João Gaspar Simões

CRÍTICA VI

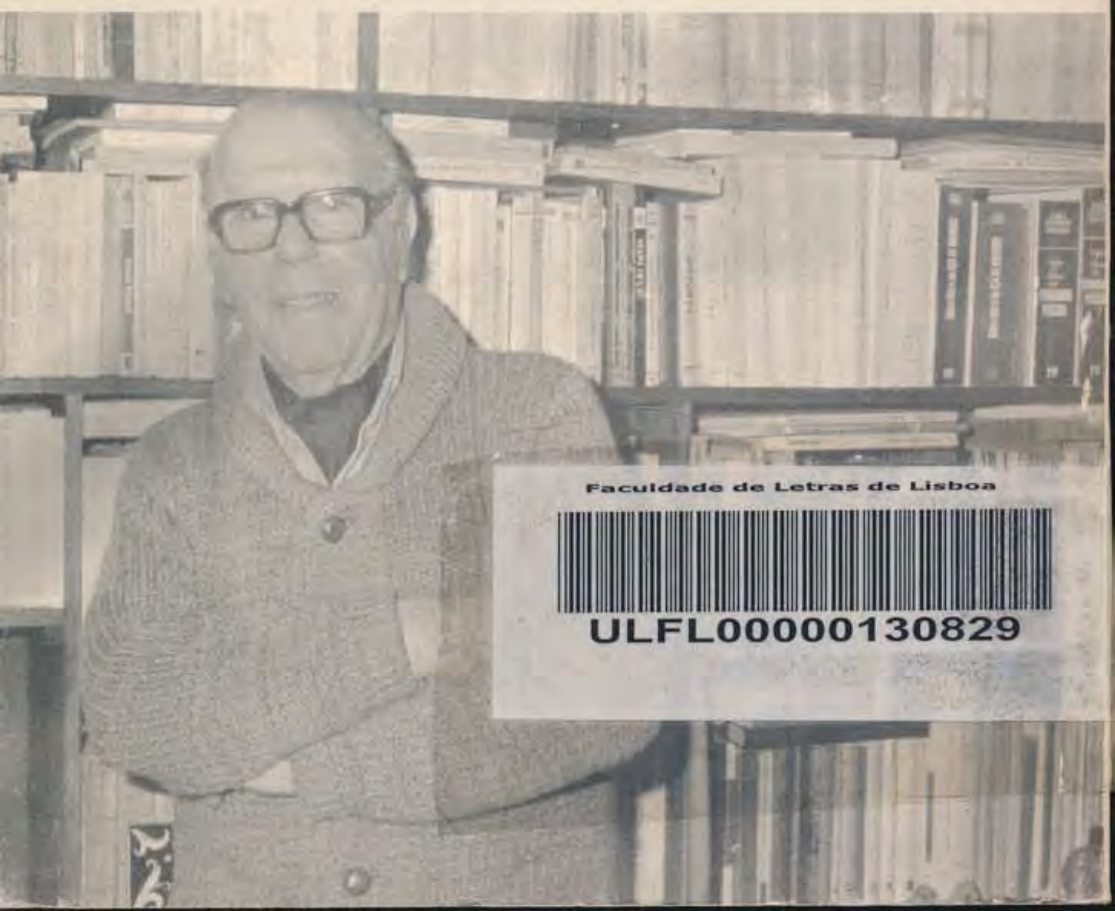
O TEATRO CONTEMPORÂNEO

(1942-1982)

temas portugueses

IMPRENSA NACIONAL - CASA DA MOEDA

Consagrado ao *Teatro Contemporâneo, 1942-1982* — o presente volume, *Crítica VI*, de João Gaspar Simões, de algum modo completa a variedade de géneros literários a que o mesmo autor, discriminadamente, dedica a sua atenção de crítico literário desde 1936. Publicou a Imprensa Nacional, até à data, *Crítica IV, contistas, novelistas e outros prosadores contemporâneos, 1942-1979* e *Crítica V, críticos e ensaístas contemporâneos, 1942-1979*. Os volumes *Crítica I, Crítica II* e *Crítica III*, hoje esgotados, compilam os artigos pelo mesmo crítico consagrados aos demais géneros literários: romance e poesia. Em *Crítica VI, O Teatro Contemporâneo (1942-1982)*, encontra o leitor um juízo crítico assaz minucioso sobre o que de mais significativo se escreveu em Portugal, durante quarenta anos, no capítulo das nossas letras dramáticas. Discutíveis que sejam os pontos de vista críticos de João Gaspar Simões — ei-los aqui suficientemente documentados para que sejam acolhidos com a mesma confiança com que até à data o foram os seus pontos de vista críticos recolhidos nos seis tomos que resumem quase cinquenta anos de actividade crítica do Autor.



Faculdade de Letras de Lisboa
ULFL0000130829

João Gaspar Simões

CRÍTICA VI

O TEATRO CONTEMPORÂNEO

(1942-1982)

temas portugueses

IMPRENSA NACIONAL - CASA DA MOEDA

«O teatro é um grande meio de civilização, mas não prospera onde a não há».

ALMEIDA GARRETT

PREFÁCIO

Na sequência da série dos meus livros — Crítica I, a prosa e o romance contemporâneos, Crítica II, poetas contemporâneos, Crítica III, romancistas contemporâneos, Crítica IV, contistas, novelistas e outros prosadores contemporâneos, e Crítica V, críticos e ensaístas contemporâneos — *chega agora a vez, graças aos bons ofícios da Imprensa Nacional / Casa da Moeda, de trazer a público* Crítica VI, o teatro contemporâneo, *de momento, o último dos tomos em que se compila o material crítico do autor que representa quase cinquenta anos de actividade na Imprensa Portuguesa. Para melhor ocasião, mas já prontos para o prelo, ficam os volumes* Crítica VII *e* Crítica VIII, *em que se reúnem os trabalhos do mesmo género professados pelo mesmo autor, exausta que seja a primeira série dos vários géneros entretanto inventariados nos tomos saídos dos prelos e infelizmente alguns deles completamente esgotados.*

Intitulando-se O teatro contemporâneo *e abrangendo um período que vai de 1942 a 1982, exactamente quarenta anos, não aspira, é bem de ver, este meu novo volume de* Crítica *exaurir o assunto no que toca à sumarização da dramaturgia nacional ao longo dessas quatro décadas. Seja como for e exceptuando o seu* Preâmbulo, *onde o autor expõe, a pretexto de comemorar o quarto centenário do nascimento de Shakespeare, as suas ideias teóricas fundamentais sobre a arte dramática, tudo nele, no presente volume, se reporta a autores que em Portugal escreveram teatro ou nele escreveram sobre teatro. Por isso mesmo as II e III partes do presente texto se intitulam, respectivamente,* O Teatro Contemporâneo *e* Crítica e História do Teatro. *Fale o autor de dramaturgos ou de comediógrafos,*

fale de críticos ou de historiadores do nosso teatro, o problema que ele aborda é sempre o mesmo: o da viabilidade de uma literatura dramática em língua portuguesa. E, desta sorte, mesmo não abrangendo Crítica VI *todo o teatro português contemporâneo, é do teatro português contemporâneo, entre 1942 e 1982, que ele, realmente, se ocupa. Podem outras obras estudar mais larga e profundamente a actividade dramática dos portugueses, nenhuma outra o fará, estou certo, com a diuturnidade com que o faz a presente. E se a crítica que nas suas páginas se expõe não é uma crítica doutoral, pelo menos é uma crítica atenta, uma crítica como a sabe fazer e fez, ao longo de quarenta anos, aquele que em Portugal mais diuturnamente acompanhou a produção literária pátria, fosse ela poesia, conto, novela, romance, crítica, ensaio ou teatro. Claro que em* Crítica VI *se não fala em teatro representado: fala-se em teatro escrito ou convertido em teatro impresso. Mas isso é o que antes de mais importa a quem sustenta, como o faz o autor da mesma obra, no seu estudo sobre* Shakespeare e a Linguagem Dramática, *que não existe arte dramática onde não exista literatura dramática. Isto é, se, para ele, representar teatro significa muito, escrever teatro, teatro representável, significa ainda mais, uma vez que não há país algum do mundo civilizado onde um teatro representado não corresponda a um teatro escrito.*

Algumas lacunas se encontram neste volume: peças que não passaram pela mesa do crítico ou autores que não quiseram que ele se ocupasse das suas peças. Mesmo assim, poderá o leitor interessado encontrar nos trabalhos nele reunidos praticamente senão todas as peças, todos os autores representativos que entre 1942 e 1982 cultivaram a literatura dramática no nosso país. Sem ser história — é como que um sumário histórico de quarenta anos de literatura dramática o texto que o autor oferece hoje à crítica nacional. Oxalá ela se comporte para com o presente livro como o autor dele se comportou para com dezenas de livros que teve ocasião de ler e comentar no decurso de quarenta anos, senão com saber e competência, pelo menos com objectividade e hombridade.

J. G. S.

Lisboa, Agosto de 1982

I

PREÂMBULO

SHAKESPEARE E A LINGUAGEM DRAMÁTICA (*)

I

Foi há perto de vinte anos que pela primeira vez me familiarizei com a obra de William Shakespeare. Estávamos então em plena guerra: jogava-se o destino da Grã-Bretanha e daquelas nações da Europa onde o homem queria viver liberto da tirania nazi. O autor do *Hamlet*, a mais alta glória literária da Inglaterra, adquiria, assim, aos olhos de todos a grandeza de um símbolo.

Em Lisboa acotovelavam-se nessa altura pelas ruas os foragidos da Europa espezinhada pelas tropas de Hitler. E era aqui, nesta ilha de paz no meio de um oceano de fogo, que assistiríamos à ressurreição desse símbolo eterno. Shakespeare ia ter um grande festival ao ar livre. A terra britânica martirizada revivia na glória do seu maior génio dramático. Fora-nos confiado, a mim e a um professor do Instituto Britânico, o encargo de traduzir para português a peça shakespeariana a representar. Não era fácil a empresa, mas o entusiasmo de Charles David Ley e a minha devoção levaram a cabo o espinhoso trabalho. Em poucos meses traduzíamos para a língua de Camões uma das obras-primas de Shakespeare. *The Midsummer Night's Dream* era agora *O Sonho de uma Noite de Verão*.

Bem certo que a famosa comédia já fora vertida para português. Antiquada — romanticamente antiquada — essa tradução parecia, contudo, pouco apta para a cena, uma vez

---

* Conferência lida no Instituto Britânico de Lisboa em Abril de 1964.

II

O TEATRO CONTEMPORÂNEO

Armando Vieira Pinto
«CORISTAS»
*
Arnaldo Leite e Campos Monteiro
«O TROCA-TINTAS»

O espírito satírico

Uma das mais felizes expressões do nosso génio literário é a sátira. Não só na poesia, em cujas origens se contam as «cantigas de escárnio e mal dizer» dos nossos *Cancioneiros* medievais, mas também no romance e no teatro se pode encontrar expresso com felicidade este aspecto do nosso carácter. Referindo-se a Camilo, Eça invocou o «seu rico sarcasmo peninsular». O sarcasmo é uma das formas por que se pode traduzir o nosso génio satírico. Mas em que consiste realmente a sátira? Qualquer dicionário dirá que sátira é uma composição literária que tem por fim censurar defeitos ou vícios. De facto, é isso mesmo. Quer dizer: na origem da sátira existe uma espécie de senso moral. Quem condena coloca-se, implicitamente, no papel de juiz. Mas, ai do homem! Nem sempre o juiz que condena é uma consciência recta. Aquele que condena certo da sua rectidão e pureza de consciência não faz sátira: faz moral. Logo, nas raízes da sátira, ou do espírito satírico, não há, propriamente, consciência moral; pelo contrário, muitas vezes há, mesmo, certa angústia. Nunca o homem é tão severo a condenar os vícios do semelhante como quando se sente à beira de os cometer ele próprio. É isto que faz com que os mais veementes satíricos sejam muitas vezes os mais brandos moralistas. Não poucas vezes acontece haver na expressão satírica de certos escritores qualquer coisa como uma revolta contra a própria incapa-

Olavo d'Eça Leal

«FALAR POR FALAR»

(Ensaio de Teatro Radiofónico)

Os «tesos» e a crítica

Lembra-me, quando era estudante, que nas vésperas de actos os veteranos recomendavam aos caloiros que nunca se calassem a qualquer pergunta do mestre. Diziam eles que era de muito melhor efeito o aluno responder, mesmo que a resposta fosse asnática, a ficar mudo perante o interrogatório do professor. Fui caloiro, fiz muitos exames, alguns mais do que uma vez, como bom cábula que era e, sempre que tentei pôr em prática a recomendação dos veteranos, saí-me mal. Talvez por isso, pela vida fora, quando me vejo na contingência de responder ao que não tem resposta, prefiro sempre ficar calado. Não assim a maioria das pessoas. Entre os literatos o lema dos veteranos de Coimbra goza de grande prestígio. A cada passo os vemos pôr em prática o velho conselho coimbrão. Contava-se, nos meus tempos de Coimbra, que certo cábula descarado, que se apresentara em branco num exame, ao perguntar-lhe o lente que pensava sobre certo problema de direito político, ele lhe respondera com o maior à-vontade. «Três opiniões se manifestam acerca desse ponto», principiou ele. «Opinam uns que realmente o problema está bem posto; outros são de parecer que foi mal formulado; e há ainda aqueles que se lhe opõem categóricamente». Dito isto, o professor, sorridente, quis conhecer qual das três opiniões perfilhava o candidato, e então este, num rasgo penetrantíssimo, replicou: «Pessoalmente, abstenho-me de entrar na discussão».

Alfredo Cortês

«LÁ-LÁS»

(Comédia em 3 Actos)

O diálogo, dialéctica íntima do teatro

Conquanto constitua matéria estrutural do romance e do teatro, o diálogo é coisa muito diferente em cada um destes géneros literários. Romancista que consagre ao diálogo o melhor das cenas do seu romance arrisca-se a ser tido por dramaturgo; dramaturgo que oriente os diálogos das peças no sentido de os fazer servir muito mais aos interesses do conflito que à dialéctica das paixões das suas personagens, se não é alcunhado de romancista, pelo menos é menosprezado como homem de teatro. E, no entanto, o romance não pode passar sem diálogos nem o teatro é teatro desde que abdique deles.

O dramaturgo português não peca, em geral, por inabilidade dialogal; é frequente depararem-se-nos, em obras de ficção deficientíssimas, diálogos muito bem tratados. Eis o que não é razão suficiente para abonarmos a excelência do teatro ou do romance português. Eis por que ousamos duvidar de que o diálogo que os nossos romancistas usam seja, de facto, a quinta-essência do diálogo romanesco; outrossim nos aventuramos a pôr em dúvida que os nossos dramaturgos tenham encontrado, realmente, a pedra filosofal em matéria de diálogo cénico.

A verdade é só uma: o diálogo, quer do romance quer do teatro, só pode revestir-se de um alto significado estético quando evidencia facetas das personagens, em perfeita concordância com a posição que elas ocupam no conflito.

Joaquim Paço de Arcos

«TEATRO»

O romance e o teatro

Quando em 1938 tive ocasião de escrever, neste mesmo jornal, um artigo crítico acerca do romance de Joaquim Paço de Arcos, *Ana Paula*, observei que na construção dessa obra se empregara uma técnica muito mais teatral que romanesca. Efectivamente, se bem me lembro, há nesse romance uma primeira parte onde o autor nos apresenta as suas personagens e predispõe os seus caracteres para a acção que se vai seguir. Quando intervêm no conflito, já a psicologia delas está definida: só resta fazê-las contracenar. Do choque previsto dos seus temperamentos nascerá, lógico e necessário, o drama — esse drama que se desenrolará segundo as leis clássicas do teatro, as quais admitem uma predeterminação absoluta.

Na verdade, o teatro é muito mais compatível com o artifício que o romance. Em teatro é não só admissível, mas prudente, que o dramaturgo construa ou arquitecte com antecipação a intriga que vai constituir o núcleo da sua obra. Isto lhe permite imprimir-lhe um equilíbrio e uma finalidade que as obras incompatíveis com essa predeterminação não podem ter. O teatro é, assim, uma arte muito mais intelectual que imaginativa, caso consideremos intelectual a obra que pode viver no cérebro antes de viver no papel e imaginativa aquela que apenas tem existência a partir da concretização que o próprio acto de escrever lhe transmite. Perante isto, dir-se-ia que o teatro é a arte mais adversa às faculdades estéticas do português, sendo o romance, em compensação, perfeitamente consentâneo com elas.

Alfredo Cortês

«O OIRO»

(Tragédia de raça, 3 Actos)

*

Bernardo Santareno

«ANTÓNIO MARINHEIRO (O ÉDIPO DE ALFAMA)»

(Peça em 3 Actos)

É pena que esta bem apresentada edição das *Obras Completas,* de Alfredo Cortês, agora iniciada com a publicação de *O Oiro,* tragédia em três actos, não seja precedida de uma nota bibliográfica, já que outro aparato crítico se não quis dar ao volume. Depreende-se, pela data apensa à referida peça, que *O Oiro* faz parte do primeiro núcleo de obras dramáticas do autor da *Zilda,* pois, tendo-se estreado em 1921 com esta peça, aquela outra, escrita sete anos depois, precede de pouco *Domus,* de 1931, trilogia que por assim dizer encerra a fase preliminar da carreira do mais dotado dos nossos dramaturgos da primeira metade do século XX. Ignorando se estamos diante da primeira edição desta obra e se porventura teria sido representada (nada consta do volume dado à estampa), pouco podemos acrescentar ao significado prático, digamos, na história da literatura dramática de Alfredo Cortês, da tragédia agora impressa. Trata-se de uma peça escrita com uma peculiar sobriedade, nas linhas de velho teatro de tese social — de uma crítica à omnipotência do oiro na sociedade que Alfredo Cortês se não cansou de verberar em nome de alguns princípios evangélicos insuficientemente assimilados, isto é, assimilados por uma mentalidade que con-

Campos de Figueiredo

«OBED»
(Poema lírico-dramático)

*

José-Augusto França

«AZAZEL»
(Peça em 3 Actos)

Campos de Figueiredo deu como epígrafe ao seu novo poema lírico-dramático, em seis quadros e três actos, *Obed*, um trecho do ensaio de T. S. Eliot *A Dialogue on Dramatic Poetry*. A autoridade do grande poeta e ensaísta inglês em matéria de arte dramática é indiscutível, sobretudo quando se aborda o teatro em verso. Foi ele que ressuscitou na Inglaterra essa tradição, em parte obliterada, e a ele se devem algumas das mais notáveis obras dramáticas em verso do teatro contemporâneo. No entanto, depois de 1928, data do ensaio referido na epígrafe de *Obed*, verificou-se uma evolução nas ideias e concepções do autor do *Murder in the Cathedral*, aliás a sua primeira tentativa de teatro poético. Quando em 1950 proferiu, nos Estados Unidos, a célebre conferência *Poetry and Drama*, editada no ano seguinte pela Harvard University Press, já T. S. Eliot estava de posse da chave que lhe proporcionou a solução do mais importante problema que se formulara no seu espírito no dia em que resolveu escrever teatro em verso sobre temas de actualidade, abandonando a perspectiva e ambiência históricas. Efectivamente, representara-se pouco antes em Londres *The Cocktail Party*, e nessa peça, acolhida com entusiasmo, pudera o grande

Manuela de Azevedo

«CAMILO E FANNY»

(Comédia dramática em 3 Actos e 5 Quadros)

Quis Manuela de Azevedo, jornalista experimentada, contista de mérito e autora de um sólido trabalho de reconstituição dos materiais que serviram a Camilo Castelo Branco para dar vida ao seu *Amor de Perdição,* teatralizar um dos episódios mais «românticos» da mocidade do grande escritor. O empreendimento é tudo quanto há de mais legítimo. Está de moda, no teatro, a época romântica, e lá fora algumas felizes tentativas se levaram a cabo no sentido de evocar na cena episódios e lances da vida de grandes figuras literárias e artísticas dessa eruptiva fase da sensibilidade europeia. Em contraste com a secura materialista do nosso tempo, a incendiada espiritualidade do romantismo é um tema capaz de encher de condescendente entusiasmo as plateias *sofisticadas* do teatro moderno. E de facto assim tem acontecido naqueles países em que se pode dizer que existe realmente uma arte dramática.

Parece que o êxito teatral do empreendimento de Manuela de Azevedo não correspondeu à expectativa. A sua comédia dramática em 3 actos e 5 quadros, a que a autora deu o título estritamente biográfico de *Camilo e Fanny,* e que a companhia do Teatro da Trindade pôs em cena no mês de Maio do corrente ano, pouco se demorou no cartaz, sinal de que o público se não entusiasmou com o espectáculo. Nada mais natural. Se o *Amor de Perdição* até no palco ainda tem entusiastas, Camilo, o seu autor, só interessa aos camilianistas, que, como é natural, preferem o remanso das bibliotecas ao bulício das casas de espectáculo. Entre nós a vida dos grandes escritores é mais um pretexto de erudição que

José Régio

«TRÊS PEÇAS EM UM ACTO: TRÊS MÁSCARAS, O MEU CASO, MÁRIO OU EU PRÓPRIO — O OUTRO»

No posfácio do seu *Primeiro Volume de Teatro* publicado em 1940, escreveu José Régio: «Assim, não classificando ele (o autor) o seu teatro de «teatro para ser lido», julga-o, porém, «teatro que pode ser lido». Nessa mesma ordem de ideias, publicou o autor de *Jacob e o Anjo* de então para cá todas as suas demais peças — *Benilde ou a Virgem-Mãe, El-Rei Sebastião, A Salvação do Mundo* e agora as suas *Três Peças em um Acto: Três Máscaras, O Meu Caso* e *Mário ou Eu Próprio — O Outro*. De todas estas peças apenas uma — *Benilde* — subiu à cena antes de ser publicada. No seu conjunto, só duas tiveram, até à data, as honras do palco — essa mesma *Benilde*, representada no Teatro Nacional, e *Jacob e o Anjo*, que uma companhia francesa levou à cena, anos atrás, num teatro de Paris. Anunciada para um palco português, e em verdade principiada a ensaiar, esta última peça de José Régio, quanto a nós a sua obra-prima, nunca chegou a subir à cena em Portugal. E ainda há quem diga que o teatro português não está em crise...

Das *Três Peças em um Acto*, agora reunidas num pequeno volume, só duas são inéditas: *O Meu Caso* e *Mário ou Eu Próprio — O Outro*. A primeira, *Três Máscaras*, depois de ter aparecido, em 1934, num dos números da *Presença*, fez parte do *Primeiro Volume de Teatro*, publicado em 1940. Quer dizer que esta pequena peça é obra da juventude do autor dos *Poemas de Deus e do Diabo*, como, aliás, também o próprio *Jacob e o Anjo*. Não vem longe o tempo, realmente,

Domingos Monteiro

«A TRAIÇÃO INVEROSÍMIL»

(Comédia dramática em 3 Actos)

Domingos Monteiro, um dos nossos mais notáveis novelistas contemporâneos, também foi agora mordido pela serpente do teatro. Depois de Agustina Bessa Luís, é o segundo ficcionista, nestes últimos tempos, que se volta para a cena, e na cena encontra um quadro adequado para exprimir, de facto, algo que ainda não pudera considerar devidamente nas páginas das suas novelas. A tentação compreende-se, embora nada encoraje neste momento o escritor de ficção a trocar a sua pena de ficcionista pela de dramaturgo, uma vez que uma peça de teatro não pode dizer-se completa enquanto não representada, e as probabilidades de vir a ser representado que presentemente se oferecem a qualquer autor português que aborde a arte dramática com a elevação, a gravidade e a liberdade que esse género literário implica são, por assim dizer, nulas. Alguma coisa, em verdade, compele a escrever todo aquele que escreve por imperativo categórico do temperamento que se não compadece com as circunstâncias exteriores à própria fatalidade da sua condição. E o certo é que nem todos os autores mordidos pela serpente dramática viram representadas as suas obras, ou, pelo menos, nem todos as viram representadas com êxito. Esse o caso de não poucos grandes ficcionistas. Nem Balzac, nem Henry James, nem o próprio Somerset Maugham conseguiram triunfar plenamente na arte dramática, e, se estes dois últimos vieram a conhecer reais triunfos nas tábuas do palco, necessitaram para isso

Luís Francisco Rebelo

«PRIMEIRO VOLUME DE TEATRO»

Há nomes que ganham rapidamente a nomeada e tão grande é o impulso que os projecta no *écran* da fama que não podemos deixar de pensar que também a glória tem caprichos e que até mesmo nos seus domínios se verificam desigualdades que no fim de contas nada razoavelmente explica. Luís Francisco Rebelo, que reúne pela primeira vez, num primeiro volume de *Teatro,* algumas das suas peças, e que até à data apenas viu representada uma delas, quer em Portugal quer no estrangeiro, por um agrupamento dramático de reconhecido prestígio — a companhia do Teatro Nacional D. Maria II —, goza da reputação extraordinária do mais dotado dos dramaturgos das últimas gerações. Bem certo que todas as peças que constituem o material deste volume — *O Mundo Começou ás 5 e 47, O Dia Seguinte* e *Alguém Terá de Morrer* — subiram à cena. Mas o facto de terem sido interpretadas por agrupamentos de teatros de ensaio ou por companhias de amadores não parece razão suficiente para assistirmos desde já a uma glorificação estrangeira, pois o certo é que as duas primeiras peças deste volume já foram representadas em Espanha e a segunda delas *(O Dia Seguinte)* em França, existindo uma tradução espanhola inédita da última, informação que nos presta o próprio dramaturgo no Posfácio do seu livro.

Homens de teatro tanto ou mais talentosos que Luís Francisco Rebelo — um Alfredo Cortês, um Ramada Curto, um José Régio — nunca obtiveram consagração que se compare à deste dramaturgo de menos de quarenta anos. Sem querermos pôr em dúvida a legitimidade de tão rápida glória

Mário Sacramento

«TEATRO ANATÓMICO»

Diz-se, e com razão, que a passagem da crítica à ficção ou à criação pura não é trabalho fácil. Mas, de maneira geral, esta é a verdade, apenas se faz semelhante afirmação quando se nos depara um caso reconhecido de espírito crítico que ensaia sair da órbita da pura especulação. Toda a criação literária é difícil em si. Não há maneira, contudo, de se verificar a dificuldade do fenómeno na generalidade dos casos, pois a maior parte dos escritores que se apresentam como puros criadores não mostram o seu jogo com a mesma desprevenção com que o fazem aqueles que anteriormente tiveram a sua experiência de críticos ou de pensadores. Ninguém se admira que um peixe faça uso das suas barbatanas e nade, mas já o mesmo não acontece quando um cão ou um gato entram pela água dentro e se deslocam à superfície líquida, como se aquele fosse o seu meio natural. O criador literário que não passou por um estádio anterior de crítico aceita-se mais facilmente que se aceita aquele que se exercitou antes numa actividade intelectual especulativa. Esse é o peixe. O outro: o gato ou o cão. Quando este porventura se aguenta ao lume de água, causa sempre uma certa surpresa e alguns engulhos.

Contudo, a dificuldade lá está. Criar, ainda que seja apenas em sentido figurado, implica uma conjugação de faculdades inatas, um dom espontâneo, qualquer coisa como as barbatanas no peixe. E a verdade é esta, que em todo o grande criador essas faculdades, para efectivamente parecerem congénitas, digamos, implicam um trabalho de aperfeiçoamento, uma exercitação de aptidões, uma experiência pré-

José Cardoso Pires

«O RENDER DOS HERÓIS»

(Narrativa dramática)

«Libertino», sim, «marialva», não. Eis o que apetece exclamar quando acabamos de ler qualquer dos livros de José Cardoso Pires, inclusivamente os que escreveu muito antes de ter concebido a sua *Cartilha do Marialva ou das Negações Libertinas*, de que a Editora Ulisseia fez uma formosa edição restrita, ou esta sua «narrativa dramática em três partes e uma apoteose», a que deu o título de *O Render dos Heróis*, e agora aparece na *Colecção das Três Abelhas*, das publicações Europa-América. «Libertino» pela mesma razão que um Manuel Bandeira se proclamou como tal ao publicar a sua *Libertinagem*, «libertino», no alto significado de uma palavra que tem como raiz o vocábulo latino *libertus*, isto é, liberto, forro, escravo que recebeu a alforria. Se bem que José Cardoso Pires confira ao termo uma categoria histórica, digamos, e para ele «libertino» signifique o que primitivamente significou: herege — vocábulo que aparece no século XVI, atribuído a uma seita religiosa da Flandres —, o certo é que na sua etimologia latina não pode deixar de corresponder a esse mesmo significado. «Libertino» é o homem tanto quanto possível «liberto» ou «forro» de princípios e preconceitos, o homem capaz de sobrepor o juízo da razão à insensatez do instinto. «Libertos» ou «libertinos» têm sido entre nós, realmente, todos os homens que, ao arrepio do marialvismo, «o antilibertino português, privilegiado em nome da razão de Casa e Sangue», e no pleno uso das suas faculdades de Razão, ousaram afrontar os tabus nacionais, que nem sequer tinham

Bernardo Santareno

I

«O LUGRE», «O CRIME DE ALDEIA VELHA», «NOS MARES DO FIM DO MUNDO»

Entre nós acontecem destas coisas, em verdade inexplicáveis: tão depressa se consagra um talento indeciso quão depressa se deixa apagar na sombra um génio revelado. E se é verdade que muito mais facilmente se consagra um talento, indeciso ou não, que um génio incontestável, ainda assim continuamos a considerar pouco compreensível o que a cada passo ocorre na nossa república das letras. Bernardo Santareno, que eu próprio saudei em 1957, aquando da publicação do seu primeiro livro, *Romances do Mar*, como uma personalidade com «algo de estranho e pessoal», e que no ano seguinte, data da publicação de uma primeira colectânea de peças de teatro, voltei a apreciar adentro dos limites de uma revelação dramática, que, pelo menos numa peça, *A Promessa*, se me entremostrava verdadeiramente promissora, em menos de dois anos surge editado com grande aparato pela Ática, de Lisboa, após ver-se exaltado pela comissão de leitura do Teatro Nacional D. Maria II, como autor de uma peça «com raízes genuinamente portuguesas», e de o director do Teatro Experimental do Porto o proclamar «com certeza um dos casos mais sensacionais da dramaturgia contemporânea depois de Lorca». Eis-nos, realmente, diante de uma vocação literária sobre cujo berço se derramaram bênçãos que muitos poucos recém-nascidos das nossas letras ainda tiveram a fortuna de partilhar. Oxalá que os votos se cumpram, embora eu, nestas coisas, penda geralmente a acatar a reserva dos espanhóis, que, ao

O caso de Bernardo Santareno está longe de se decidir. Reconhecendo-lhe dons admiráveis, afigura-se-nos estar a suceder com ele o que tantas vezes tem sucedido com jovens escritores logo desde o berço bafejados pelo êxito. A crítica, em lugar de o ajudar a descobrir-se a si próprio, lisonjeia-o em facetas de um talento que facilmente parece o que não é. Pena é que tendo alguém associado o nome do autor de *A Promessa* ao de Federico Garcia Lorca, Bernardo Santareno não se acolha mais resoluto à asa da poesia. Em vez de nos dar um teatro realista por fora e poético por dentro, muito mais substancialmente realista que substancialmente poético, melhor seria que, à imitação do mestre da *Casa de Bernarda Alba*, se entregasse a fundo e de vez a um teatro poético por dentro e por fora. É certo que se confunde amiude ênfase com poesia e retórica com lirismo. Tudo está, porém, em o dramaturgo castigar o que nele facilmente se expande em nome do que nele dificilmente se articula. Só depois de um trabalho dessa ordem, se poderá dizer, com segurança, se Bernardo Santareno é, de facto, esse caso sensacional da dramaturgia contemporânea, caso proclamado sensacional, talvez, para seu mal, muito antes de tempo.

(*Diário de Notícias*, 7 de Janeiro de 1960)

II

«OS ANJOS E O SANGUE»

Quando em 1947 organizei a *Perspectiva da Literatura Portuguesa do Século XIX*, na preocupação de aproximar, criticamente, personalidades afins de séculos conexos, confiei a Luís Francisco Rebelo o estudo da obra de D. João da Câmara. Nessa altura ainda o jovem crítico do teatro português se não revelara dramaturgo. No entanto, ao que parece, e tendo em vista os êxitos que anos depois obteria como autor dramático, a escolha não foi errada. No meu propósito estava, precisamente, confrontar talentos de índole semelhante não só no ponto de vista da sua idiossincrasia literária, mas

III

«O PECADO DE JOÃO AGONIA», «IRMÃ NATIVIDADE»

Bernardo Santareno deu à estampa duas novas peças. Uma delas, em três actos, intitula-se *O Pecado de João Agonia*, a outra, num único acto, *Irmã Natividade*, versão original de uma terceira, publicada em 1957 sob o título de *A Excomungada*. Trata-se, ao que supomos, de trabalhos anteriores às obras dramáticas que o consagraram entre os primeiros autores de teatro da nossa literatura contemporânea.

Tomo esta precaução no desejo de ser justo para com Bernardo Santareno. As insuficiências, por vezes flagrantes, das peças agora editadas, especialmente da primeira, justificam-se melhor desde que, em verdade, estejamos lidando com trabalhos de uma fase anterior à das obras-mestras do dramaturgo. Aliás, o tema abordado em *O Pecado de João Agonia* já o fora antes, ou melhor, já o conhecíamos de uma peça publicada anteriormente, *António Marinheiro*, se é que, de uma maneira ou de outra, o não encontramos em todas as suas grandes peças: em *A Promessa*, em *O Crime de Aldeia Velha* e no próprio *O Duelo*, quanto a mim, tecnicamente, a sua obra-prima. Encarado de pontos de vista muito mais fundos em qualquer das suas outras peças o tema do amor proibido, quer seja o amor adúltero, quer seja o amor incestuoso, quer seja o amor socrático, se em nenhuma delas o amor anómalo se descobria tanto, por isso mesmo, talvez, e graças a essa quase secreta germinação, descobrindo-se menos, revelava-se mais, impunha-se melhor, perturbava de maneira mais funda. Pode dizer-se que em *O Crime de João Agonia* o drama é preparado por fora. Dando razão ao prefaciador da obra — Dinis Jacinto —, que chega a lamentar que Bernardo Santareno, preocupado com «a idiossincrasia de cada indivíduo e o choque dos antagónicos temperamentos», esqueça «a origem social deles», dir-se-á que o dramaturgo de *O Duelo* sacrificou a verdade íntima das circunstâncias que levaram João Agonia da aberração sexual de que é vítima à verdade social das condições que o condenam. E este me parece, inclusivamente, o único benefício que poderá vir a

de ter um triste epílogo. Se é no campo de batalha que se fazem os verdadeiros generais, no palco é que se fazem os verdadeiros dramaturgos.

(Diário de Notícias, 13 de Setembro de 1982)

IV

«O INFERNO»

(Peça em 3 Actos e 8 Quadros)

Depois de *O Judeu*, Bernardo Santareno, que em *A Promessa* realizara a peça mais perfeita do seu já vasto repertório de dramaturgo — um dos mais sólidos da hora presente —, enveredou por um novo caminho. Pelo que vemos, não foi esporádica a sua incursão na dramaturgia de tipo didáctico — à Brecht —, visto que acaba de publicar uma nova amostra desse género de teatro tipicamente do nosso tempo. Com efeito, *O Inferno*, que classifica de «peça-julgamento em 3 audiências e 8 retrospectivas», adopta o esquema típico do teatro didáctico, e desta feita ainda com carácter mais oportuno ou oportunista, como quiserem, visto utilizar um *fait-divers* extraído do *Diário de Notícias* de 7 de Maio de 1966, ocorrido em Inglaterra.

Dois jovens ingleses — um rapaz e uma rapariga — foram ali condenados a prisão perpétua, acusados de terem assassinado Edward Evans, de 17 anos, Lesley Ann Downey, de 10, e John Kilbride, de 12, embora negassem até ao fim a sua culpabilidade. Trata-se, portanto, de um desses *fait-divers* no estilo daqueles que já André Gide, no primeiro quartel do século, coleccionava, e que chegou, inclusivamente, a aproveitar para tema de uma das suas obras: *Les Faux-Monnayeurs*. Eis um caso monstruoso, filho de leituras mal assimiladas e da influência de um género particular de mentalidade inerente a uma época da história europeia em que se assiste à decomposição da sociedade que produziu a última grande guerra e ao impacto, no espírito da juventude, da era da violência inaugurada pelo hitlerianismo.

José de Almada Negreiros

I

«DESEJA-SE MULHER»

(Espectáculo em 3 Actos e 7 Quadros)

José de Almada Negreiros, o último sobrevivente da trilogia órfica — Fernando Pessoa-Mário de Sá-Carneiro-José de Almada Negreiros — e o mais novo dos três animadores da geração que deu a Portugal, entre 1912 e 1915 uns ares de Europa, permitindo que acertássemos o passo pelo dos artistas e escritores que vieram a produzir a arte e a literatura modernas, acaba de dar à estampa, o seu espectáculo em 3 actos e 7 quadros, *Deseja-se Mulher.*

Data de 1928 a peça que ora se imprime pela primeira vez, posto que um dos seus quadros — o sexto — tenha vindo a lume no número 45 da *Presença,* publicado em Junho de 1933. É, segundo creio, entre as peças de Almada Negreiros, inéditas nessa data, a primeira a aparecer em volume. *S. O. S.* continua desconhecida, posto que o autor haja feito uma leitura pública de um dos seus actos, em Coimbra, à volta de 1932. Consagrado como pintor, apreciado como poeta, valorizado como romancista, José de Almada Negreiros parece condenado a não obter no palco o êxito alcançado noutras actividades em que pôs à prova o seu engenhosíssimo espírito. Ao que supomos, nunca foi representado, e a única vez que uma interpretação cénica veio coroar um trabalho dramático seu não obteve essa consagração como dramaturgo, mas como bailarino. Se não estamos em erro, a *Princesa dos Sapatos de Ferro,* interpretada no palco de São Carlos por um

II

OBRAS COMPLETAS
«TEATRO»

Prossegue a publicação das *Obras Completas de José de Almada Negreiros*. Anunciados sete volumes, temos diante de nós o terceiro, embora, a esta hora, já corra impresso o quarto.

Depois de *Contos e Novelas*, tivemos o romance *Nome de Guerra*, e agora chegou a vez de vermos compilado, num volume, tudo o que o benjamim do *Orpheu* deixou, inédito ou não, no género que ele entendia — assim o declara no texto *O Pintor e o Teatro* antelóquio a *O Mito de Psique* — «ser nosso, dos pintores, o escaparate das artes plásticas».

Muito bem pode ser que Almada tivesse razão e que em verdade ele não conhecesse «pintor vivo ou morto que na palavra *Teatro* não fosse como em coisa sua» —, que assim o diz no mesmo texto. O certo, porém, é que nós não conhecemos nenhum grande homem de teatro que fosse grande homem da pintura e vice-versa. Pouco importa? Haverá quem pense que sim, que o facto de nunca um grande homem de teatro ter sido um grande pintor, ou de nunca um grande pintor ter sido um grande homem de teatro, não invalida o ponto de vista de Almada. Porquê? Por ter sido Almada um «grande homem de teatro»? Evidentemente que não, ou infelizmente que não. Aliás, num país onde não há, por assim dizer, grandes homens de teatro, que admira que um pintor — enquanto plástico, sem dúvida, valioso — não fosse o que não chegaram a ser aqueles que exclusivamente se consagraram à arte dramática? Almada, quer como contista, quer como novelista, quer como romancista, quer como dramaturgo, quer como poeta, quer como ensaísta — que todos estes géneros ele cultivou —, não foi propriamente grande. Grande, em verdade, tê-lo-ia sido — e foi-o — como criador de sugestões artísticas, como inventor de «máquinas de arte», digamos, uma vez que, plástico antes de mais nada, as suas criações, quer no domínio da pintura e do desenho, quer no domínio da escrita, *plasticamente*, eram *maquinadas*. Segundo a etimologia do termo «plástico», o artista plástico é

Fiama Hasse Pais Brandão
«OS CHAPÉUS DE CHUVA»

*

Eduíno de Jesus
«CINCO MINUTOS E O DESTINO»

Não com a confiança posta por Urbano Tavares Rodrigues, no seu prefácio à peça *Os chapéus de Chuva,* de Fiama Hasse Pais Brandão, Prémio Revelação da Sociedade de Escritores em 1961, não com a sua confiança, talvez exagerada, de que estamos diante de «um provável grande dramaturgo de amanhã», mas com mais moderação, aceito as qualidades incontestáveis desta jovem autora dramática. Há, evidentemente, muita coisa nesta obra a creditar à conta da inexperiência, e isso, quanto a nós, é ainda o menos importante. Mais importante se nos afigura a reincidência em pecados antigos do chamado teatro de vanguarda, os quais, em última instância, são antiquíssimos pecados da dramaturgia nacional. Desde que entre nós se escreve teatro que eles se evidenciaram e evidenciam-se tanto mais quanto mais livre é o dramaturgo, ou como taí se proclama, emancipando-se das regras do teatro clássico, única forma de conter as demasias oratórias da teatralidade nacional.

Pertence a jovem premiada ao movimento da novíssima poesia, tendo-se estreado com a *plaquette* intitulada *Morfismos,* integrada no conjunto sob a epígrafe de *Poesia 61.* Estamos, portanto, diante de uma mentalidade revolucionária, como convém que seja, em verdade, a mentalidade dos jovens que se acham no direito de usar da palavra nesta república das letras necessariamente com tendências conservadoras. Após meio século de inovações e explorações no campo das

Augusto Abelaira

I

«A PALAVRA É DE OURO»

(Comédia em 2 Actos e 1 Prólogo)

O teatro literário teve sempre mais cultores em Portugal do que o teatro representado. Porquê? Naturalmente porque, ao contrário do que acontece nos países de forte tradição dramática, onde os autores podem aspirar desde logo a ver as suas peças representadas, entre nós, a bem dizer, país de paupérrima actividade teatral, aqueles que sentem a vocação de autores dramáticos não contam nunca com o palco. Pode dizer-se, mesmo, que se criou entre nós uma tradição de teatro literário com muito poucos pontos de contacto com a outra: a tradição do teatro representado. Não é difícil conjecturar os resultados práticos de semelhante discriminação: enquanto o teatro representado se aperfeiçoa e refina na técnica dramática propriamente dita, determinando o aparecimento de autores destros em «carpintarias» — estamos a lembrar-nos de Ramada Curto, por exemplo — o teatro literário, ou para ser lido, ainda mesmo quando aparentemente remexido de técnica, insensivelmente distrai-se da sua finalidade e anquilosa-se no seu formalismo. Só por milagre um autor que nunca conheceu a experiência do palco consegue aprender os segredos inerentes a uma arte que visa, antes de mais nada, a expressão plástica da ribalta. Eis o que explica a dramaturgia de um Manuel de Figueiredo no século XVIII, autor de uma obra imensa nunca representada, ou de um António Patrício ou de um Raul Brandão,

II

«O NARIZ DE CLEÓPATRA»

(Comédia em 3 Actos)

Depois de um estágio na crítica, Augusto Abelaira estreou-se como romancista. Um romancista *sui generis,* diga-se desde já, e num estilo a que estávamos pouco habituados. Com efeito, a publicação de *A Cidade das Flores,* em 1959, assinala uma direcção nova da nossa literatura de ficção, pouco depois confirmada pelo aparecimento de *Os Desertores,* que embora não constitua plena consolidação dos dons revelados na obra anterior, mantém a mesma desenvoltura e o mesmo *espírito.* Sublinhamos a palavra para que se entenda em sentido particular. Na verdade, o *espírito* manifestado na literatura de ficção de Augusto Abelaira é de uma família especial. Nada português, se porventura lhe quisermos dar uma filiação legítima, seremos obrigados a lembrar-nos das personagens de Stendhal, representantes de uma humanidade dividida, pode dizer-se, em duas espécies: a dos que têm espírito e a dos que o não têm. Para todos os efeitos, a desenvoltura de espírito assinalada nos romances de Augusto Abelaira traduz uma atitude perante a vida muito semelhante à das personagens mais queridas do criador de Julien Sorel e de Fabrice del Dongo. Insubmissão, aventura, galantaria, candura, cinismo, inteligência, irreverência, agnosticismo, ironia, desdém, amor — enfim, um complexo de sentimento e razão doseado a capricho e nunca desequilibrado em qualquer sentido, eis o que constitui o substracto não só da fauna humana dos dois romances de Augusto Abelaira mas, inclusivamente, da natureza do próprio *espírito* do romancista.

Com este *espírito* deixou o autor de *A Cidade das Flores* o campo da literatura de ficção para se embrenhar no campo da literatura dramática. Depois dos dois romances citados, oferece-nos duas peças: *A Palavra é de Ouro,* em 1961, e *O Nariz de Cleópatra,* no ano que corre.

As reservas que pusemos à primeira comédia de Augusto Abelaira eram sobretudo de carácter técnico. O primeiro acto esgota, por assim dizer, o assunto, que nos dois seguintes

Luís de Sttau Monteiro

«FELIZMENTE HÁ LUAR»

«Tudo tem o seu tempo determinado; e todo o propósito debaixo do céu tem o seu tempo. Há tempo de nascer e tempo de morrer; tempo de plantar e tempo de arrancar o que se plantou», e assim por diante, e no mesmo teor, o proclama o Eclesiastes. Para cada coisa a sua hora e uma hora para cada coisa, eis o que se depreende da palavra do Pregador, filho de David, rei em Jerusalém, quando porventura nos abonamos na sabedoria do *Velho Testamento* para melhor compreendermos as leis dos homens e os caminhos da vida humana. Raul Brandão, por exemplo, quando, em 1913, escreveu o seu *1817, A Conspiração de Gomes Freire,* dir-se-ia na hora da revisão dos grandes processos históricos dc liberalismo nacional. A sua obra é ao mesmo tempo um trabalho de investigação e um esboço de dramatização. Nem o autor de *A Farsa* e de *El-Rei Junot* saberia reconstituir um episódio de tão profundas implicações humanas sem lhe comunicar esse sentido dramático que era, no fim de contas, uma das malhas do seu génio literário, e não a menos tensa e premente. Seja como for, no entanto, Gomes Freire e Beresford, D. Miguel Pereira Forjaz e o principal Sousa, Matilde de Faria e Melo e António de Sousa Falcão, as principais figuras do lance, esboçadas dramaticamente, não avultam no baixo-relevo histórico para além do plano em que a documentação recolhida e a pesquisa feita permitem que um historiador seja mais alguma coisa do que um intérprete fiel dos factos reconstituídos. Raul Brandão, não sendo um historiador, também não era um dramaturgo. Ainda não soara a hora, pelo menos, de a revisão histórica a que se

Costa Ferreira

«OS DESESPERADOS»

(Conferência em forma de drama em 2 Partes)

*

Manuel Grangeio Crespo

«OS IMPLACÁVEIS»

Parece que ainda se não compreendeu em Portugal que há géneros literários adentro dos quais inovar nos é quase tão difícil como sermos os primeiros a chegar à Lua no estado presente da astronáutica. Pela mesma razão de que se não cria de hoje para amanhã um aparato técnico extraordinariamente aperfeiçoado já nos países que disputam entre si a conquista desse velho astro aparentemento morto e sem o qual não há maneira de lá chegar, também em certos géneros literários, no teatro especialmente, a inovação, a conquista dos grandes espaços siderais da arte dramática, pertence aos países ou às culturas onde a técnica teatral alcançou um desenvolvimento invulgar. Resultado: sempre que entre nós alguém se apresenta com a veleidade de revolucionar a arte dramática, quer no campo da encenação, quer no campo da própria literatura cénica, o mais que consegue é permitir-se algumas ingenuidades tanto mais comoventes quanto é certo exprimirem, de facto, uma boa fé que ninguém pode levar a mal. Sou eu quem o diz? Não. Di-lo, por exemplo, a crítica francesa. Disse-o ainda o mês pasado Jacques Lemarchand, no seu artigo do *Figaro Littéraire* intitulado *L'Avant-Garde au Théâtre des Nations,* quando se referiu à representação da peça *O Tinteiro* pelo núcleo de actores portugueses que foi a Paris exibir o que de mais moderno

Bernardo Santareno

«ANUNCIAÇÃO»
(Peça em 3 Actos)

*

Romeu Correia

«JANGADA»
(Farsa em 2 Actos)

*

Fiama Hasse Pais Brandão

«O TESTAMENTO»

Que é infelizmente fictício o progressivo panorama do teatro em Portugal comprova-o o facto elementar de que hoje em dia entre nós se escreve mais para a cena do que propriamente se montam peças portuguesas. Enquanto em Portugal o culto da literatura dramática não for uma consequência directa do movimento verificado nos palcos, não se pode dizer que existe uma tradição teatral e que nos encontramos, de facto, numa hora feliz da nossa literatura dramática.

Posto isto, que me parece axioma fundamental, nada impede que saudemos certas vocações esporádicas que, através dos tempos, e nesta conjuntura muito especialmente, concorrem com a sua boa vontade, e até com o seu talento, para que se não perca de todo uma esperança secularmente alimentada. Em verdade, desde Gil Vicente, genial precursor, com todas as características de um primitivo, passando por Sá de Miranda e pelo supliciado António José da Silva, até Garrett e aos actuais cultores da literatura teatral, que

Aquilino Ribeiro

«TOMBO NO INFERNO», «O MANTO DE NOSSA SENHORA»

Quando em Fevereiro passado, ao referir-me ao romance de Jorge Reis, *Matai-vos uns aos Outros*, prefaciado por Aquilino Ribeiro, evoquei a publicação, em 1913, do *Jardim das Tormentas*, o primeiro livro do grande escritor da *Via Sinuosa* e das *Terras do Demo*, de *O Malhadinhas* e de *A Casa Grande de Romarigães*, numa palavra, do maior escritor português do nosso tempo, estava longe de reparar termos entrado na quadra em que se cumpriam cinquenta anos na carreira literária do mestre prosador. Coube-me, assim, sem dar por isso, figurar, com muita honra, entre os críticos que primeiro celebraram esta data, se é que a crítica portuguesa, hoje tão orgulhosa dos seus pergaminhos estilísticos e congéneres, se deu conta já da «grandeza» da obra deste émulo dos maiores mestres retóricos das nossas letras, quiçá o maior de todos, tão poderosa, tão vasta, tão rica, tão variada, a gama dos seus recursos literários.

«Mestre retórico» lhe chamei, e que se não veja na designação nenhum sentido pejorativo. Estamos, de facto, diante de um escritor que se não recomenda nem pela improvisação nem pela circunstancialidade das suas produções literárias. Aquilino Ribeiro é um profissional das letras, um obreiro que lavra e semeia com a competência, o saber, a constância, a perseverança de um lavrador que não recua sequer perante a esterilidade ou a escassez, como ele próprio lhe chama, das terras pouco gordas que lhe couberam em sorte. Não estamos diante de um desses «seres anémicos» ou de um desses «amadores» de que se diz povoada a nossa república das letras. Aquilino Ribeiro herdou um instru-

ÍNDICE

PREFÁCIO 9

I. PREÂMBULO 11

Shakespeare e a linguagem dramática 13

II. O TEATRO CONTEMPORÂNEO 33

Armando Vieira Pinto
Coristas 35

Arnaldo Leite e Campos Monteiro
O Troca-Tintas 35

Olavo d'Eça Leal
Falar por Falar 43

Alfredo Cortês
Lá-Lãs 49

Joaquim Paço de Arcos
Teatro 55

Alfredo Cortês
O Oiro 61

Bernardo Santareno
António Marinheiro (O Édipo de Alfama) . . . 61

Campos de Figueiredo
Obed 67

José Augusto França
Azazel 67

Manuela de Azevedo
Camilo e Fanny 73

José Régio
Três Peças em um Acto: *Três Máscaras, O Meu Caso, Mário ou Eu Próprio — o Outro* 77

Domingos Monteiro
A Traição Inverosímil 83

Luís Francisco Rebelo
Primeiro Volume de Teatro 89
Mário Sacramento
Teatro Anatómico 95
José Cardoso Pires
O Render dos Heróis 99
Bernardo Santareno
O Lugre, o Crime de Aldeia Velha, Nos Mares do Fim do Mundo 105
Os Anjos e o Sangue 110
O Pecado de João Agonia, Irmã Natividade . . . 115
O Inferno 119
José de Almada Negreiros
Deseja-se Mulher 125
Obras Completas. *Teatro* 129
Fiama Hasse Pais Brandão
Os Chapéus de Chuva 135
Eduíno de Jesus
Cinco Minutos e o Destino 135
Augusto Abelaira
A Palavra é de Ouro 141
O Nariz de Cleópatra 145
Luís de Sttau Monteiro
Felizmente há Luar 149
Costa Ferreira
Os Desesperados 155
Manuel Grangeio Crespo
Os Implacáveis 155
Bernardo Santareno
Anunciação 161
Romeu Correia
Jangada 161
Fiama Hasse Pais Brandão
O Testamento 161
Aquilino Ribeiro
Tombo no Inferno, O Manto de Nossa Senhora . . 167
Fernando Luso Soares
Os Cavalos Marinhos 173
Ramalho da Silva
Ponto Final 173
Romeu Correia
Bocage 177

Fiama Hasse Pais Brandão
A Campanha, O Golpe de Estado, Diálogo dos Pastores, Auto da Família 181
Romeu Correia
Amor de Perdição 185
Vicente Sanches
Um Filho, Um Homem de Sorte 185
Armando Martins Janeiro
A Grande Farsa do Mundo 191
Romeu Correia
Três Peças: *Sol na Floresta, Laurinda, Céu da Minha Rua* 195
Rogério de Freitas
Os Mortos Chegam mais Tarde 195
Luís de Sttau Monteiro
As Mãos de Abraão Zacuto 199
Fernando Luso Soares
A Outra Morte de Inês 199
Alice Sampaio
D. Leonor, Rainha Maravilhosamente 203
Jaime Salazar Sampaio
Os Visigodos e Outras Peças 207
Romeu Correia
O Cravo Espanhol 211
António Fraga
O Menino da Sua Mãe 211
Costa Ferreira
Um Dia de Vida 215
Idalina Guimarães
O Homem que Renegou a Luz 215
Vasco Riobom
A Velha Herdade 215
Vicente Sanches
A Casa Assombrada 221
O Passado e o Presente 226
O Negro e o Preto 229
Pedro Luciano 233
Prista Monteiro
A Rabeca, O Meio da Ponte, O Anfiteatro 239
Ernesto Leal
Afonso III 239
Artur Portela Filho — Artur Ramos
A Capital 245

António Patrício
Pedro, o Cru 251
D. João e a Máscara 255
O Fim 259
Prista Monteiro
A Bengala 265
Alexandre Babo
Estrela para um Epitáfio, Jardim Público . . . 265
Mendes de Carvalho
A 10.ª Turista 265
Vicente Sanches
Cegos e Escravos 271
José Fernandes Fafe
A Engrenagem 271
Miguel Franco
Legenda do Cidadão Miguel Lino 277
Vicente Sanches
A Birra do Morto 277
António Rebordão Navarro
O Ser Sepulto 277
Orlando da Costa
Sem Flores nem Coroas 283
Virgílio Martinho
Filopópulos 283
Luzia Maria Martins
Anatomia de uma História de Amor 287
Jorge de Sena
O Indesejado (António, Rei) 291
Vicente Sanches
O Mágico 297
José Sinde Filipe
Bocage 297
Miguel Barbosa
Irineu do Morro, O Insecticida, Happening num Bairro de Lata 301
Fonseca Lobo
O Julgamento dos Quatro Cavaleiros do Apocalipse . 305
Jaime Salazar Sampaio
Seis Peças 309
Os Preços 313
Natália Correia
O Encoberto 317
Erros Meus, Má Fortuna, Amor Ardente 320

Jaime Salazar Sampaio
Conceição ou um Crime Perfeito, A Jornada, O Viajante Imóvel 325
António Júlio Vilarinho
O Artilheiro, A Terra 325
Augusto Abelaira
Anfitrião Outra Vez 331
Y. K. Centeno
Saudades do Paraíso 331
António Pedro
Teatro 335
Prista Monteiro
Os Faustos 341
Fiama Hasse Pais Brandão
Poe ou o Corvo 341
Luís Beira
Pelópidas 341
Vicente Sanches
A Última Vontade 345
José Pacheco Neves
O Conde-Duque de Olivares 345

III. CRÍTICA E HISTÓRIA DO TEATRO 349
Eduardo Scarlatti
Em Casa de «O Diabo» 351
António José da Silva (O Judeu)
Obras Completas 363
Vida de D. Quixote, Esopeida, Guerras do Alecrim . 367
Leift Sletsjöe
O Elemento Cénico em Gil Vicente 373
Luciana Stegaguo Picchio
História do Teatro Português 379
Neil Miller
O Elemento Pastoril no Teatro de Gil Vicente . . 385
Pleito à Volta de *A Castro* de António Ferreira . . . 389
José Carlos Seabra Pereira
A Noite de Natal 395
F. Jorge Vieira Pimentel
Literatura Dramática nos Finais do Século XIX — D. João da Câmara, um Caso Exemplar . . . 399

Composto e impresso
para a Imprensa Nacional – Casa da Moeda
na Gráfica Maiadouro — Vila da Maia.
Capa de Armando Alves
com reprodução de fotografia de Luís Ferreira Alves.

Tiragem 3 000 exemplares

Março de 1985

COD. 230082000
EDIÇÃO N.º 12.310.118

Depósito legal n.º 1675/85

130829
UNIVERSIDADE DE LISBOA
Inst.
Lit. Portuguesa
FACULDADE DE LETRAS
94-03-09
C.