há sempre uma possibilidade para o covarde de já não ser covarde (apud Ferreira, 2012: 218-220).

Esperamos, pelo apresentado nesta reflexão, ter contribuído para o conhecimento da obra de Alfredo Cortez e, em última instância, ter acrescentado um novo olhar sobre a peça *O Lodo*, especialmente no que diz respeito à prevalência de traços da estética existencialista nesta peça de 1923.

BIBLIOGRAFIA

Bibliografia

BASTOS, Glória e VASCONCELOS, Ana Isabel (2004). *O Teatro em Lisboa no Tempo da Primeira República*. Lisboa: Museu do Teatro.

BOBONE, Carlos. *Miguel Bombarda: como se fabricou um mártir da república*. (disponível em <http://www.centenariodarepublica.org/centenario/2010/03/31/miguel-bombarda-como-se-fabricou-um-martir-da-republica/>. Acesso em setembro de 2014)

BRANDÃO, Raul (s/d). *Memórias*. Vol. 2. Lisboa: Perspectivas e Realidades.

CARVALHO, Mário Vieira de (1993). *Pensar é Morrer ou o Teatro de São Carlos*. Lisboa: IN/CM.

Cinco, in *Infopédia*. Porto Editora. (disponível em [http://www.infopedia.pt/\\$cinco-\(simbologia\)](http://www.infopedia.pt/$cinco-(simbologia)). Acesso em junho de 2014).

CRUZ, Duarte Ivo (1969). *Introdução ao Teatro Português do Século XX*. Lisboa: Ed. Espiral.

CRUZ, Duarte Ivo (1983). *Introdução à História do Teatro Português*. Lisboa: Guimarães Editores.

CRUZ, Duarte Ivo (1992). *Alfredo Cortez - Teatro Completo*. Com peças e excertos inéditos. Introdução, pesquisa e fixação de textos por Duarte Ivo Cruz. Lisboa: IN/CM.

CRUZ, Duarte Ivo (2001). *História do Teatro Português*. Lisboa: Editorial Verbo.

DACOSTA, Fernando (1993). Almada e Dantas a Nu. *Público Magazine*. 4/4/93. (disponível em http://www.prof2000.pt/users/tomas/almada_e_dantas_a_nu.htm. Acesso em junho de 2013).

D'ANGELO, Biagio e SANTOS, Waltecy Alves dos (2009). Violação à intimidade: o género epistolar em *A cor púrpura*, de Alice Walker. *Ipotesi*, 91-104. (disponível em <http://www.editoraufiff.com.br/revista/index.php/ipotesi/arti...> . Acesso em 21 de agosto de 2013).

DANTAS, Júlio (1900). *Pintores e Poetas de Rilhafolles*. Lisboa: Livraria Editora Guimarães, Libano & C.^a. (disponível em <https://archive.org/details/pintoresepoetasd00dant>. Acesso em maio de 2013).

Domingos de Gusmão in http://pt.wikipedia.org/wiki/Domingos_de_Gusm%C3%A3o (acesso em janeiro de 2014).

FERREIRA, Licínia Rodrigues (2011). *Júlio César Machado Cronista de Teatro: os Folhetins d'A Revolução de Setembro e do Diário de Notícias*. Dissertação de mestrado apresentada à Fac. de Letras – Univ. de Lisboa (disponível em repositorio.ul.pt/bitstream/10451/5352/1/ulfl106439_tm.pdf. Acesso em abril de 2014).

FERREIRA, Vergílio (1976). *Espaço do Invisível*. Lisboa: Arcádia.

FERREIRA, Vergílio (2012). *Jean-Paul Sartre O Existencialismo é um Humanismo Da Fenomenologia a Sartre*. Lisboa: Quetzal.

FLORES, Fulvio Torres (2008). *Nem só bem feitas, nem tão melodramáticas: The Children's Hour e The Little Foxes*, de Lillian Hellman. São Paulo. (disponível em <http://www.search.ask.com/web?o=APN10371&qct=SB&q=Nem%20s%C3%B3%20bem%20feitas%2C%20nem%20t%C3%A3o%20melodram%C3%A1ticas%3A%20The%20Children%C2%B4s%20Hour%20e%20The%20Little%20Foxes%2C%20de%20Lillian%20Hellman>. Acesso em fevereiro de 2014).

FRANÇA, José-Augusto (1992). *Os Anos Vinte em Portugal*. Lisboa: Editorial Presença.

GADAMER, Hans-Georg. (2008). *Verdade e Método*. Traços fundamentais de uma hermenêutica filosófica. vol. I. 10.^a ed. Petrópolis: Vozes.

GUINOTE, Paulo (2010). *A prostituição*. (disponível em [A Prostituição - Lagos da República - Wikidot http://lagosdarepublica.wikidot.com/aprostituicao](http://lagosdarepublica.wikidot.com/aprostituicao). Acesso em janeiro de 2014).

HEIDEGGER, Martin (2008). *O conceito de tempo*. Prólogo, tradução e notas de Irene Borges-Duarte. 2.^a ed. [Lisboa]: Fim de Século.

KIERKEGAARD, Sören, (1962). *O Conceito de Angústia*. Lisboa: Editorial Presença.

Lei da Separação da Igreja e do Estado – 1911. (disponível em <http://www.laicidade.org/wp-content/uploads/2006/09/lei-1911-pt.pdf>. Acesso em junho de 2014).

LOURENÇO, Eduardo (1987). *Heterodoxia II*. Lisboa: Assírio e Alvim.

MADUREIRA, Joaquim (Braz Burity) (1924). *Impressões de Teatro: Zilda, O Lodo, À la fé*. Lisboa: Imprensa Libânio da Silva.

MARQUES, Oliveira, A. H (1980). *A Primeira República Portuguesa*. 3.^a ed. Lisboa: Livros Horizonte.

MARQUES, Oliveira, A. H. (1986). *História de Portugal*. Vol. 3. Lisboa: Palas Editores

MARTINS, F. Rocha (1921). *Memórias sobre Sidónio Pais*. Lisboa: Edição da Sociedade Editorial ABC Limitada.

MEDINA, João (1990). *“Oh! A República!...” Estudos sobre o Republicanismo e a primeira República Portuguesa*. Lisboa: Instituto Nacional de Investigação Científica.

MORUJÃO, Alexandre Fradique (1992). Existencialismo. In *Enciclopédia Logos*. (Vol.2). Lisboa/São Paulo: Editorial Verbo.

NEGREIROS, José de Almada (1993) - «Manifesto Anti-Dantas», *Obras Completas — Textos de Intervenção*. Vol. VI, pp.17-23. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.

PAIS, José Machado (1983). A prostituição na Lisboa boémia dos inícios do século XX. *Análise Social*, vol. XIX (77-78-79) 3.^o, 4.^o. 4.^o, 939-960. (disponível em [A](#)

prostituição na Lisboa boémia dos inícios do ... - Análise Social
<http://analisesocial.ics.ul.pt/documentos/1223465545K3hSC1wx....> Acesso em novembro de 2013)

PAIS, José Machado (1985). *A Prostituição e a Lisboa Boémia do Século XIX aos Inícios do Século XX*. Lisboa: Editorial Quercó.

PINTO, Júlio Lourenço (1996). *Estética Naturalista*. Lisboa: IN/CM.

REBELLO, Luiz Francisco (1977). *O Primitivo teatro português*. Lisboa: Instituto da Cultura Portuguesa.

REBELLO, Luiz Francisco (1978). *O Teatro Naturalista e Neo-Romântico (1870-1910)*. Lisboa: Instituto da Cultura Portuguesa.

REBELLO, Luiz Francisco (1979). *O Teatro Simbolista e Modernista (1890-1939)*. Lisboa: Instituto da Cultura Portuguesa.

REIS, Carlos (2008). *O Conhecimento da Literatura*. 2.^a ed. (Reimpressão). Coimbra: Almedina.

Sartre, Jean-Paul (1970). *O existencialismo é um Humanismo* (disponível em http://stoa.usp.br/alexccarneiro/files/-1/4529/sartre_existencialismo_humanismo.pdf. Acesso em 20 de fevereiro de 2013).

Sartre, Jean-Paul (1993). *O Ser e o Nada*. Lisboa: Círculo de Leitores.

SOARES, Maria Fernanda Martins e FERREIRA, Vítor Wladimiro (2002). Sartre. In *Grande Dicionário Enciclopédico*. (Vols. VII, VIII, IX, XIV). Alfragide: Clube Internacional do Livro.

Periódicos

A Batalha (1923) – texto policopiado.

A Capital (1915, 1923) (disponível em <http://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt..> Acesso em janeiro de 2014).

A Revolução de Setembro (1855, 1864, 1867 – apud Ferreira, 2011).

De Teatro - revista de Teatro e Música (1922, 1923) (disponível em http://bibliotecadigital.fl.ul.pt/ULFLOM451276_12/ULFLOM451276_12_master/ULFLOM451276-10/ULFLOM451276-10_item1/P9.html. Acesso em janeiro de 2014).

Diário de Lisboa (1923) – texto policopiado.

Diário de Notícias (1918) (disponível em <http://historiaaberta.com.sapo.pt/lib/doc027.htm>. Acesso em junho de 2014).

Fantoches (1923) (disponível em <http://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt>. Acesso em janeiro de 2014).

Gazeta dos Teatros (1923) – texto policopiado.

Ilustração Portuguesa (1906, 1914 1915, 1921, 1922, 1923) (disponível em <http://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt>.. Acesso em janeiro de 2014).

Serões (1907) (disponível em <http://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt>. Acesso em janeiro de 2014).